الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة 1
كلية الآداب واللغات

الرقم التسلسلي: ..... رقم التسجيل: ...../ .....

النص النثري في النقد العربي القديم بين المشرق والمغرب الكلاعي والقلقشندي أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم ونقده

إعداد الطالب: تحت إشراف:
سامي العتلي الأستاذ الدكتور: الربعي بن سلامة

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د/ حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة 1	رئيسا
أ.د/ الربعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة 1	مشرفا ومقررا
أ.د/ العلمي لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	عضوا مناقشا
د/ سعاد ترشاق	أستاذة محاضرة أ	جامعة محمد لمين دباغين سطيف2	عضوا مناقشا
د/ منصف شلي	أستاذ محاضر أ	جامعة منتوري قسنطينة 1	عضوا مناقشا
د/ فتيحة دخموش	أستاذة محاضرة أ	المدرسة العليا للأساتذة "آسيا جبار" قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية1440/1439هـ – 2019/2018 م

المقدمة

المقدمة

يشيع عند معظم الباحثين والدارسين أن النثر في النقد العربي القديم لم يكن له الحظ من العناية والاهتمام مثل ما كان للشعر، وأصبح هذا الأمر أشبه بالمُسَلَّمة التي لا تقبل النقاش. ، فالدراسات التي تعنى بالنثر قليلة إذا ما قورنت بتلك التي تنهال على الشعر، والدليل على ذلك كم المؤلفات التي تحمل اسم الشعر كالشعر والشعراء وطبقات فحول الشعراء، إضافة إلى اعتماد اللغويين أكثر على الشاهد القرآني والشاهد الشعري في تقعيدهم لقواعد اللغة والبلاغة.

من هذا المنطلق أردنا أن يكون اختيارنا لموضوع البحث منصبا حول النثر، رغبة منا في خوض غمار هذا الجانب المهم من جوانب تراثنا الأدبي العريق. والذي لا يزال يشوبه الكثير من الغموض، وتطرح حوله الكثير من التساؤلات.

وقد اخترنا عنوان البحث بتوجيه واقتراح من الأستاذ المشرف تحت هذا الحقل، فجاء موسوما ب: **" النص النثري في النقد العربي القديم بين المشرق والمغرب: الكلاعي والقلقشندي نموذجا "**.

يتطرق موضوع بحثنا إذن إلى موقف النقد العربي القديم من النص النثري، محاولا بحسب ما تسمح به الطاقة استجلاء الأحكام النقدية والقواعد التي وضعها النقاد العرب القدامى للنص النثري، وهذا من خلال التركيز على ناقدين اثنين، اشتهرا بعنايتهما واهتمامهما بالنثر بل أكثر من ذلك تفضيلهما للنثر على الشعر، أحدهما يمثل بيئة المغرب وهو الكلاعي، والآخر يمثل بيئة المشرق وهو القلقشندي، وأردنا أن يكون بحثنا عبارة عن موازنة بين النقدين المشرقي والمغربي الأندلسي من خلال هذين العَلَمَين.

والهدف من هذا كله هو محاولة تقريب صورة النص النثري أكثر، ووضعه في إطاره الصحيح والمكانة اللائقة به، ومحاولة الوصول كذلك إلى مجمل الأسس النظرية والتطبيقية التي قررها وأرساها نقادنا العرب القدامى حول النص النثري، مما استدعى منا الوقوف عند محطات عدة تشكل كلها جوهر الموضوع وتلامس كل واحدة منها جانبا من جوانبه، من خلال طرح الإشكالية التالية والمكونة من عدة أسئلة:

ما موقع النص النثري العربي القديم في المدونة النقدية القديمة؟

كيف نظر النقاد العرب القدامى إلى النص النثري؟

هل نظر النقاد العرب القدامى للنص النثري بنفس نظرتهم للنص الشعري؟

كيف نظر كل من الكلاعي والقلقشندي للنص النثري؟

وهل اختلفت نظرتهما للنص النثري عن نظرة باقي النقاد الآخرين؟

وهل يختلف موقف الكلاعي عن موقف القلقشندي في نظرة كل واحد منهما للنص النثري؟

ما هي الأسس والمعايير النقدية التي طبقها كل من الكلاعي والقلقشندي على النص النثري؟

وما هي أهم القضايا النقدية التي يثيرها النص النثري؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه بحول الله في هذا البحث المتواضع، الذي نرجو أن يكون على الأقل إشارة لجانب مهم من جوانب تراثنا العريق.

واقتضت طبيعة البحث الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، الذي قمنا من خلاله بتتبع الظواهر الفنية والقضايا النقدية وعرضها وتحليلها ومناقشتها، دون أن ننسى الإشارة إلى المنهج التاريخي الذي اعتمدنا عليه في المدخل النظري، وساعدنا في تتبع مسيرة النص النثري في الثقافة العربية القديمة قبل عصري الكلاعي والقلقشندي. واعتمدنا كذلك على منهج الموازنة في الفصل الخامس الذي ساعدنا في ضبط نقاط الاتفاق والاختلاف بين الكلاعي والقلقشندي في نظرتهما للنص النثري على مستوى القضايا والأجناس.

وقد قسمنا هذا البحث إلى مدخل وخمسة فصول. أما المدخل الذي عنوناه ب: (النص النثري في النقد العربي القديم قبل عصري الكلاعي والقلقشندي) فتتبعنا فيه النص النثري في النقد العربي القديم قبل عصري الكلاعي والقلقسندي مغربا ومشرقا، وقد قمنا بتتبع بعض المصادر والمدونات النقدية فقط وليس كلها، والهدف هو معرفة ما إذا كان النقاد العرب القدامى قد أولوا عناية بهذا الجنس الأدبي الذي عرفه العرب منذ أقدم العصور الأدبية كما تشير المصادر إلى ذلك. وهذه الخطوة في نظرنا مهمة في إضاءة بعض الجوانب الخفية مما له علاقة بنقد النثر عند العرب.

و الحقيقة أن هذه الكتب التي تناولت النص النثري متنوعة: فمنها ما هو خاص بنقد النثر ككتاب نقد النثر لقدامة بن جعفر، و منها ما جمع بين نقد الشعر و النثر ككتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، و المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر لابن الأثير، ومنها ما هو عام، فيه حديث عن البيان والبلاغة وأصولها ككتاب البيان والتبيين للجاحظ، ومنها ما هو خاص بالدراسات الإعجازية ككتاب إعجاز القرآن للباقلاني وغيرها من

المؤلفات الكثيرة التي يصعب علينا في هذا المقام الحديث عنها جميعا وتتبع ما جاء فيها من آراء نقدية تخص النثر وحده، خاصة، لهذا اقتصرنا على البعض منها فقط.

بالنسبة للفصل الأول الموسوم ب: (قضايا النص النثري عند الكلاعي من خلال كتابه: إحكام صنعة الكلام)، فقد عرضنا وناقشنا فيه قضيتين أساسيتين في النص النثري هما: أفضلية النص النثري، وأصول كتابة النص النثري.

أما في أفضلية النص النثري، فقمنا بتتبع موقف الكلاعي من النص النثري، وتفضيله إياه على النص الشعري، من خلال سرد الحجج والأدلة التي ساقها في سبيل تثبيت موقفه، مع مناقشتها والتعقيب عليها في حدود الإمكانيات المعرفية المتاحة لدينا.

وفي أصول كتابة النص النثري قمنا بتتبع القواعد والأحكام التي وضعها الكلاعي للنص النثري، وهي خطوة كفيلة في توضيح الرؤية أكثر حول النص النثري.

وفي الفصل الثاني الموسوم ب: (قضايا النص النثري عند القلقشندي من خلال كتابه: صبح الأعشى في صناعة الإنشا)، فقد عرضنا فيه كذلك لقضيتين نقديتين مع مناقشتهما هما: أفضلية النص النثري، وأصول كتابة النص النثري.

ففي أفضلية النص النثري، قمنا بتتبع ما أورده القلقشندي من حجج استدل بها في تفضيله للنثر على الشعر، مع مناقشة هذه الحجج والتعقيب عليها.

وفي أصول كتابة النص النثري عند القلقشندي تطرقنا إلى مجمل القواعد والقوانين المتحكمة في كتابة النص النثري عنده، فتحدثنا عن الألفاظ والمعاني وتركيب الكلام ونظمه، والسجع، والاتباع والابتداع، والاقتباس والتضمين والاستشهاد وغير ذلك مما أشار إليه القلقشندي.

وقد خصصنا الفصل الثالث للحديث عن أجناس النص النثري عند الكلاعي، وقمنا فيه بتتبع أجناس النثر التي عرضها الكلاعي في إحكامه، مع التركيز على بعض النصوص المستشهد بها في كل جنس نثري، محاولين قدر المستطاع، وفي حدود ما تسمح به الإمكانيات المعرفية استخراج الخصائص الفنية من هذه النصوص، والهدف هو إثبات جمالية وفنية النص النثري أو شعرية النص النثري كما يحلو للبعض تسميتها.

وجعلنا الفصل الرابع للحديث عن أجناس النص النثري عند القلقشندي، وقمنا فيه بتتبع أجناس النثر التي عرضها القلقشندي في صبحه، مع التركيز كذلك على النصوص الواردة في كل جنس نثري، وتلمس مواطن الإبداع والجودة الفنية فيها.

ونريد لفت الانتباه إلى أننا ركزنا في تحليل النصوص على أهم الجوانب الفنية فيها، فتحدثنا عن الهيكل العام للنص النثري أيا كان جنسه، وتحدثنا كذلك على الجانب التصويري من خلال الوقوف عند بعض الصور البلاغية وتلمس مواضع الجمال فيها وربطها بسياق النص، دون أن ننسى الجانب الإيقاعي الموسيقي المتمثل أساسا في السجع الذي امتاز به النص النثري العربي القديم، وأصبح ظاهرة أكثر منه خاصية، إضافة إلى عنصر الإستشهاد بجميع أنواعه اقتباسا وتضمينا وتلميحا وإشارة الذي يمكن القول عنه إنه كذلك ظاهرة أدبية في النص النثري العربي القديم.

أما الفصل الخامس فخصصناه لعقد موازنة بين كل من الكلاعي والقلقشندي، وأردنا أن تكون هذه الموازنة على مستوى القضايا النقدية، وعلى مستوى الأجناس النثرية، والهدف من هذا الفصل هو محاولة الوصول إلى نقاط التشابه ونقاط الاختلاف بين الكلاعي والقلقشندي في نظرتهما للنص النثري، ومن ثمة تعميم هذه النظرة على النقد الذي يمثله كل واحد منهما في بيئته.

ولا شك أن كل بحث علمي أكاديمي يأتي إلى النور ويستوي عوده، لا يأتي إلا بعد عناء وتعب ومشقة، وهذا في الحقيقة ينطبق على البحوث كلها، لهذا ارتاينا أن لا نذكر الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، لأنها في الحقيقة كانت حافزا لنا للبحث والتنقيب والتفتيش والمضي قدما في استجلاء المفاهيم والتصورات المحيطة بالنص النثري.

وكان لطبيعة موضوع بحثنا أن نرجع فيه إلى مجموعة من المصادر والمراجع التي استعنا بها وأفادتنا في مختلف محطات هذا البحث، وسنذكر أهمها:

إحكام صنعة الكلام: لابن عبد الغفور الكلاعي

صبح الأعشى في صناعة الإنشا: لأحمد بن علي القلقشندي

العمدة في صناعة الشعر ونقده: لابن رشيق القيرواني

الصناعتين: لأبي هلال العسكري

أدب الكتاب: لأبي بكر الصولي

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لضياء الدين ابن الأثير

إضافة إلى بعض المراجع الحديثة التي لامست جانبا من جوانب بحثنا مثل:

المفاضلة بين النظم والنثر: الحسن بوتبيا

الدرس البلاغي عند أبي القاسم الكلاعي: لطفي عبد الكريم

قراءة في كتاب إحكام صنعة الكلام: رشيدة عابد

الآليات النقدية للتجنيس النثري عند أبي القاسم محمد الكلاعي في كتابه إحكام صنعة الكلام: حمزة أحمد ياسين.

الأصول الأدبية في صبح الأعشى : مصطفى الشكعة

القلقشندي في كتابه صبح الأعشى عرض وتحليل: عبد اللطيف حمزة

أبو العباس القلقشندي وكتابه صبح الأعشى: نخبة من الأساتذة

ثقافة الكاتب العربي: تغريد حسن عبد العاطي

ثقافة أدب الرسائل في المجتمع الإسلامي: أدريان غللي

كما استعنا ببعض المعاجم القديمة والحديثة فمن المعاجم القديمة: معجم لسان العرب لابن منظور، ومعجم مقاييس اللغة لابن فارس. ومن المعاجم الحديثة: المعجم الوسيط.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الربعي بن سلامة الذي وقف معي في هذا البحث منذ أن كان فكرة تختمر في الذهن إلى أن أصبح على ما هو عليه الآن، وكان لي نعم الموجه ونعم الناصح، وتلمست فيه حنان الأب وعطف الكبير على الصغير، فله مني الشكر، والدعاء أن يحفظه الله عزوجل ويبقيه نبراسا مضيئا لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإخوة منتوري، وذخرا للجامعة الجزائرية ككل.

ولا أدعي في هذا العمل الكمال، ولكن ما أتمناه هو التوفيق في الإجابة على الإشكالية المطروحة فيه، وأن يكون هذا البحث مساهما ولو بنزر يسير في إضاءة جانب من جوانب تراثنا العربي الواسع، ولا يسعني إلا أن اقول ما قاله الإمام مالك " رحمة الله عليه ": (كل يؤخذ من كلامه ويرد إلا صاحب هذا القبر) ويقصد رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

مدخل نظري:

النص النثري قبل عصر القلقشندي والكلاعي

أولا: قبل عصر القلقشندي

ثانيا: قبل عصر الكلاعي

أولا: النص النثري قبل عصر القلقشندي:

سنحاول هنا أن نبين المعايير النقدية التي وضعها النقاد العرب القدامى المشارقة أثناء حديثهم عن النص النثري قبل عصر القلقشندي، و نحن نعلم أن القلقشندي عاش بين سنتي (756-821 هجري) أي أنه من أعلام القرن التاسع الهجري لهذا فإن الفترة التي سنتحدث فيها عن نقد النثر قبل عصر القلقشندي طويلة تمتد أكثر من ثمانية قرون، وهو ما يحتم علينا أن نعالجها بشيء من الاقتضاب و الاختصار .

سنبدأ حديثنا من العصر الجاهلي الذي تقل فيه المادة النقدية بشكل عام حتى المتعلقة بنقد الشعر، فما بالك بنقد النثر، وهذا راجع في الحقيقة لغياب الكتابة والتدوين، إضافة إلى طبيعة الحياة التي كان يعيشها الجاهلي والتي تقوم على البساطة، وعدم التعمق في الأشياء المحيطة بهم، فكان الذوق والفطرة والسليقة هي التي تتحكم في حياتهم ونظرتهم للأشياء.
ويبدو لأي دارس للنثر الجاهلي، أن الفنون النثرية الموجودة في هذا العصر قليلة فهي لا تتعدى أن تكون خطبة أو رسالة أو وصية أو مثلا أو حكمة أو سجع كهان، ويغلب كما هو واضح على هذه الفنون سمة الشفاهية شأنه في ذلك شأن الشعر الذي نعرف عنه أنه كان يحفظ و ينشد وينقل شفاهيا من جيل إلى جيل عبر عصور متلاحقة. ولكن الفرق بين الشعر والنثر الجاهليين هو أن ما وصلنا من الشعر أكثر مما وصلنا من النثر، لأن الشعر له تعلق بالوزن والقافية، فحُفظ ورسخ في وجدان الناس، عكس النثر الذي ضاع الكثير منه لصعوبة حفظه.

((وإذا ما تلمسنا بعض خصائص الخطاب النثري الجاهلي فإننا نجده قوي اللفظ سطحي الفكرة ، ينزع إلى الإيجاز، و الموسيقى في الجملة والأسلوب، ويرسل مقطعا لا يربط بين أفكاره رابط، وهو ما يتناسب مع الثقافة الشفاهية التي تقوم على افتنان المتكلم بحسن ما يقول، وافتتان المستمع بحسن ما يسمع)).[1]

يوجد من الباحثين من يرى أن الأحكام النقدية حول النصوص النثرية لم تكن موجودة قبل القرن الثالث الهجري وأن جل الأحكام النقدية التي نصادفها قبل هذه الفترة، هي حول النص الشعري لا غير، و حجتهم في ذلك أن ((الشعر لم يزل منذ الجاهلية طاغيا على الأدب العربي، و لم يلتفت النقاد إلى الجانب الفني الجمالي من النثر إلا مؤخرا: فأول إشارة إلى " النثر الفني " لا نجدها إلا في القرن الرابع على لسان بديع الزمان في مقامته الجاحظية التي عاب فيها على أبي عثمان تقصيره في الشعر، و البليغ في نظره هو " من لم

[1] القط، مصطفى البشير. مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم. ط1. دار اليازوري العلمية. ص 3.

يقصر نظمه عن نثره " فإذا ارتاحت الجماعة إلى حكمه هذا، التفت إلى نثر الجاحظ فجرده من مقومات البلاغة كما يراها البديع، وهكذا يخرج الجاحظ من صف البلغاء)).[1]

نحن لا نطمئن لهذا الرأي لاعتبارين اثنين: أولهما يتعلق بجانب الرواية كما سنرى ، و الآخر يتعلق بالجانب المنطقي .

أما الرواية فنقصد بها أن هناك الكثير من الروايات و الشواهد التاريخية التي تثبت أن الأحكام النقدية حول النص النثري كانت موجودة و إن كانت قليلة مقارنة بالشعر .

أما الجانب المنطقي فهو أنه لا يعقل أن يغفل نقادنا القدامى عن قضية جوهرية تتعلق أساسا بجنس أدبي له حضوره ومكانته في نفوسهم، و دواعي ظهوره وبروزه موجودة منذ العصر الجاهلي، ولا أدل على ذلك من وجود فنين نثريين هما: فن الخطابة والرسالة لمستوى قد يصل إلى مستوى الشعر .

سنبدأ في حديثنا عن الأحكام النقدية حول النصوص النثرية من العصر الجاهلي الذي كان النقد فيه عبارة عن أحكام ارتسامية يغلب عليها الجانب التأثري و الانطباعي، وصولا إلى العصر العباسي الذي وصل فيه النقد إلى درجة متقدمة من الدقة والموضوعية، وأصبح على شكل ((كتب مختصة ترتب و تقنن وتنظر وتعير وتقارن فتنزل الأعلام على طبقات أو توازن بينهم أو تحدد معيار الجودة)).[2]

و يجب أن نفرق هنا بين أمرين : أولهما الأحكام النقدية و ثانيهما المصنفات النقدية .

أما الأحكام النقدية فهي موجودة منذ العصر الجاهلي على شكل أحكام انطباعية يغلب عليها الجانب التأثري الذوقي ، مثلما كان عليه نقد الشعر في هذا العصر .

وهذا في الحقيقة يحيلنا إلى قضية لها ارتباط مباشر بموضوع نقد النثر، وهي قضية نشأة النثر الفني أصلا، وأيهما أسبق في الوجود الشعر أم النثر، فهي قضية مختلف في تقديرها ووجودها إذ نرى اختلافا كبيرا بين الباحثين في تقدير أولية الشعر والنثر، فهناك من يرى أن العرب عرفوا الشعر قبل معرفتهم للنثر الفني وليس النثر العادي طبعا من منطلق أن الشعر هو لغة الخيال والعاطفة، أما النثر فهو لغة العقل والتفكير، وقد أثرنا هذه القضية لنربطها فقط بموضوع حديثنا، ولنقول أن عدم وجود نقد للنثر الفني في البيئة الجاهلية له أسبابه التاريخية والثقافية.

---

[1] اليعلاوي، محمد. أشتات في اللغة والأدب والنقد. ط1. بيروت: دار الغرب الإسلامي. 1992. ص ص: 365، 366.

[2] المرجع نفسه. ص 365.

من النصوص المبكرة التي جاءت على شكل ملاحظات نقدية أولية في العصر الجاهلي ((ما نقل عن "أبي طاهر طيفور" أن جمعة و هندا، بنتي الخس، جاءتا عكاظ في الجاهلية، فاجتمعتا عند القلمس، فقال لهما: إني سائلكما لأعلم أيكما أبسط لسانا ، و أظهر بيانا، وأحسن للصنعة إتقانا... فسأل أولا عن الإبل و أجابته جمعة، ثم سأل هندا السؤال نفسه فأجابته، فقال : كلتاكما محسنة)).[1]

و هناك نصوص أخرى يمكن التعويل عليها في إثبات فرضية وجود نقد للنثر أو الكلام بصفة عامة في العصر الجاهلي، منها ((ما أثر عن "أكثم بن صيفي" أنه كان إذا كتب ملوك الجاهلية يقول لكتابه: أفصلوا بين كل منقضى معنى ، وصِلُوا إذا كان الكلام معجونا بعضه ببعض)).[2]

و رواية أخرى رويت ((عن الحارث بن أبي شمر الغساني، إذ يقول لكاتبه المرقش: "إذا نزع بك الكلام إلى الابتداء بمعنى غير ما أنت فيه ، فافصل بينه و بين تبعيته من الألفاظ ، فإنك إن مذقت ألفاظك بغير ما يحسن أن يمذق نفرت القلوب عن وعيها، وملته الأسماع ، و استثقلته الرواة)).[3]

يتبين لنا من هذه الروايات وإن كانت قليلة أن ذوق النقاد الجاهليين للنصوص النثرية، ووضعهم معايير للكلام الجميل و القول الحسن، هو دليل قاطع على وجود نقد للنثر في هذه الفترة مقابل ما وجد من نصوص نقدية كثيرة حول فن الشعر .

يأتي العصر الاسلامي بفجر جديد و حضارة مشرقة تحمل معها أنوار المعرفة وأضواء البيان، حملها الدين الجديد "الاسلام "، الذي كانت أولى آياته من الوحي الالهي على الرسول الأعظم، إيذانا بالدخول في فترة جديدة من فترات التاريخ ليس العربي فقط وإنما الانساني عامة .

دعا الاسلام منذ بدايات نزول الوحي على الرسول "صلى الله عليه و سلم" إلى القراءة والكتابة، أي إلى طلب العلم، والحض على اكتساب المعرفة، و ساهم الاسلام بشكل كبير في تطور الأدب في هذه الفترة ، من خلال المعجزة القرآنية، التي هي معجزة بيانية وقف العرب ـ وهم أولو فصاحة و بيان ـ أمامها عاجزين عن تفسيرها أو وصفها أو الاتيان بمثلها .

---

[1] الوهيبي، فاطمة عبد الله. نقد النثر في القرنين الرابع والخامس الهجريين. السعودية: دار العلوم للطباعة والنشر، 1991. ص ص: 17، 18.

[2] القط، مصطفى البشير. مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم. ص 30.

[3] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

كان القرآن الكريم أهم عامل أسهم بشكل كبير في تطور الأدب، من خلال أسلوبه ونظمه، كما عمل كذلك على تغيير المعادلة الأدبية، أو تغيير موازين القوى إن صح التعبير بين فني الأدب: الشعر والنثر .

إذ يمكننا القول أن النص النثري أصبحت له مكانة مميزة مع ظهور الاسلام و نزول القرآن ((إذ بمجيء الاسلام ازداد الاهتمام بالكتابة ، لأن الانتقال من النزعة الشفاهية إلى النزعة الكتابية على مستوى الإبداع والفكر قد حدث مع نزول القرآن الكريم، وأن القرآن الكريم هو النموذج الكتابي الأول الذي يفارق نماذج الشفاهية بإعجازه وينتقل بالعقل العربي الذي يتلقاه، ويتوجه إليه من حال البداوة إلى حال الحضارة، من حال الوعي بالقبيلة إلى حال الوعي بالأمة)).[1]

توجد نصوص كثيرة في العصر الاسلامي يمكن أن تكون منطلقا لنا للحديث عن قضية نقد النثر .

ويمكن لنا هنا أن نقسم النقد في هذه الفترة إلى نوعين: نقد الرسول "صلى الله عليه وسلم" ونقد الخلفاء الراشدين .

قبل أن نبدأ في سوق النصوص النقدية للرسول والخلفاء، نريد أن نقرر حقيقة مفادها أن الإسلام أسهم بشكل كبير في تطور النثر الفني، وخاصة بعض الفنون النثرية التي لها علاقة وطيدة بدعوة الإسلام كفني الخطابة والرسالة، فالخطابة مثلا فن نثري أدخلت عليه في العصر الاسلامي تعديلات على مستوى البنية والمضمون بما يلائم روح العصر، وأصبح النقاد بعد ذلك يشترطون شروطا معينة في الخطيب والخطبة .[2]

وأسهم القرآن أيضا بشكل كبير في تطور النقد، فقد كان ((حجة بلاغية وأدبية تحدى العرب والإنس والجن أن يأتوا بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا، ولعل الموازنة بين أسلوبه وأسلوب غيره قد استدعت التنبه إلى المميزات اللفظية والمعنوية والتأمل في طرائق البيان، وقد أكثر القرآن من ضرب المثل من ألوان التشبيه والمجاز والكناية والبديع، كما كثرت به ألوان من الطرف في أداء المعنى مما هيأ لظهور دراسات تقارن وتوازن، وكل ذلك هيأ لنشأة المبادئ النقدية الأولى)).[3]

---

[1] القط. المرجع السابق. ص 21.

[2] أنظر: النثر في العصر الأموي. غازي طليمات، عرفان الاشقر. دمشق: دار الفكر المعاصر، 2010 م ص 681.

[3] مصطفى، محمد عبد المطلب. اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين. ط1.بيروت: دار الأندلس، 1984. ص 10.

يمكننا القول إذن أن الاسلام لم يأت بتشريعات وأحكام فقهية فقط كما يظن البعض، وإنما جاء ليشمل جميع مناحي الحياة، الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأدبية .

من النصوص التي يمكن التعويل عليها في هذا السياق الحديث الذي رواه عبد الله بن عمر عن الرسول "صلى الله عليه وسلم"، أنه قدم رجلان من المشرق فخطبا، فعجب الناس لبيانهما، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ((إن من البيان لسحرا، أو: إن بعض البيان سحر))[1]، ففي هذا الحديث يضعنا الرسول صلى الله عليه وسلم أمام بعض الحقائق المتعلقة بالكلام بشكل عام، وقد شبه البيان وهو الكلام عموما والأثر الذي يتركه في نفسية المتلقي بالأثر الذي يتركه السحر.

وهناك حديث آخر رواه البخاري في باب الكهانة من كتاب الطب فعن أبي هريرة ((أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قضى في امرأتين من هذيل اقتتلتا، فرمت إحداهما الأخرى بحجر، فأصاب بطنها وهي حامل، فقتلت ولدها الذي في بطنها، فاختصموا إلى النبي صلى الله عليه وسلم فقضى: أن دية ما في بطنها غُرَّة، عبد أو أمة، فقال ولي المرأة التي غرمت: كيف أغرم، يا رسول الله، من لا شرب ولا أكل، ولا نطق ولا استهل، فمثل ذلك يُطَلّ. فقال النبي صلى الله عليه وسلم: إنما هذا من إخوان الكهان)).[2]

ففي هذا الحديث نجد الرسول صلى الله عليه وسلم ينهانا عن التكلف في الكلام، من خلال تنميقه وإخراجه إخراجا بهيا، من أجل إبطال الحق أو إحقاق الباطل. فالكلام وخاصة المسجوع منه يجب أن يكون بعيدا عن التكلف، سالما من الاستكراه المشين. وربما هذا فيه دعوة من جهة أخرى إلى التمسك بالسهولة والوضوح في إنشاء الكلام.

يأتي العصر الأموي ليدخل العرب في مرحلة جديدة من مراحل الحضارة، حضارة مست جميع الميادين و لم يكن الأدب و الشعر والنقد بمنأى عن ذلك .

في هذا العصر تطورت الكتابة بشكل ملحوظ لدواع حضارية صرفة، ((فكان إنشاء الدواوين و تعريبها من أهم أسباب رقي الكتابة الفنية حيث ظهر كتاب أتقنوا الكتابة العربية و حذقوها مثل سالم مولى هشام بن عبد الملك، وبظهور سالم بدأت الكتابة تأخذ طورا جديدا حيث ظهر تلميذه ـ فيما بعد ـ عبد الحميد الكاتب، الذي يعد نقطة تحول فنية هامة في مسار النثر الفني)).[3]

---

[1] العسقلاني، ابن حجر. فتح الباري بشرح صحيح البخاري (كتاب الطب). الرياض: بيت الأفكار الدولية ج1. ص 2563.

[2] المرجع نفسه. ص 2555.

[3] باقازي، عبد الله أحمد. الاتجاهات النثرية في القرنين الثاني والثالث للهجرة. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب بكلية اللغة العربية جامعة أم القرى، 1403 ه. ص 19.

وضع عبد الحميد الكاتب أسس الكتابة الفنية الصحيحة في العصر الأموي، ووضع قواعدها و أسسها، و ضبط أركانها، من خلال رسالته الشهيرة للكتاب، التي تعتبر ((رائدة لكل من خاطب الكتاب بعده، وفيها نجد مجموعة من الوصايا والارشادات التي تكفل للكتاب النبوغ في عملهم، وتلك الوصايا تمثل خلاصة تجربته في ديوان الرسائل، وعصارة فكره، ومنها نتعرف على أركان الكتابة الفنية حتى عصره)).[1]

نكاد لا نجد اختلافا كبيرا بين العصر الأموي والعصرين الجاهلي والاسلامي فيما يتعلق بنقد النثر، رغم أن النثر تبوأ مكانة رفيعة ـ كما قلنا سابقا ـ في عصر بني أمية، إذ نجد تطورا ملحوظا طرأ على فني الخطابة والرسالة .

وعلى العموم فإن ((النثر العربي الفني، ولد في أخريات العصر الأموي جنينا فطفلا على يد سالم، مراهقا على يد عبد الحميد، شابا في آثار ابن المقفع)).[2]

إذن يمكننا القول أن البدايات الأولى لنقد النثر في المشرق تعود لعبد الحميد الكاتب الذي ذاع صيته من خلال وصيته المشهورة لمعشر الكتاب، والتي تتداولها معظم كتب الأدب العربي القديم ونقده، ((وقد استطاع عبد الحميد الكاتب سواء من خلال ممارسته وخبرته بفن الانشاء و كتابة الرسائل أو من خلال إشرافه وتوجيهه لتلامذته في هذا المجال، أن يضع قاطرة نقد النثر على سكته الصحيحة بعيدا عن سلطة نقد الشعر)).[3]

لكننا لو فتشنا عن مصادر نقد النصوص النثرية، فسنقول أنه ((كثير من مصادر النثر العربي هي نفسها مصادر نقد النثر وكثير من الكتاب هم أقطاب نقد النثر أيضا، أو من المساهمين فيه بنصيب قليل أو كثير)).[4]

وإذا كانت تلك هي حال النثر ونقده في العصر الأموي، فإننا سنجد أن نقد النثر في العصر العباسي قد خطا خطوات عملاقة نحو الأمام تزامنا مع ظهور حركة التأليف وانتشار أدوات الكتابة و انتقال العرب بخلافتهم إلى بغداد ، حاضرة العلم والثقافة والفكر والأدب آنذاك .

---

[1] أبو علي، نبيل خالد رباح. نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي 656. دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص 53.

[2] شلق، علي. مراحل تطور النثر العربي في نماذجه. ج1. ص 70.

[3] المصدق، عبد اللطيف.مصادر النثر ونقد النثر من الأصول إلى الفروع. مدونة أدب ونقد. 29 ماي 2008.

[4] القط، مصطفى البشير. النثر الفني ونقده عند العرب من الشفاهية إلى الكتابية. مجلة التراث العربي. ع107. مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م. ص 138.

سنجد أنه في غمرة بحثنا عن كتب نقد النثر، سواء ككتب مستقلة أو ككتب لامست حدوده وحامت حوله سنصادف كما هائلا من الكتب و المؤلفات ومن النقاد الذين تطرقوا إلى موضوع نقد النثر بشكل مباشر أو غير مباشر.

تعددت وتنوعت كتب نقد النثر في العصر العباسي، و تنوعت معها كذلك طرق معالجة نقد النثر، فيكون عسيرا في حالات كثيرة استخراج المادة العلمية من بطون الكتب بما له علاقة بالنثر الفني و نقده.

لو تحدثنا عن مصادر نقد النثر عامة فسنقول إنه توجد مصادر كثيرة يعول عليها في هذا الشأن ، وسنتتبع هذه المصادر وفق التسلسل التاريخي لظهورها .

لهذا سنركز هنا على أهم المصادر التي تناولت نقد النثر دون التعريج عليها جميعا، بالقدر الذي يوضح لنا رؤيتنا للقضية، ويساعدنا في توضيح الرؤية أكثر.

تعد صحيفة بشر بن المعتمر " 210 هجري "من أقدم الآثار التي تطرقت إلى أصول الكتابة والخطابة، و قد أفرد لها الجاحظ جزء في كتابه " البيان و التبيين " ، و يبدو أن الصحيفة جاءت في أصول الخطابة من خلال الرواية التي أوردها الجاحظ في بيانه ، والتي جاء فيها أنه ((مر بشر بن المعتمر بإبراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب، و هو يعلم فتيانهم الخطابة ، فوقف بشر فظن إبراهيم أنه إما وقف ليستفيد أو ليكون رجلا من النظارة ، فقال بشر: اضربوا عما قال صفحا ، و اطووا عنها كشحا ، ثم دفع إليهم صحيفة من تحبيره و تنميقه)).[1]

لو قرأنا الجزء الذي أورده الجاحظ من الصحيفة لرأينا كيف أن الصحيفة منذ البداية تقوم على تقديم النصائح و التوجيهات ، و بعد تقديم النصائح و التوجيهات يفصل في بعض القضايا النقدية مما له علاقة باللفظ و المعنى .

مما جاء في الصحيفة قوله: ((و إياك و التوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، و التعقيد هو الذي يستهلك معانيك، و يشين ألفاظك، ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويُهَجنهما)).[2]

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. ط7 القاهرة: مكتبة الخانجي، 1997 م. ج1. ص 135.
[2] المرجع نفسه. ص 136.

و تبقى الصحيفة إحدى أهم مصادر نقد النثر، وتبرز أهميتها من خلال ((تقدير السابقين للصحيفة ، واهتمامهم بما جاء فيها حتى أصبحت لديهم من الأصول التي يرجعون إليها عند الحديث عن الخطابة ووسائل تعلمها وأنجح الطرق لإجادتها)).[1]

ويعتبر كتاب البيان و التبيين للجاحظ " ت 255 هجري " كذلك من أهم الكتب التي تعرضت لنقد النثر خاصة فن الخطابة، و أبرز ما وقف عنده هو مطاعن الشعوبية حول بعض تقاليد الخطابة عند العرب، ولعله لولا هذه المسألة لم نحظ بكل تلك المعلومات عن الخطابة وتقاليدها و ما ساقته هذه المسألة من استطرادات كثيرة، دعت الجاحظ إلى ذكر مرويات وأخبار عن قواعد الخطابة وشروطها وتقاليدها.[2]

ففي البيان و التبيين ((يضع الجاحظ بعض المبادئ العامة النبي يجب على المتكلم أن يلتزمها، وبخاصة الخطيب، والمبادئ التي يجب أن يتحلى بها المخاطب ويعنى عناية بالغة بأداة التوصيل أو وسيلته، وهي اللغة .. أو الألفاظ ومن ثم يعقد فقرات تتحدث عن الفصاحة، وهي عنده بمعنيين، فهي تعني سلامة النطق مما يشوب أصوات الحروف ويعطل مخارجها الصحيحة ، و تعني نقاء اللغة و خلوها من المفردات و الصيغ الشاذة عن أصالة اللسان القرشي و قواعد لغة القرآن ، و هي النموذج الأمثل للتعبير الفصيح)).[3]

يمكن أن نشير إلى كتاب آخر هو كتاب " الأمالي " لأبي علي القالي (ت 365 هجري) وهو من الموسوعات الأدبية الملامسة لميدان البلاغة والنقد، ورغم أن الأحكام والتفسيرات النقدية لميدان البلاغة و النقد، ورغم أن الأحكام والتفسيرات النقدية المباشرة في الكتاب قليلة جدا ... ومع ذلك يظل مهما للناقد وبخاصة إذا آثر التوجه إلى الفنون التي أهملها النقد القديم، ونعني هنا القصة بصفة خاصة.[4]

فنحن هنا نقرر إحدى الحقائق المتعلقة بنقد النثر عند العرب القدامى، وهي أن الفنون النثرية التي استحوذت على اهتمامهم هي قليلة مقارنة بالتراث النثري الغزير الذي عرفه العرب منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، فقد اهتموا اهتماما بالغا بفني الخطابة والرسالة، وربما هذا يعود إلى دواع سياسية و دينية، وأهملوا باقي الفنون الأخرى التي عرفها الأدب القديم ، كالقصة و المقامة و المناظرة .

وقد نهج القالي منهجا فريدا في إيراد القصص، ((ونعني به إيراد الخبر كاملا، وينفرد الأمالي بعدم تتبعه لغرائب السلوك الانساني و انحرافاته، بل يأتي أحيانا بأخبار أو

---

[1] رباح أبو علي. نقد النثر في تراث العرب النقدي. ص 57.
[2] فاطمة عبد الله الوهيبي.نقد النثر في القرنين الرابع والخامس الهجريين. ص 31.
[3] عبد الله، محمد حسن. مقدمة في النقد الأدبي. ط1. الكويت: دار البحوث العلمية، 1975. ص 479.
[4] أنظر: المرجع نفسه. ص ص 486، 487.

قصص عادية جدا، و لكنها ـ شأن القصة القصيرة المعاصرة ـ تعطي المغزى الانساني والحضاري المطلوب دون أدنى مبالغة)).[1]

ننتقل للحديث عن (الرسالة العذراء) لابن المدبر (ت 279هجري)، فهي تعتبر ((من أنضج الرسائل في موضوعها، حيث استقصى المؤلف فيها كل ما يتعلق بكتابة الرسائل، فتحدث عن طبيعة الكتابة و أدواتها، ثم مؤهلات الكاتب و ما ينبغي أن يتزود به من علوم ومعارف وتحدث فيها عن أجزاء الرسالة وما يشترط في كل جزء، وما يستحب وما يستقبح فيها، هذا بالإضافة إلى أن الرسالة ملأى بنقد الأسلوب و نقد المعنى)).[2]

وإذا قمنا بتصفح (الرسالة العذراء)، سنرى أنها غنية بالمعلومات الخاصة بالنثر أو الكتابة، فهي بحق دستور في فن الإنشاء، لما تضمنته من نصائح وتوجيهات ثمينة، ولاحظنا أن ابن المدبر أحاط بفن الكتابة إحاطة شاملة، إذ أشار إلى كل ما له علاقة بهذه الصنعة الجليلة، فتحدث عن المعاني والألفاظ وضرورة أن يحسن الكاتب اختيارهما، وتحدث عن أدوات الكتابة، وتحدث عن صفات الكاتب ومؤهلاته، وعن أقدار المخاطبين ومقاماتهم، وأوقات الكتابة، وغير ذلك مما يحتاجه الكاتب في اللغة والبيان والتاريخ وأحوال الأمم. ورغم أن الرسالة غير مرتبة وغير منسقة ومبوبة بحيث يسهل على القارئ الاستفادة منها، إلا أنها جاءت بديعة في هذا الميدان من خلال احتوائها لهذا الكم الهائل من المعارف.

ولا بأس أن نشير إلى جزء من الرسالة لنرى بعض ما تضمنته من إرشادات نفيسة، وقد وقع اختيارنا على ما جاء في الألفاظ والمعاني، يقول ابن المدبر: ((وإن حاولت صنعة رسالة أو إنشاء كتاب فزن اللفظة قبل أن تخرجها بميزان التصريف إذا عرضت، والكلمة بعياره إذا سنحت؛ فربما مرَّ بك موضع يكون مخرج الكلام إذا حسب "أنا فاعل" أحسن من "أنا أفعل"، و"استفعلت" أحلى من "فعلت". وأدر الألفاظ في أماكنها، واعرضها على معانيها، وقلبها على جميع وجوهها، حتى تقع موقعها، ولا تجعلها قلقة نافرة)).[3]

يعد (أدب الكاتب) لابن قتيبة (ت 276 هجري) كذلك من الكتب المهمة التي اعتنت بالكتابة، وما ينبغي على الكتاب أن يتعلموه، ومن خلال التسمية يتضح لنا مضمون الكتاب، فهو خاص بالكتابة أي النثر ولكن من خلال الاطلاع على الكتاب، سيظهر جليا أن النثر المقصود في الكتاب ليس الفنون النثرية من قصة ومقامة ومناظرة وحوار وإنما المقصود به الرسائل و الخطب .

---

[1] محمد حسن عبد الله.مقدمة في النقد الأدبي. ص 488.

[2] نبيل خالد رباح. نقد النثر في تراث العرب النقدي. ص 69.

[3] ابن المدبر، إبراهيم. الرسالة العذراء. تحقيق: زكي مبارك. ط2. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، 1931. ص 39.

و هناك كتب أخرى كثيرة حملت لفظ الكاتب أو مادة اشتقاقية أخرى للفعل كتب نذكر البعض منها للتنويه والتذكير فقط، هي :

الخَراج و صناعة الكتابة: قدامة بن جعفر(ت 337هجري)

الكُتاب: لابن درستويه (ت 347 هجري)

أدب الكُتاب: أبو بكر محمد بن عبد الله الصولي (ت 395 هجري)

ويعد (أدب الكاتب) لابن قتيبة من أشهرها على الإطلاق ((فلقد أجمع أرباب اللغة أن كتاب (أدب الكاتب) يعد أصلا من أصول الأدب لابد لطالب الفصاحة من تدارسه وورود حياضه، فمازال هذا الكتاب منذ تأليفه حتى يومنا هذا منهلا للواردين، وحديقة غناء، يجني من أزهارها ورياحينها شداة الأدب الراقي أطايب الثمار و الأزهار)).[1]

يعتبر أدب الكاتب من بواكير الكتب التي اهتمت بتوجيه الناشئة أصول الكتابة وتعليمهم قواعد الفصاحة و البيان .

ومن خلال المقدمة التي صدر بها ابن قتيبة كتاب القيم يتضح لنا الهدف الذي قصد من خلاله ابن قتيبة تأليف الكتاب .

والهدف واضح من تأليف ابن قتيبة لكتابه فهو تعليمي توجيهي تربوي بالدرجة الأولى، أراد ابن قتيبة تذكير الكاتب بمجموع الشروط والآداب النظرية والعملية التي ينبغي لكل من تصدى للكتابة أن يتأدب بها، والتي يمكن أن نسميها في عصرنا هذا: ثقافة للكاتب.

فأراد ابن قتيبة أن يجعل من كتابه معينا لكل من يتصدى للكتابة يقول: ((فإني رأيت كثيرا من كتاب أهل زماننا كسائر أهله قد استطابوا الدعة و استوطؤوا مركب العجز، وأعفوا أنفسهم من كدّ النظر، و قلوبهم من تعب التفكر، حين نالوا الدَرَك بغير سبب، وبلغوا البغية بغير آلة)).[2]

وهو هنا يدعو إلى الاهتمام بالكتابة والاعتناء بجودة الأسلوب ورقي المعاني، وقد قسم ابن قتيبة كتابه إلى أقسام سمى كل قسم كتابا، كتاب المعرفة، كتاب تقويم اليد، كتاب تقويم اللسان، كتاب الأبنية .

و يمكن أن نختم حديثنا عن أدب الكاتب و أهميته بالنسبة لدارس الأدب و النقد بما قاله ابن خلدون أثناء حديثه عن علم الأدب إذ يقول: ((وسمعنا من شيوخنا في مجالس

---

[1] ابن قتيبة، الدينوري. أدب الكاتب. تحقيق: يوسف البقاعي. ط1. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003. ص09.

[2] المرجع نفسه. ص 22.

التعليم أن أصول هذا الفن و أركانه أربعة دواوين و هي: أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها و فروع عنها)).[1]

سنضيف كتابا آخر من القرن الثالث الهجري و هو كتاب:(الكامل في اللغة و الأدب) للمبرد (ت 286 هجري)، لكونه يشترك مع أدب الكاتب و البيان و التبيين و النوادر في أهميته العلمية فهو كذلك أحد أركان الأدب كما قال ابن خلدون في مقدمته .

و يعتبر ((الكامل من أمهات الكتب العربية التي تنوعت موادها و تعددت مباحثها، حيث احتوى الكثير من المختارات الأدبية التي تمثل معظم الأجناس الأدبية المعروفة في عصره ، مضافا إليها ذوق المبرد الأدبي الذي تجلى في كثرة شرحه و تحليله و نقده)).[2]

ومن يقرأ (الكامل في اللغة و الأدب) سيجد كما هائلا من النصوص الأدبية الشعرية والنثرية، محللة تحليلا أدبيا راقيا ينم عن الثقافة الواسعة للمبرد، وتجربته النقدية الفريدة.

ورغم تخصيص المبرد كتابه للشعر والنثر على حد سواء، كما ذكر ذلك في مقدمته، إلا أنه اهتم اهتماما كبيرا بالنثر خاصة فن الخطابة ، هذا الفن الذي أصبح له حضوره الأدبي المميز في ذلك العصر، كما رأينا عند الجاحظ او غيره من النقاد كابن قتيبة و أبي علي القالي و بشر بن المعتمر .

لهذا نرى ((أن المبرد كان قد تمثل قواعد الخطابة أكثر من تمثله لمبادئ نقد الشعر فمزج بين الفنين في نقده كما فعل في رد معاني الشعر إلى أصول من النثر عند حديثه عن السرقة)).[3]

و لم يكن المبرد بدعا في ذلك، وإنما هناك مؤلفات كثيرة كان منحاها واتجاهها النقدي هو المزج بين الفنين، وهذا يعود في الأصل إلى الروح التي تشبع بها عصر المبرد أو العصر العباسي عموما، الذي طغى عليه النقاش والجدال، وعقد المقارنات و الموازنات .

وبانتقالنا إلى القرن الرابع الهجري سنصادف كما هائلا من المؤلفات النقدية، وسنورد هنا بعض النصوص النقدية، من بين النصوص ((التي تشير إلى جهود النقاد في تعريف

---

[1] ابن خلدون، عبد الرحمان بن محمد. المقدمة. اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي. دط. عين مليلة: دار الهدى، 2009.. ص 632.

[2] رباح أبو علي. نقد النثر في تراث العرب النقدي. ص 145.

[3] عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت: دار الثقافة. ص 92.

النثر والتفريق بينه وبين الشعر، والمفاضلة بينهما، وتلك التي تحدد أنواع النثر وتتحدث على أنواع النثر المختلفة ، و تلك التي تتناول قضاياه و مقاييسه)).[1]

من أهم كتب نقد النثر في القرن الرابع الهجري كتاب " البرهان في وجوه البيان"لابن وهب (ت 335 هجري)، وهو كتاب حاول فيه صاحبه الحديث عن البيان، كما فعل الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، وهو ما يبدو من خلال تسميته الكتاب، إلا أن ابن وهب، يبدو أنه لا يوافق الجاحظ في كل ما ذهب إليه، و يرى أن هناك نقصا في تعريف البيان والحديث عن أقسامه و وظائفه، وهذا هو السبب الذي جعله فيما يبدو ـ من خطبة الكتاب ـ يؤلف كتابه يقول: ((ذكرت لي وقوفك على كتاب الجاحظ الذي سماه كتاب البيان والتبيين ، وأنك وجدته إنما ذكر فيه أخبارا منتحلة و خطبا منتخبة، ولم يأت فيه بوظائف البيان ولا أتى على أقسامه في هذا اللسان)).[2]

و لا يمكن أن نغفل هنا و نحن بصدد الحديث عن نقد النثر في القرن الرابع الهجري ، عن كتاب (الصناعتين) لأبي هلال العسكري (ت 395 هجري) ، وواضح من تسمية الكتاب بهذا الاسم أنه مخصص للنثر و الشعر على حد سواء .

و يمكن القول أن الهدف من تأليف أبي هلال العسكري لكتابه هذا هو ((تزويد الكتاب والشعراء بقواعد تعليمية على ضوئها يتخلصون من العزلة التي آلوا إليها ، حيث ضاقت بهم السبل و سدت في وجوههم طرق الإبداع و الابتكار حتى تحولت هذه الحالة إلى أزمة حادة يعيشها كل من الشاعر و الكاتب في تلك الفترة بالإضافة إلى تبصيرهم بأصول الكتابة واطلاعهم على الطرق الصحيحة السليمة للتعبير عما في اللغة من ناحية الإعراب وسلامة البناء و الاستعمال و الأسلوب من حيث الجماع في التعبير و النظم)).[3]

أما في القرن الخامس الهجري فتبرز لنا مؤلفات أخرى تتضمن في جانب كبير منها آراء نقدية حول البيان والبلاغة والأسلوب والنظم. ويمكن لنا هنا الإشارة إلى كتب إعجاز القرآن، وقد وصلت الدراسات البلاغية حول القرآن الكريم في هذا العصر قمة نضوجها، ونمثل لذلك بكتاب (إعجاز القرآن) للباقلاني (403 هجري)، وهو كتاب أراد من خلاله الباقلاني إثبات وجوه إعجاز القرآن، من خلال نظرة تفصيلية لنظمه وأسلوبه، ومفارقته لجميع أنواع الكلام التي عرفها العرب في جاهليتهم شعرا ونثرا، فتحدث الباقلاني في كتابه عن مباحث بلاغية، و بذل كل ما أوتي من علم من أجل شرح وجوه إعجاز القرآن، من خلال نماذج تطبيقية ونصوص قرآنية محللة، ويمكن القول إن الباقلاني أسهم بشكل كبير

---

[1] فاطمة عبد الله الوهيبي.نقد النثر في القرنين الرابع والخامس الهجريين. ص ص 69، 70.
[2] رباح أبو علي. نقد النثر في تراث العرب النقدي. ص 88.
[3] حليس، الطاهر. اتجاهات النقد العربي في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن. الجزائر: منشورات جامعة باتنة، 1986. ص 322.

من خلال كتابه في توضيح أصول كلام العرب، وكل ما عرفوه من الأشكال الأدبية، إذ أنه أراد أن يثبت أن القرآن الكريم مفارق ومباين لكل هذه الأشكال، يقول الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن ": ((فالذي يشتمل عليه بديع نظمه المتضمن للإعجاز وجوه منها: ما يرجع إلى الجملة. وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه، واختلاف مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد. وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم، تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالا، فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع، وترتيب لطيف، وإن لم يكن معتدلا في وزنه. وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يتعمل ولا يتصنع له)).[1] .

ويمكن لنا الانتقال إلى شخصية نقدية هامة في هذا العصر هي شخصية الناقد الألمعي عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هجري)، من خلال كتابيه: أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، وواضح من خلال هذين الكتابين مدى اتكاء عبد القاهر الجرجاني على النصوص والشواهد النثرية في سبيل تثبيت أركان نظريته المعروفة بنظرية النظم. ويمكن لنا أن نلمس ذلك بمجرد قراءتنا للصفحات الأولى من كتابه " أسرار البلاغة "، يقول منوها إلى أن البيان والبلاغة لا يقومان باللفظ وحده: ((ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة، والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ. كيف؟ والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا من ضروب التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب. فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد، نحو أن تقول في:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

" منزل قفا ذكرى من نبك حبيب "، أخرجته من كمال البيان، إلى مجال الهذيان))[2]

والشاهد هنا في كلام عبد القاهر الجرجاني هو قوله: ((فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر))، فحديثه جاء منصبا حول الشعر والنثر، ويتضح هذا الأمر أكثر من خلال الشواهد والأمثلة التي يسوقها في فصول كتابه.

---

[1] الباقلاني، القاضي أبي بكر. إعجاز القرآن. تحقيق: أبو بكر عبد الرازق. دط. مكتبة مصر، 1994. ص 32.

[2] الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. تحقيق: محود محمد شاكر.دط. جدة: دار المدني، دت. ص4

ويقول عبد القاهر الجرجاني في موضع آخر: ((فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا/ أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده)).[1]

والمتصفح لكتاب أسرار البلاغة يجده مليئا بالشواهد النثرية من خطب وأمثال وحكم، وهذا دليل على أن النقد العربي القديم فيه جانب الاهتمام بالنثر، وكان ينظر للنص النثري على أنه مستويات من الجودة والرداءة وفيه مواطن القبح والجمال مثله مثل النص الشعري.

أما في القرن السادس الهجري فيمكن أن نشير إلى ابن منجب الصيرفي الكاتب (542 هجري)، من خلال كتابه (القانون في ديوان الرسائل)، وهو كتاب فريد في بابه، ألفه خصيصا للكتابة الإنشائية، خاصة إذا علمنا أن ابن الصيرفي عمل في ديوان الإنشاء أيام حكم الفاطميين في مصر، وقد أودع كتابه معلومات ومعارف ونصائح وتوجيهات ونصوصا ورسائل خاصة بديوان الإنشاء، وحتى لا نطيل أكثر نقتطف فقرة من الكتاب لنرى من خلالها مدى ارتباط الكتاب بقواعد الكتابة النثرية وأصولها خاصة ما تعلق بفن الرسالة الإنشائية يقول ابن الصيرفي مثلا في فصل خصصه للحديث عن صفة من يجب أن يستخدم في الإنشاءات: ((وأن يكون فصيحا بليغا أديبا، سني الرتبة في اللغة عالي المكان من العربية حافظا للكثير من رسائل البلغاء المتقدمين ليعرف مغازيهم ومقاصدهم وأنحاءهم ومطالبهم والأغراض التي رموا إليها المعاني التي أجروا نحوها فيحذو حذوهم ويزيد عليهم ما استطاع من الزيادة. وأن يكون راوية للكثير من الشعر ليأخذ معاني ما يريد منه ويحل ما يختاره ويأتي به منثورا في مواضعه))[2]، ففي هذه الفقرة جملة من النصائح والتوجيهات يسديها ابن الصيرفي لصاحب الإنشاءات في ديوان الإنشاء، حتى يكون عمله متقنا واداءه بارعا، ونراه يقول في موضع آخر: ((وكلما كان كلامه أبرع وفي النفوس أوقع، عظمت رتبة الملك وارتفعت منزلته عند الأمة. وهو الذي ينشئ التقليدات والكتب في الحوادث الكبار والمهمات العظام التي يتلى ما يكتب فيها على فروق المنابر ورؤوس الأشهاد، ويحتاج منه إلى قوة الجدل وإقامة الحجج وشدة المعارضة. وان تكون ألفاظه قوالب معانيه، وأن يحل من الفصاحة بحيث يجلو الحق في معرض الباطل، ويكسو الباطل شعار الحق،

---

[1] المرجع السابق. ص ص 5، 6.

[2] ابن الصيرفي، علي بن منجب. القانون في ديوان الرسائل والإشارة إلى من نال الوزارة. تحقيق: ايمن فؤاد سيد. ط1. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1990. ص 22.

ويمدح المذموم ويزينه، ويذم المحمود ويشينه، ويصرف عنان القول كيف شاء، ويطيل في موضع الإطالة، ويختصر مكان الاختصار)).[1]

ويمكن لنا هنا أن نتحدث عن شخصية نقدية مهمة هي شخصية ابن الأثير (ت 637 هجري) الذي اشتهر بالتأليف في هذا الميدان، وقد ((ارتبط النثر بالشعر، والكاتب بالشاعر في مداخلات ابن الأثير النقدية، فصنف كتبه واعيا للعلاقة الحميمة بينهما مثل "المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر " و" الجامع الكبير في صناعة المنظوم و المنثور" و" كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر و الكاتب " وهي مداخلة تكتشف عن فنية النوعين الشعر والنثر، و أنهما ينتميان لجنس أدبي واحد ، وأن نقاط التلاقي بينهما أكثر من نقاط الاختلاف)).[2]

سوف نتحدث عن كتاب " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر " دون غيره من الكتب، لأنه من أهم كتب ابن الأثير وأكثرها نفعا .

((ويتضمن كتاب المثل السائر البحث عن علم البلاغة والنقد لصناعة الكاتب والشاعر فموضوع الكتاب محدد في عنوانه، حيث جعله ابن الأثير في " أدب الكاتب والشاعر "، أي في ما يتأدب به كليهما، وما ينبغي أن يتزود به من أدوات البيان لإتقان فنه)).[3]

أما في القرن السابع الهجري فسنكتفي بالإشارة إلى عَلَم من أعلامه هو " ابن أبي الاصبع المصري المتوفى سنة 654 هجري " وصاحب كتاب " تحرير التحبيرفي صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن "، والكتاب بحث في بديع الكلام شعرا ونثرا، وهو مليء بمباحث بلاغية في غاية الأهمية وقد أوصلها إلى مئة وثلاثة وعشرين يقول ابن ابي الأصبع: ((وبعض هذه الأبواب وهو الأقل يخص الشعر، وباقيها وهو الأكثر يعم الشعر والنثر، يعلم ذلك من تبحر في هذا الكتاب، فالذي يخص الموزون منها ثلاثة وعشرون بابا مراعاة لاشتراك القرآن العزيز مع النثر ودخوله في بابه، ولانفراد الموزون عن المنثور من كلام المخلوقين فثلاثة عشر بابا لا غير، والله أعلم، وهي: المواربة براء مهملة، والتسميط والتجزئة، والتسجيع والترصيع، والتصريع والتشطير، والتطريز، والعكس، والإغراق، والغلو، والاستدراك، والاطراد، والتفريع، والإيداع، والاستعانة، والموازنة، والمشاكلة، والمواردة من الفروع، ومن الأصول الهزل الذي يراد به الجد، وائتلاف اللفظ

---

[1] الصيرفي. القانون في ديوان الرسائل. ص 23.

[2] عباس، عرفة حلمي. نقد النثر: النظرية والتطبيق قراءة في نتاج ابن الأثير النقدي والإبداعي مع وصله بالدرس الأدبي الحديث.ط1. القاهرة: مكتبة الآداب، 2009. ص 212.

[3] بن مساهل، باية. الخطاب النثري في كتاب المثل السائر لابن الأثير. رسالة ماجستير قسم اللغة العربية، جامعة المسيلة(2008- 2009). ص 75.

مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وباقي الأبواب وهي مائة باب تعم الموزون والمنثور، وتوجد في الكتاب العزيز إلا الأقل لمن دقق النظر في الاستنباط)).[1]

أراد ابن أبي الأصبع من خلال هذا الكتاب أن يبين لنا طرق صناعة الكلام شعرا ونثرا، وبعد قراءتنا لبعض فصول الكتاب تلمسنا ذلك، فهو يقول مثلا في باب التهذيب: ((وكنت قد جمعت فصولا يحتاج إليها العامل في البلاغتين، والواضع في الصناعتين، من عدة كتب من كتب البلاغة، وحذفت منها ما لا يحتاج إليه، ونقحتها وحررتها، وها أنذا أسوقها خاتمة لهذا الباب، والله الموفق للصواب)).[2]

بعد ذلك يبدأ ابن أبي الاصبع في إعطاء التوجيهات وإسداء النصائح الخاصة بصناعة الكلام شعرا ونثرا فيقول: ((ينبغي لك ايها الراغب في العمل، السائل فيه عن أوضح السبل، أن تحصل المعنى عند الشروع في تحبير الشعر وتحرير النثر قبل اللفظ، والقوافي قبل الأبيات، ولا تكره الخاطر على وزن مخصوص، وروي مقصود، وتوخَّ الكلام الجزل، دون الرذل، والسهل، دون الصعب، والعذب، دون المستكره، والمستحسن دون المستهجن، ولا تعمل نظما ولا نثرا عند الملل، ولا تؤلف كلاما عند الضجر)).[3]

وجدير بنا في هذا المقام أن نشير إلى كتاب " حسن التوسل في صناعة الترسل " لشهاب الدين محمود الحلبي الحنفي (ت 725 هجري)، لأنه من الكتب المهمة في مجال الكتابة الأدبية وفن التعبير عموما، وكتابة الرسائل بشكل خاص، إضافة إلى أن القلقشندي قد اعتمد عليه كثيرا في استيقاء المادة العلمية الخاصة بالكتابة الإنشائية.

وقبل ختام هذا الفصل نود الإشارة إلى أن ميدان نقد النثر واسع جدا ومتشعب وقد اقتصرنا على قدر قليل، لنرى من خلاله فقط صفحة من صفحات هذا الجانب، وتبقى كتب كثيرة تحمل في بطونها مادة علمية لها علاقة بفن النثر، خاصة كتب إعجاز القرآن، إذ أن القرآن قد حمل في ثورته العقائدية بذور ثورة أدبية ونقدية كذلك، من خلال انبهار العرب بنظمه العجيب، واندهاشهم لجمال أسلوبه وسحر صيغه وتعابيره، ولا نريد التفصيل أكثر في هذا الجانب، حتى لا نضطر إلى فتح صفحة أخرى، قد تجرنا إلى استقصاء المادة العلمية الخاصة بنقد النثر من كتب إعجاز القرآن، ولكن ما نريد قوله هو انه من بين الكم الهائل من الكتب والدراسات الخاصة بالنثر، ((تعتبر دراسات إعجاز القرآن نفسها قمة هذه

---

[1] ابن أبي الاصبع المصري. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن. تحقيق: حفني محمد شرف. لجنة إحياء التراث الإسلامي. ص ص: 95، 96.

[2] المرجع نفسه. ص 412.

[3] المرجع نفسه. ص ص 412، 413.

الدراسات، إذ أن القرآن في صورته النثرية كان باعثا لإعجازه البياني إلى البحث عن أسرار هذا الإعجاز في بنائه الأسلوبي على تلك الصورة)).[1]

كان هذا غيض من فيض ما امتلأت به كتب النقد العربي القديم، وكتب البلاغة والأدب وإعجاز القرآن، من إشارات إلى النص النثري، وقد اقتصرنا على البعض منها فقط، بالقدر الذي يتيح لنا جلاء المفاهيم والتصورات، وإزالة بعض الغموض الذي يكتنف هذا الجانب من تراثنا النقدي.

---

[1] سلام، محمد زغلول. تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري. ط1. مصر: دار المعارف، دت. ص 292.

ثانيا: النص النثري قبل عصر الكلاعي:

لكي نتحدث عن نقد النثر في بيئتي المغرب والأندلس، يجب علينا أن نعرف ما إذا كانت هناك فنون نثرية في هاتين البيئتين خاصة قبل القرن الخامس الهجري، ويبدو من خلال الرجوع إلى المصادر المغربية والأندلسية التي اهتمت بنقد النثر، أنها شحيحة في هذا الجانب، ضف إلى ذلك ((أن الكتب التي أرخ فيها أصحابها للأدب الأندلسي منذ أقدم عهوده، والتي اعتنوا فيها بتصوير المراحل الأولى من الحياة الأدبية في الأندلس قد ضاعت، ولم يعثر عليها أحد إلى وقتنا الحاضر، ويعتبر ضياع (كتاب الحدائق) لابن فرج الجيّاني الذي أرّخ فيه لأدباء الأندلس وأورد أخبارهم، ونماذج من إنتاجهم منذ البدايات الأولى إلى أيامه هو في القرن الرابع يعتبر خسارة كبيرة لنا في هذا الميدان)).[1]

لهذا لا يجد الباحث بدا من الرجوع إلى المصادر المتوفرة لدينا، والتي يورد فيها أصحابها نصوصا نثرية وإن كانت قليلة؛ فإنها تعطينا على الأقل صورة تقريبية عن جهود النقاد المغاربة والأندلسيين المبذولة في نقد النثر.

سنحاول في هذا الفصل الحديث عن نقد النثر في المغرب والأندلس قبل القرن الخامس الهجري أي قبل عصر الكلاعي.

ولم يعط النقد الأدبي عموما (حتى نقد الشعر فما بالك بنقد النثر) في المغرب والأندلس حقه من البحث والدراسة، وهذا ربما يعود لأسباب معينة، إما أن يكون العزوف عن دراسة النقد المغربي والأندلسي راجع إلى النظرة السائدة لدى الدارسين من أن النقد العربي القديم هو نقد مشرقي بالأساس، وأن ما عداه وما سواه هو تبع له ولم يضف شيئا يستحق الذكر.

أو ربما قد يعود السبب إلى عدم معرفة الباحثين والدارسين للشخصيات النقدية والبلاغية في المغرب والأندلس، خاصة إذا علمنا أن من اشتهر بالنقد الأدبي عند العرب ومن ذاع صيت مؤلفاتهم جلهم من المشارقة.

ولهذا سنحاول في هذه الصفحات القليلة تجاوز هذه النظرة الضيقة للنقد العربي القديم، من خلال الاهتمام بالمدونة النقدية المغربية والأندلسية، من خلال تتبع وجهات نظر وآراء بعض النقاد في هاتين البيئتين، ممن عاشوا قبل عصر الكلاعي.

---

[1] بن محمد، علي. النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس مضامينه وأشكاله. ط1. بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1990. ج1. ص 136.

يصعب العثور على مادة علمية لها علاقة بنقد النثر في التراث النقدي المغربي والأندلسي، خاصة إذا علمنا أن ميدان النقد المغربي عموما لم تطأه بعد بشكل موسع ومقنع ومسهب أقلام الباحثين والدارسين مقارنة بالنقد المشرقي. لهذا سنجد ونحن بصدد الحديث في هذا الفصل عن النص النثري في النقد المغربي القديم عنتا في العثور على ملامح نظرية نقدية مغربية.

سنتطرق إلى جهود بعض النقاد القدامى في المغرب والأندلس وفق الترتيب الزمني مراعين في ذلك الحدود التي وضعناها لهذا الفصل، وهي أننا لن نتحدث إلا عن النقاد الذين سبقوا الكلاعي، ولن نتحدث كذلك إلا عن جهودهم في نقد النثر، وإن كان هذا فيه نوع من المجازفة والصعوبة، بكون أنه لا توجد مؤلفات خاصة بنقد النثر في المغرب والأندلس كتلك التي رأيناها في المشرق. لكن رغم كل هذه المحاذير سنحاول الكشف من خلال بعض المدونات النقدية في هذه البقعة الجغرافية، عن مدى مساهمة النقاد المغاربة والأندلسيين في إثراء النظرية النقدية العربية خاصة ما تعلق منها بفن النثر.

سنبدأ حديثنا عن نقد النثر في بيئة الأندلس، من أبرز أمَّات الأدب العربي، وهو كتاب: " العقد الفريد " لصاحبه " ابن عبد ربه الأندلسي " (ت 328 هجري)، ويحوي الكتاب طائفة من الأخبار والنوادر والأمثال والحكم والخطب والقصص والأشعار، وقد سماه العقد لأنه قسمه إلى مجموعة من الأبواب كل باب يحمل اسم حجر كريم كاللؤلؤة والزبرجدة والياقوتة والمرجانة، وهو كتاب ماتع مفيد لطلاب الأدب العربي خاصة، ولغير المتخصصين عامة. ولو أردنا الحديث عن موضوع الكتاب فسنجد ذلك واضحا من كلام ابن عبد ربه في المقدمة إذ يقول: ((وقد ألفت هذا الكتاب وتخيرت جواهره من متخير جواهر الآداب ومحصول جوامع البيان، فكان جوهر الجوهر ولباب اللباب؛ وإنما لي فيه تأليف الأخبار وفضل الاختيار، وحسن الاختصار، وفرش في صدر كل كتاب؛ وما سواه فمأخوذ من أفواه العلماء، ومأثور عن الحكماء والأدباء. واختيار الكلام أصعب من تأليفه. وقد قالوا: اختيار الرجل وافد عقله)).[1]

يعتبر كتاب " العقد الفريد " موسوعة أدبية بحق، لأنه جمع بين دفتيه مختارات شعرية ونثرية كثيرة، مطعمة ببعض الآراء النقدية والبلاغية لابن عبد ربه. لهذا يمكن لنا أن ندرجه ضمن الكتب والمؤلفات التي فيها عناية بالنثر من جانبين:

[1] ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد. العقد الفريد. تحقيق: مفيد محمد قميحة. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1983. ج1. ص 4.

أولهما أن ابن عبد ربه أورد كثيرا من فنون النثر في كتابه هذا كالأمثال والخطب والتوقيعات والنوادر والحكايات.

ثانيهما أن ابن عبد ربه اعتمد في سوقه لهذه النصوص على مبدأ الاختيار الذاتي، أي احتكم إلى ذوقه الأدبي وحسه البلاغي في الاختيار والانتقاء، وهذا في حد ذاته عمل نقدي.

يقول ابن عبد ربه: ((وقصدت من جملة الأخبار وفنون الآثار أشرفها جوهرا، وأظهره رونقا، وألطفها معنى، وأجزلها لفظا، وأحسنها ديباجة، وأكثرها طلاوة وحلاوة)).[1]

يبدو لنا من خلال هذا النص منهج ابن عبد ربه النقدي الذي يقوم أساسا على الانتقاء والاختيار الذاتي، من خلال الاحتكام إلى القريحة الأدبية والذوق الفني في إيراد النصوص الأدبية ومنها – طبعا – النصوص النثرية.

يمثل عبد الكريم النهشلي (ت 405 هجري) من خلال كتابه " الممتع في صنعة الشعر "، حلقة مهمة من حلقات النقد المغربي القديم، ورغم أن كتابه في فن الشعر وليس في فن النثر، إلا أننا يمكن أن نعثر على بعض الملاحظات النقدية، ونستخلص بعضا من آرائه، من خلال حديثه عن مفهوم الشعر، والموازنة بينه وبين النثر، هذه القضية الأخيرة التي شغلت حيزا كبيرا من التفكير النقدي عند العرب القدامى.

تناول معظم النقاد المشارقة هذه القضية في مدوناتهم النقدية، وخصصوا لها مساحة واسعة من النقاش، ولم تغب هذه القضية كذلك عن النقاد المغاربة، وعن النقد المغربي والأندلسي القديم، ولعل عبد الكريم النهشلي من بين هؤلاء، ويمكن عده ضمن طائفة النقاد الذين فضلوا الشعر على النثر، ومن عنوان كتابه نستشف ذلك إذ وسمه بالممتع في صنعة الشعر، إشارة ربما منه إلى ما يتميز به الشعر من إمتاع وتشويق وإثارة. وهو من أكثر الكتب شهرة عند عبد الكريم النهشلي وبه عُرف.

يمكن لنا أن نتلمس موقف النهشلي من النثر، في بعض الومضات السريعة التي جاءت في كتابه أثناء حديثه عن: أيهما أسبق هل الشعر أم النثر؟ يقول في ذلك: ((أصل الكلام منثور، ثم تعقبت العرب ذلك واحتاجت إلى الغناء بأفعالها وذكر سابقيها، ووقائعها، وتضمين مآثرها)).[2]

---

[1] المرجع السابق. ص 5.

[2] النهشلي، عبد الكريم. الممتع في صنعة الشعر. تحقيق: محمد زغلول سلام. دط. الإسكندرية: منشأة المعارف. دت. ص 11.

ويبدو من خلال قراءة كتاب" الممتع في صنعة الشعر" أن النهشلي من المعجبين أشد الإعجاب بالشعر، ومن المفضلين له على النثر، فلا تكاد تخلو صفحة من صفحات كتابه من تأكيد هذا الموقف يقول في موضع من الكتاب: ((كم عسير كان الشعر فرج يسره، ومعروف كان سبب إسدائه، وحياة كان سبب استرجاعها، ورحم كان سبب وصلها، ونار حرب أطفأها، وغضب برده، وحقد سلَّه، وغناء اجتلبه. وكم اسم نوَّه به، ورجل منسي عرف باسمه، وكم شاعر سعى بذمته، فرد حمى بعدما أبيحت، وأهلا بعدما سبيت، وفك من أسارى أكتب أيديها القيد، وعنتها سلاسل القيود)).[1]

ومع أن عبد الكريم النهشلي كان كاتبا، فإنه يقف في صف من يؤثرون الشعر ويفضلونه على النثر، يقول: ((لما رأت العرب المنثور يندُّ عليهم وينفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزان والأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء، فجاءهم مستويا ورأوه باقيا على ممر الأيام فألفوا ذلك وسموه شعرا، والشعر عندهم الفطنة ومعنى قولهم: " ليت شعري " أي " ليت فطنتي "، والشعر أبلغ البيانين، وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور))[2]

فمن خلال هذا النص يتبين لنا إلى اي مدى يفضل النهشلي الشعر على النثر، وقد تبعه في ذلك تلميذه ابن رشيق القيرواني كما سنرى.

يعتبر ابن رشيق القيرواني (ت456 هجري) من النقاد البارزين في بيئة المغرب، من خلال تركه لمؤلف نقدي ترك بصمة في تاريخ النقد العربي القديم، وهو كتاب " العمدة في محاسن الشعر وآدابه "، ورغم أن هذا الكتاب كما هو واضح من العنوان في فن الشعر وتبيان فضائله ومزاياه، إلا أننا استطعنا أن نعثر على بعض اللفتات النقدية الخاصة بفن النثر، وهذا من خلال الفصل الذي خصصه للحديث عن المفاضلة بين النظم والنثر، والفصل الذي خصصه كذلك للحديث عن أسبقية الشعر والنثر.

خصص ابن رشيق القيرواني جزءا كبيرا من كتابه للحديث عن فضل الشعر، والرد على من يكره الشعر، ومن رفعه الشعر ومن وضعه، يقول ابن رشيق: ((وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات؛ جيدة، ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفق الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى – كان الحكم

[1] المرجع السابق .ص 13.
[2] المرجع نفسه . ص 19.

للشعر ظاهرا في التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة)).[1]

يفهم من هذا النص ان ابن رشيق من النقاد الذين يفضلون الشعر على النثر، حتى وإن تساويا في القيمة الفنية، ويضرب في ذلك مثالا واقيا، لكي يؤكد مذهبه واتجاهه، فيقول: ((أن الدر – وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يشبه، إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرا، وأغلى ثمنا، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال)).[2]

ويقول في موضع آخر: ((وقد اجتمع الناس على أن المنثور في كلامهم أكثر، وأقل جيدا محفوظا، وأن الشعر أقل، وأكثر جيدا محفوظا، لأن في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور.)).[3]

يفهم من هذا النص أن ابن رشيق القيرواني يريد إقناعنا أن الشعر مما لا يقدر عليه أي إنسان عكس النثر، وأن نسبة المنثور أكبر بكثير من نسبة الشعر، ولأن أقل القصائد جودة وجمالا تساوي أجود النصوص النثرية، لا لشيء سوى توفر عنصري الوزن والقافية في الشعر.

أما فيما يخص قضية أيهما أسبق الشعر أم النثر؟ فيذهب ابن رشيق إلى القول أن النثر سابق على الشعر، يقول: ((وكان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد)).[4]

وعلى العموم يبقى موقف ابن رشيق من النثر فيه ميل واضح إلى الشعر، وقد بذل قصارى جهده لتأكيد موقفه، خاصة إذا قرأنا ما كتبه ردا على المنتصرين للنثر، الطاعنين على الشعر، واحتجاجهم بكون القرآن كلام الله تعالى منثور[5]، وهذا في الحقيقة ((كلام ضعيف لا يتناسب مع عقل مثقف كعقل ابن رشيق، لأنه إذا صح أن يشبه الشعر بالعقد المنظوم، فإنه لا يصح أن يشبه النثر بالدر المنثور؛ لأن النثر منظوم أيضا، والكاتب يؤلف بين الكلمات ويزاوج بين الألفاظ بنفس الدقة التي يعنى بها ناظم العقد، واللؤلؤ

---

[1] القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. ط5. بيروت: دار الجيل، 1981. ص 19.

[2] المرجع نفسه. الصفحة نفسها..

[3] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه. ص 20.

[5] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

المنثور له قيمته دائما، لأن اللؤلؤة هي هي في قيمتها ونفاستها، ولن يضيرها أن تسقط من بين حبات العقد وأن تقع حيث يشاء الإغفال، أما اللفظة فتفقد قيمتها الأدبية وهي منفردة، إذ كان سحرها يرجع إلى موقعها من التركيب بلا فرق بين الشعر والنثر)).[1]

يجدر بنا أن نعرج على الحصري (ت 413 هجري) صاحب كتاب " زهر الآداب وثمر الألباب "، وهو كتاب غني عن التعريف، لما تضمنه من اختيارات أدبية شعرية ونثرية شملت جميع عصور الأدب العربي قبل الحصري، فهو كتاب كما قال عنه مؤلفه: ((يتصرف الناظر فيه من نثره إلى شعره، ومطبوعه إلى مصنوعه، ومحاورته إلى مفاخرته، ومناقلته إلى مساجلته، وخطابه المبهت إلى جوابه المسكت، وتشبيهاته المصيبة إلى اختراعاته الغريبة، وأوصافه الباهرة، إلى أمثاله السائرة، وجدّه المعجب إلى هزله المطرب، وجزله الرائع إلى رقيقه البارع)).[2]

جمع الحصري في كتابه كل ما وقعت عليه عينه من نصوص وقطع أدبية، ولكنه اتبع في ذلك كله مبدأ حسن الاختيار كما قال هو في مقدمة كتابه: ((واختيار المرء قطعة من عقله تدل على تخلفه أو فضله)).[3]

تصادفنا في " زهر الآداب وثمر الألباب " اختيارات نثرية نابعة من ذوق الحصري وخبرته بفن الأدب، والحصري من النقاد الذين يساوون بين الشعر والنثر في الجودة الفنية، ولم يفضل أحدهما على الآخر، وركز في كتابه على ما رآه متوفرا على عنصر البلاغة، وقد أورد في كتابه أوصافا بليغة في البلاغات على ألسنة أقوام من أهل الصناعات.[4]

يعتبر ابن بسام الشنتريني (ت 542 هجري) من نقاد المغرب والأندلس الذين ألَّفوا في نقد النثر، فكتابه " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " كتاب جمع فيه بين فني الشعر والنثر، وهو ما نلاحظه واضحا جليا في قوله: ((وقد أودعت هذا الديوان الذي سميته " كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " من عجائب علمهم وغرائب نثرهم ونظمهم ما هو أحلى من مناجاة الأحبة بين التمنع والرقبة، وأشهى من معاطاة العُقار على نغمات المثالث والأزيار؛ لأن أهل هذه الجزيرة – مذ كانوا – رؤساء خطابة، ورؤوس شعر وكتابة، تدفقوا

---

[1] مبارك، زكي. النثر الفني في القرن الرابع. بيروت: المكتبة العصرية. ج1.ص 23.
[2] الحصري القيرواني، أبي إسحاق إبراهيم بن علي. زهر الآداب وثمر الألباب. تحقيق: علي محمد البجاوي. دار إحياء الكتب العربية. ج1. ص 1.
[3] المرجع نفسه. ص 3.
[4] أنظر: المرجع نفسه. ص 114.

فأنسوا البحور، وأشرقوا فباروا الشموس والبدور، وذهب كلامهم بين رقة الهواء، وجزالة الصخرة الصمَّاء)).[1]

والذخيرة كتاب خاص بشعراء وكتاب الأندلس، قسمه الشنتريني أربعة أقسام في كل قسم تناول طائفة من الشعراء والكتاب والوزراء والمشهورين عامة.

وحتى نعرف أراء الشنتريني النثرية، علينا أن نرجع إلى ما قاله في قضية المفاضلة بين الشعر والنثر، ليسهل علينا استخلاص موقفه. يقول الشنتريني في ذلك: ((ومع أن الشعر لم أرضه مركبا، ولا اتخذته مكسبا، ولا ألفته مثوى ولا منقلبا. إنما زرته لماما، ولمحته تهمما لا اهتماما، رغبة بعز نفسي عن ذله، وترفيعا لموطئ أخمصي عن محله، فإذا شعشعت راحُه، ودأبت أقداحه، لم أذقه إلا شميما، ولا كنت إلا على الحديث نديما، ومالي وله، وإنما أكثره خدعة محتال، وخلعة مختال، جدُّه تمويه وتخييل، وهزله تدليه وتضليل)).[2]

نلاحظ هنا في هذا النص أن الشنتريني عكس النهشلي وابن رشيق، يحط من قيمة الشعر، ويغض الطرف عن محاسنه ومزاياه التي لطالما تغنى بها النقاد على مر العصور، خاصة ما له علاقة بالجانب الإيقاعي فيه، ومدى تأثيره في النفوس، وجلبه للأسماع، ولهذا نجده في كتابه الذخيرة يقدم في ترتيب الأدباء (طائفة الكتاب) يقول: ((بدأت بذكر الكتاب، إذ هم صدور في أهل الآداب، إلا أن يكون من له حظ من الرياسة، أو يدعو إلى تقديمه بعض السياسة، فأول من ذكرت من أهل قرطبة من كان بها من ملوك قريش في المدة المؤرخة من أهل هذا الشأن، ثم من تعلق بسلطانهم أو دخل في شيء من شأنهم، وتلوتهم بالكتاب والوزراء، ثم بأعيان الشعراء، ثم بكوائف من المقلّين منهم)).[3]

هذا هو المنهج الذي سار عليه الشنتريني في كتابه الضخم، وهو ينبئنا على الأقل وجهة نظره في الشعر والنثر، من خلال تفضيله للنثر، ولهذا نجد ابن بسام ((قد التزم في منهجية ترتيبه لتراجم كتابه بتقديم الكتاب على الشعراء، وعندما كان يترجم لأديب يجمع بين الشعر والنثر – وهم كثيرون في كتابه – فإنه كان يورد شيئا من نثره أولا، ثم يتبعه

[1] الشنتريني، أبو الحسن علي بن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق: إحسان عباس. ليبيا-تونس: الدار العربية للكتاب، 1975. القسم 1 ج1. ص 14.
[2] المرجع نفسه. ج1 ص 18.
[3] المرجع نفسه. ج1 ص 32.

بأبيات من شعره، وقد تمسك بذلك حتى في حديثه عن الأدباء الذين كانت شهرتهم في مجال الشعر، كابن زيدون، وابن درَّاج القسطلي، وابن خفاجة الأندلسي وغيرهم)).[1]

[1]علاونة، شريف راغب. " المفاضلة بين الشعر والنثر النقدي الأندلسي ". مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها. ع37، 1427. ص 469.

الفصل الأول:

قضايا النص النثري عند الكلاعي

الفصل الأول: قضايا النص النثري عند الكلاعي

سنشير في هذا الفصل إلى القضايا النقدية المتعلقة بالنص النثري، التي عالجها الكلاعي في كتابه " إحكام صنعة الكلام "، وبعد قراءتنا للكتاب رأينا أن أهم القضايا التي وردت فيه، والتي تتضح من خلالها رؤية الكلاعي من النثر هما قضيتان اثنتان:

الأولى: قضية أفضلية النص النثري

الثانية: قضية أصول كتابة النص النثري

وهذا ما سنحاول الحديث عنه هنا بادئين بأفضلية النص النثري، متبوعة بأصول كتابة النص النثري.

أولا:أفضلية النثر عند الكلاعي:

تطرق الكلاعي إلى هذه القضية في كتابه " إحكام صنعة الكلام "، وأولاها عناية كبيرة قبل أن يبدأ الحديث عن الأجناس النثرية وخصائصها الفنية، وقد عنون الفصل المخصص لهذه القضية ب: (في الترجيح بين المنظوم والمنثور)، وقبل أن نقف عند رأي الكلاعي في هذه القضية يجدر بنا أن نقف عند المصطلحات المكونة لهذا الفصل حتى نعرف مقصوده أكثر وماذا أراد قوله في هذا الفصل.

وأول مصطلح يصادفنا هو الترجيح وهو من المصطلحات الفقهية ومعناه ((عبارة عن تقوية أحد الدليلين على الآخر كي يغلب على الظن صحته)).[1]

وهذا ما فعله تماما الكلاعي في هذا الفصل، إذ قدم مجموعة من الأدلة التي تثبت وجهة نظرة وتقويها وتدعمها، وهذه الأدلة التي قدمها الكلاعي جاءت متنوعة عقلية ودينية وأخلاقية وواقعية، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في هذا المبحث.

يبدأ الكلاعي حديثه من خلال الرجوع إلى الوراء أي الأزمنة السابقة لعصره، ويقول أن هذه القضية شغلت بال النقاد القدامى قبله، وأن الاختلاف موجود، فهناك من فضل النثر، وهناك من فضل النظم، وكل فريق له حججه وأدلته، ((الترجيح بين المنثور والمنظوم يم

[1] الحفناوي، محمد إبراهيم محمد. التعارض والترجيح عند الأصوليين وأثرهما في الفقه الإسلامي ط2.مصر:. دار الوفاء للطباعة والنشر، 1408. ص 280.

قد خاض فيه الخائضون، وميدان قد ركض فيه الراكضون))[1]، وقد شبه الكلاعي هذا الميدان باليم لاتساعه واتساع الطرق والمذاهب والآراء فيه، فبابه واسع.

وهنا نرى الكلاعي قبل أن يرجح النثر، ويبين لنا محاسنه، نراه يبدأ حديثه بإبراز محاسن الشعر، وهذا في الحقيقة منهج سليم، فمن الإنصاف والعدالة أن تذكر محاسن الشيء قبل مساوئه ومثالبه، وهذا من باب الأمانة العلمية والموضوعية في الأحكام، فالتقييم حتى يكون صحيحا ومقبولا علميا أن يكون موضوعيا مبنيا على أسس وقواعد سليمة. يقول الكلاعي: ((ورأيي أن القريض قد تزين من الوزن والقافية بحلة سابغة ضافية، صار بها أبدع مطالع، وأصنع مقاطع ، وأبهر مياسم، وأنور مباسم. وأبرد أصلا، وأشرد مثلا، وأهز لعطف الكريم،و أفلَّ لغرب اللئيم))[2].

يرى الكلاعي أن هناك مزية في الشعر زادته بهاء وحسنا، وهما الوزن والقافية اللذان جعلا الشعر في أبهى حلة، وإن كنا سنرى الكلاعي في الأخير يعيب الشعر بسبب الوزن لأنه داع للترنم في نظره. المهم أن الكلاعي أكد في البداية على هذين العنصرين المهمين في الشعر اللذين من خلالهما لبس الشعر لباسا واسعا سابغا ضافيا.

فللوزن والقافية بعد جمالي يضفي على النص بهاء ورونقا من خلال الأثر الذي يتركه كل منهما في أذن المتلقي، على اعتبار أن القافية ما هي إلا ((عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن)).[3]

ومن جهة أخرى نرى الكلاعي يشير إلى كون الوزن والقافية جعلا الشعر أبرد أصلا، وأشرد مثلا، وأهز لعطف الكريم، وأفلَّ لغرب اللئيم، وهذه كلها خصائص على مستوى المعنى، تتوفر في الشعر وتجعله من فنون الكلام الجميل عند الكلاعي، فالشعر في نظر الكلاعي فيه من جماليات الشكل والمضمون ما يستدعي الوقوف والتأمل، وهو هنا يقر حقيقة لطالما رددها النقاد القدامى، فحواها أن الشعر يتميز عن النثر بالوزن والقافية وليس هذا فحسب بل حتى المعنى الذي عادة ما يكون مليئا بالأخيلة والصور البديعة.

---

[1] الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور. إحكام صنعة الكلام.تحقيق: محمد رضوان الداية. دط. بيروت: دار الثقافة، 1966. ص 36.

[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها..

[3] إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مطبعة لجنة البيان العربي. ط2. 1952. ص 244.

بعد أن بدأ الكلاعي بالحديث عن خصائص النص الشعري، ينتقل إلى الحديث عن خصائص النص النثري، من خلال استعماله لأداة الإستدراك " لكن "، فهو يستدرك ما قاله عن مزايا الشعر بالحديث عن مزايا النثر، التي تجعله أفضل من النثر.

يرى الكلاعي أن النثر ((أسلم جانبا، وأكرم حاملا وطالبا))[1]،وهو بهذا يشير إلى الجانب الأخلاقي في الأدب عموما، فالنثر من هذه الجهة أضمن، وأبعد عن فساد المعتقد وسوء الأخلاق، وقد استدل الكلاعي بما روي عن ((رسول الله صلى الله عليه وسلم: " لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلئ شعرا"، ولم يقل كتابة ولا خطابة، لأن الشعر داع لسوء الأدب، وفساد المنقلب. لأنه – لضيقه وصعوبة طريقه – يحمل الشاعر على الغلو في الدين، حتى يؤول إلى فساد اليقين. ويحمله على الكذب، والكذب ليس من شيم المؤمنين)).[2]

نرى في هذا النص أن الكلاعي يستدل بحديث للرسول فيه تنفير من الشعر، أو لنقل فيه على الأقل تنفير من الاهتمام الزائد بالشعر يصبح الشاعر مشغولا بالشعر عن ذكر الله وعن الدين بشكل عام، ويرتب الكلاعي مقدمات ليصل من خلالها إلى مجموعة من النتائج، فالرسول قال شعرا ولم يقل خطابة ولا كتابة لأن الشعر في نظره طريقه صعب ووعر وضيق وربما هو يشير هنا إلى ما يمتاز به الشعر من وزن وقافية، فالشعر بهذين العنصرين كلام مقيد، وعلى الشاعر أن يلتزم بهما في جميع أبياته، إضافة إلى أن الشعر من أكثر ضروب الكلام احتواء للصور والأخيلة، لأنه يقوم غالبا على مخاطبة العاطفة وتصوير المشاعر والأحاسيس، عكس النثر الذي يقوم عادة على مخاطبة العقل، ولهذا في نظر الكلاعي يكثر الكذب في الشعر، الذي هو ليس من شيم المؤمنين.

ويبدو الكلاعي من خلال موقفه هذا من الشعر مخالفا لطائفة من النقاد القدامى، فإذا كان الكلاعي يرى في الكذب عيبا في الشعر، فإن هناك من يرى عكس ذلك تماما، ويكفي هنا أن نشير إلى بعض الآراء فقط لنرى من خلالها مدى اتساع المدونة النقدية القديمة، وأن الاختلاف الموجود بينهم ما هو إلا إثراء للأدب والنقد.

فأبو هلال العسكري مثلا (ت395 هجري) يقول: ((ولا يقع الشعر في شيء من هذه الاشياء موقعا، ولكن له مواضع لا ينجح فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها، وإن كان أكثره قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات، والألفاظ الكاذبة من قذف المحصنات، وشهادة الزور وقول البهتان، لا سيما الشعر الجاهلي

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 36.
[2] المصدر نفسه. ص ص 36. 37.

الذي هو أقوى الشعر وأفحله))[1]، فأبو هلال العسكري يقف موقفا مناقضا تماما لموقف الكلاعي، إذ يرى أن الكذب لازم في الشعر وهو من الأشياء التي تجمله وتحسنه.

ويقول في موضع آخر: ((وليس يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى، هذا هو الذي سوغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه)).[2]

ويقول: ((وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء)).[3]

أما ابن رشيق القيرواني (ت 456 هجري) فلا يختلف في موقفه من هذه القضية عن موقف أبي هلال العسكري، فهو كذلك يرى أن الشعر يقوم على الكذب، وإن كان الكذب الذي يقصده ليس تزويرا للواقع وتزييفا للتاريخ وقلبا للحقائق، وإنما هو الكذب الفني بتعبير النقاد، يقول ابن رشيق القيرواني (ومن فضائله " يقصد الشعر"، أن الكذب- الذي اجتمع الناس على قبحه- حسن فيه، وحسبك ما حسن الكذب، واغتفر له قبحه)).[4]

أوردنا هذين الرأيين فقط لنقول أن قضية الصدق والكذب في الشعر قد أخذت حيزا كبيرا من التفكير النقدي العربي القديم، واختلف النقاد في المشرق والمغرب والأندلس في نظرهم إليها، واكتفينا بهذين الموقفين لناقدين أحدهما يمثل بيئة المشرق والآخر يمثل بيئة المغرب.

ويمضي الكلاعي في حشد الشواهد والروايات التي تؤيد وجهة نظره في ترجيح المنثور على المنظوم خاصة من جهة أن الشعر يدعو إلى الكذب يقول: ((ومن كلام بعض البلغاء، إياك والشاعر فإنه يطلب على الكذب مثوبة. ويقرع جليسه في أدنى زلة))[5]، وواضح من هذا القول مدى ازدراء الكلاعي للشعر.

وقول الأصمعي: ((الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف. هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الاسلام سقط شعره))[6]، فكأن الشعر في نظر الكلاعي مرتبط أشد الارتباط بما هو قبيح وسيء من الأفعال والأخلاق.فمن خلال القولين

---

[1] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق علي محمد البجاوي.محمد أبو الفضل إبراهيم.دار إحياء الكتب العربية. ط1. 1952.. ص ص: 136، 137.

[2] المرجع نفسه. ص 137.

[3] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده. مطبعة السعادة مصر. ط1. 1907. ج1 ص 06.

[5] إحكام صنعة الكلام. ص 37.

[6] المصدر نفسه.الصفحة نفسها.

السابقين يمكن لنا القول أن الشاعر يجتمع فيه كم هائل من الصفات الذميمة، كالكذب، وتتبع الناس في زلاتهم وفضحهم. وهنا يجب علينا أن نقف وقفة متأنية أمام هذه الأقوال خاصة قول الأصمعي الذي رواه الكثير من النقاد بروايات أخرى مشابهة لهذه الرواية في مضمونها العام، من أن الشعر إذا اقترن بالخير والفضيلة والأخلاق ضعف ولان وفقد قيمته الجمالية. وهذا القول في الحقيقة إن كان الكلاعي قد اعتمد عليه للدفاع عن النثر مقابل الحط من قيمة الشعر، فإن هناك من النقاد والدارسين المحدثين قديما وحديثا من يعتمد على المقولة ذاتها لطرح قضية أخرى هي قضية الشعر والأخلاق، ومن خلال القول السابق ذهبوا للقول أن الأدب بعيد كل البعد في الوظيفة المنوطة به عن الدين والأخلاق، وأن الغاية منه ووظيفته هي وظيفة جمالية بمعنى أن الأدب ما هو إلا وسيلة للمتعة والتسلية. وربط الأدب والشعر على وجه الخصوص بالدين يجعله ضعيفا لينا بتعبير الأصمعي، ويفقد بسبب هذا الربط كل ما له علاقة بالفن والجمال الأدبيين.

إذن يمكن القول أن الكلاعي قد اراد بقول الأصمعي السابق أن الشعر والشعراء مذهبهم قائم على الفن من أجل الفن لا غير، فلا يمكن للشعر في نظر الكلاعي أن يكون وسيلة للخير والمتعة والجمال في الوقت ذاته، فعلى الشاعر هنا أن يسلك أحد الطريقين إما طريق الخير ويكون مضحيا إذ ذاك بالأداء الفني والإبداع الأدبي، أو أن يسلك طريق الإبداع والأداء الفني الجيد مضحيا بالمثل والقيم العليا، وهذا في الحقيقة هو الغالب في الشعر وليس كله، وربما هذا ما قصده الأصمعي.

ورواية أخرى أوردها الكلاعي في معرض حديثه عن معايب الشعر جاء فيها: ((وكتب عبد الله بن أبي ربيعة إلى عثمان بن عفان رضي الله عنه: إني قد اشتريت لك غلاما شاعرا، فكتب إليه عثمان رضي الله عنه: لا حاجة لي به. اردده، فإنما حظ أهل العبد الشاعر منه إذا شبع أن ينسب بنسائهم، وإن جاع أن يهجوهم)).[1]

وهذه الرواية المشهورة في تاريخ الأدب العربي القديم ما هي إلا دليل على تفطن العرب قديما لبعض صفات الشعراء وشيمهم التي يمتازون بها، من انعدام الرزانة وغياب العقل وقول أي شيء في كل شيء، خاصة وأن الشعر يغلب عليه الوجدان والعاطفة، فينجر الشاعر حينئذ إلى الغلو والمبالغة والخروج عن حدود المنطق والعقل، خاصة في بعض الأغراض الشعرية التي يكون فيها الشاعر في حالة إعجاب أو انبهار كالمدح والغزل والرثاء، وحتى نفهم هذه الرواية على حقيقتها يجب علينا أن نربطها بسياقها الحضاري الذي وردت فيه، إذ أن الشاعر الغلام الذي أراد عبد الله بن أبي ربيعة أن يهبه لعثمان بن عفان هو الشاعر المخضرم " سحيم عبد بني الحسحاس" الذي كان شاعرا حلو الشعر،

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 37.

وأكثر شعره في الغزل وغزله فاحش، لهذا السبب ربما لم يقبله عثمان بن عفان، وهو الصحابي الجليل الذي يأبى ويرفض مثل هذا النوع من الشعر الذي فيه فحش وبذاءة.

من الادلة والحجج كذلك التي أوردها الكلاعي في ترجيحه للمنثورعلى المنظوم، أن الشعر لا يجيده إلا متكسب به، وساق الكلاعي طائفة من النصوص في هذا المعنى سنوردها بعد ذلك نعقب عليها، ونحاول تقديم صورة عما أراد هو قوله[1].

اللهى تفتق اللهى

بيع الشعر بالسعر

لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى ينسكب المطر

قول أبي سعيد المخزومي:

الكلب والشاعر في حالة يا ليت أني لم أكن شاعرا

أما تراه باسطا كفه يستطعم الوارد والصادرا

قول أبي العلاء في خطبة الفصيح: ((الشعر إذا جعل مكسبا لم يترك للشاعر حسبا. وإذا كان لغير مكسب حسن في الصفات والنسب. ما لم تسب المحصنة، وتعد للعار العصينة[2]. فاتق ربك. وإذا الشاعر فلا تقل: " والشعراء يتبعهم الغاوون" فإن الآية وصلت باستثناء. وجنى السيئة شر الجنى. لا تجهلوا فضيلة الشعر فإنه يذكر الناسي، ويحل عزمة الفاتك، ويعطف مودة الكاشح، ويشجع الجبان:

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا)).[3]

هذه هي الأقوال التي استشهد بها الكلاعي في حديثه عن قضية التكسب في الشعر، وأن ذلك مما يحط من قيمة الشعر والشاعر معا، والكلاعي على حق لأن التكسب والاستجداء فعلا كان ظاهرة منتشرة في الشعر العربي القديم بدءا بالعصر الجاهلي، الذي كان الشعراء فيه يفدون على الملوك والأمراء يمدحونهم طمعا في المال والجوائز والهبات. وقلما تجد شاعرا لم يتكسب بشعره.ويمكن القول إجمالا أن التكسب في الشعر مرفوض من جانبين ((أحدهما بشاعة الكذب وقبح أثره في نفس الكاذب ونفس المكذوب عليه... الثاني: أن ما يفيده من التكسب في الشعر إنما هو مال حرام قد استحل ظلما، وربما كان صاحبه

---

[1] المصدر السابق. الصفحة نفسها..

[2] هكذا جاءت في إحكام صنعة الكلام.

[3] إحكام صنعة الكلام. ص 38.

مضطرا إليه وربما كان رزق صغار أو امرأة عاجزة، ولا شك في أن أصحابه لم يسلموه إلا كارهين)).[1]

ننتقل إلى سبب آخر من الأسباب التي جعلت الكلاعي يفضل النثر على الشعر، وهو أن ((الشعر يحمل الشاعر على خطاب الممدوح بالكاف، ودعائه باسمه، ونسبه إلى أمه. وهذا كله من سوء الأدب، أو داع إليه))[2]. ولو اردنا أن نفصل فيما قاله الكلاعي تفصيلا، لوجدنا أن الشعر العربي القديم فيه مما ذكره الكلاعي من مساوئ الشعر الشيء الكثير، وقد تفطن النقاد القدامى لهذا الأمر، وعقبوا على الأخطاء التي كان يقع فيها الشعراء، ومن هذه الأخطاء خطاب الشاعر ممدوحه بالكاف يقول ابن الأثير في كتابه المثل السائر: ((واعلم أن للمدح ألفاظا تخصه وللذم ألفاظا تخصه، وقد تعمق قوم في ذلك حتى قالوا من الأدب ألا تخاطب الملوك ومن يقاربهم بكاف الخطاب، وهذا غلط بارد، فإن الله الذي هو ملك الملوك قد خوطب بالكاف في أول كتابه العزيز فقيل " إياك نعبد وإياك نستعين")).[3]

والشواهد على ذلك كثيرة في الشعر العربي القديم، وليس المقام مقام حديث عنها هنا، خوفا من الإطالة والخروج عن سياق الحديث، المهم أن ابن الأثير يرى أن ((جل خطاب الشعراء الممدوحين إنما هو بالكاف)).[4]

أما الدعاء باسم الممدوح، فمما لا شك فيه أن هذا كذلك يعد من معايب الشعر ، ونحن مع الكلاعي في طرحه هذا، لأن هذا الامر قد يصل بالشاعر إلى درجة كبيرة من فساد الدين والمعتقد الصحيح، والشاعر في غمرة المدح خاصة إذا كان الممدوح ملكا أو أميرا لا يحس كيف تخرج الألفاظ والمعاني من ذهنه فيقع في المحاذير والشركيات دون أن يتفطن لذلك، ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بما قاله المتنبي في مدح محمد بن زريق الطرسوسي:[5]

يا من نلوذ من الزمان بظله أبدا ونطرد باسمه إبليسا

---

[1] منال نجيب العزاوي: ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي ص 179.

[2] إحكام صنعة الكلام ص 38.

[3] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة. دط. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر. دت. ج3. ص 187.

[4] المرجع نفسه. ج3. ص 189.

[5] ديوان المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين. الديوان. دار الجيل. بيروت. 2005 ص 59.

المعنى: يا من نلجأ إلى ظله إذا جار علينا الزمان، وإذا تعرض لنا إبليس طردناه باسمه؛ لأن اسمه محمد، وبه يطرد إبليس. قيل: إنه أراد أنه في هيئة بمثابة أن يطرد به إبليس، مع كثرة ضرره بالناس، وقيل: أراد بإبليس، كل من تتأذى به الأنفس فهو إبليس.[1]

ولو تأملنا هذا البيت لوجدنا فيه شركا ظاهرا، فالله سبحانه وتعالى هو من يطرد باسمه إبليس، وليس الإنسان مهما كانت درجته ومكانته، والاستعاذة لا تكون إلا بالله عزوجل دون غيره وسواه من البشر وحتى الأنبياء والصالحين لا تجوز الاستعاذة بهم، يقول الله تعالى في محكم كتابه العزيز: ((وإما ينزغنك من الشيطان نزغ فاستعذ بالله إنه هو السميع العليم)) الأعراف 200.

والأمثلة والشواهد كثيرة جدا، وقد أردنا بهذا المثال فقط للتدليل والوقوف مع موقف الكلاعي ولنؤكد على أن الكلاعي لم ينطلق من فراغ في كلامه السابق، وإنما بناء من شواهد وحجج وأدلة موجودة في الواقع الشعري العربي.

أما قوله "ونسبه إلى أمه"[2]، فهذا كذلك مما يكثر في الشعر، ومما اشتهر به الشعر العربي القديم ومن فحول الشعراء، ورغم ان النسب إلى غير الأب ليس من عادة العرب قديما، إلا أن الشعراء نجدهم في أحيان كثيرة يخرجون عن هذا التقليد، حتى مع الخلفاء ((ومما أخذ على أبي نواس في قصيدته الميمية الموصوفة التي مدح بها الأمين محمد بن الرشيد وهي قوله:

أصبحت يا ابن زبيدة ابنة جعفر أملا لعقد حباله استحكام

وكذلك قوله في موضع آخر:

وليس كجدتيه أم موسى إذا نسبت ولا كالخيزران

وهذا لغو من الحديث لا فائدة فيه، فإن شرف الأنساب إنما هو إلى الرجال لا إلى النساء)).[3]

---

[1] شرح ديوان المتنبي معجز أحمد. دار المعارف.ط2. 1992.ج1. ص ص: 217، 218.
[2] إحكام صنعة الكلام ص *38*
[3] ابن الأثير: المثل السائر ج3. ص ص 180، 181.

فهذه الامور التي مرت بنا آنفا من خطاب الممدوح بالكاف، ودعائه باسمه، ونسبه إلى أمه من الأمور التي يقع فيها الشعراء عادة بغض النظر عن طبقة الشاعر، ومكانة ومرتبة من قيل فيه الشعر، وقد عدها الكلاعي من سوء الأدب، أو مما يدعو إلى سوء الأدب.

ويمكن لنا هنا التعقيب على كلام الكلاعي ومن نحا نحوه في الذهاب إلى أن النسب لا يصح إلا من جهة الأب، بالقول أن قضية النسب قضية متشعبة جدا في تراثنا الإسلامي، ونريد التاكيد فقط على أنه هناك من العلماء من يذهب إلى صحة النسب من جهة الأم، وينطلقون في ذلك من قوله تعالى: " ووهبنا له إسحاق ويعقوب كلا هدينا ونوحا هدينا من قبل ومن ذريته داوود وسليمان وأيوب ويوسف وموسى وهارون وكذلك نجزي المحسنين، وزكرياء ويحي وعيسى وإلياس كل من الصالحين، وإسماعيل واليسع ويونس ولوطا وكلا فضلنا على العالمين " الأنعام 84- 86.

يقول القرطبي في تفسيره " الجامع لأحكام القرآن ": ((وعدَّ عيسى من ذرية إبراهيم، وإنما هو ابن البنت. فأولاد فاطمة رضي الله عنها ذرية النبي صلى الله عليه وسلم. وبهذا تمسك من رأى أن ولد البنات يدخلون في اسم الولد)).[1]

ومن الأشياء التي ذكرها الكلاعي كذلك عن النص الشعري، وتحط من قيمته فنيا وأخلاقيا شيء اشتهر به الشعر على مر الزمن وهو الوزن، والغريب في الأمر أن الكلاعي في بداية حديثه عن الشعر ومحاسنه ذكر أنه قد تزين من الوزن والقافية بحلة سابغة ضافية، ولكنه في الأخير رجع عن رأيه وعد الوزن من معايب الشعر، وقد رتب على توفر الوزن في الشعر نتائج خطيرة تؤدي للوقوع في الزنا وربما اكثر من ذلك إلى الموت يقول الكلاعي: ((ومن معايب الشعر ما فيه من الوزن، لأن الوزن داع للترنم. والترنم من باب الغناء، وقد قال بعضهم: الغناء رقية الزنا. وقال الكندي: الغناء برسام حاد، لأن المرء يسمع فيطرب، ويطرب فيسمح، ويسمح فيعطي، ويعطي فيفتقر، ويفتقر فيغتم، ويغتم فيمرض، ويمرض فيموت)).[2]

الحقيقة أن الكلاعي في جعله الوزن داع للزنا فيه نوع من المبالغة، لأن استشهاده بأن الغناء رقية الزنا أي طريقه وسبيله والداعي إليه، لا ينسجم مع ما أراد الوصول إليه، فالغناء يختلف عن الترنم ولا مجال للمقارنة بينهما، جاء في لسان العرب في مادة " رنم"، الرنيم والترنيم: تطريب الصوت و في الحديث: ما أذن الله لشيء أذنه لنبي حسن الترنم

[1] القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن ابي بكر. الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان. تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت. ط1. 2006. ج8. ص 447.

[2] إحكام صنعة الكلام ص ص 38، 39.

بالقرآن، وفي رواية: حسن الصوت يترنم بالقرآن، الترنم: التطريب والتغني وتحسين الصوت بالتلاوة ويطلق على الحيوان والجماد، ورنم الحمام والمكاء والجندب، قال ذو الرمة:

كأن رجليه رجلا مقطف عجل إذا تجاوب من برديه ترنيم

والحمامة تترنم، وللمكاء في صوته ترنيم.)).[1]

هذا ما جاء في لسان العرب في معنى الترنم، وواضح أن الترنم غير الغناء، فالغناء يكون عادة مصحوبا بالموسيقى، ((الغناء: التطريب والترنم بالكلام الموزون وغيره يكون مصحوبا بالموسيقى وغير مصحوب)) معجم المعاني. وحتى إن لم يكن مصحوبا بالموسيقى فهو يختلف عن الترنم، إذ أن الغناء عادة يكون في الأشعار المتضمنة للغزل ويكون فيها تعبير عن مشاعر الحب والغرام والعشق والوجد ولوعة الفراق والاسى على بعد الحبيب إلى غير ذلك من المشاعر والاحاسيس التي تكون بين المحبين والعاشقين.

أما قول الكندي أن الغناء برسام حاد[2]، ففيه تشبيه للغناء بالمرض والعلة، وهذا القول جزء من كلام أوصى به ابنه أبا العباس،وهذا القول كذلك ينطبق على ما قلناه سابقا حول مقولة الفضيل بن عياض، من أن الغناء يختلف عن سماع الشعر.

هذه هي الحجج التي قدمها الكلاعي في قضية ترجيح المنثور على المنظوم وهي حجج كما رأينا عبارة عن أقوال منسوبة لطائفة متنوعة ومختلفة من الناس فنجد الصحابي واللغوي والكاتب البليغ والفيلسوف وحتى الشاعر، وربما الكلاعي قد تعمد هذا الأمر حتى لا يترك حجة للمخالف.

بعد ذلك يرى الكلاعي أن هذه المعايب الموجودة في الشعر لا توجد في النثر، فإذا كان الشعر ينحاز عادة لما هو مرذول ولما هو مشين ومنحط، فإن ((الكتابة بعيدة عن هذا كله، سليمة مما يدعو إلى المهجور، أو يتشبث بالمحجور))[3]، ويقدم لنا حجة أخرى وهي أن العلماء كانوا يكرهون افتتاح الكلام بذكر اسم الله عزوجل تحرزا من أن يكون الكلام متضمنا لمعاني غير حسنة، لكننا نجدهم إذا ما نظموا قصيدة يفتتحونها بذكر " الله أكبر"،

[1] ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب. تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون. دط. القاهرة: دار المعارف. دت. (رنم). ص 1745.
[2] إحكام صنعة الكلام. ص 38.
[3] المصدر نفسه. ص 39.

وإذا ما كتبوا رسالة أو خطبة لم يفعلوا ذلك وكتبوا: بسم الله الرحمن الرحيم[1]. وهذا دليل آخر يقدمه الكلاعي في تفضيلة الكتابة على الشعر.

ويرى الكلاعي ((أن الكتابة والشعر شيئان متنافران، لتنافر طبائع أهلهما))[2]، والحقيقة أن الكلاعي محق فيما ذهب إليه، فالكاتب يختلف عن الشاعر، من جهة أن الكاتب يعتمد على لغة العقل، أما الشاعر فيعتمد على الإحساس، والنثر غير الشعر، فإذا كان النثر يخاطب العقل فإن الشعر يخاطب الوجدان، وفي هذا كفاية لمن سلك هذا المسلك وأراد التفريق بينهما، لهذا نجد أن أسلوب النثر يختلف عن أسلوب الشعر، ففي حين يعتمد النثر على الحوار والسرد والأساليب الإنشائية، نجد الشعر يعتمد على أسلوب الإيجاز وتكثيف المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ.

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 39.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها..

ثانيا:أصول كتابة النص النثري عند الكلاعي:

سيكون حديثنا في هذا الفصل عن أصول وقواعد كتابة النص النثري عند الكلاعي من خلال كتابه " إحكام صنعة الكلام "، وقبل ذلك نود الإشارة إلى أن عنوان الكتاب في حد ذاته يدل دلالة مباشرة على ما نحن بصدد الحديث عنه، فالإحكام هو الضبط والإتقان، وهذا الضبط والإتقان لا يكون إلا انطلاقا من قواعد مقررة سلفا، وأصول موضحة ومبينة، حتى يكون فاعل هذا الأمر على علم مسبق بما يجب عليه القيام به. وإذا قلنا الأحكام فإن ذلك يعبر مباشرة عن القواعد والأصول.

ويمكن أن نلاحظ أمرا آخر كذلك ورد في عنوان الكتاب هو مصطلح " الصنعة "، فقد أطلق الكلاعي اسم صنعة على الكتابة، هذا في تقديرنا ربما فيه إشارة إلى ما يحمله المصطلح من دلالات وإشارات لها علاقة بالإجادة والتفنن والإبداع.

ومصطلح الصنعة أو الصناعة - كما قرر ذلك الباحثون في النقد العربي القديم - من المصطلحات التي وردت عند النقاد العرب، وقد أشار إليه معظم النقاد العرب في مؤلفاتهم عنوانا أو متنا، ويقصدون به قدرة الأديب شاعرا وناثرا على نظم الكلام وتأليفه، من خلال أدوات ووسائل لغوية وبيانية وغيرها يستعين بها في هذه العملية، وهو مصطلح يقابل الطبع في النقد العربي القديم. وقضية الطبع والصنعة قد أخذت حيزا كبيرا من التفكير النقدي العربي القديم كما هو معلوم للمتخصصين.

لهذا يمكن القول أن الكتاب أصلا في بيان أصول الكتابة النثرية، وإرساء قواعدها الفنية لطائفة الكتاب، حتى يكون ذلك دليلا لهم يهتدون به ونبراسا يضيئون به طريق هذه الصناعة المحفوفة بالمخاطر، وهذا كله – كما سنرى – من خلال النماذج والنصوص النثرية المتنوعة والمنتقاة بعناية والملائمة للهدف الذي وضعه الكلاعي لكتابه، وقد تم انتقاء هذه النصوص واختيارها انطلاقا من مبدأ الاختيار الذاتي للمؤلف، وكان الذوق الفني الرفيع للكلاعي هو عمدة الاختيار ومصدر الإعجاب والاستجادة والاستحسان.

عالج الكلاعي في " إحكام صنعة الكلام " قضية أصول الكتابة وآدابها، والقواعد التي يجب على الكاتب السير عليها حتى يكون ناجحا وموفقا في عمله. والحقيقة أن الكلاعي أشار إلى هذه القضية مرتين في كتابه، وهذا نظرا لأهميتها وخطورتها بالنسبة للكاتب، فلا غنى له عنها، ولا بد له أن يعرف كل ما يفيده وكل ما له علاقة من قريب أو من بعيد بالكتابة.

عالج الكلاعي كل ما له علاقة بكتابة النص النثري، منذ أن يكون فكرة ومعنى يختمر في ذهن الكاتب وصولا إلى المرحلة التي يتشكل فيها ويتمظهر في صورة مكتوبة . وبدأ

حديثه منوها بفضل الكتابة وشرف صاحبها وأنها نعمة وفضل من الله كبير، مضمنا حديثه طائفة من الحجج ساقها في سبيل الدفاع عن موقفه النقدي الذي ذهب فيه إلى أفضلية النثر على الشعر، وهذا الموقف بدا واضحا من الصفحات الأولى لكتابه، بشكل صريح لا موارية فيه، وقد أشرنا إلى هذه النقطة في فصل أفضلية النثر عند الكلاعي. واللافت للانتباه أنه يستشهد بأبيات شعرية كثيرة في حديثه عن فضل الكتابة .

سنحاول الحديث هنا والتركيز على ما له علاقة بقواعد الكتابة ومبادئها، وأصول صياغة النص النثري بشكل عام، لأن الكلاعي وضع لنا في هذا الفصل المخصص لأصول الكتابة قواعد عامة تشترك فيها النصوص النثرية جميعا، ويمكن القول أنها مما يجب على الكاتب معرفته، ولا يعذر إذ ذاك بجهلها.

بدأ الكلاعي كلامه عن أصول الكتابة النثرية بالحديث عن الجوانب الشكلية التي تدخل في عملية كتابة النص النثري كالحديث عن آلة الكتابة. وهذا الأمر سبب من أسباب كتابة النص النثري، ودون هذه الآلة لا نستطيع الحديث عن الكتابة، ورأى الكلاعي أن على الكاتب اختيار آلة الكتابة بعناية وانتقاء أجود الأنواع منها، وهي خطوة مهمة على الكاتب أن يعطيها حقها قبل الشروع في كتابة النص، وهي من الأساسيات التي من خلالها يستطيع الدخول إلى عالم الكتابة، ويطلق عليه حينئذ لقب كاتب حقيقة لا مجازا. وهنا نجد الكلاعي يستشهد كعادته بمجموعة من الروايات والشواهد التي تعزز موقفه، واللافت للانتباه أن الكلاعي هنا يستشهد بالشعر ويتكأ عليه في سبيل ترسيخ وجهة نظره .

يرى الكلاعي أنه على الكاتب أن يكون ((منتخبا – إن ساعدته الجدة – آلة الكتابة، فقد كان ابن الفياض كاتب سيف الدولة يعجن مداده بالمسك، ولا تلاق دواته إلا بماء الورد))[1]، وهذا كله من أجل أن يكون النص في أبهى حلة، وأجمل إخراج، ويستطيع القارئ حينئذ قراءته.

ويرى كذلك الكلاعي أنه ((مما يجب على الكاتب : أن يجيد قلمه، فهو ترجمانه ولسانه وسنانه))[2]، وهذا معناه أن القلم هو الأداة التي يبلغ بها الكاتب أفكاره، ومن خلاله يستطيع الكاتب إيصال الرسالة، إذ يكون النص حينئذ مفهوما ومقروءا.

من أصول الكتابة التي تحدث عنها الكلاعي في كتابه والتي لها علاقة بما هو خارج النص، أي الشكل الخارجي، الخط وكيفية كتابة البطاقة، وحجم الورقة ولونها.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 40.

[2] المصدر نفسه: ص 41.

يرى الكلاعي أن الخط الذي يكتب به النص مهم جدا في إيصال المعنى بطريقة واضحة، وجمال الخط ووضوحه لا غنى عنهما للكاتب في كتابة نصه، وهو من الأصول التي يجب على الكاتب تعلمها والتقيد بها في الكتابة لما لها من أثر جليل في نفس القارئ.

وهناك الكثير من الآثار والروايات في هذا المعنى، ولولا الإطالة لذكرناها جميعا، ولكننا سنذكر بعضا منها فقط ليتبين لنا فقط أهمية الخط في الثقافة العربية الإسلامية، وأن الكلاعي محق فيما ذهب إليه. فقد روي عن ابن عباس رضي الله عنهما في قوله تعالى " أو أثارة من علم " الأحقاف 4 قال: يعني الخط. وروي كذلك عن مجاهد وأبو بكر بن عياش أيضا: " أو أثرة من علم " يعني الخط.[1]

وروي عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قوله: " الخط الحسن يزيد الحق وضوحا "[2]

وروي كذلك عن (علي بن أبي طالب) قوله: " تنوق رجل في بسم الله الرحمن الرحيم، فغفر له "[3]

وما نريد قوله هنا هو أن هذا الحديث المنسوب للرسول صلى الله عليه وسلم، حتى وإن كان هناك من يطعن في صحته ونسبته للرسول صلى الله عليه وسلم، ويشتم منه رائحة النكارة، إلا أننا أوردناه لصحة معناه فقط لا غير.

إلى غير ذلك من الآثار والروايات التي فيها تنبيه لأهمية الخط في وصول المعنى، ولهذا يمكن القول أن الكلاعي قد اصاب في إشارته لأهمية الخط في كتابة النص، وما قلناه سابقا لا يدع مجالا للشك في أهمية الخط. ولهذا قالوا: " الخط نصف الكتابة "، وقالوا: " رداءة الخط قذى في عين القارئ "[4] ويمكن لنا هنا أن نجمل النقاط التي تحدث عنها الكلاعي في قضية الخط فيما يلي:

يجب على الكاتب الالتزام بترتيب الخط، لأن الترتيب نصف الخط، ومعنى ترتيب الخط استواء حروفه، والفصل المتقارب المتناسب بينها. وهذا حتى يكون النص واضحا

---

[1] ابن كثير،أبي الفدا إسماعيل بن عمر: تفسير القرآن العظيم دار ابن حزم بيروت لبنان.ط1، 2000، ص 1701.

[2] الخطيب البغدادي: الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع تحقيق محمود الطحان. مكتبة المعارف الرياض 1983 ج1 ص 260.

[3] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[4] أنظر: إحكام صنعة الكلام. ص 45.

غير مبهم، لأن كلمة واحدة فقط يمكن أن تغير المعنى، بل أكثر من ذلك فالحرف الواحد قد يغير المعنى.

على الكاتب في نظر الكلاعي أن يولي اهتماما بالشكل والتنقيط، أو النقط والإعجام، والنقط معناه الحركات الإعرابية من فتحة وضمة وكسرة وتنوين، أما الإعجام فمعناه ينحصر في التمييز بين الحروف المتشابهة في الرسم، كالباء والتاء والثاء، والجيم والحاء والخاء، وهذا التمييز يكون عن طريق النقط التي توضع إما فوق أو تحت. ولو تتبعنا تاريخ الأبجدية العربية، لوجدنا أن العرب والمسلمين قد اهتموا بهذا الجانب في الكتابة اهتماما كبيرا، وكان مرتبطا بكتابة النص القرآني. لهذا نرى الكلاعي يعطي اهتماما هو كذلك لهذا الجانب، ولكننا نراه يتبع منهجا وسطا فيه، فهو يذهب إلى عدم الاهتمام الزائد بالنقط والشكل لأن ((النقط الكثير في الكتاب استعياء للمكاتب، والتخطيط الكثير استخفاف به))[1]، فالمعنى يمكن أن يصل في حالات كثيرة دون نقط وشكل، ولكن هذا لا يعني أننا نهمله أو نغفله، فالكلاعي يرى أن ((إعجام الخط يمنع من استعجامه، وشكله يؤمن من إشكاله))[2]، وهذا تفاديا لتأويل الكلام، وإخراجه عن سياقه الذي وضع له.

على الكاتب أن يعطي اهتماما لاستقامة الأسطار والفصل بينها، أي أن لا يكون السطر معوجا مائلا، وأن يكون بين السطر والسطر فراغ معتبر، وأن لا يكون هناك تداخل بين الأسطر، وهذا كله من أجل أن يكون النص واضحا مقروءا مفهوما.[3]

يستحسن أن يكون الخط دقيقا لطيفا أي أن الحروف صغيرة. مقابل ذلك يذم في الخط عظم حروفه وقلة استوائها وكثرة فضولها. ومذهب جمهور الكتاب: الاختصار في الخط، والحذف فيما استعمل كثيرا منه، لا الزيادة فيه، ولا الاكثار من فضوله ولغوه.[4]

ويستحسن أن يكون الخط جميلا. لأنه روي عن الحسن أنه قال: " من كتب بسم الله الرحمن الرحيم فحسنه أحسن الله إليه يوم القيامة "[5]

ومما يستحب في الخط قصر ألفاته ولاماته، واعتدالها، مع احكام سائر حروفه، لأن الدقيق من الخط أخف على العنق وأوفر للورق والورق.[6]

---

[1] إحكام صنعة الكلام: ص 45.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[3] أنظر: المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[4] أنظر: المصدر نفسه. ص 46، 47، 48.
[5] المصدر نفسه: ص 48.
[6] المصدر نفسه: ص 49.

ومن رتبة الخط استواؤه وأن يكون أول البطاقة منفسح الخط، وأن يكون آخرها دقيقا، أحسن من أن يكون الأمر على ضد ذلك.[1]

وأحسن ما يكتب به من الكاغد الأبيض لأنه ضد لون المداد. وقد قال الجعفي:

وبضدها تتميز الأشياء

وقال المعري:

والشيء لا يكثر مداحه إلا إذا قيس إلى ضده

وقول الشاعر:

ضدان لما استجمعا حسنا والضد يظهر حسنه الضد[2]

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 49.

[2] المصدر نفسه. ص 50.

هيكلة النص النثري عند الكلاعي:

يشكل موضوع هيكلة النص موضوعا بارزا في التنظير للنص النثري عند الكلاعي، وأصلا من أصول كتابته. وهيكل الشيء هو شكله وصورته وهيئته، بمعنى أن هيكل النص هو شكله الخارجي، أي العناصر التي يتكون منها النص، كما تعني الطريقة التي يقسم الكاتب من خلالها النص إلى وحدات، ولكن هذه الوحدات غير منفصلة، بل هي مرتبطة أشد الارتباط، فهي تشكل نسقا وبناء فنيا خارجيا محدد المعالم.

اشار الكلاعي إلى الوحدات أو الأقسام التي يتكون ويتشكل منها النص النثري، ولكن قبل الحديث عن هذه العناصر والوحدات، نود الإشارة فقط إلى أن هيكلة النص ليست اعتباطية، أو أنها ليست ذات جدوى، بل بالعكس تماما فهيكلة النص وتقسيمه إلى وحدات يساعد كثيرا في فهم المعنى واستكشافه، والبنية الخارجية للنص دائما ما تساعد القارئ في الوصول إلى المعنى بطريقة سلسة من خلال التدرج في الخطاب. إضافة إلى أن بناء وتقسيم النص على نسق معين يضفي عليه جمالا وبهاء، ويترك انطباعا حسنا لدى القارئ من خلال ما يتوفر عليه الافتتاح من دعاء وحمدلة وصلاة على النبي وما إلى ذلك.

هذا ما أردنا الإشارة إليه من جهة الأهمية والجدوى، ومن جهة أخرى نشير كذلك إلى أن كل قسم من أقسام النص النثري يشتمل على عناصر معينة، ولكن هذه العناصر ليس شرطا توفرها في جميع النصوص، فيمكن أن يتوفر القسم الواحد من أقسام النص النثري على ثلاثة عناصر أو أربعة ويمكن أن يكون أقل أو أكثر، وحتى تتضح الفكرة أكثر، نقدم إطارا عاما لما درج عليه الكتاب في هيكلة نصوصهم النثرية خاصة فني الرسالة والخطابة باعتبارهما من أكثر النصوص النثرية حضورا في النثر العربي القديم، لاعتبارات تاريخية وسياسية ودينية واجتماعية، ليس هنا مقام التفصيل فيها.

درج الكتاب العرب القدامى على أن يقسموا نصوصهم إلى ثلاث وحدات رئيسية هي:

الافتتاح أوالمقدمة والعرض والخاتمة، ولكل قسم من هذه الأقسام عناصر معينة يتشكل منها بحسب غرض النص ودرجة الكاتب والمكتوب إليه، ولهذا يصعب الوصول إلى نموذج موحد في كتابة أي نوع من أنواع النصوص النثرية، أو الاتفاق على هيكل خارجي معد سلفا بهدف النسج على منواله.

وحتى نتعرف أكثر على هيكل النص، نقترب أكثر من النصوص التي أوردها الكلاعي، لعل ذلك يقرب الصورة أكثر.

ونود في هذا المقام التنويه إلى العناصر التي تدخل في هيكلة النص النثري بشكل عام أيا كان جنسه وأيا كان نوعه وغرضه، كما بينه الكلاعي في كتابه: " إحكام صنعة الكلام".

أولا: ما ورد في الاستفتاح والمقدمات:

العنوان:

يقول ابن منظور في معجمه لسان العرب: ((قال ابن بري: والعنوان الأثر، قال سوار بن المضرب:

وحاجة دون أخرى قد سنحت بها جعلتها للتي أخفيت عنوانا

قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له، كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان، رضي الله تعالى عنهما:

ضحوا بأشمط عنوان السجود به يقطع الليل تسبيحا وقرآنا)).[1]

يقول ابن فارس (ت 395 هجري) في باب العين والنون وما يثلثهما: ((عني: العين والنون والحرف المعتل أصول ثلاثة: الأول القصد للشيء بانكماش فيه وحرص عليه. والثاني دال على خضوع وذل. والثالث ظهور الشيء وبروزه))[2] . ثم قال ضمن كلامه عن الأصل الثالث – وهو ظهور الشيء وبروزه - : ((ومن الباب عنوان الكتاب، لأنه أبرز ما فيه وأظهره))[3]

وتكلم الكلاعي عن (العنوان) وبين لنا أوجه الاختلاف في اشتقاقه، وذهب للقول أن أصل العنوان ما دل على الشيء أي الأثر، بدليل قول حسان السابق، وهنا نرجع إلى ما قاله ابن منظور في معنى العنوان لغة.[4]

هذا هو معنى العنوان في اللغة، أما معنى عنوان الكتاب بناء على ما سبق من معناه اللغوي، فهو: اللفظ أو الألفاظ التي تكون على واجهة الكتاب وطرته، ويراد بها أن تكون علامة للكتاب تميزه عن غيره من الكتب وتنبئ عن مضمونه)).[5]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب. (عنن). ص 3142

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة تحقيق: أنس محمد الشامي. دار الحديثالقاهرة. دط. 2008. كتاب العين. باب العين والنون وما يثلثهما. ص 609.

[3] أنظر معجم مقاييس اللغة (عني) ص 610.

[4] إحكام صنعة الكلام. ص 5.

[5] الشريف حاتم بن عارف العوني: العنوان الصحيح للكتاب تعريفه وأهميته وسائل معرفته وإحكامه أمثلة للأخطاء فيه، دار علم الفوائد للنشر والتوزيع، مكة المكرمة ط1، 1419، ص 16.

لا نريد هنا تتبع الدلالات المعجمية لكلمة ' عنوان '، ونقول اختصارا أن العنوان لغة هو السمة والعلامة والأثر يستدل به على الشيء بوجه من وجوه التعريض لا التصريح.[1]

ويرى الكلاعي كذلك أن العنوان أصله ما دل على شيء، أيا كان هذا الشيء، إذ الأمر لا يقتصر على النصوص والكتب فقط، ((فما من أثر إلا وله عنوان يشترك في هذا ما نزل من السماء وحيا وما كان من الأرض وضعا، وتتفق في هذا الصنائع والفنون والعلوم والآداب فيما أنتجت مجردا أو مجسما، فبالإسم تتمايز الأشياء وتفترق ويرفع اللبس وتذهب الحيرة ويحل الاطمئنان كله أو بعضه))[2] وما يهمنا هنا هو الحديث عن علاقة العنوان بالنص. ويذهب الكلاعي إلى احتمال أن يسمى عنوان الكتاب عنوانا لوجهين:

- أحدهما أنه يدل على غرض الكتاب

- والوجه الآخر: أنه سمي عنوانا لأنه يدل على الكتاب ممن هو وإلى من هو.[3]

ونحن نلاحظ هنا أن سبب تسمية عنوان الكتاب في كلتا الحالتين له علاقة وطيدة بالنص، وله دلالة مباشرة في فهم معنى النص، ويعتبر بوابة ندخل من خلالها إلى عالم النص، ومن خلال هذا الدور الذي يقوم به العنوان تبرز أهميته وقيمته أكثر فاكثر، ويمكن القول أن العنوان هو الحد الفاصل بين النصوص، ولكل نص عنوانه الخاص به، ويجب أن يختار الكاتب عنوان نصه بعناية ودقة بحيث يكون معبرا عن مضمون النص وإن بطريقة غير مباشرة.

أما في الحالة الثانية فلا يكاد الأمر يختلف كثيرا عن الحالة الأولى، إذ أن ذكر اسم المرسل والمرسل إليه له علاقة مباشرة بعملية الاتصال، وهما مكونان رئيسيان فيها، وبذكرهما يزداد الأمر وضوحا وبيانا.

ومن الأصول المقررة في كتابة عناوين النصوص عند الكلاعي والتي ذكرها في إحكام صنعة الكلام: أن يكتب من الآمر إلى المأمور: من الأمير فلان إلى فلان أعزه الله. فيقدم في اللفظ من قدمت كفايته أو عنايته.

---

[1] محمد رشد. مدخل نظري لدراسة العنوان. ديوان العرب. يوم 1 فيفري 2014. تمت زيارة الموقع يوم 30/ 09/ 2017.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article38941

[2] المرجع نفسه.

[3] أنظر إحكام صنعة الكلام. ص ص 52، 53.

أما إذا كان الكتاب موجها من شخص إلى من هو أرفع منه، فكذلك عليه أن يبدأ بذكر اسم المرسل إليه لأنه هو الأرفع والأعلى مقاما [1]. وعلى العموم يجب أن يراعى مقام المخاطبين في كتابة العناوين إذا كان فيها ذكر لاسم المرسل والمرسل إليه.

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 53.

الاستفتاح:

يعد الاستفتاح إشارة بدء في الكلام، وهو أول ما يصادفنا في النص، ويمكن القول أن أحسن الكلام وأجود النصوص ما بدأت بعبارات استفتاحية، وهذه العبارات الاستفتاحية تحمل في طياتها تنبيها للمخاطب.

وقد تحدث الكلاعي عن الاستفتاح باعتباره ركنا مهما من أركان الكتابة، وأصلا من أصولها التي ينبغي على الكاتب مراعاتها والاهتمام بها، ونجد الكلاعي يشير هنا إلى البسملة متتبعا تطور صيغة الاستفتاح بها بين الجاهلية والإسلام، وقد مرت بأربع مراحل هي:[1]

باسمك اللهم

بسم الله

بسم الله الرحمن

بسم الله الرحمن الرحيم

وقد جرت عادة الكتاب منذ الجاهلية على استهلال رسائلهم بالبسملة تيمنا بحسن الفاتحة، وتبركا بجميل الابتداء فكانت جملة " باسمك اللهم " الجملة الأثيرة التي ابتدأ بها عرب الجاهلية مكاتباتهم، وقد كان شعار المشركين في عصر الجاهلية باسمك اللهم، وكانوا يستفتحون بذلك كلامهم.

والبسملة بالصيغة الأخيرة " بسم الله الرحمن الرحيم "، هي المعتمدة في استفتاح النصوص، وهي ما ثبت عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه كان يكتب بها رسائله.

[1] أنظر: المصدر السابق. ص 55.

في الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم:

تعد الصلاة على النبي محمد إحدى العبادات الإسلامية، وقد وردت نصوص كثيرة في ذلك، وهي عبارة عن تشريف وتكريم للنبي، وإشارة إلى مكانته ومقامه العلي من الله سبحانه وتعالى، وكل المذاهب الإسلامية متفقة على هذه العبادة، ولا يوجد اختلاف بينها إلا ما كان له علاقة بالصيغة.

تعد الصلاة على النبي كذلك أصلا من أصول كتابة النصوص، وعلى الكاتب – في نظر الكلاعي – أن لا يغفلها، وعليه أن يورد الصلاة على النبي في صدر الكتاب أو الرسالة أي في مفتتح النص قبل الانتقال إلى الغرض الرئيسي، وهذا من منطلق ديني إذ ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم قوله: " لا تجعلوني في أعجاز كتبكم كقدح الراكب "[1].

يمكن القول إذن أن الاتيان بالصلاة على النبي في افتتاحية النصوص ارتبط ارتباطا وثيقا بظهور الإسلام، ولكننا لسنا بصدد تعداد أجر المصلي على النبي، وإنما الذي يهمنا هو طريقة الاتيان بها في كتابة النصوص النثرية، والصيغ المتعددة التي تأتي وفقها الصلاة على النبي.

تأتي الصلاة على النبي عند الكلاعي في افتتاح النص بعد البسملة مباشرة، ونرى الكلاعي يورد الصيغ المتعددة للصلاة على النبي، واختلاف العلماء والمذاهب في ذلك، ولكن يبقى الجوهر واحدا، والهدف من الاتيان بها في الافتتاح هو التبرك وكونها سببا من أسباب التوفيق مثلها مثل البسملة. لهذا درجت طائفة من الكتاب على الالتزام بها، يقول الكلاعي في ذلك: ((وأما في عصرنا، فلا ينفك كتاب – والحمد لله – عن الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم.))[2] ومن الصيغ التي أوردها الكلاعي في الصلاة على النبي عند طائفة الكتاب:

وصلى الله على محمد الكريم (وهذا لفظ معادل للبسملة في الوزن والسجع)

وصلى الله على محمد وسلم تسليما (وهذا لفظ القرآن)

بسم الله الرحمن الرحيم، وبالصلاة على رسوله والتسليم (تحري السجع، وهو لفظ اصح في الإعراب)، لأن بسم الله الرحمن الرحيم جملة خبرية، وقولنا صلى الله عليه وسلم جملة دعائية، ولا تعطف الجملة الدعائية على الخبرية.[3]

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 56.

[2] المصدر نفسه. ص 56.

[3] أنظر: المصدر نفسه: ص ص 56، 57.

ويمكن أن تكون الصلاة على النبي بصيغ أخرى تختلف قليلا في بعض الزيادات، ولكن الكتاب استعملوا هذه الصيغ، لأن هدفهم هو الاتيان بالصلاة على النبي باعتبارها عنصرا من عناصر الافتتاح، ويمكن لنا هنا أن نلفت الانتباه إلى أن الصلاة على النبي في الصلاة يختلف عن الاتيان بها خارج الصلاة؛ وهذا الأمر مبثوث في كتب ومصنفات العلماء. ويذهب الكلاعي إلى أن اتباع الصلاة على النبي بالصلاة على من آمن به واتبعه مختلف فيه بين العلماء، فهناك من ذهب إلى جواز الزيادة، وهناك من ذهب إلى عدم الجواز، وأنها خاصة بالنبي دون غيره، والكلاعي مع المذهب الثاني.

في صدور الرسائل:

خصص الكلاعي هذا الفصل لجزء مهم من نصوص الرسائل، وهو الصدر، وصدر الرسالة هو مقدمتها، وأول ما يبتدأ به الكاتب نصه. نجد الكلاعي يتتبع صيغ وعبارات التصدير، مشفعا ذلك كله بنماذج ومقتطفات مختارة بعناية كعادته.

يرى الكلاعي أن صدر الرسالة يمكن أن يأتي بعبارة " أما بعد " وهي فصل الخطاب الذي ذكره الله سبحانه وتعالى في كتابه العزيز، وأكثر ما يستعمله الكتاب في المخاشنة والعتاب. فيعولون في هذا الفن عليه، ويعدلون عن لين الكلام، وخفي السلام إليه.[1]

وكانوا يستفتحون بحمد الله سبحانه في الخطب، وفي إصلاح ذات البين، وفي الاستنفار، وفي حمالة الدماء، وفي خطب النكاح، وفي كل أمر له بال، وكانت الخطب عندهم أوكد ما اعتمد بالتحميد وأعلم غفله بالتمجيد، حتى إنهم سموا الخطبة التي لا يحمد الله فيها بتراء وقطعاء، ومن ذلك خطبة زياد البتراء.[2]

وكانوا أيضا يستفتحون رسائلهم بقولهم: سلام عليك، إني أحمد الله إليك.[3]

وقد يستفتحون رسائلهم بالمنظوم، سواء كان هذا المنظوم من إنشاء الكاتب أو من إنشاء غيره، وهذا الأمر دليل على الإجادة عند الكلاعي، والفرق بين الحالتين هو أن الكاتب إذا ضمن أشعاره يوافق بين قافيتها وبين السجع الذي قبلها، ليعلم بذلك أن الشعر له. وإذا ضمن أشعار غيره خالف بين السجع والقافية. وهذا حسن يجب أن يمتثله من أراد إحكام صنعة الكلام.[4]

ويمكن أن يكون الاستفتاح بعبارة: (مرحبا وأهلا، وسعة وسهلا).[5]

ويمكن أن يكون الاستفتاح بالدعاء للمرسل إليه، خاصة في مخاطبة الملوك والأمراء والسلاطين، والفقهاء والعلماء والقضاة، أو الولاة، أو سائر العمال، المهم أن يكون الدعاء مناسبا لسياق الكلام ولحال المخاطب، ولكل مقام مقال.[6]

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص ص 58، 59.
[2] المصدر نفسه. ص 59.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه. ص 60، 61، 62.
[5] المصدر نفسه. ص 63.
[6] المصدر نفسه. ص 64.

ومما يستفتح به إلى زعماء الروم: سلام على من اتبع الهذى، وتجنب سبل الضلالة والهوى. وتمسك من طاعة الله وطاعة رسوله بالعروة الوثقى.[1]

ويمكن للكاتب أن يذكر الكنية في صدر الرسالة، ويستفتح الرسالة بما يجانسها، أي بما يناسب مقام الحال.[2]

ويمكن أن يكون الاستفتاح عند الكلاعي بالنداء متضمنا الدعاء للمنادى، وهذا يصلح في الرسائل الموجهة للوزراء والنبهاء، والرسائل الموجهة من الآباء إلى أبنائهم أو العكس.[3]

يعد الاستفتاح عنصرا مهما من عناصر كتابة النص النثري، سواء كانت رسائلا أو خطبا أو نصوصا أخرى، ويبقى الفيصل والعمدة في طريقة الاستفتاح على أمرين هما: حال المرسل إليه، أو المكتوب إليه النص، والغرض الذي كتب من أجله النص.

فالكاتب غير مقيد في استفتاح نصه، وله الحرية في اختيار ما يشاء من الألفاظ والمعاني والصيغ والعبارات، وله أن يقيس ويزن على كلام غيره، ممن سبقوه من أهل الصنعة، فقط ((عليه أن يذكر في كل كتاب ما يشاكله من الدعاء وما يشاكهه من الألفاظ، ويوافقه من المعاني، ويطابقه من الإيجاز والإسهاب، فلكل مقال مقام، ولكل طبقة تخير وكلام.))[4]

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 64.
[2] المصدر نفسه. ص 65.
[3] المصدر نفسه. ص 66.
[4] المصدر نفسه. الصفحة نفسها..

الإشارة في الصدور إلى الغرض المذكور:

يشير الكلاعي في هذا الفصل إلى أصل مهم من أصول الكتابة النثرية، وهذا الأصل دليل على نباهة الكاتب وتمكنه من الكتابة واطلاعه على أصولها وشروطها وقوانينها، وفي هذا الصدد يستشهد الكلاعي بقول لابن جني جاء فيه: ((وإذا كان المرسل حاذقا أشار في تحميده إلى ما جاء بالرسالة من أجله. وهذه عادة لابن عبد كان مشهورة.)).[1]

ويؤكد لنا الكلاعي أهمية هذا العنصر في كتابة النصوص النثرية، ويرى أن الإشارة إلى غرض النص أولى أن تكون في العنوان، ووصفه بكونه " أصل جلل "، وإذا كان هذا الأصل جللا ولا يستطيع العنوان القيام بهذه المهمة، فالدور حينئذ ينتقل إلى صدر الكتاب، والأمر يصبح إذ ذاك حتما واجبا لا مجال للتملص منه، وهذه الطريقة هي طريقة الكتاب الكبار المتضلعين، وحتى الشعراء لا يستغنون عن ذلك منهم المتنبي الذي كان ينحو في غزل قصائده إلى غرض مقاصده.[2]

ويمكن لنا هنا الاستشهاد بنص للكلاعي، لنرى من خلاله طريقة الاتيان بهذا الأصل، والنص عبارة عن رسالة عزى بها بعض القضاة في أبيه، ومما جاء فيها: ((أطال الله بقاء الفقيه الأجل، القاضي الأعدل، محرزا من العلم أفضله، ومن الأجر أكمله، ومن الصبر على محتوم القدر أحسنه وأجمله)).[3]

نلاحظ في صدر هذه الرسالة إشارة إلى غرض النص وهو التعزية، من خلال استعمال الكاتب الكلاعي لعبارات تفيد ذلك منها قوله: أطال الله بقاء الفقيه الأجل - ومن الصبر على محتوم القدر أحسنه وأجمله.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص ص 66، 67.
[2] أنظر: المصدر نفسه. ص 67.
[3] المصدر نفسه. ص 68.

في التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور:

يعالج الكلاعي في هذا الفصل عنصرا لا يقل أهمية عن سابقيه، هو " التخلص " لطالما نبه له النقاد والبلاغيون العرب القدامى في كتبهم ومصنفاتهم، ويرى العلماء ونقاد الكلام والبلاغيون أن التخلص موجود في القرآن الكريم والشعر العربي والنثر الفني على حد سواء، والاتيان به ومعرفته دليل على التفنن في الكلام، والتمكن والبراعة في القول، وهو سر من أسرار البلاغة العربية وظاهرة من ظواهرها، ودون إطالة سنشير إلى ما قاله بعض النقاد والبلاغيين في التخلص، لنقترب أكثر من معناه.

يقول ابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة: ((ومن الصحة صحة النسق والنظم، وهو أن يستمر في المعنى الواحد وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقا بالأول وغير منقطع عنه، ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح، فإن المحدثين أجادو التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقا بكلامهم في المدح لا ينقطع)).[1]

وقال ابن الأثير: ((فأما التخلص فهو أن يأخذ المؤلف في معنى من المعاني فبينا هو فيه إذ أخذ معنى آخر وجعل الأول سببا إليه فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع المؤلف كلامه ويستأنف كلاما آخر، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغا، وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه وطول باعه واتساع قدرته)).[2]

((وحسن التخلص وهو أن ينتقل مما ابتدئ الكلام إلى المقصود على وجه سهل يختلسه اختلاسا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا قد وقع الثاني بشدة الالتئام بينهما)).[3]

التخلص إذن فرع أصيل في البلاغة العربية، وهو يدل على براعة الكاتب والشاعر، لهذا نجد الكلاعي يحذو حذو النقاد العرب القدامى في التنبيه إلى كل ما من شأنه الارتقاء بصناعة الكلام وإحكام قوانينه واصوله. ونراه هنا يورد الألفاظ التي تدل على التخلص في الرسائل بنوعيها: ابتداء الخطاب، ورد الجواب.

---

[1] الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1982، ص 268.

[2] مطلوب، أحمد.معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. دط. بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983، ج1، ص 396.

[3] التهانوي، محمد علي. كشاف اصطلاحات الفنون. تحقيق: علي دحدوح. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1996، ج1، ص 398.

ومما توصل إليه الكتاب والمترسلون من الألفاظ في ابتداء الخطاب إلى غرض الكتاب قولهم: كتبت، وكتابي، وكتابنا، ويمكن أن يكون بيتا شعريا متضمنا لفظة من هذه الألفاظ أو ما في معناها.

أما ما توصلوا إليه في ألفاظ رد الجواب: ألقي، وورد، ووصل، ويمكن أن يكون بيتا شعريا متضمنا إحدى هذه الألفاظ أو ما في معناها.

ويمكن أن تتداخل ألفاظ ابتداء الخطاب مع ألفاظ ردالجواب.

ويمكن كذلك للكاتب في نظر الكلاعي أن يستغني عن هذه الألفاظ إلى ألفاظ أخرى تحل محلها، وتقوم مقامها، ويستشهد الكلاعي هنا بنص من إنشائه هو جاء فيه: ((أهدي إلى حضرة مولاي، وجمال دنياي، تحية لا ألزمه مشقة ردها ولا أجشمه مكافأتي على شذى عرارها التبل ورندها))[1].

ويختم الكلاعي هذا الفصل كعادته بالإشارة إلى حرية الكاتب في اختيار ما يناسبه من الألفاظ والعبارات بحسب ما يتوصل إليه ذهنه، وبحسب سياق الكلام.

[1] إحكام صنعة الكلام. ص ص 71، 72.

الدعاء:

خصص الكلاعي فصلا في كتابه للحديث عن الدعاء، الذي يعد ركنا اصيلا في كتابة الرسائل، ويدخل الدعاء كجزء مهم في الهيكل التنظيمي للرسالة، وقبل أن نعرف الشروط والقواعد التي وضعها الكلاعي للطريقة المثلى للاتيان بالدعاء في بنية النص الرسالي، نود أن نلفت الانتباه إلى أن شكل وحجم الدعاء يختلف من نص لآخر بحسب درجة ورتبة المكتوب إليه، وبحسب الغرض الرئيسي للرسالة كذلك.

نود التعرف على كيفية الاتيان بالدعاء في كتابة النصوص النثرية، والسؤال المطروح هنا هو: هل الدعاء يؤتى به في النصوص النثرية كلها؟ أم أن الأمر يقتصر على بعض الأنواع دون الأخرى؟ وما هي هذه الأنواع؟ وهل يؤتى به فيها بنفس الألفاظ، وبنفس الطريقة والحجم؟

يرى الكلاعي أن الدعاء جزء لا يتجزأ من بنية النص الرسالي، ولكن هذا لا يعني أن الكاتب له الحرية في الاتيان به كيفما شاء، فهناك حدود معينة يجب أن تراعى عادة في كتابة النصوص، حتى يكون النص مؤديا الوظيفة التوصيلية والجمالية المنوطة به، لهذا نجد الكلاعي يذهب للقول أن ((الإكثار من الدعاء في الرسائل من أبهر الدلائل على ضعف البضاعة في الصناعة))[1]، أي أن الدعاء إذا زاد عن الحد المطلوب في كتابة الرسائل كان دليلا على عدم تمكن الكاتب من صناعته، وكما يقال إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده، بمعنى أن الدعاء في الرسالة يشكل جزءا صغيرا منها، وهو عنصر قد يكون في الافتتاح أو الاختتام أو حتى في صلب الرسالة، المهم أن يكون ملائما لسياق الكلام ومؤديا وظيفة معينة. فإذا اكثر منه الكاتب خرج إذ ذاك عن أصله الذي وضع له.

يبدأ الكلاعي حديثه عن الدعاء بالدعاء الموجه للملوك والأمراء، ويرى أنه يستحسن الإطناب.[2]

مما يجب على الكاتب: أن يتحرى في الدعاء الألفاظ الرائقة، والمعاني اللائقة؛ ويتوخى من ذلك ما يناسب الحال، ويشاكل المعنى ويوافق المخاطب.

ومما يجب: أن ينحو بما يعترض به في رسائله من الدعاء إلى ما يوافق المعنى.

ومما يحسن من اللفظ في الدعاء بحاله، وترجى استمالته للمخاطب واستنزاله، لفظ: أدام، وزاد، وما أشبهها.

---

[1] المصدر السابق. ص 72.

[2] المصدر نفسه. ص 73.

وقد نهى الوقار أن يقول الرجل في دعائه: اللهم أدخلني في شفاعة محمد، لأن الشفاعة إنما تكون لمن دخل النار.

وأنكر بعض العلماء الدعاء بطول البقاء. قيل: لأن الأجل مقدر قد فرغ منه، فلا معنى للدعاء بالزيادة فيه.

ومما استحسنوا من الدعاء قولهم: جعلك الله وارث أعمار الحماعة.

ومن الدعاء ما يتأتى من الظاهر على معنى الذم، والمراد به غير ذلك.[1]

فالكلاعي لم يحدد لنا بدقة الأحوال التي يقال فيها كل دعاء، وإنما اكتفى بإعطاء توجيهات عامة.

[1] أنظر إحكام صنعة الكلام. ص 73 وما بعدها.

السلام:

بدأ الكلاعي حديثه عن السلام بالرجوع إلى اللغة لتفسير معنى السلام، وكيف أن الله سبحانه وتعالى سمى نفسه السلام، إلى أن يصل إلى عبارة " السلام عليكم " والتي أعطاها كذلك توجيهات نحوية من خلال الرجوع إلى أقوال العلماء في ذلك.

أما ما قاله الكلاعي بخصوص ورود عبارة (السلام عليكم) في الرسائل والمكاتبات فقد بدأ بالحديث عن كيفية ورودها في المكاتبات يقول:

ومما يجب على الكاتب: أن يقدم لفظ السلام فيقول: السلام عليك. فقد روي عن عائشة رضي الله عنها أنها لما سمعت قول الحطيئة:

فاغفر عليك سلام الله يا عمر

قالت: من هذا الناعي إلينا أمير المؤمنين؟ قيل: وكيف نعاه؟ قالت: إن الحي لا يقال له: عليك السلام، إنما يقال له: السلام عليك. وإنما يقال عليك السلام للميت. فالصواب تقديم لفظ السلام كما ذكرت أم المؤمنين رضي الله عنها.[1]

هذا من حيث التقديم والتأخير، أما من حيث الزيادات والإضافات، فالأمر عند الكلاعي لا يقتصر على صيغة معينة، بل للكاتب حرية التصرف في ذلك، بما يلائم سياق الكلام، وله أن يبدع ويتفنن بما تجود به قريحته.

وقد أورد الكلاعي في خضم حديثه عن السلام وكيفية وروده، وطرائق صياغته، طائفة من النصوص والنماذج المنتقاة و المختارة والتي جاءت لتؤكد كلامه السابق. وسوف نختار بعضا منها نقف عندها محاولين تلمس بعض الجماليات التعبيرية فيها.

والسلام الجزيل على الوزير الجليل ما تردد نفس، وتوقد قبس، ورحمة الله وبركاته.[2]

وأقرأ على سيدي سلاما يتكرر تكرر الأنفاس، ويخضر دائما اخضرار الآس.[3]

والصنع الجميل له، والسلام الجزيل على حضرته، ما طلع الفرقدان، ورفعت إلى الله بالدعاء يدان.[4]

نلاحظ أن هذه الصيغ الجميلة والرائعة للسلام جاءت غير مقيدة بألفاظ معينة.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص ص 80، 81.
[2] المصدر نفسه. ص 83.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

نلاحظ كذلك أن الكلاعي لم يوضح لنا كيفية ورود عبارات وصيغ السلام في كل حالة، أي هل يراعى في ذلك أحوال المخاطبين أم لا.

في مكاتبة أهل الكفر:

أورد الكلاعي في هذا الفصل أصولا ينبغي مراعاتها أثناء مخاطبة ومكاتبة من هم على غير ملة الإسلام، مشفعا حديثه بجملة من النصوص الدينية، لأن الأمر هنا يجب أن يكون المنطلق فيه دينيا.

يرى الكلاعي أن الخطاب الموجه لأهل الكفر يجب أن يكون مختلفا تمام الاختلاف عن الخطاب الموجه لأهل الإسلام، وهذا راجع لاختلافهم عنا في المعتقد،

يرى الكلاعي ان مخاطبة ومكاتبة أهل الكفر يجب أن يترك فيها تبجيلهم، ويتجنب ترفيعهم وتأهيلهم، وأن ينظروا بعين الاحتقار، ويعتمدوا بالذلة والصغار.

تطرق الكلاعي إلى مجموعة من النقاط فيما يخص مكاتبة أهل الكفر، منها: العنوان – الصلاة على النبي – الكنى – السلام – فصل الخطاب " أما بعد ".

هذه هي العناصر التي أشار إليها الكلاعي في الفصل الذي خصصه لمكاتبة أهل الكفر، وهي كما نلاحظ عناصر الافتتاح، مما يدل على أهمية هذا الجزء في المكاتبات، باعتباره أول ما نقرأه في النص ويعطينا انطباعا من البداية بمضمونه، فالافتتاح بعناصره المكونة له يعد البداية الفعلية للنص، لهذا وجب التنبيه إلى شروطه وقواعده وأصوله.

يرى الكلاعي أن العنوان في مكاتبة أهل الكفر يجب أن لا يتعدى ذكر اسم المرسل والمرسل إليه دون ذكر للكنى والألقاب والرتب والدرجات والوظائف، وكل ما من شأنه أن يوحي بنوع من الرفعة والسؤدد، بل على العكس من ذلك، على الكاتب أن يكتفي بذكر اسم الكاتب والمكتوب إليه، بما يوحي بنوع من الجفاء والقسوة والغلظة في المعاملة. يقول الكلاعي: ((ولا يتعدى من كاتبهم في العنوان قوله: من فلان إلى فلان، ثم يركب على هذا الترتيب ما شاكل من الألفاظ، وساغ من المعاني)).[1]

ويقول كذلك: ((ومما يجب ألا يدعوا في المخاطبات بكناهم، فإن ذلك من باب الترفيع))[2]، ربما لأن الكنية وهي ما سبق ب: أب أو أم، قد يكون فيها نوع من المدح لصاحبه كما يذهب إلى ذلك الكلاعي، عكس اللقب الذي يكون عادة فيه نوع من الذم، فالعرب ((كانوا إنما يعدلون عن الاسم واللقب إلى الكنية قصدا إلى تعظيم المكنى وإجلاله؛ لأن بعض النفوس تأنف أن تذكر باسمها أو بلقبها، وليس طريق التعظيم باللقب كطريق التعظيم بالكنية؛ لأن التعظيم باللقب إنما هو بمعنى اللفظ، كما تقول: زين العابدين، وتاج

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 85.
[2] المصدر نفسه. ص 86.

الملة، وسيف الدولة، أما التعظيم بالكنية فإنه بواسطتها يعدم التصريح باسم، لا بمعنى الكنية))[1]، وهذا الباب واسع جدا في ثقافتنا العربية القديمة، ولكن ما نريد قوله هنا هو أن الكنية ليست في جميع الحالات للمدح والرفعة، كما أن اللقب ليس في جميع الحالات للذم والضعة، فيمكن ان تكون الكنية للذم كأبي لهب مثلا، وأبي جهل كذلك. ويمكن أن يكون اللقب للمدح مثل: لقب الصديق الذي أطلق على الصحابي الجليل أبو بكر.

الأمر الثاني الذي نبه له الكلاعي في مكاتبة أهل الكفر هو فصل الخطاب " أما بعد "[2]، ورأى أن فصل الخطاب هو الأنسب لأهل الكفر في مكاتبتهم، بل هو الواجب، فعلى الكاتب أن يستفتح مكاتبته ب " أما بعد " مباشرة دون أن يسبق عليها أي شيء من البسملة أو الحمدلة أو الصلاة على النبي، أو أي عنصر من العناصر الأخرى التي ترد عادة في مكاتبة المسلمين. وفصل الخطاب عادة ما يستعمل للفصل بين أمرين ((لان المتكلم يفتتح كلامه في كل أمر ذي شأن بذكر الله وتحميده، فإذا أراد أن يخرج إلى الأمر المسوق إليه فصل بينه وبين ذكر الله تعالى بقوله: " أما بعد "))[3]. وهذا معناه أن مكاتبة أهل الكفر عند الكلاعي ليست ذات شأن كبير، ولهذا فهي خالية من كل ما سبق ذكره من عناصر الافتتاح.

الأمر الثالث الذي يجب أن يراعى في مكاتبة أهل الكفر عند الكلاعي هو الصلاة على النبي عليه السلام في الرسائل والعهود التي يكتب بها إلى النصارى واليهود، ولم يوضح لنا الكلاعي موقفه من هذا الأمر، وإنما اكتفى بذكر قولين من أقوال العلماء، أحدهما أغفل الصلاة على النبي واكتفى بعبارة: بسم الله الرحمن الرحيم، عونك اللهم. أي البسملة والدعاء. أما المذهب الثاني فذهب أصحابه إلى استحباب الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، والهدف من ذلك هو إغاظة المشركين وإزعاجهم بما لا يطيقون سماعه، إضافة إلى إعلاء شأن الرسول والتنبيه إلى مكانته في نفوس المسلمين.[4]

الأمر الرابع الذي نبه له الكلاعي في مكاتبة أهل الكفر هو التسليم، وبعد قراءتنا لمجمل ما قاله حول هذا الموضوع، أمكننا الوصول إلى نتيجة مفادها أن الكلاعي يوجب على الكاتب ألا يسلم على يهودي ولا نصراني في ابتداء خطاب، ولا في رد جواب، لأنهم لا يجب أن يبتدؤوا بالسلام، ولا يرد عليهم إلا بما قال النبي صلى الله عليه وسلم.[5]

---

[1] ابن هشام الأنصاري، أبي محمد عبد الله جمال الدين. شرح قطر الندى وبل الصدى. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد.دار الخير للنشر والتوزيع. دمشق بيروت. ط1. 1990. ص 99.

[2] إحكام صنعة الكلام. ص 85.

[3] أحمد مطلوب. معجم المصطلحات البلاغية ج3، ص 117.

[4] إحكام صنعة الكلام: ص ص: 85، 86.

[5] المصدر نفسه. ص 88.

ويورد الكلاعي للكاتب عبارات التسليم على اليهود والنصارى، في ابتداء الخطاب وفي رد الجواب، فمما يقوله الكاتب في ابتداء الخطاب: ((وعليك من السلام ما أنت أهله ومستحقه ومستوجبه إن شاء الله تعالى))، أما في رد الجواب فيقول: ((وعليك من السلام مثل ما أهديت وأضمرت ونويت إن شاء الله تعالى))، أو ((والسلام على من اتبع الهدى، وآثر الآخرة على الأولى))[1]، فنلاحظ من خلال هاته العبارات ضرورة اكتفاء الكاتب بالحد الأدنى من معاني التسليم، بلغة مباشرة ليس فيها ألفاظ التقدير والاحترام.

يعود الكلاعي في خاتمة الكتاب ليعقد فصلا في أصول كتابة النصوص النثرية، بعنوان: " في قوانين الكتابة وآدابها"، والملاحظ في هذا الفصل أمران:

الأمر الأول هو تكرار الكلاعي لبعض المباحث المتعلقة بفن الكتابة النثرية، وهذا ربما راجع في تقديرنا لأهمية هذه المباحث. لهذا سنكتفي بذكر القوانين التي لم يشر لها من قبل.

الأمر الثاني هو أن الكلاعي قسم هذه القوانين والأصول والآداب قسمين: واجبات ومستحبات، ولهذا سنتحدث عنها وفق هذا التقسيم.

أما بالنسبة للقوانين والآداب الواجبة على الكاتب مراعاتها في كتابة النصوص فهي:

يجب على الكاتب في كتابة أي نص نثري أن يراعي مقادير الناس ومناصبهم، وأن يخاطب كل واحد بما هو أهل له، وإعطاء كل ذي حق حقه من الكلام، فالناس درجات ومراتب، ولا يعقل أن يساوى بين الجاهل والعالم، والفاجر والتقي، والحاكم والمحكوم، وقس على ذلك. يقول الكلاعي: ((وأن يكون الكاتب في حيز من قد علا وزاد، خير من أن يكون في حيز من قصر عن الواجب المعتاد. وخير من هذين أن يلقى كل طبقة بما يشاكلها من اللفظ ويوافقها، ويقابل كل فئة بما يشاكلها من المعنى ويطابقها...فحينئذ يزن كل مخاطب بميزانه، ويجري معه في ميدانه))[2]. ويورد الكلاعي بعض الامثلة في صيغة الدعاء، وكيف أنها تختلف باختلاف من يكتب له، فيرى أن قولنا: ((أدام الله إعزازه، لا يكتب به إلا إلى أولي الأمر والنهي، ممن يكتب عن نفسه: ونحن فعلنا كذا. لأن هذه اللفظة لا يكتبها عن نفسه إلا آمر أو ناه. وفي الكتاب العزيز: " إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون " (الحجر: 09).

أما قولنا: أعزك الله، فيكتب به إلى من يستقل بذاته، ممن يكتب عن نفسه: وأنا فعلت كذا.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 88.

[2] المصدر نفسه. ص ص 250، 251.

وأما قولنا: أدام الله عزه، فيكتب به إلى أهل النباهة والرفعة، ممن يكتب إليه: فإن رأيت كذا، لأن هذه اللفظة إنما يكتب بها إلى أهل الجلالة والعلا)).[1]

يجب على الكاتب إذن أن يراعي في كتابة نصه سياق الحال، وأحد مظاهر هذا الاهتمام هو إدخال مستقبل النص أو المرسل إليه في الحسبان، فالمرسل إليه يدخل في عملية إنتاج النص، والكلام أو النص حتى يكون مؤديا لوظيفته على أكمل وجه، يجب على الكاتب أن يراعي حال المخاطب، فيصل معنى النص إذ ذاك بسهولة.

يجب على الكاتب أن يختار ألفاظه ومعانيه بدقة في نوع معين من النصوص كرسائل الاعتذار والاستعطاف والاستنزال،، وأن تكون ملائمة لغرض النص وموضوعه، وهذا الأمر يزداد خطورة وأهمية في مستهل النص وافتتاحيته، لأن مفتتح النص هو أول ما يقرع أذن السامع أو القارئ، ويعطي انطباعا بمضمون النص، وحري بكاتب النص أن يحسن ألفاظه، وينمق عباراته، ويلطف معانيه، حتى تكون أقرب إلى قلب القارئ وأدخل في نفسه. يقول الكلاعي في ذلك: ((ومما يجب على الكاتب إذا كتب كتاب اعتذار، أو رسالة استعطاف واستنزال ، ألا يصدر بالألفاظ الخشنة والمعاني القلقة)).[2]

فقد أراد الكلاعي أن يقول لنا أن هناك وشائج تربط بين غرض النص ومقصده، ومعانيه التي يحملها، فهناك علاقة وطيدة بين هذين العنصرين، وعلى الكاتب أن يراعي التناسب بينهما، حتى يكون النص سائرا في الوجهة الصحيحة المحددة له سلفا، فلكل مقام مقال، ولكل نص مهما كان نوعه وغرضه ألفاظه ومعانيه الحاملة له.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص ص 251، 252.

[2] المصدر نفسه. ص 253.

ثانيا: ما ورد في الخواتم والنهايات

يجب على الكاتب كذاك أن يهتم اهتماما كبيرا بخاتمة النص، مثل اهتمامه بالافتتاح، وعليه أن يخرجها إخراجا جيدا، لأن خير العمل ما حسن آخره، يقول الكلاعي: ((يجب أن يستجاد آخر الرسالة ويتقن، حتى يكون قفلا لمحاسنها، كما أن أولها مفتاح لذلك)).[1]

نرى أن الكلاعي كذلك يشير إلى خاتمة النص ويدعو الكاتب إلى تجويدها والاهتمام بها اهتماما كبيرا من خلال الاتيان بها ملائمة لما تم طرحه في متن النص، وأن تكون مناسبة في الجودة والإتقان لمحتوى النص ولغته، ((فالكلمة الأخيرة في النص تشكل نصا موازيا لصرح النص، ينقضه ليبنيه من جديد))[2]، لهذا وجب على الكاتب الاتيان بها في غاية الحسن والجمال، فهي آخر ما يبقى في ذهن القارئ.

يجب على الكاتب إذا ذكر الله سبحانه أن يعترض بتحميده، ويشير بتمجيده، بما شاكل الكلام، ووافق المقام ولو بقول: جل ذكره، أو عز وجهه، أو سبحانه.[3]

وهذا العنصر كذلك مما يدخل تحت فكرة (لكل مقام مقال)، إذ من غير المعقول أن يذكر الكاتب لفظ الجلالة دون الاتيان بعبارت التمجيد والتسبيح، خاصة إذا كان سياق النص يستدعي ذلك، لأن هناك نوعا من النصوص يكون فيها هذا الأمر أشد خطورة، كرسائل التهنئة والتعزية مثلا.

يجب أن يخص رسول الله صلى الله عليه وسلم بالصلاة والتسليم كما أمر – جل ثناؤه – في كتابه الكريم. ويجب ألا يجمع بين الله سبحانه ورسوله عليه السلام في الكتابة.[4]

وهذا أصل من أصول كتابة الرسائل والخطب خاصة، يكون عادة في مفتتح النص، وعلى الكاتب أن ياتي بالصلاة والتسليم معا دون الاقتصار على واحدة منها، وهذا ما أمر به الله سبحانه وتعالى في محكم تنزيله: " إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما " الأحزاب 56. فقد وردت الصلاة مقرونة بالتسليم في الآية الكريمة.

يجب على الكاتب أن يتحفظ من التصحيف، ويحترز من اللحن والتحريف فقد قالوا: اللحن في الكلام كالجدري في الوجه وقالوا: النحو في الكلام كالملح في الطعام.[1]

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 254.

[2] محمد صابر عبيد. سحر النص. من أجنحة الشعر إلى أفق السرد.المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ط1. 2008. ص 48.

[3] إحكام صنعة الكلام. ص 254.

[4] المصدرنفسه. الصفحة نفسها.

يبين لنا الكلاعي هنا خطورة اللحن في الكلام، ويرى ضرورة أن يتجنب الكاتب ذلك، وأن لا يقع فيه باي حال من الأحوال، ربما لأن اللحن في الكتابة قد يفسد المعنى الأصلي، ويحيله إلى معنى آخر، ونتذكر هنا رواية أبي الأسود الدؤلي مع ابنته عندما لحنت في الكلام وأخطأت، ففهم هو كلامها على وجه لم تقصده، وإنما قصدت شيئا آخر.

لهذا وجب على الكاتب التحرز من الوقوع في الخطأ، حتى يكون نصه مقروءا القراءة الصحيحة البعيدة عن الاحتمالات والتأويلات الفاسدة. وهناك روايات كثيرة عن الأقدمين في هذا الصدد وفيها تحذير من الوقوع في اللحن والاهتمام بشكل النص وإعرابه.

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 255.

ثالثا: نصائح عامة

مما يستحب للكاتب أن يأتي بالنادرة والفقرة في السجع الثاني، لأنه آخر ما يعقد عليه السجع مثال ذلك قولي من رسالتي: " ما له - أعزه الله - قابل سؤر[1] الإناء بالآتي[2]، وثناء الأسماء بالسباعي[3]، وطنين الذباب بالصهيل، ومنهوك الرجز بالطويل " فقولنا: ثناء الأسماء بالسباعي أصنع من قولنا: طنين الذباب بالصهيل.[4]

هنا نرى الكلاعي يشير إلى أهمية السجع في كتابة النصوص النثرية بشكل عام، ويرى أن الكاتب إذا أتى بالنص مسجوعا يستحسن له أن تكون ألفاظ السجعة الثانية أبهى وأحلى وأن يختار منها ما يروق السمع.

يستحب للكاتب إذا اشتبهت عليه اللفظة أن يقف عندها وينظر ما قبلها وما بعدها، فإنه لن يعدم من ذلك مناديا إلى غرض الكتاب، وهاديا إلى طرق الصواب.[5]

هنا ينصح الكلاعي الكاتب بالتدقيق في اختيار ألفاظ نصه بعناية، وأن لا ينتقي منها إلا ما يخدم النص ويبلغ مقصده، فالألفاظ تساهم بشكل كبير في تجويد النص وإخراجه إخراجا حسنا، وإذا كانت اللفظة نابية وخارجة عن سياق النص وإطاره العام، ما على الكاتب إلا مراجعتها من خلال النظر إلى ما قبلها وما بعدها في النص، حتى يفهم المعنى ويؤتي بما هو أجمل وأحسن أداء. ولكن عليه من جهة أخرى أن يراجع مراجعة دقيقة ما تم تبديله، لما يترتب وينجر ((عند تبديل اللفظ وتصحيحه، وتهذيبه وتنقيحه فربما بدل عامل رفع بعامل نصب، وبقي المعمول على ما اعتاده لسانه، والوهن قد سرى إليه، واللحن قد عدا عليه)).[6]

ومما يستحب للكاتب أن يبحث عن الكتاب قبل الأخذ في الجواب، فيتدبر ما تأبط من المعاني، ويستقرئ ما احتضن من الاشارات ويعرف غرضه وقصده ويعلم بالحذق ما عنده، فحينئذ يأتيه من بابه، ويرميه بسهامه وحرابه[7].

---

[1] السؤر: بقية الماء التي يبقيها الشارب في الإناء.
[2] الآتي: النهر الصغير.
[3] ثناء: معدولة عن اثنين، والسباعي: ما كان ذا سبعة أركان.
[4] إحكام صنعة الكلام. ص 253.
[5] المصدر نفسه. ص 256.
[6] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[7] المصدر نفسه. ص ص 256، 257.

نرى الكلاعي هنا يشير إلى نوع من الكتابة هو أجوبة الرسائل، وينصح الكاتب بأن يقرأ معاني الرسالة الأولى أو ابتداء الخطاب كما يسميها هو، وذلك حتى يكون رد الجواب ردا شافيا وجوابا كافيا، وهذا لا يتأتى للكاتب إلا بالقراءة العميقة للنص، والانتباه لشوارد المعاني، والإشارات الخفية المبثوثة بين ثنايا النص. لأن هناك بعض النصوص صعبة المراس ولا تفك مغاليقها إلا بعد طول عناء ومشقة.

ومما يستحب للكاتب أن يكون كثير الاحتفاظ من تكرير المعاني. قال أبو العلاء: فتكرير الكلمة في الكتاب مرتين كالجمع في النكاح بين الأختين: الأولى حرام يذام، والثانية بسل حرام[1].

ينبه الكلاعي هنا إلى احد المباحث البلاغية المهمة في الدرس البلاغي القديم، وهو التكرار، وينصح الكاتب أن يتجنب قدر المستطاع تكرار المعاني، ولم يبين لنا الفائدة المرجوة من ذلك، ولكن الذي نفهمه أنه يحذر الكاتب من تكرار المعنى نفسه دون جدوى، ودون أية فائدة، فهذا أمر مشين وعيب في النص، وقد شبه هذا الأمر بالجمع بين الأختين زيادة في التنفير منه، خاصة إذا كان التكرار لفظا ومعنى الذي هو أسوأ أنواع التكرار.

وربما قد يحتج البعض ويقول إن التكرار قد ورد في النص القرآني وهو الحجة البالغة في البيان، فنقول إن التكرار الوارد في النص القرآني جاء في مواضع محددة ولمقاصد وأهداف معينة، بينها علماء البلاغة وفصلوا فيها أيما تفصيل.

وهذا الأمر أي التكرار ينطبق كذلك من وجهة نظر الكلاعي حتى في حالة اختلاف النصوص، فمن الأحسن ان يتجنب إعادة فقرة أو جملة بين نصين مختلفين، وهذا مطلب إبداعي محض، ينبئ عن قدرة الكاتب على الإتيان بالجديد والإبداع وتوليد المعاني، فالكاتب الجيد في نظر الكلاعي هو الذي يملك قدرة لغوية وبيانية كبيرة وتكون حدود مخيلته واسعة إلى أبعد حد، لهذا نراه يقول:

((ومما يستحب للكاتب ألا يكرر في كتبه خلاله وفقره، ونوادره وغرره. فالفقرة المكتوبة كالدرة الموهوبة، فإن وقع عليها ذر[2] فهو بيع وشر)).[3]

ومما يستحب للكاتب ألا يمدح أحدا إلا بما فيه. فقد قال بعضهم: من مدح أحدا بغير ما فيه فقد بالغ في هجائه[1].

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 257.

[2] الذر: صغار النمل، وكانوا يتشاءمون من وقوعه على الأعلاق الثمينة.

[3] إحكام صنعة الكلام. ص 257.

وهذا المطلب أو الأصل يذكرنا بقضية الصدق والكذب في الشعر، ونحن نعرف ان نقادنا العرب القدامى قد ابلوا بلاء حسنا في معالجة هذه القضية كعادتهم، وقدموا لنا آراء نقدية متباينة، ولكن ما نريد قوله فقط هو ان هذه القضية قد عولجت من جانبين: جانب فني وجانب أخلاقي. وما نفهمه من كلام الكلاعي هو ميله للجانب الأخلاقي، لهذا نراه ينصح الكاتب ألا يمدح أحدا إلا بما يعرفه عنه، وأن لا يزيد عن ذلك، وإلا انقلب الأمر عكس ما أراده، لأنك إن مدحت شخصا بأفعال لم يقم بها، وأخلاق لم يتحلى بها فقد وضعته في محل للسخرية، وفي موضع لا يحسد عليه.

وإذا وضعنا هذه القضية في النثر زاد الأمر تشديدا، لأن الكذب ربما في الشعر نابع من كونه فنا يقوم على التخييل، عكس النثر الذي نجده على الأقل في بعض الفنون النثرية يقوم على الواقعية والمباشرة في التعبير.

ومما يستحب للكاتب أن لا يحن على كلامه، ولا يشفق على نثره أو نظامه، وأن يسقط منه ما شك في جودته، ويحذف من ذلك ما ارتاب في صحته، فإن الأمر لا يتضح العذر في نظمه أو نثره، إلا وهو أجلى من الصبح عند غيره.[2]

وهذا في الحقيقة اصل يمكن لنا أن نربطه بما قاله الكلاعي سابقا من ضرورة الاعتناء بجودة المعاني والألفاظ، وملاءمتها لغرض النص. وتجنب الوقوع في المغالطات، وهذا كله خدمة للنص، وسعيا لوضوحه وبلوغه عقل القارئ وقلبه.

وأما الخطاب بالكاف، ففيه بين أهل العلم تنازع وخلاف، فبعضهم استثقله في المنثور، واستخفه في المنظوم. وبعضهم استثقله في هذا وفي هذا ومن كلام الحافظ: لا يجزع من الإكاف، في المخاطبة بالكاف. وبعضهم استخفه في هذا وفي هذا إذا كان في المدح، بعيدا عن الذم والقدح. لأنه أشهر للممدوح، وأوكد في المديح وهذا كان رأي أبي الطيب الجعفي.[3]

وخطاب الممدوح بالكاف يكون فيه عادة غلو ومبالغة في وصف الممدوح بصفات قد تصل به إلى الشرك والخروج عن الحد المسموح به.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 258.

[2] المصدر نفسه. ص 259.

[3] المصدر نفسه. ص 252.

ومن أنجح ما استميل به مخاطب، وأنجع ما استنزل به مكاتب: الكنية. وقد قيل: ثلاثة أشياء تصفي ود الأخ لأخيه: أن يوسع له إذا جلس إليه، ويبدأه بالسلام إذا وقف عليه، ويدعوه بأحب الأسماء إليه. ومن الكنى ما لا يجب أن يدعى مخاطب بها[1].

يشير الكلاعي هنا إلى عنصر من عناصر كتابة الرسائل، وهو الكنية، والكنية هي ما صدر بأب أو أم أو ابن مثل قولنا عن الرسول محمد صلى الله عليه وسلم: أبا القاسم. ومناداة ومخاطبة الشخص بالكنية فيه رفع لشأنه، ومدح له أمام الناس، لأن الكنية من أحب الأسماء إلى أي شخص، وكما قال الشاعر[2]:

أكنيه حين أناديه لأرفعه ولا ألقبه والسوءة اللقبا

كذاك أدبت حتى صار من خلقي إني وجدت ملاك الشيمة الأدبا

هذه هي مجمل القواعد أو الأصول التي وضعها الكلاعي لمهنة الكتابة، وهي أصول كما نرى شاملة لجميع مناحي التأليف النصي، إذ أنه عرج على ما له علاقة بكتابة النص النثري على أكمل وجه، والشيء الذي لفت انتباهنا ونحن نتتبع هذه الأصول والأحكام، أن الكلاعي يشترك مع من سبقه من النقاد والبلاغيين في الإشارة إليها.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 252.

[2] المرزوقي، أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن.شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. ص 805. وقد ورد البيتان بلا نسبة في شرح ديوان الحماسة .

الفصل الثاني:
قضايا النص النثري عند القلقشندي

الفصل الثاني: قضايا النص النثري عن القلقشندي

أولا:أفضلية النثر عند القلقشندي:

خصص القلقشندي فصولا عدة للحديث عن الكتابة، بادئا حديثه عن الكتابة بشكل عام، منوها بفضلها وقيمتها، مستدلا في ذلك بجملة من النصوص المتنوعة الدينية والأدبية والتاريخية، بعد ذلك ينتقل للحديث عن الكتابة الإنشائية باعتبارها أفضل أنواع الكتابة المتعددة والمتنوعة، ثم ينتقل للحديث عن الشعر والنثر، ويعقد فصلا لذلك خصصه للحديث عن أفضلية النثر على الشعر أو ترجيح النثر على الشعر كما عنونه هو.

لكن قبل الحديث عن أفضلية النثر على الشعر عند القلقشندي، وبيان الحجج التي قدمها في ذلك ومناقشة هذه الحجج، نود فقط الإشارة ولو باختصار إلى الفصول التي عقدها للحديث عن الكتابة والكتاب بشكل عام، والكتابة الإنشائية بشكل خاص، لنرى من خلال هذه الفصول سبب تفضيل القلقشندي للنثر على الشعر.

يبدأ القلقشندي حديثه عن فضل الكتابة من خلال الرجوع إلى الشواهد القرآنية، وتحديدا إلى أول ما نزل من الذكر الحكيم وهو قوله تعالى: ((اقرأ وربك الاكرم الذي علم بالقلم، علم الانسان ما لم يعلم)) سورة العلق (3- 5)، وهي أول آية نزلت من الوحي على الرسول صلى الله عليه وسلم، بعد ذكر الله سبحانه وتعالى لفضله على عباده بأن خلقهم، ينتقل مباشرة للحديث عن النعم الأخرى التي أنعمها عليهم، وأولى هذه النعم القراءة والكتابة، وفي هذا دليل قوي على فضل الكتابة، ولولا هذا الفضل الكبير والقدر الجليل لما ذكرها الله تعالى في هذا الموضع بالذات في مفتتح الوحي وأول التنزيل، على أشرف خلق الله. وهناك آيات كثيرة فيها تنويه بفضل الكتابة، إضافة إلى أحاديث الرسول وأقوال الصحابة والتابعين والكتاب والملوك والأمراء، ويمكن القول إن أهل العلم جميعا متفقون على فضل الكتابة.

ولا بأس أن نشير إلى بعض الأقوال في فضل الكتابة مما أورده القلقشندي:[1]

" من لم يكتب فيمينه يسرى " سعيد بن العاص

" إذا لم تكتب اليد فهي رجل " معن بن زائدة

" لا دية ليد لا تكتب " مكحول بن زيد

" ولو لم يكن من فضل الكتابة إلا أنه لا يسجل نبي سجلا ولا خليفة مرضي ولا يقرأ كتاب على منبر من منابر الدنيا إلا إذا استفتح بذكر الله تعالى وذكر رسوله صلى الله عليه وسلم " الجاحظ.

---

[1] القلقشندي، أحمد بن علي. صبح الأعشى في صناعة الإنشا. شرحه: محمد حسين شمس الدين. دط. بيروت: دار الكتب العلمية. دت. ج1، ص ص 65، 66..

"الكتابة أشرف مناصب الدنيا بعد الخلافة؛ إليها ينتهي الفضل، وعندها تقف الرغبة " الملك المؤيد

"ومن جهل حق الكتابة فقد وسم بوسم الغواة الجهلة؛ وبالكتابة والكتاب قامت السياسة والرياسة، ولو أن فضلا ونبلا تصورا جميعا تصورت الكتابة، ولو أن في الصناعة صناعة مربوبة لكانت الكتابة ربا لكل صنعة " أبو جعفر الفضل بن أحمد.

والحقيقة أن الكتابة لها فضائل جمة، وفوائدها كثيرة، وقد استشهد القلقشندي بجملة من النصوص والروايات المتنوعة في الزمان والمكان، ومختلفة في الاتجاهات، ويكفينا في هذا المقام – زيادة في تأكيد ما قاله القلقشندي - أن نورد قولا لأبي بكر الصولي في مدح الكتابة وفوائدها الجسام، إذ يقول: ((ولولا أن من لا يحسن الكتابة يجد ممن يحسنها معونة وإبانة عنه، لما استقام له أمر، ولا تم له عزم، ولحل محل الصور الممثلة، والبهائم المهملة...بالكتابة جمع القرآن، وحفظت الألسن والآثار، ووكدت العهود، وأثبتت الحقوق، وسيقت التواريخ، وبقيت الصكوك، وأمن الإنسان النسيان، وقيدت الشهادات، وأنزل الله في ذلك آية الدين وهي أطول آية في القرآن))[1].وهذا القول في رأينا يغنينا عن أي قول في التنويه بفضل الكتابة، مما امتلأت به كتب الأقدمين.

عقد القلقشندي فصلا تحدث فيه عن الكتابة الإنشائية وفضلها على سائر أنواع الكتابة، ورأى أن الكتابة وإن كثرت أقسامها وتعددت أنواعها لا تخرج عن أصلين: كتابة الإنشاء، وكتابة الأموال.

فأما كتابة الإنشاء فالمراد بها كل ما رجع من صناعة الكتابة إلى تأليف الكلام وترتيب المعاني: من المكاتبات والولايات والمسامحات والإطلاقات ومناشير الإقطاعات والهدن والأمانات والأيمان وما في معنى ذلك ككتابة الحكم ونحوها.

وأما كتابة الأموال فالمراد بها كل ما رجع من صناعة الكتابة إلى تحصيل المال وصرفه وما يجري مجرى ذلك ككتابة بيت المال والخزائن السلطانية، وما يجبى إليها من أموال الخراج وما في معناه، وصرف ما يصرف منها من الجاري والنفقات وغير ذلك، وما في معنى ذلك ككتابة الجيوش ونحوها مما ينجر القول فيه إلى صنعة الحساب، ولاشك أن لكل من النوعين قدرا عظيما وخطرا جسيما، إلا أن أهل التحقيق من علماء الأدب ما برحوا يرجحون كتابة الإنشاء ويفضلونها ويميزونها على سائر المكاتبات ويقدمونها، ويحتجون لذلك بأمور.

[1] أبو بكر الصولي: أدب الكتاب. دط. القاهرة: المطبعة السلفية، 1341. ص 24.

عقد القلقشندي فصلا في ترجيح النثر على الشعر، وسوف نحاول هنا تقديم صورة عما أراد القلقشندي قوله في هذه القضية، ولكن نرى أنه من الضروري التطرق إلى المصطلحات التي يتكون منها الفصل، وفي تقديرنا ضبط المفاهيم والمصطلحات من الأمور الضرورية قبل الخوض في أي مجال من المجالات، خاصة إذا تعلق الأمر بالمفاهيم الأدبية، التي عادة ما يلفها الكثير من الغموض، ولا يتفق الدارسون فيها على مفهوم واحد محدد ودقيق.

استعمل القلقشندي مصطلح الترجيح بدل مصطلح التفضيل أو المفاضلة، ورغم أن هذين المصطلحين يحملان دلالة معجمية متقاربة إلا أنهما يختلفان اصطلاحيا، وسوف نقدم التعريف اللغوي والاصطلاحي لكل منهما لنرى الفرق الدقيق بينهما.

المفاضلة لغة: من فضل الشيئ يفضل: مثال دخل يدخل، وفضل يفضل كحذر يحذر، وفيه لغة ثالثة مركبة منهما: فضل، بالكسر، يفضل بالضم، وهو شاذ لا نظيرله. ويقال: فضل فلان على غيره إذا غلب بالفضل عليهم. وفاضلني ففضلته أفضله فضلا: غلبته بالفضل وكنت أفضل منه. وتفضل عليه: تمزى.[1]

وجاء في مقاييس اللغة في فضل: الفاء والضاد واللام أصل صحيح يدل على زيادة في شيء من ذلك الفضل: الزيادة والخير. والإفضال: الإحسان. وأما المتفضل فالمدعي للفضل على أضرابه و أقرانه. قال الله تعالى في ذكر من قال: " ما هذا إلا بشر مثلكم يريد أن يتفضل عليكم المؤمنون 24."[2]

الفضل والتفاضل والمفاضلة إذن كلها تدل على الزيادة في الشيء، ولكن هذه الزيادة في الشيء تقتضي حتما وجود وصف مشترك بين الشيئين المعقود بينهما مفاضلة. هذا من الناحية المعجمية، أما من الناحية الإصطلاحية فلا يخرج استعمال النقاد للمفاضلة بين الشعر والنثر عن المعنى اللغوي، ولكننا لم نعثر على تعريف واضح ودقيق للمفاضلة بين الشعر والنثر، ولكن هذا لا يعني أن النقاد لم يشيروا إلى معناه، بل يمكن القول إن المفاضلة بين الشعراء كانت موجودة منذ العصر الجاهلي، في إطار التنافس بين الشعراء والذي خلف لنا تراثا شعريا هائلا، وهناك الكثير من النقاد العرب القدامى ممن أشاروا إلى المفاضلة أو ما يدخل في معناها، وعناوين كتبهم تدل على ذلك مثل: طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، الموازنة بين الطائيين للآمدي، كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه وقد بدأ كتابه بحديث مطول عن التفاضل.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب. (فضل) ص 3429.

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة. مادة (فضل) ج4. ص *508.*

ويمكن القول إجمالا أن المفاضلة منهج نقدي يقوم أساسا على الحكم بالأفضلية والتميز والزيادة في الإجادة للمفضل على المفضل عليه ويجب أن تكون بين طرفين تجمعهما صفات مشتركة عديدة. وهذا انطلاقا من مقدمات وأسس يبني من خلالها الناقد حكمه النهائي، ((فللفضل آثار ظاهرة، وللتقدم شواهد صادقة، فمتى وجدت تلك الآثار، وشوهدت هذه الشواهد فصاحبها فاضل متقدم))[1]

أما الترجيح لغة فقد جاء في لسان العرب: الراجح الوازن ورجح الشيء بيده: وزنه ونظر ما ثقله. وأرجح الميزان أي أثقله حتى مال. وأرجحت لفلان ورجحت ترجيحا إذا أعطيته راجحا ورجح الميزان مال. وترجحت الأرجوحة بالغلام أي مالت.[2]

وجاء في مقاييس اللغة: رجح: الراء والجيم والحاء أصل واحد، يدل على رزانة وزيادة. يقال: رجح الشيء وهو راجح إذا رزن وهو من الرجحان.[3]

أما الترجيح اصطلاحا فيمكن القول إن مصطلح الترجيح لم يرد عند النقاد القدامى وكانوا يستعملون مصطلح المفاضلة حينما يريدون الحديث عن الشعر والنثر وأيهما أحسن وأفضل، ولكننا نجد النقاد بعد القرن الخامس الهجري يستعيرون مصطلح الترجيح الذي ظهر أول ما ظهر عند علماء الفقه وأصوله، ويعني عندهم " تقوية أحد الطرفين على الآخر، فيعلم الأقوى فيعمل به ويطرح الآخر"*4*.

ومعنى هذا أن الترجيح فيه تقوية أحد الدليلين على الآخر حتى يصبح هو القوي والبائن والظاهر، حتى يعتقد بعد ذلك صحته.

ويمكن إرجاع استعمال القلقشندي لمصطلح الترجيح بديلا عن المفاضلة، إلى كون القلقشندي إضافة إلى كونه أديب بارع وناقد ألمعي، فهو فقيه، إذ ألف كتابا في الفقه على مذهب الإمام الشافعي سماه: " الغيوث الهوا مع في شرح جامع المختصرات ومختصرات الجوامع "، فمن الطبيعي أن يتأثر بمصطلحات الفقهاء، ومن هذه المصطلحات "الترجيح".

سنحاول هنا صياغة مفهوم للترجيح بين الشعر والنثر عند النقاد العرب القدامى لنقول إن الترجيح عبارة عن منهج نقدي يقوم على تتبع الحجج والأدلة التي تقوي أحد الطرفين

---

[1] الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي. دط. مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه. دت. ص 4.

[2] ابن منظور: لسان العرب. (رجح). ص ص: 1586، 1587.

[3] ابن فارس. مقاييس اللغة .ج2. ص 489.

[4] محمد إبراهيم محمد الحفناوي: التعارض والترجيح عند الأصوليين وأثرهما في الفقه الإسلامي. دار الوفاء مصر. ط2. 1408.ص 280

شعرا أو نثرا على الآخر، والغاية هي الوقوف مع أحد الطرفين مع نبذ وطرح ورفض الآخر، عكس المفاضلة التي لا تقوم على الطرح والرفض.

يمكن القول إذن إن القلقشندي أراد من خلال هذا الفصل الذي عنونه ب: في ترجيح النثر على الشعر، أن يقدم لنا الدلائل والحجج والبراهين التي تجعل النثر أفضل من الشعر.

يبدأ القلقشندي الفصل المخصص لإثبات رجحان النثر على الشعر، بالحديث عن مزايا وفضائل الشعر التي لا تخفى على أحد، وأولها مزية الإيقاع، المتمثلة في الوزن والقافية، فخضوع الشعر للأوزان في نظر القلقشندي يجعله متميزا وفريدا من نوعه، والحقيقة أن النقاد العرب جميعا قبل عصر القلقشندي متفقون على أن الشعر ينماز عن غيره من أنواع الكلام بالوزن والقافية اللذين يجعلانه يسير على نظام ثابت بإيقاع منسجم يترك أثرا جميلا في أذن المتلقي، من خلال ذلك التكرار الموسيقي المنتظم في آخر كل بيت الذي تحدثه القافية، وتكرار المقاطع الموسيقية كذلك الذي يحدثه الوزن وفق نظام خاص للتفعيلات وفق ما تعارف منظرو علم العروض وموسيقى الشعر.

يمكن القول إذن أن القلقشندي محق فيما ذهب إليه من اعتبار الوزن والقافية منبعا للجمال الشعري من خلال ما يتركه فينا من إحساس بالبهجة والراحة، ومصدرا للاستمتاع من خلال ما يتركه فينا من رغبة ملحة للاستمرار في سماعه. لهذا نرى القلقشندي يقول إن الشعر ((له فضيلة تخصه ومزية لا يشاركه فيها غيره من حيث تفرده باعتدال أقسامه وتوازن أجزائه وتساوي قوافي قصائده، مما لا يوجد في غيره من سائر أنواع الكلام)).[1]

يمضي القلقشندي بعد ذلك في تعداد فضائل الشعر المتنوعة التي سنرى أنها مع كثرتها وتنوعها لم تشفع له في أن يكون هو الأفضل والأجمل والأروع. من بين الفضائل التي ذكرها القلقشندي:

يقول القلقشندي متحدثا عن الميزة الأولى في الشعر:((طول بقائه على ممر الدهور وتعاقب الأزمان))[2]، إذ يعد الشعر رمزا من رموز الأمة ومكونا أساسيا لثقافتها، يبقى راسخا في أذهان الناس على مر الدهور والأزمان نظرا لما يتضمنه من موضوعات لها علاقة بما يشغل الإنسان والفرد في المجتمع، ومن هنا نستحضر مقولة الأديب ابن بيئته، إذ يظل الأديب معبرا عن مجتمعه آلامه وآماله وطموحاته وكل ما يشغله، ويبقى الأدب الخالد هو الذي يعبر عن مشاعر ووجدان المجتمع، ويبقى المجتمع هو الذي يلهم الأديب الأفكار والموضوعات. ومن جهة أخرى ((يرى بعض النقاد المعاصرين أن خلود الخطاب

[1] صبح الأعشى ج1 ص 89.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

الشعري يكمن في امتلاكه بعدا فنيا يسمو به فوق حدود الزمان، بكلمة أدق عندما يغدو ذلك الخطاب نموذجا لا زمانيا، بإمكانه النهوض – بما يمتلكه من طاقات متجددة – بعبء الهواجس والرؤى والأفكار والتجارب الإنسانية)).[1]

يقول القلقشندي كذلك متحدثا عن الميزة الثانية في الشعر:((وتداوله على ألسنة الرواة وأفواه النقلة لتمكن القوة الحافظة منه بارتباط أجزائه وتعلق بعضها ببعض))[2]: وهذا معناه أن الشعر يتميز بسرعة حفظه وعلوقه في النفس وبقائه على مر الأزمان، وإن شئنا التأكد من ذلك فلننظر إلى الشعر العربي الذي مازال لحد الآن رغم طول البعد الزماني الذي يفصلنا عنه، إلا أننا لا زلنا نحفظه ونردده في منتدياتنا ونستشهد به في أحاديثنا وأسمارنا. وهذا كله بسبب تعلق وارتباط أجزاء الشعر بعضها ببعض، مما يجعلها سهلة للحفظ والاستذكار. وهذا يدخل ضمن ما تعارف عليه النقاد بالوحدة الفنية في القصيدة. فالبيت الأول مرتبط بما بعده من حيث المعنى وهكذا إلى آخر القصيدة نجد الأبيات شديدة الترابط فيما بينها.

يقول القلقشندي مبينا خاصية ذيوع وانتشار الشعر:((شيوعه واستفاضته وسرعة انتشاره وبعد مسيره وما يؤثره من الرفعة والضعة باعتبار المدح والهجاء))[3]: وهذا يحيلنا مباشرة إلى البحث عن أسباب شيوع الشعر وسرعة انتشاره بين الناس، وللإجابة عن هذا السؤال نرجع إلى تاريخ الشعر العربي منذ العصر الجاهلي ((فالشعر الذي ينشده شاعر ينتشر في القبائل، ولا يمكنه أن يرده، كما لا يمكن أن يرد اللبن بعد حلبه إلى ضرعه، إذ سرعان ما يتلقفه أبناء القبائل عن الشاعر، وسرعان ما ينشرونه ويشيعونه في كل مكان. وكان مما يساعد في شيوع الشعر وانتشاره أن ينشده أصحابه في مجامع العرب واسواقهم التي كان يختلف إليها كثير من أفراد القبائل، فكانوا يستظهرون ما يسمعونه أو بعضه ويعودون به إلى قبائلهم فيذيعونه فيها)).[4]

يقول القلقشندي متحدثا عن خاصية أخرى في الشعر لها علاقة بالبعد المكاني الذي يضفى على الشعر هيبة وجلالا:((وإنشاده بمجالس الملوك الحافلة والمواكب الجامعة التقريظ وذكر المفاخر وتعديد المحاسن))[5]: وهذا الأمر مما يجعل الشعر شائعا متداولا بين الناس لما يحمله من معان وأفكار تتصل اتصالا مباشرا بحياة الناس، وتاريخ الشعر العربي حافل بما يؤكد هذا الأمر ويشهد له، إذ عرف عن الشعراء منذ العصر الجاهلي توافدهم

[1] أحمد إسماعيل النعيمي. مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة ص 27.
[2] صبح الأعشى. ج1، ص 89.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[4] شوقي ضيف الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور. ط2. القاهرة: دار المعارف. دت. ص 10.
[5] صبح الأعشى. ج1. ص 89..

على الملوك والأمراء يمدحونهم ويقدمو بين أيديهم أروع ما تجود به قرائحهم.وكان لكل ملك أو أمير مجموعة من الشعراء والأدباء يلتقي بهم في مجلس من المجالس المخصصة لهم. وكانوا يتنافسون فيما بينهم للفوز برضى الملك أو الأمير، والفوز بعد ذلك بالمنح والعطايا والجوائز الثمينة.

ويقول القلقشندي مبرزا خاصية الإيقاع في الشعر:((وقبوله لما يرد عليه من الألحان المطربة المؤثرة في النفوس اللطيفة والطباع الرقيقة))[1]: وهذا يحيلنا مباشرة لما يتميز به الشعر عن غيره من سائر الفنون بالجانب الإيقاعي ومدى فاعليته في نقل الإحساس للقارئ بطريقة سلسة عذبة، واللحن الذي يحمله الشعر كما ذهب إلى ذلك القلقشندي يريح النفس ويزيل عنها السأم والملل، وهو خاصية في الشعر، ويمكن القول أن الشعر والموسيقى أو الإيقاع متلازمان، ((وهكذا اقترنت الألحان بالأقاويل، وتعونتا على بلوغ كمال كل منهما، ذلك أن الموسيقى والشعر فنان متشابهان، فما الموسيقى إلا شعر صوتي، يأتلفان ليصوغا فنا جديدا، هو رأس الفنون كلها، ففيه يجد الشعر كماله، وكذلك تبلغ الموسيقى كمالها، لأن الموسيقى المجردة تجد صورتها الحسية في الشعر المعبر بوضوح عن مراده، والشعر الحسي يجد في البعد الموسيقي روحا تمنحه الكمال)).[2]

يقول القلقشندي معرجا على دور الشعر في تقعيد قواعد اللغة، وكشف اللثام عما ووري معناه في النص القرآني والحديثي:((وما اشتمل عليه من شواهد اللغة والنحو وغيرهما من العلوم الأدبية وما يجري مجراها، وما يستدل به منها في تفسير القرآن الكريم وكلام من أوتي جوامع الكلم، ومجامع الحكم، صلى الله عليه وسلم))[3]:

وهذا فيه إشارة إلى ما يتمتع به الشعر من خاصية متفردة في تأسيس قواعد اللغة، وتعد قضية الاحتجاج بالشعر من أبرز القضايا التي شغلت الفكر اللغوي العربي القديم، وكان للشاهد الشعري حظ كبير في ذلك، ولا يخفى على المهتمين بتاريخ النحو العربي كيف أن الشاهد الشعري شكل ركنا اساسيا في تاصيل اللغة وتقعيد قواعدها، واصبح لزاما على كل نحوي أن يمتلك عددا لابأس به من الاشعار يدعم بها موقفه النحوي، ويعزز من خلالها وجهة نظره، ونحن نعلم أن النحو العربي مما كثر حوله الخلاف وتشعبت فيه الآراء ووجهات النظر. وهذا الأمر الذي نبه إليه القلقشندي يؤكد لنا ما وصل إليه الشعر من مكانة في نفوس العرب.

---

[1] صبح الأعشى. ج1 ص 89.
[2] زكاء مردغاني. الفن عند الفارابي. ط1. دمشق: دار صفحات للدراسات والنشر، 2012م. ص 161.
[3] القلقشندي.المصدر السابق. ص 89.

يمكن القول إذن إن الاحتجاج بالشعر يعد من أكثر الأشياء التي انبنى عليها الدرس اللغوي القديم، كما أسهم بشكل كبير في فهم معاني القرآن الكريم، وشرح ألفاظه الغريبة، وكذا فهم كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي يعد أفصح من نطق بالضاد. وهذا كله يجعل الشعر بحق منبعا رئيسيا من منابع اللغة والأدب بشكل عام.

((وكونه ديوان العرب ومجتمع تمكنها والمحيط بتواريخ أيامها وذكر وقائعها وسائر أحوالها:))[1]

ولقد شكلت مقولة الشعر ديوان العرب مرتكزا أساسيا في فهم الدور الكبير الذي قام به الشعر العربي على مر العصور في حفظ ونقل تراث الأمة العربية، والمقصود بهذه المقولة أن العرب كانوا يعتمدون على الشعر في حفظ تاريخهم، ونقل تراثهم وقيمهم وثقافتهم للامم الأخرى، ويعتبرونه ذاكرتهم التي يتذكرون من خلالها أمجادهم وبطولاتهم ومعاركهم، ويبنون من خلاله مستقبلهم. لأنهم أمة أمية ولم يكون لهم سوى الشعر وسيلة لحفظ تراثهم ومآثرهم.

نرى القلقشندي يعدد لنا هذه المآثر والفضائل التي امتاز بها الشعر عن النثر، وقد راينا أنها فضائل متعددة ومتنوعة وتمس كل جوانب الثقافة والأدب، ويمكن لمزية واحدة فقط ان تكون سببا لتفضيل الشعر على النثر عند من يفضلون الشعر على النثر. ولكن رغم كل هذا، ومهما تعددت الجوانب التي يتميز بها الشعر على النثر وعلى سائر أنواع الكلام الأخرى، إلا أن القلقشندي يرى أن النثر افضل من الشعر ((وارفع منه درجة، وأعلى رتبة، واشرف مقاما، واحسن نظاما))[2]، فكل هذه المزايا والفضائل والخصائص التي يتميز بها الشعر عن النثر لم تشفع له في نظر القلقشندي أن يكون في الصدارة وأن يكون هو الفن الأجمل رغم ما يتوفر عليه من مقومات جمالية على مستوى الأسلوب واللغة والعبارات الرائقة والأخيلة البديعة.

ينتقل القلشندي بعد ذلك إلى عرض بعض سلبيات الشعر التي يرى أنها تحط من قيمته الفنية مع النثر، وأنها من الأشياء التي تجعل النثر افضل منه، معتمدا في ذلك على نماذج تطبيقية أراد من خلالها تقريب الصورة أكثر للقارئ، من خلال مقارنته بين أسلوبي الشعر والنثر في تناول المعنى الواحد، والتأكيد بعد ذلك على أن النثر يفوق الشعر جمالا وحسنا.

يرى القلقشندي أن من الأشياء التي جعلت النثر أفضل من الشعر، أن هذا الأخير ((محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير،

---

[1] صبح الأعشى ج1 ص 89.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

وقصر الممدود ومد المقصور، وصرف ما لا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف، واستعمال الكلمة المرفوضة وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها، وغير ذلك مما تلجئ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه؛ والكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك فتكون ألفاظه تابعة لمعانيه)).[1]

من هنا نرى القلقشندي يذهب مذهب القائلين أن الوزن والقافية في الشعر سببان لانحطاط مرتبته، لأنهما في نظره يقيدان الشاعر ويجعلان طريق الشعر ضيقا، ولا يحس الشاعر إذ ذاك أنه حر في اختيار المعاني، بل بالعكس يذهب القلقشندي إلى القول إن الوزن والقافية يجعلان المعاني في الشعر تابعة للألفاظ، أما النثر الذي هو الكلام المرسل غير المقيد بوزن ولا قافية، فإن الألفاظ فيه تكون تابعة لمعانيه، وهذه ميزة إيجابية في النثر تجعله يتفوق على الشعر، رغم ما يتوفر عليه الشعر من ميزات أخرى ذكرها القلقشندي في بداية حديثه.

عمد القلقشندي في محاولة منه لإثبات أفضلية النثر على الشعر إلى سوق بعض النماذج التطبيقية واعتمد في ذلك على تقنية وأسلوب بلاغي معروف في الثقافة النقدية العربية القديمة هو: نظم النثر وحل الشعر، وقد ألف العرب القدامى في هذا الباب العديد من المؤلفات والكتب التي تعرف بهذا الاسلوب البلاغي. ومن الأمثلة التي ساقها القلقشندي في هذا الصدد مثال لنظم النثر بدأ به ليؤكد لنا أفضلية النثر على الشعر، وقد عمد القلقشندي إلى كلام نثري ووضعه في قالب شعري، وبعد ذلك قام بعملية مقارنة بين الأسلوبين أي الأسلوب النثري والأسلوب الشعري في تناولهما للمعنى الواحد، ليخلص في النهاية إلى نتيجة مفادها أن معاني النثر إذا نقلتها إلى النظم تبدلت وتغيرت وانحطت رتبتها بأي وجه من الوجوه.

أراد القلقشندي المقارنة بين قول نثري لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه، وبيت شعري في نفس المعنى ولكن قول علي هو السابق، بعد ذلك أراد الشاعر نقل المعنى، ولكن القلقشندي يرى أن الكلام النثري إذا نقل إلى كلام شعري فسد وفقد بريقه وقيمته الفنية، كما وضحه هو في المثال الآتي. وهو قول أمير المؤمنين علي كرم الله وجهه: " قيمة كل امرئ ما يحسن"[2]، نقله الشاعر إلى قوله[3]:

---

[1] صبح الأعشى ج1 ص 89.

[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[3] هكذا جاء البيت دون نسبة وعندما بحثنا عنه في المصادر القديمة وجدنا اختلافا في نسبته واختلافا كذلك في بعض الكلمات. فقد جاء مثلا في كتاب أدب الدنيا والدين لأبي الحسن الماوردي منسوبا إلى ابن طباطبا. أنظر: أدب الدنيا والدين. ط4. بيروت: دار إقرأ، 1985. ص 49. أما في كتاب الذخيرة في

فيا لائمي دعني أغالي بقيمتي فقيمة كل الناس ما يحسنونه

يرى القلقشندي أن كلام علي رضي الله عنه أحسن من قول الشاعر والمعنى واحد، معللا ذلك بجملة من النقاط التي تشمل عناصر لفظية ومعنوية وأسلوبية وبلاغية ونحوية، أي أنه أراد التأكيد على أن أسلوب النثر يختلف عن أسلوب الشعر.

يرى القلقشندي في هذا النموذج الذي قدمه دليلا على أفضلية النثر، أن قول علي بن أبي طالب يتوفر على مقومات البلاغة والأداء الفني الجميل، فجاء مختصرا موجزا بأقل ما يمكن من الألفاظ مع بلوغ المعنى المراد، أما قول الشاعر فجاء بألفاظ كثيرة زائدة عن الحد، وهذا ما اضطر الشاعر إلى تغيير بعض الألفاظ والزيادة فيها، وهذا كله مما يخل بالأداء البلاغي والتعبير الفني الجميل. يقول عن البيت الشعري مقارنا بينه وبين القول النثري:
((قد زادت ألفاظه وذهبت طلاوته، وإن كان قد أفرد المعنى في نصف بيت فإنه قد احتاج إلى زيادة مثل ألفاظه مرة أخرى توطئة له في صدر البيت ومراعاة لإقامة الوزن، وزاد في قوله " فقيمة " فاء مستكرهة ثقيلة لا حاجة إليها وأبدل لفظ امرئ بلفظ الناس ولا شك أن لفظ امرئ هنا أعذب وألطف؛ وغير قوله " يحسن " إلى قوله " يحسنونه "، والجمع بين نونين ليس بينهما إلا حرف ساكن غير معتد بهم مستوخم))[1].
هكذا وبهذه الطريقة التي جمع فيها القلقشندي بين مستويات عدة في اللغة والأسلوب والبلاغة أراد القلقشندي الوصول إلى نتيجة مفادها أن التعبير النثري أحسن وأجمل وأوقع في النفس من التعبير الشعري، والسبب في ذلك كله هو الزيادات التي لا طائل من ورائها، بل بالعكس من ذلك فقد أفسدت المعنى وذهبت بروحه.

وهناك مثال آخر اعتمد عليه القلقشندي في سبيل إثبات فكرته من أن النثر أفضل من الشعر في التعبير عن المعاني، وهذا المثال هو عكس المثال الأول؛ أي أن القلقشندي لجأ إلى بيت شعري، ونقل معناه في قالب نثري، ليتضح لنا الفرق بين التعبيرين، ليؤكد لنا في النهاية تفوق النثر على الشعر.

يرى القلقشندي أن النثر أفضل من الشعر بسبب خاصية الاختصار التي يراها متوفرة في النثر وغير متوفرة في الشعر، ويؤكد لنا هذا الأمر مرة أخرى من خلال نموذج تطبيقي آخر، أراد أن يبرهن من خلاله على أن النثر دائما يتوفر على سحر الصياغة، وجودة الأسلوب، وروعة الأداء بأقل ما يمكن من المفردات والألفاظ، أي أن النثر فيه من البلاغة

محاسن أهل الجزيرة للشنتريني، فقد ورد فيه هكذا: فيا حاسدي...منسوبا لأبي رجاء الضبعي. أنظر: الذخيرة. بيروت: دار الثقافة، 1997م. مج1 ص390.
[1] صبح الأعشى. ج1. ص 90.

وخاصة بلاغة الإيجاز ما يجعله متفوقا ومفضلا على الشعر، ف ((إذا اعتبرت ما نقل من معاني النظم إلى النثر وجدته قد نقصت ألفاظه وزاد حسنا ورونقا))[1]، وحتى نقترب أكثر مما قاله القلقشندي حول هذل الموضوع، نورد النموذج الذي قدمه دليلا على أفضلية النثر، وهو بيت شعري للمتنبي ضمن قصيدة مشهورة في مدح سيف الدولة الحمداني، هذا البيت يصف فيه بلدا قد علقت القتلى على أسوارها [2]:

وكان بها مثل الجنون فأصبحت ومن جثث القتلى عليها تمائم [3]

هذا البيت للمتنبي الشاعر الكبير،ضمن قصيدة يمدح فيها سيف الدولة وبطولاته وانتصاراته، ويذكر بناءه لقلعة الحدث " سنة 343 هجري الموافق ل 954 للميلادي "، ويقول في هذا البيت إنه بمثل الجنون اضطراب الفتنة من الروم الذين كانوا يحاربون أهل هذه القلعة فقتلهم سيف الدولة وعلق جثثهم على حيطانها كما تعلق التمائم على المجنون فسكتت الفتنة.

يرى القلقشندي أن نثر الوزير ضياء الدين بن الأثير، الذي جاء في نفس المعنى أي في وصف بلد بالوصف المتقدم، وهو قوله: ((وكأنما كان بها جنون فبعث لها من عزائمه عزائم، وعلق عليها من رؤوس القتلى تمائم))[4] أحسن من وصف المتنبي السابق، وأجمل منه في الصياغة وفي بلوغ المعنى المراد إلى ذهن السامع، معللا ذلك كما رأينا في قوله السابق بنقص الألفاظ، أي الاختصار والإيجاز، أما ما عدا هذا التبرير الذي يمكن القول عنه أنه تبرير يتماشى مع منطق اللغة والبلاغة، فإننا نجده من جهة أخرى يستعمل مصطلحات وأوصاف للكلام، تنتمي إلى دائرة النقد الذوقي غير المعلل، كقوله: " وزاد حسنا ورونقا "، " قد جاء في غاية الطلاوة ".

يمكن القول من خلال النموذجين السابقين اللذين قدمهما القلقشندي تبريرا لأفضلية النثر على الشعر أنه أراد ان يبرهن لنا عمليا ذلك، من خلال اللجوء إلى الجانب التطبيقي الذي وإن كان غير عميق في النموذج الثاني، ولكن يبقى من وجهة نظرنا على الأقل طريقا صحيحا وقريبا إلى الموضوعية مقارنة بالكلام الذي يغلب عليه الجانب النظري أكثر.

يمضي بعد ذلك القلقشندي في سوق الحجج والبراهين التي يراها مناسبة لسياق حديثه عن أفضلية النثر على الشعر، ولكن هذه المرة نراه ينتقل بنا من الجانب الأدبي البلاغي،

---

[1] صبح الأعشى ج1 ص 90.
[2] أنظر ديوان المتنبي. بيروت: دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع،.2005م. ص 386.
[3] ضمير بها يعود للقلعة. والتميمة هي تعويذة كان العرب يصنعونها ليتقوا بها مس الجن. أنظر ديوان المتنبي. ص 386.
[4] صبح الأعشى. ج1. ص 90.

إلى الجانب الديني الذي لا يقل أهمية عن الجانب الأدبي، ونقصد هنا أن القلقشندي سرد لنا طائفة من النصوص الدينية التي رآها مناسبة لسياق حديثه الذي أراد أن يقنعنا فيه أن الشعر مذموم في الإسلام، وأن النثر فضله الله سبحانه وتعالى على الشعر، ولهذا أنزل به القرآن الكريم، ويجدر بنا في هذا المقام أن نورد كلام القلقشندي حرفيا مع سوق الأدلة التي اعتمد عليها في تبيان موقفه من الشعر والنثر، يقول القلقشندي في هذا الصدد: ((وناهيك بالنثر فضيلة أن الله تعالى أنزل به كتابه العزيز ونوره المبين الذي " لا ياتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه " (فصلت 42) ولم ينزله على صفة نظم الشعر بل نزهه عنه بقوله " وما هو بقول شاعر قليلا ما تومنون " (الحاقة 41)، وحرم نظمه على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم تشريفا لمحله وتنزيها لمقامه منبها على ذلك بقوله: " وما علمناه الشعر وما ينبغي له " (يس 69)))[1].

هذه هي النصوص الدينية القرآنية التي اتكأ عليها القلقشندي في ذهابه لأفضلية النثر على الشعر، بل نفهم أكثر من ذلك من خلال هذه النصوص، وهو أن القلقشندي أراد الذهاب بعيدا في حكمه على الشعر، إذ أراد الوصول بنا إلى أن الشعر مذموم في الإسلام، من خلال تركيزه على النصوص القرآنية التي فيها إيحاء بذم الشعر، ويعلل لنا القلقشندي سبب عدم إنزال الله سبحانه وتعالى للقرآن الكريم على صفة نظم الشعر، وأرجع ذلك إلى أمور تتعلق أساسا بالجانب الأخلاقي، وهنا تطرح مجددا قضية الأخلاق والشعر، إذ أننا نعرف جميعا ((أن مقاصد الشعر لا تخلو من الكذب والتحويل على الأمور المستحيلة، والصفات المجاوزة للحد، والنعوت الخارجة عن العادة، وقذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان، وسب الاعراض، وغير ذلك مما يجب التنزه عنه لآحاد الناس فكيف بالنبي صلى الله عليه وسلم ولا سيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله))[2].
من هنا نرى أن القلقشندي يذهب إلى تفضيل النثر على الشعر من جهة ما يتميز به كل منهما في طرح المواضيع، وطريقة تناول هذه المواضيع، وهذا في الحقيقة يذكرنا بما قرره النقاد المشارقة والمغاربة قبل القلقشندي في طرحهم لقضية الشعر والأخلاق.

مقابل ذلك يرى القلقشندي أن النثر يختلف عن الشعر في هذه الناحية، أي الناحية الأخلاقية، لأنه في نظره له علاقة أساسا بالمواضيع التي فيها حث على مكارم الأخلاق، ودعوة إلى الدين، وتزهيد في الدنيا وملذاتها الفانية، إلى غير ذلك مما هو بعيد عن الرذيلة والمجون ومساوئ الأخلاق. وهذا نابع في الحقيقة كما يرى القلقشندي أساسا من طبيعة الفنون النثرية التي اشتهرت عبر تاريخها الأدبي بمعالجة مثل هذه المواضيع الإنسانية،

---

[1] صبح الأعشى ج1 ص 90.
[2] المصدر نفسه. ص ص 90، 91.

وهذا هو السبب الجوهري في اختلاف الشعر عن النثر، فإذا كان الشعر يقوم غالب الأحيان على معالجة المواضيع كلها دون تمييز أو تمحيص، وربما هذا ما أشارت إليه الآية الكريمة: " والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون " الشعراء 24، بمعنى إن الشاعر لا يهمه الموضوع المطروق بقدر ما يهمه الأداء الجيد ورضى الناس عنه، أو بالأحرى رضى الملوك والأمراء، لأن الشعراء معروف عنهم تقربهم من بلاط الحكام والملوك طمعا في العطايا والهبات. أما النثر كما ذهب إلى ذلك القلقشندي، ((فإن المقصود الأعظم منه الخطب والترسل، وكلاهما شريف الموضوع حسن التعلق، إذ الخطب كلام مبني على حمد الله تعالى وتمجيده وتقديسه وتوحيده والثناء عليه والصلاة على رسوله صلى الله عليه وسلم، والتذكير والترغيب في الآخرة والتزهيد في الدنيا والحض على طلب الثواب، والأمر بالصلاح والإصلاح، والحث على التعاضد والتعاطف، ورفض التباغض والتقاطع، وطاعة الأئمة، وصلة الرحم، ورعاية الذمم، وغير ذلك مما يجري هذا المجرى مما هو مستحسن شرعا وعقلا. وحسبك رتبة قام بها النبي صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدون بعده))[1].

يرى القلقشندي إذن أن النثر - والخطبة جزء منه وفن رئيسي من فنونه المتعددة وخاصة عند العرب -، يقوم على معالجة المواضيع الدينية والاجتماعية والأخلاقية التي فيها دعوة إلى الفضيلة وحث على وجوه الخير والصلاح. هذا في الخطبة، أما في الترسل الذي هو كذلك أحد أهم فنون النثر العربي القديم، فلا يختلف الأمر من جهة نوعية المواضيع، إذ يرى القلقشندي أن ((الترسل مبني على مصالح الأمة وقوام الرعية لما يشتمل عليه من مكاتبات الملوك وسراة 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))[2]، وهذا معناه أن الترسل بعيد عن تلك المواضيع المشينة التي تمس الأخلاق وتوقع العداوة والبغضاء بين الناس أو تدعوهم إلى الفجور، فكل ما في الأمر أن الترسل أو فن كتابة الرسائل يقوم بدور مهم في تنظيم حياة الناس، ورعاية شؤونهم، وله علاقة وطيدة بنظام الحكم، وكل ما يدخل تحت هذا الامر.

نلاحظ هنا أن القلقشندي ركز في حديثه على النثر وتفضيله على الشعر على فنين هما: الخطبة والرسالة، وهذا في الحقيقة مقصود منه، إذ المعروف في النثر العربي القديم

---

[1] صبح الأعشى ج1 ص 91.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

غلبة هذين الفنين على الفنون الأخرى، وربما لأن الخطبة والرسالة تجتمع فيهما كل مقومات الكلام الأدبي الجميل، وأساسيات الصياغة الفنية المبهرة.

نجد القلقشندي بعد حديثه عن دوافع تفضيله للنثر على الشعر، ينتقل بنا للحديث عن رواتين تاريخيتين تدعمان وجهة نظره في هذا الموضوع، وهاتان الروايتان أوردهما صاحب مواد البيان، فيهما إشارة وتنبيه إلى أن موضوع التحذير من قول الشعر وخاصة المرذول منه قديم في تاريخ الثقافة العربية، يمتد حتى إلى الفترة الجاهلية التي كان فيها الشاعر سيدا في قومه، ولكن القلقشندي ربما عمد إلى هذه الفترة وإلى سوق هذه الرواية زيادة في التأكيد على أن النثر أفضل من الشعر في جميع الأحوال، وأن الشعر يمكن الاستغناء عنه بخلاف النثر، الذي لا غنى عنه كما قرر هو ذلك في حديثه عن الخطبة والترسل، ومما جاء في هذه الرواية ما يلي: ((وقد أحست العرب بانحطاط رتبة الشعر عن الكلام المنثور كما حكي أن امرأ القيس بن حجر هم أبوه بقتله حين سمعه يترنم في مجلس شرابه بقوله:

اسقيا حُجرا على علاته من كُمَيت لونها لون العلق

وما يروى أن النابغة الجعدي كان سيدا في قومه لا يقطعون أمرا دونه وأن قول الشعر نقصه وحط رتبته))[1]. يفهم من سوق هذه الرواية أن القلقشندي أراد الوصول بنا إلى حقيقة مفادها أن استرذال الشعر، وأنه ينقص من مقام صاحبه وقدره، كان منذ زمن بعيد أي منذ العصر الجاهلي الذي هو أول عصر وصلنا منه نصوص شعرية مكتملة في بنائها الفني، والعصر الجاهلي يمثل بداية الشعر العربي، أي أن القلقشندي رجع بنا إلى البدايات حتى لا يدع مجالا للشك في فرضيته في أفضلية النثر التي أسس من خلالها موسوعته الضخمة. وهو يرد بذلك وبهذه الأدلة والشواهد المتنوعة، على كل من يعتقد أفضلية الشعر، لهذا نراه في نهاية سوقه للأدلة يورد قولا فيه إيحاء وإشارة إلى أن أدلة تفضيل النثر كافية شافية، يقول: ((ولا عبرة بما ذهب إليه بعضهم من تفضيل الشعر على النثر اتباعا لهواه بدون دليل واضح))[2]. فهو يرى أن المفضلين للشعر على النثر ليس لديهم من الأدلة ما يكفي للإقناع واستمالة الناس للشعر، فالأمر في نظره لا يعدو أن يكون اتباعا للهوى فقط.

نجد القلقشندي في نهاية المطاف، وبعد تقديمه للأدلة التي تثبت أفضلية النثر على الشعر، وإسهابه في ذلك من خلال ربطه هذه القضية بجوانب عدة أدبية ودينية وأخلاقية، نراه يختم حديثه بموقف يبدو فيه نوع من تخفيف وطأة الهجوم على الشعر، ويذكرنا بقول

[1] صبح الأعشى ج1 ص 91.
[2] المصدر نفسه. ص 92.

لأبي هلال العسكري في كتابه " الصناعتين " تحدث فيه عن تلازم الكتابة والشعر أو النثر والشعر، بمعنى أن الناثر يحتاج إلى الشعر أو أن يكون شاعرا في بعض الأحيان، كما يحتاج الشاعر إلى النثر أو أن يكون ناثرا في بعض الأحيان، وهذا التكامل بين الكتابة والشعر وارد في ثقافتنا العربية قديما وحديثا، إذ نصادف الكثير من الكتاب الذين يكتبون الشعر، والشعراء الذين يبدعون في الكتابة كذلك. إضافة إلى أن الكثير من النقاد قد انتبهوا إلى هذا الجانب الموحد والمشترك بين الشعر والنثر، وأوجدوا خصائص مشتركة بينهما، إذ توصلوا إلى أنهما يتفقان أكثر مما يختلفان، فاللغة الأدبية والتعبير الجمالي الخلاق، والصياغة الفنية المبهرة توجد في كل واحد منهما، والشعر والنثر يلتقيان في أن كلا منهما ينحرف في استعماله للغة انحرافا بلاغيا يأخذ بمجامع القلوب، ويبهر أذن السامع والمتلقي. ويمكن أن نمثل هنا بأبي حيان التوحيدي الذي نراه في مؤلفاته يجمع بين الشعر والنثر ولا يفرق بينهما. وكأن القلقشندي أدرك في النهاية أنه قد بالغ في تفضيل النثر على الشعر، وازدراء قيمة الشعر، فأراد أن يخفف من هذا الغلو والمبالغة بالإشارة إلى تكامل الشعر والنثر وأن كلا منهما يتوفر على جماليات أدبية في شتى الأغراض الشعرية ومختلف الأجناس النثرية. لهذا نجد القلقشندي من جهة أخرى، كنوع من العدالة والإنصاف اتجاه الشعر، يبرز لنا سبب انحطاط الشعر ودنو مرتبته عن النثر بقوله نقلا عن أبي هلال العسكري: ((والذي قصر بالشعر كثرته وتعاطي كل أحد له حتى العامة والسفلة فلحقه بالنقص ما لحق الشطرنج حين تعاطاه كل أحد))[1].

والحقيقة التي يجب أن نختم بها حديثنا هنا، هي أن القلقشندي رغم أنه دافع بكل شراسة عن النثر، ورجحه وفضله على الشعر، إلا أن موسوعته مليئة بالشواهد الشعرية، فنراه يستشهد به في مواضع كثيرة، وحتى في حديثه عن الكتابة نراه يستشهد بالشعر، وهذه في الحقيقة مفارقة عجيبة، ويمكن إرجاع ذلك في نظرنا إلى ثلاثة أسباب رئيسية:

إما أن القلقشندي لم يستطع أن يصمد طويلا أما جلال الشعر وسحره[2]

وإما أن عمله في ديوان الإنشاء هو الدافع لتفضيله النثر على الشعر

أو ربما قد يكون الدافع إلى تفضيله للنثر على الشعر لاعتبارات دينية وأخلاقية.

---

[1] صبح الأعشى ج1 ص 92.

[2] الشكعة، مصطفى. الأصول الأدبية في صبح الأعشى.ط2. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1993 ص 142.

ثانيا:أصول كتابة النص النثري عند القلقشندي:

خصص القلقشندي جزءا كبيرا من كتابه للحديث عن الكتابة الإنشائية، ويعد صبح الأعشى من الكتب المهمة التي تندرج ضمن الكتب التي تتحدث عن ثقافة كاتب الإنشاء، وقد أشار القلقشندي في كتابه إلى كل ما له علاقة بالكتابة سواء ما تعلق بالخط والقلم والورق والحبر، إلى النص في حد ذاته وما يجب على كاتب الديوان أن يتحلى به من صفات وآداب وثقافة عامة. ولكن حديثنا هنا سيكون منصبا حول ما له علاقة بالنص المكتوب، أي النص في صيغته النهائية.

تحدث القلقشندي عن طريقة بناء النص النثري أيا كان نوعه وأيا كان غرضه، وقد عالج القلقشندي عناصر بناء النص، وبين لنا كيفية هيكلته، من خلال الإشارة إلى كل ما له علاقة بالنص من افتتاح (وعناصره المكونة له والتي سنتحدث عنها لاحقا)، وغرض رئيسي، واختتام (كذلك توجد عناصر مكونة له).

يرى القلقشندي أن الناثر يجب أن يتوفر على ثقافة عالية، تشمل جميع المعارف والعلوم والفنون، فالأمر لا يقتصر على علوم اللغة العربية فقط وإنما يتعداه إلى علوم أخرى تشمل علوم الدين وعلم التاريخ وعلم أنساب العرب، والجغرافيا وعلوم الطبيعة.

يقول القلقشندي: ((الكتابة إحدى الصنائع فلا بد فيها من الأمور الأربعة، فمادتها الألفاظ التي تخيلها الكاتب في أوهامه، وتصور من بعضها إلى بعض صورة باطنة في نفسه بالقوة، والخط الذي يخط القلم، ويقيد به تلك الصور، وتصير بعد أن كانت صورة معقولة باطنة صورة محسوسة ظاهرة، وآلتها القلم، وغرضها الذي ينقطع الفعل عنده تقييد الألفاظ بالرسوم الخطية، فتكمل قوة النطق وتحصل فائدة للأبعد كما تحصل للأقرب، وتحفظ صوره، ، ويؤمن عليه من التغير والتبدل والضياع، وغايتها الشيئ المستثمر منها.. وهي المرافق المنافع، العائدة في أحوال الخاصة والعامة)).[1]

يجدر بنا قبل أن نبدأ الحديث عن النص النثري وقواعد كتابته عند القلقشندي أن نبين بعض الأشياء التي لها علاقة بصاحب النص أو ما يمكن الاصطلاح عليه ب " ثقافة الكاتب"، إذ نجد القلقشندي من النقاد الذين أولوا هذا الموضوع عناية كبيرة، ويمكن القول إن موسوعته تمثل بحق دستورا لمن أراد تعلم مهنة الكتابة خاصة الإنشائية منها، وما نلاحظه على صبح الأعشى هو الاتساع والشمول، الاتساع من حيث أنه تتبع مسيرة الكتابة الفنية من بدايتها في العصر الأموي على يد عبد الحميد الكاتب إلى غاية العصر الذي عاش

[1] القلقشندي. صبح الأعشى. ج 1. ص 64.

فيه القلقشندي، أما الشمول فمن حيث أن القلقشندي لم يترك لا شاردة ولا واردة إلا وتلقفها بالحديث والاستطراد والتفصيل في بعض الحالات.

خصص القلقشندي المقالة الأولى للحديث عن ثقافة كاتب الإنشاء، وقد أورد أمورا كثيرة تدخل في مجمل المعارف والعلوم والفنون التي يجب على الكاتب أن يعرفها ويتمكن منها حق التمكن حتى يكون على دراية بما يكتب، وهذا كله في الحقيقة ربما قد يكون نابعا من خطورة هذه المهنة خاصة في عصر القلقشندي، الذي اصبح فيه كاتب الإنشاء هو كاتم سر الدولة والمتحدث باسم الملك في الأمور الجليلة التي تعود بالنفع أو الضرر على الدولة.

وضع القلقشندي شروطا كثيرة لكاتب الإنشاء أو ما يجب عليه أن يعرفه من العلوم، وسوف نشير إلى هذه القيود والشروط إشارة فيها إجمال لأن حديثنا هنا أردناه أن يكون حديثا عن النص المكتوب وليس عن الكاتب.

خصص القلقشندي الطرف الثالث من الباب الأول من المقالة الأولى في صفة الكلام ومعرفة كيفية إنشائه ونظمه وتأليفه، وبعد قراءتنا لشروط وقواعد الكتابة الإنشائية أو الكتابة النثرية عموما أمكننا الوصول إلى جملة من القواعد والأصول، وقد قسمها القلقشندي إلى ثلاثة مقاصد (القلقشندي رآها مقصدان) هي:[1]

المقصد الأول في الأصول التي يبنى عليها الكلام وهي ستة أصول (القلقشندي قال سبعة أصول):

المعاني

الألفاظ

تركيب الكلام

السجع

حسن الاتباع والقدرة على الاختراع

وجود الطبع السليم وخلو الفكر عن المشوش

أما المقصد الثاني فقد خصصه القلقشندي لبيان طرق البلاغة ووجوه تحسين الكلام

وأما المقصد الثالث ففي بيان مقادير الكلام ومقتضيات إطالته وقصره وهو على ثلاثة ضروب:

[1] أنظر المصدر السابق. ج 2. 202.

الإيجاز

الإطناب

المساواة

لو تمعنا في هذه المقاصد والأصول التي وضعها القلقشندي لبيان طريقة تأليف الكلام، لرأيناها لا تخرج عما وضعه النقاد والبلاغيون القدامى في هذا الصدد، ويمكن القول إن هذه الأصول والقواعد تشير في مجملها إلى أهم القضايا النقدية التي شغلت تفكير النقاد القدامى.

وقبل أن نشرح هذه الأصول والقواعد نود الإشارة إلى أن القلقشندي يقصد من هذه القواعد والأصول المقررة الشعر والنثر معا، وحتى عنوان هذا الفصل يدل على ذلك إذ جاء في صفة الكلام وكيفية إنشائه ونظمه وتأليفه، إضافة إلى أن الشواهد المبثوثة هي شواهد متنوعة شعرا ونثرا. وهذا الأمر ليس جديدا عند القلقشندي بل قد سبقه الكثير من النقاد في عدم التفريق بين الشعر والنثر أثناء الحديث عن البلاغة وجودة التأليف وجمال العبارة، فالبلاغة يتقاسمها كل من الشعر والنثر ولكل منهما نصيبه منها.

أراد القلقشندي أن يقدم لنا رؤيته الخاصة حول طريقة كتابة النص الأدبي وكيفية صياغته على الوجه الأكمل ((وصياغة الكلام هي تكوينه على الصورة التي يقدم بها إلى المتلقي باستخدام الألفاظ والمعاني وتركيبهما وفقا لترتيب الأفكار التي يراد توصيلها))[1]، ونحن نرى أن عناصر الصياغة الفنية للكلام عند القلقشندي تشمل جوانب كثيرة كما مر بنا سابقا وسنحاول هنا الحديث عن هذه العناصر وفق الترتيب الذي وردت به في صبح الأعشى.

[1]عبد العاطي، تغريد. ثقافة الكاتب العربي. دط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009م. ص 316

المقصد الأول: وفيه ستة أصول:

الأصل الأول: المعاني

جعل القلقشندي المعاني الأصل الأول الذي ينبني عليه الكلام، فهو بذلك يقر أن المعاني أسبق من الألفاظ وفي هذا الصدد يقول: ((إعلم أن المعاني من الألفاظ بمنزلة الأبدان من الثياب، فالألفاظ تابعة، والمعاني متبوعة، وطلب تحسين الألفاظ إنما هو لتحسين المعاني، بل المعاني أرواح الألفاظ وغايتها التي لأجلها وضعت، وعليها بنيت، فاحتياج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى أشد من احتياجه إلى تحسين اللفظ، لأنه إذا كان المعنى صوابا واللفظ منحطا ساقطا عن أسلوب الفصاحة كان الكلام كالإنسان المشوه الصورة مع وجود الروح فيه، وإذا كان المعنى خطأ كان الكلام بمنزلة الإنسان الميت الذي لا روح فيه، ولو كان على أحسن الصور وأجملها))[1]

نرى من خلال هذا النص أن القلقشندي من أنصار المعنى إذا وضعنا هذا النص في سياق القضية التي شغلت النقاد العرب القدامى وهي قضية اللفظ والمعنى، فهو يرى أن المعاني أشبه بالروح، أما الألفاظ فتشبه شكل الإنسان الخارجي أو صورته، والروح كما نعلم أهم من الجسم، لأنها عنوان الحياة، وسر البقاء والوجود.

الألفاظ إذن خدم للمعاني في نظر القلقشندي، وهي مطواعة لها ووظيفتها ومهمتها تقتصر على إبراز المعنى في أبهى حلة وتحسينه وإظهاره، ((ولما كانت الألفاظ عنوان المعاني وطريقها إلى إظهار أغراضها أصلحوها، وزينوها وبالغوا في تحسينها، ليكون ذلك أوقع لها في النفس، وأذهب بها في الدلالة على القصد. ألا ترى أن الكلام إذا كان مسجوعا لذ لسامعه فحفظه، وإذا لم يكن مسجوعا لم يأنس به أنسه في حالة السجع))[2]

ولا يكتفي القلقشندي بالحديث العام عن المعاني، وإنما نراه يفصل تفصيلا في أصنافها ويقسمها بحسب معيار الجودة والرداءة إلى خمسة أصناف، موردا في كل صنف من هذه الاصناف نماذج وأمثلة، والغريب في الأمر أن القلقشندي يفاجئنا بشواهد شعرية في غاية الروعة والجمال، وهذا مما يثير الاستغراب، إذ كان عليه أن يعطينا نماذج ونصوصا نثرية، ولكن العجب يزول إذا تمعنا في الأبيات التي أوردها، لأنها حقيقة من أروع ما قيل في الشعر العربي القديم، ولا يختلف اثنان في جودتها، فقد كان سلطان الشعر حاضرا في

---

[1] صبح الأعشى. ج2 .ص 202.
[2] المصدر نفسه. ص 203.

ذهن القلقشندي، ولم يستطع التخلي تماما عن الشعر وطرحه نهائيا من أجل ترسيخ فكرة أن النثر أفضل وأجمل من الشعر. وأقسام الكلام هي:

ما كان من المعاني مستقيما حسنا

ما كان من المعاني مستقيما قبيحا

ما كان من المعاني مستقيما ولكنه كذب

ما كان محالا

ما كان غلطا

الأصل الثاني: الألفاظ

تأتي الألفاظ في المرتبة الثانية من حيث الأهمية، وهي الأصل الثاني من صناعة إنشاء الكلام عند القلقشندي، وسوف نلاحظ هنا أن القلقشندي يولي أهمية كبيرة للألفاظ حتى نكاد نحس في بعض الحالات أن كلامه يحمل نوعا من التناقض، إذ يرى أن العبرة في الكلام والحكم عليه والإعجاب به يكون من خلال الألفاظ وليس من المعاني ((فالوجه الصبيح يزداد حسنا بالحلل الفاخرة والملابس البهية، والقبيح يزول عنه بعض القبح، كما أن الحسن ينقص حسنه برثاثة ثيابه وعدم بهجة ملبوسه، والقبيح يزداد قبحا إلى قبحه. فالألفاظ ظواهر المعاني، تحسن بحسنها، وتقبح بقبحها)).[1]

ويزداد الأمر شدة عندما يورد نصا لأبي هلال العسكري يبدو في ظاهره أن فيه انحيازا للفظ على حساب المعنى جاء فيه: ((ليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي وإنما هو في جودة اللفظ، وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف))[2]، وكلام أبي هلال العسكري يشبه تماما ما ذهب إليه الجاحظ في القرن الثالث الهجري، حينما جعل الألفاظ أساسا متينا في صناعة الكلام.

يرى القلقشندي أن فضل الألفاظ وشرفها يعود إلى ما تتطلبه من نعوت كثيرة، عكس المعاني التي تتطلب شرطا واحد فقط ألا وهو الصحة والصواب، ويمضي القلقشندي في إيراد كلام أبي هلال العسكري، الذي يفهم من ظاهره أن فيه وقوفا مع اللفظ وتعصبا شديدا له لدرجة جعله مقياسا لبلاغة الكلام يقول: ((ومن الدليل على أن مدار البلاغة تحسين اللفظ، أن الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة، ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه، على فضل قائله، وفهم منشئه، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني))[3].

نلاحظ القلقشندي هنا ينتصر للفظ ويرى أن البلاغة في الكلام تقوم عليه دون المعنى الذي يشترك الناس فيه جميعا، ويمكن أن يصل المعنى بطرق عديدة، دون تعب ودون بذل جهد وكد فكر، والغرض من الكلام أي الأدب ليست الفكرة في حد ذاتها، وإنما طريقة إيصال الفكرة هي التي تجعل الكلام جيدا ورائعا ويدخل في جملة الأدب الخالد.

---

[1] صبح الأعشى. ج2. ص 222.

[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه. ص ص: 222، 223.

فصل القلقشندي تفصيلا دقيقيا في الأصل الثاني أي الألفاظ، وبين لنا طرق استعمالها وأصنافها العديدة، وما يصلح في الشعر ولا يصلح في النثر، وما يصلح في النثر ولا يصلح في الشعر، معتمدا في ذلك على تعريفات ومفاهيم، وموردا في كل حالة نماذج وشواهد تعزز موقفه وتؤكد وجهة نظره. وسوف نحاول هنا استخلاص الشروط والقواعد العامة التي وضعها القلقشندي للألفاظ التي يجب أن تكون في النصوص النثرية.

أول الشروط التي وضعها القلقشندي للألفاظ المفردة هو شرط الفصاحة، فحتى يكون الكلام والنص جميلا يجب أن يكون اللفظ في حد ذاته- أي بمعزل عن السياق الذي يرد فيه- فصيحا، يقول القلقشندي في ذلك: ((إعلم أن الذي ينبغي أن يستعمل في النظم والنثر من الألفاظ هو الرائق البهج الذي تقبله النفس، ويميل إليه الطبع، وهو الفصيح من الألفاظ دون غيره))[1]، بعد ذلك يعطينا القلقشندي مفهوما لفصاحة اللفظ، ولماذا نحكم على بعض الألفاظ بالفصاحة دون غيرها، يقول: ((الكلام الفصيح هو الظاهر البين، والظاهر البين أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها إلى استخراج من كتب اللغة، وإنما كانت بهذه الصفة لأنها تكون مألوفة الاستعمال بين أرباب النظم والنثر، دائرة في كلامهم، وإنما كانت مألوفة الاستعمال دائرة في الكلام دون غيرها من الألفاظ لمكان حسنها، وذلك أن أرباب النظم والنثر غربلوا اللغة باعتبار ألفاظها، وسبروا وقسموا فاختاروا الحسن من الألفاظ فاستعملوه، ونفوا القبيح منها فلم يتعملوه، فحسن الألفاظ سبب استعمالها دون غيرها، واستعمالها دون غيرها سبب ظهورها وبيانها)).[2]

نلاحظ أن القلقشندي يرجع فصاحة اللفظ إلى الاستعمال، أي ما تداوله الكتاب والشعراء فيما بينهم فهو فصيح، وما تم طرحه والاستغناء عنه فهو مهجور وغير فصيح، والعمدة في هذا كله بحسب القلقشندي هو السمع. ((فما يستلذه السمع منها ويميل إليه هو الحسن، وما يكرهه وينفر عنه هو القبيح، بدليل أن السمع يستلذ صوت البلبل من الطير وصوت الشحرور ويميل إليهما، ويكره صوت الغراب وينفر عنه، وكذلك يكره نهيق الحمار ولا يجد ذلك في صهيل الفرس، والألفاظ جارية هذا المجرى)).[3]

يمكن القول إن القلقشندي في حديثه عن أصول الكلام، وكيف يبنى الخطاب بناء فنيا جميلا، أن الألفاظ تلعب دورا كبيرا في عملية البناء هذه، فيجب على الكاتب أن يتحرى الفصاحة والدقة في استعمال الألفاظ المعبرة عن معانيه، حتى يكون كلامه على قدر كبير من الحسن والجودة، وحتى يتحقق الهدف من الكتابة ألا وهو الإمتاع والإستمالة.

---

[1] صبح الأعشى ج2. ص 224.

[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه. ص ص 224، 225.

تعد الألفاظ ركنا أساسيا في عملية كتابة النص النثري، وقد أولاها القلقشندي عناية كبيرة، ونوه إلى أهم الشروط التي يجب أن تتوفر فيها

ألا يكون غريبا، وهو ما ليس مأنوس الاستعمال ولا ظاهر المعنى.

والغرابة عند القلقشندي نسبية، إذ يمكن أن يكون اللفظ غريبا في زمن دون زمن، أو يمكن أن يكون غريبا عند قوم دون قوم، وهناك ألفاظ متفق على فصاحتها وعدم غرابتها.

وخلاصة القول في هذه النقطة أن الكاتب يجب عليه أن يختار ألفاظه بعناية، وأن يعتمد على الفصيح المشهور المتداول، الذي تأنس الآذان لسماعه، وتفهم بسهولة دون مشقة ودون تعب، وخير مثال على ذلك النص القرآني الذي يعد مثالا فريدا للفصاحة والبلاغة وقرب المعنى وجمال النظم والأسلوب، ((فإن أحسن الكلام ما عرف الخاصة فضله، وفهم العامة معناه، وهكذا فلتكن الألفاظ المستعملة في سهولة فهمها وقرب متناولها، والمقتدي بألفاظ القرآن يكتفي بها عن غيرها من جميع الألفاظ المنثورة والمنظومة، وقد كانت العرب الأول في الزمن القديم تتحاشى اللفظ الغريب في نظمها ونثرها، وتميل إلى السهل وتستعذبه)).[1]

الصفة الثانية التي اشترطها القلقشندي في الألفاظ ألا يكون اللفظ الفصيح مبتذلا عاميا، ولا ساقطا سوقيا.

الصفة الثالثة: من صفات اللفظ المفرد الفصيح ألا يكون متنافر الحروف، فإن كانت حروفه متنافرة بحيث يثقل على اللسان ويعسر النطق به فليس بفصيح

الصفة الرابعة: من صفات اللفظ المفرد الفصيح ألا يكون على خلاف القانون المستنبط من تتبع مفردات ألفاظ اللغة العربية وما هو في حكمها.

[1] صبح الأعشى. ج2. ص ص 227، 228.

الأصل الثالث: من صناعة إنشاء الكلام، تركيب الكلام، وترتيب الألفاظ

يعد تركيب الكلام وترتيب الألفاظ الأصل الثالث الذي يجب على الكاتب معرفته، وكتابة النص النثري على نحو جيد وبأسلوب رائع تتطلب الإلمام بهذا الجانب، فلا يكفي معرفة المعاني الجميلة والألفاظ الفصيحة لكتابة نص نثري جيد. ويحدثنا القلقشندي عن أهمية هذا الجانب في كتابة النص الأدبي وإخراجه على نحو ممتع من خلال استشهادة بجملة من أقوال النقاد وعلماء البيان.

يقول أبو هلال العسكري: ((وأجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب، والشعر، جميعها يحتاج إلى حسن التأليف، وجودة التركيب، وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا، ومع سوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب شعبة من التعمية)).[1]

يرى أبو هلال العسكري أن الكلام المنظوم الذي هو الكلام المضموم بعضه إلى بعض والمؤلف والمرتب، يجب أن يشتمل على حسن التأليف، وجودة التركيب، لأن حسن التاليف وجودة التركيب وترتيب الألفاظ ترتيبا جيدا، ووضع كل لفظة في مكانها المناسب لها، يجعل الكلام أكثر وضوحا، وأقرب إلى ذهن السامع، والعكس صحيح، أي إذا كان الكلام غير خاضع لترتيب معين في الألفاظ، وغير مرتب، وغير مرصوف رصفا جميلا، كان أقرب للتعمية منه للوضوح، وجاء غامضا مبهما، ثقيلا على السمع، تمجه الآذان، ولا يلقى قبولا حسنا عند القارئ. يمكن القول إذن أن ((حسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن من أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام، ولا يعمي المعنى، وتضم كل لفظة منها إلى شكلها وتضاف إلى وفقها، وسوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها، وصرفها عن وجوهها، وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها)).[2]

يمكن القول أن التركيب والتأليف والرصف كلها مصطلحات تدل على طريقة صياغة الكلام وترتيبه وتنظيمه على وجه يكون فيه المعنى جميلا وحسنا ومقبولا، ولا يكمن بأي حال من الأحوال استبدال لفظة مكان أخرى، أو حذف أو زيادة لبعض الألفاظ مما يجعل الكلام ممجوجا نابيا عن السمع، لهذا قال العتابي كما نقل ذلك لنا القلقشندي: ((الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا وأخرت منها

---

[1] المصدر السابق. ص 280.

[2] المصدر نفسه. ص ص 280، 281.

مقدما أفسدت الصورة وغيرت المعنى، كما أنه لو حول رأس إلى موضع يد أو يد إلى موضع رأس أو رجل لتحولت الخلقة، وتغيرت الحلية)).[1]

يذهب القلقشندي من خلال هذه النصوص مذهب النقاد والبلاغيين العرب القدامى الذي أعطى لتركيب الكلام أهمية كبيرة، فالأمر لا يقتصر على مجرد ألفاظ ومعاني، وإنما يجب أن يكون هناك صياغة جيدة وتركيب محكم، وهذا ما يتنافس فيه الكتاب والشعراء، ويتبارى فيه أرباب البيان والفصاحة، وهو مطلب عسير، ((وهذا الموضع يضل في سلوك طريقه العلماء بصناعة صوغ الكلام من النظم والنثر، فكيف الجهال الذين لم تنفحهم منه رائحة ومن الذي يؤتيه الله فطرة ناصعة يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، حتى ينظر إلى أسرار ما يستعمله من الألفاظ فيضعها في مواضعها؟ وذلك أن تفاوت التفاضل لم يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها، إذ التركيب أعسر وأشق)).[2]

يمكن القول إذن، إن تركيب الكلام وترتيبه بطريقة تتلاءم مع الغرض المقصود ليس أمرا هينا، وإنما يحتاج إلى قدرات بيانية وطاقات تعبيرية يستطيع الكاتب من خلالها الولوج إلى عالم الكتابة النثرية، والإنضواء تحت راية علماء البلاغة والبيان، وقد راينا القلقشندي يبين لنا أهمية هذا الأصل، وفضل المعرفة به، ومسيس حاجة الكاتب إلى معرفته، والإشارة إلى خفي سره وتوعر مسلكه.

ويستدل القلقشندي على أهمية تركيب الكلام وتفاوت درجات التعبير بين الكتاب والأدباء، أن اللفظة تأتي حسنة في موقع ورديئة في موقع آخر، وتروقك وتعجبك في موضع وتكرهها ولا تستسيغها في موضع آخر، وهذا كله راجع إلى التركيب والتأليف، ((وكثيرا ما نجد ذلك في أقوال الشعراء المفلقين وبلغاء الكتاب ومصاقع الخطباء، وتحتها دقائق ورموز، إذا علمت وقيس عليها كان صاحب الكلام قد انتهى في النظم والنثر إلى الغاية القصوى في وضع الألفاظ في مواضعها اللائقة بها))[3]، ولم يعطنا القلقشندي نصوصا نثرية في هذا السياق، لهذا سنكتفي بمثال واحد نرى من خلاله خطورة وأهمية هذا العنصر في كتابة النصوص بشكل عام، والنصوص النثرية بوجه خاص.

لم يكتف القلقشندي بالحديث عن ضرورة مراعاة ترتيب الألفاظ، وتركيب الكلام تركيبا جيدا يجعله في دائرة الفصاحة والبلاغة، بل أعطانا أوصافا لهذا الكلام، وبعد حديثه عن فصاحة المفردات والألفاظ، انتقل للحديث عن فصاحة التركيب، وقد حصرها في ثلاثة أشياء هي:

---

[1] صبح الأعشى. ج 2. ص 281.
[2] المصدر نفسه.الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه. ص 283.

أن يكون التركيب سليما من ضعف التأليف

أن يكون التركيب سليما من التعقيد

أن يكون الكلام سليما من تنافر الكلمات وإن كانت مفرداته فصيحة.

وضع القلقشندي هذه الشروط الثلاثة في صناعة الكلام، وهي شروط وقواعد معروفة عند علماء اللغة والبيان، وهي مشتركة بين الشعر والنثر.

الأصل الرابع: المعرفة بالسجع الذي هو قوام الكلام المنثور وعلو رتبته:

يعد هذا الأصل من الأصول المهمة في كتابة النصوص النثرية بشكل عام، وقد أولاه القلقشندي عناية خاصة بالحديث عن معناه، وأهميته، وأقسامه، وكيفية الاتيان به، وجمالياته الفنية المتعددة. وسوف نحاول هنا في هذه الصفحات التحدث عن السجع الذي يدخل في النصوص النثرية، وكيفية استعماله، والأثر الذي يتركه في النص.

السجع ((هو تقفية مقاطع الكلام من غير وزن))[1] وهو ((تواطؤ الفواصل من الكلام المنثور على حرف واحد))[2]، أي أنه خاص بالنثر، وهو يشبه القافية في الشعر في ترديد الحرف الأخير، مما يضفي مسحة جمالية على النص ونغما موسيقيا فريدا من نوعه، لهذا قال السكاكي في كتابه مفتاح العلوم: ((ومن جهات الحسن: الأسجاع وهي في النثر كما في القوافي في الشعر)).[3]

أما من جهة حسن موقعه في الكلام، ودوره في إضفاء جماليات فنية عليه، ونقصد هنا النصوص النثرية، لأنها هي التي تشتمل عادة على هذا الفن البلاغي العربي الرائع، فيمكن القول أن السجع يجعل النص النثري نصا جميلا، ويعمل على تحسين صورته، وهذا الأمر مما اتفق حوله النقاد العرب قديما وحديثا، وقد تنبهوا إلى هذا الأمر واشاروا إليه في مصنفاتهم القيمة، ومما قاله أبو هلال العسكري: ((لا يحسن منثور الكلام، ولا يحلو حتى يكون مزدوجا، ولا تجد لبليغ كلاما محلولا من الازدواج، وناهيك أن القرآن الكريم الذي هو عنصر البلاغة ومناط الإعجاز مشحون به، لا تخلو منه سورة من سوره وإن قصرت، بل ربما وقع السجع في فواصل جميع السورة، كما في سورة النجم، واقتربت، والرحمن وغيرها من السور))[4]، وهذا دليل على أهمية السجع في الكلام المنثور، والنص القرآني هو النموذج الذي يجب أن يحتذى في هذا الجانب، فعلى الكاتب أن يراعي في كلامه السجع بين الفقرات والجمل، وأن يعتمد عليه دونما حرج، وعلى الكاتب أن لا يلتفت إلى المنكرين للسجع والمنفرين منه، فالسجع موجود في القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، وكلام العرب، والأمثلة والشواهد على ذلك كثيرة، ونريد أن نلفت الانتباه إلى نقطة مهمة في هذا السياق هي أن القلقشندي يدخل نص القرآن الكريم وأحاديث الرسول ضمن دائرة النثر، لهذا نراه يستشهد بهما كثيرا في كلامه.

---

[1] صبح الأعشى ج2. ص 302.

[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[3] السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي. مفتاح العلوم. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م. ص 431.

[4] صبح الأعشى ج2. ص ص 302، 303.

تحدث القلقشندي بعد ذلك عن أقسام السجع من حيث اتفاق الروي واختلافه بين الفقرتين، ومن حيث مقادير السجعات في الطول والقصر، ومن حيث ترتيب السجعات بعضها على بعض في التقديم والتأخير.

تطرق القلقشندي في قضية السجع إلى المواضع التي يكون السجع فيها حسنا مقبولا، والمواضع التي يكون فيها قبيحا ممجوجا، فالسجع وإن كان فنا بلاغيا وأداة بديعية يستخدمها الكاتب في أكثر النصوص جمالية وجذبا ولفتا لانتباه القارئ، إلا أنه لا يعني أن السجع في جميع الحالات جميل أو حسن مقبول، وإنما مناط الأمر قائم على مدى براعة الكاتب في استخدامه، ويعود إلى قدرات الكاتب التعبيرية، وحتى نعرف هذا الأمر أكثر نقترب مما قاله القلقشندي، لنرى من خلال أقواله كيفية وطرق استخدام السجع أثناء كتابة النصوص النثرية.

بدأ القلقشندي حديثه عن شروط وأصول السجع الجميل، وقد حصرها في ستة شروط أساسية، وقد علل كلامه بالحجج والبراهين والشواهد والأمثلة، وهذا من أجل إقناع القارئ بمجمل كلامه، يقول:

((منها أن يكون السجع بريئا من التكلف، خاليا من التعسف، محمولا على ما يأتي به الطبع وتبديه الغريزة، ويكون اللفظ فيه تابعا للمعنى، بأن يقتصر من اللفظ على ما يحتاج إليه في المعنى دون الإتيان بزيادة أو نقص تدعو إليه ضرورة السجع، حتى لو حصلت زيادة أو نقص بسبب السجع دون المعنى، خرج السجع عن حيز المدح إلى حيز الذم)).[1]

هذا أول أصل من أصول الاتيان بالسجع في الكلام المنثور، الذي يحتم على الكاتب أن يكون ذا طبع سليم في نسج النص وإبداعه، وعليه أن يختار من الألفاظ ما يوافق المعاني التي أراد إيصالها، دون تكلف، ودون تصنع، وقد وقف النقاد القدامى جميعا هذا الموقف إزاء قضية الطبع والصنعة في كتابة النص وإنشائه. الألفاظ يجب أن تكون تابعة للمعاني، وليس العكس، وعلى الكاتب أن يكتفي بمقدار ما يحتاج إليه، وإلا خرج المعنى عن سياقه، وفسد نظم الكلام، وأصبح السجع مذموما في مثل هذه الحالات.

((ومنها أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حادة، لا غثة ولا باردة، مونقة المعنى حسنة التركيب، غير قاصرة على صورة السجع الذي هو تواطؤ الفقر، فيكون كمن نقش أثوابا من الكرسف، أو نظم عقدا من الخرز الملون)).[2]

---

[1] صبح الأعشى.. ج2. ص 313.

[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها..

يتحدث القلقشندي عن الألفاظ والمعاني، بعد حديثه عن الطبع والصنعة، ويرى أن الألفاظ المسجوعة يجب أن تكون جميلة الوقع في النفس، ملائمة تمام الملاءمة للمعنى، وتدخل ضمن تركيب الكلام، أي لا يجب أن تكون نابية، غير مناسبة لموقعها في الكلام. فالنص الإبداعي لا يقتصر على الشكل الجميل والحسن الظاهري فقط، وإنما الأمر يتخطى ما هو أبعد من هذا الأمر، أي أن يكون النص بلفظه ومعناه بأسلوب جميل وشيق وممتع في آن معا. لهذا نرى القلقشندي يشبه الأديب الذي يقتصر كلامه على تواطؤ الفقر المسجوعة فقط دون اهتمام بما تحمله الأسجاع من معان، وبالدور الذي تؤديه في إيصال رسالة النص، بمن ينقش أثوابا من الكرسف وهو القطن، أو بمن ينظم عقدا من الخرز الملون، أي أن عمل الأديب هنا لا يتعدى التزيين والزخرفة والنقش، دون اهتمام بالجوهر.

((ومنها أن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذي دلت عليه أختها، لأن اشتمال السجعتين على معنى واحد يمكن أن يكون في إحداهما بمفردها هو عين التطويل المذموم في الكلام، وهو الدلالة على المعنى بألفاظ يمكن الدلالة عليه بدونها على ما هو مقرر في علم البيان)).[1]

يرى القلقشندي أنه يجب على الكاتب أن يكون بارعا في استخلاص المعاني، وأن يجتهد قدر المستطاع في إفراد كل سجعة بمعنى خاص بها، وهذا تجنبا للإطالة والتكرار المذموم الذي لا طائل من ورائه، فالإطالة في الكلام عيب وتكرار الألفاظ بنفس المعنى، يمكن أن يؤدي إلى الملل واستقباح الكلام، إذا لم تكن فائدة ترجى من هذه الإطالة، ولا زيادة في المعنى. وهذا ما درج عليه البلاغيون، في ذم الإطالة التي لا فائدة منها في المعنى.

ومن الأمثلة التي استشهد بها القلقشندي في هذه النقطة، ما أورده ابن الأثير صاحب المثل السائر لأبي إسحاق الصابي في وصف مدبر: " يسافر رأيه وهو دان لم ينزح، ويسير تدبيره وهو ثاو لم يبرح"[2]، فهذا القول كما نرى مسجوع بسجعتين، ولكن السجعتان غير مختلفتين في المعنى، فمعناهما واحد، ولو أردنا مقابلة الجملتين لوجدنا كل كلمة في السجعة الأولى تقابلها كلمة بنفس المعنى في السجعة الثانية، (يسافر- يسير)، (رأيه – تدبيره)، (دان – ثاو)، (لم ينزح – لم يبرح)، فالمعنى هو هو. ومثل هذا التكرار الذي لا فائدة ترجى من ورائه ولا يزيد المعنى وضوحا وتقوية، مما عابه نقاد الكلام وعلماء البلاغة والبيان.

---

[1] صبح الأعشى.ج2. ص ص 313، 314.

[2] المصدر نفسه. ص 314.

((ومنها أن يقع التحسين في نفس الفواصل)) [1]، ومعناه أن تكون فاصلة كل سجعة متميزة بجرسها الموسيقي، مع المعنى الجميل واللفظ الأنيق. ومثال ذلك: ((إذا قلت الأنصار، كلت الأبصار، وقولهم: ما وراء الخلق الذميم، إلا الخلق الذميم)).[2]

نلاحظ من خلال هذين المثالين اللذين أوردهما القلقشندي، أن الفاصلة فيهما وقعها جميل، وجاءت بلفظ حسن دون تكلف، ودون ابتعاد عن المعنى المقصود.

((ومنها أن يقع في خلال السجعة الطويلة قرائن قصار فتكون سجعا في سجع))[3]، وهذا الأسلوب وارد بكثرة في القرآن الكريم، إذ نجد آيات كثيرة متضمنة سجعا قبل انتهاء الفاصلة أي أنها تشكل كلاما مسجوعا داخل الآية المسجوعة، وحتى يتضح هذا الأمر أكثر نقترب أكثر من النصوص التي أوردها القلقشندي، وهي نصوص قرآنية، وقد نبهنا سابقا أن القلقشندي يعد القرآن الكريم والحديث النبوي من النثر، من ذلك قوله تعالى: ((ربنا اطمس على أموالهم واشدد على قلوبهم فلا يؤمنوا حتى يروا العذاب الأليم)) يونس 88، وقوله: ((ولستم بآخذيه إلا أن تغمضوا فيه واعلموا أن الله غني حميد)) البقرة 267. فإن قوله: " على أموالهم". وقوله: " على قلوبهم" سجعتان داخلتان في السجعة التي آخرها " حتى يروا العذاب الأليم". وقوله: " بآخذيه" وقوله: " يغمضوا فيه" سجعتان داخلتان في السجعة التي آخرها " غني حميد".

ينتقل القلقشندي بعد حديثه عن المواضع التي تجعل السجع جميلا مؤديا وظيفة فنية معينة، إلى الحديث عن المواضع التي تجعل السجع قبيحا في الكلام، أو الأمور التي يقبح بها السجع في الكلام، وسوف نحاول هنا الحديث عن هذه الأمور ليتضح لنا اكثر ما ينبغي على الكاتب مراعاته أثناء كتابة النص النثري.، وقد حصر القلقشندي الأمور التي يستقبح بها السجع في أمرين: التجميع والتطويل.

((التجميع، وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني))[4]، وقبل الحديث عن التجميع في النثر، لابأس أن نتحدث عن التجميع في الشعر لتعم الفائدة، ولنتعرف أكثر على هذا العيب الذي يأتي في الشعر والنثر، أما في الشعر فقد ((ذكر قدامة التجميع في عيوب القوافي وقال: هو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيء لأن تكون قافية آخر البيت فتأتي بخلافه كقول عمرو بن شأس:

---

[1] صبح الأعشى..ج 2. ص 314.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها
[4] المصدر نفسه.*الصفحة نفسها*

تذكَّرتُ ليلى لات حين ادَّكارها وقد حُني الأصلابُ ضُلُّ بتَضْلالْ [1])).[2]

فقد جاءت كلمة (ادكارها) وهي عروض البيت هنا في الشطر الأول مهيأة لأن ينسج الشاعر على منوالها في نهاية الشطر الثاني أي الضرب، لكن عمرو بن شأس خالف وزن الكلمة الأولى، وجاء بكلمة أخرى على غير منوالها ونسجها.

يمكن القول أن التجميع موجود في الشعر والنثر، وحتى لا نطيل في هذا الجانب نقول باختصار أن التجميع من عيوب القوافي، ومما استقبحه النقاد، ونحن نعلم أن التصريع في القصيدة شيء جميل ومطلوب من الشاعر الاتيان به ((وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب)).[3]

أردنا أن يكون هذا الكلام تمهيدا للحديث عن التجميع في النثر حتى يكون الكلام أكثر وضوحا، وزيادة في الإيضاح نقترب من المثال الذي أورده القلقشندي للتجميع، وهو جواب كتاب لسعيد بن حميد جاء فيه: ((وصل كتابك فوصل به ما يتعبد الحر، وإن كان قديم العبودية، ويستغرق الشكر، وإن كان سالف فضلك لم يبق شيئا منه))[4]، نلاحظ أن لفظ العبودية بعيد كل البعد عن لفظ منه في هذا النص، ولا توجد أي مشاكلة بينهما، وكان على الكاتب أن يأتي بلفظتين متشاكلتين حتى يكون السجع في الفقرة جميلا حسنا مقبولا تأنس الأذن لسماعه.

أما الأمر الثاني الذي نبه إليه القلقشندي وعده مما يقبح السجع في الكلام بسببه فهو التطويل، ويقصد به ((ان يجيء الجزء الأول طويلا فيحتاج إلى إطالة الثاني بالضرورة))[5]، والتطويل عند البلاغيين من الأمور التي ينبغي على الكاتب والشاعر تجنبها لأنها مما يجعل الكلام مشتملا على تكلف وحشو زائد لا يضيف شيئا لمعنى النص، وعدوا مقابل ذلك الإيجاز من سمات بلاغة الكاتب والشاعر، لأنه بالإيجاز يكون المعنى الكثير باللفظ القليل وهذا هو لب البلاغة.

لهذا نرى القلقشندي لا يخرج عن القاعدة التي أجمع عليها النقاد والبلاغيون العرب القدامى، ويذهب إلى أن التطويل في أجزاء الكلام المسجوع أمر غير مستحب، والاختصار والإيجاز أأمن وأسلم للكاتب، تجنبا للتكلف والاستكراه والاتيان بما لا فائدة فيه ولا طائل من ورائه، وحتى نعرف هذا الأمر أكثر نورد مثالا في هذا الصدد جاء في صبح الأعشى، وهو

---

[1] ضل بتضلال معناه: الباطل. أنظر لسان العرب: (ضلل) ص 2603.في اللسان(وقد حني الأضلاع)
[2] أحمد مطلوب. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ج2، ص ص، 49، 50.
[3] المرجع نفسه.ص 50.
[4] صبح الأعشى ج2. ص 315.
[5] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

لكاتب لم يذكر لنا اسمه كتب في تعزية: ((إذا كان للمحزون في لقاء مثله كبير الراحة في العاجل، وكان طويل الحزن راتبا إذا رجع إلى الحقائق وغير زائل))[1].

فالجزء الأول من الكلام الذي هو : إذا كان للمحزون في لقاء مثله كبير الراحة في العاجل، نرى أنه طويل وكان على الكاتب أن يوجز كلامه في الجزء الأول حتى لا يضطر إلى تطويل الكلام في الجزء الثاني. ويرى القلقشندي نقلا عن صاحب مواد البيان أن " غير زائل" هي الزائدة هنا.

[1] صبح الأعشى. ج2. ص *315.*

الأصل الخامس: حسن الاتباع، والقدرة على الاختراع

يشير القلقشندي من خلال هذا الأصل إلى قضيتين مهمتين جدا في التفكير النقدي العربي القديم: قضية السرقات الشعرية، وقضية التقليد والتجديد، وقد عالج القلقشندي هاتين القضيتين بشيء من التفصيل موردا أمثلة ونماذج شعرية كثيرة، وما يهمنا هنا هو حديثه عن الجوانب المتعلقة بهاتين القضيتين وربطهما بطريقة كتابة النص النثري على وجه الخصوص، لهذا سنقوم بانتقاء العبارات والفقر التي تخدم موضوع بحثنا ونراها مناسبة لسياق حديثنا.

قسم القلقشندي طريقة اعتماد الكاتب على الألفاظ والمعاني إلى طريقتين هما:

طريقة الاتباع وطريقة الاختراع، وهما طريقتان يمكن لكاتب الإنشاء الاعتماد عليهما، وهما كفيلتان بأن تجعلاه في عداد الكتاب المرموقين إذا ما أحسن استغلالهما وتوظيفهما بالمنهج الصحيح. أما طريقة الاتباع ((فهي نظر الكاتب في كلام من تقدمه من الكتاب، وسلوك منهجهم، واقتفاء سبيلهم، وسماها ابن الأثير التقليد))[1]، ويرى القلقشندي أنه على الكاتب أن ينظر في كلام من سبقه من الكتاب، ولا يتحرج من ذلك، وله أن يأخذ منهم طرائق الكتابة وأساليب التعبير الأدبي، سواء ما تعلق بالألفاظ أو المعاني، لهذا نجده يقسم الاتباع أو التقليد إلى قسمين: اتباع على مستوى الألفاظ، واتباع على مستوى المعاني، والكاتب في كلتا الحالتين مطالب بالنظر في ألفاظ ومعاني من سبقوه من الكتاب للأخذ منها والاستفادة من طرق الصياغة والكتابة الفنية. ((والمعاني على ضربين : ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها... والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط)).[2]

يرى القلقشندي أن الكاتب قبل كتابة النص النثري عليه ان ينظر في كتابات من سبقوه للأخذ والاستفادة منها، وإن كان هذا الأخذ بمعايير معينة وشروط محددة، يقول القلقشندي في الاتباع في الألفاظ: ((وهو اعتماد الكاتب على ما رتبه غيره من الكتاب، وأنشأه سواه من أهل صناعة النثر، بأن يعمد إلى ما أنشأه أفاضل الكتاب ورتبه علماء الصناعة: من نثر أو نظم، فيأخذه برمته، ويأتي عليه بصيغته، وغايته أن يكون ناسخا ناقلا لكلام غيره، حاكيا له))[3]، فنرى القلقشندي من خلال هذا النص يدعو الكاتب إلى عدم التحرج من الاستفادة ممن سبقه، شرط صياغته صياغة أخرى بأسلوبه الخاص. وعليه أن يكون بارعا في الأخذ، يعرف كيفية التصرف في الكلام ((فإن كان لطيف الذوق، حسن الاختيار، رائق الترتيب،

---

[1] المصدر السابق. ص 315.

[2] أبو هلال العسكري. الصناعتين: الكتابة والشعر. ص 69.

[3] صبح الأعشى ج2 ص ص 315، 36.

فاختار من خلال السجع لطيفه، وأحسن رصفه وتأليفه، جاء بهجا رائقا، لأنه أتى من كل كلام بأحسنه، إلا أن فيه إخراج الكلام عن وضعه الذي قصده الناثر، وتفريق ما دون من كلام الأفاضل وتبديد شمله، وخروج الكلام عن أن يعرف قائله، ويعلم منشئه، فيقع من القلوب بمكان صاحبه ويهتدي بهديه، وينسج على منواله)).[1]

ينظر القلقشندي لقضية الاتباع أو الأخذ نظرة فيها انفتاح، وذهب إلى عدم التضييق على الكاتب في هذا الجانب، وعده أمرا مرفوضا وغير مقبول، بشرط أن يكون الكاتب قد أخذ المعنى أخذا صحيحا مناسبا لسياق الكلام غير محرف ومبدل عما وضع له بداية، لهذا يرى القلقشندي أن الكاتب المتبع لكلام سابقيه ((إن لم يكن لطيف الذوق، ولا حسن الاختيار، جاء ما لفقه من كلام غيره رثا ركيكا، نابيا عن الذوق، بعيدا عن الصنعة، يعاد من النسخ إلى المسخ، وأخرج الكلام عن موضوعه، وأفسده في وضعه وتركيبه)).[2]

يرى القلقشندي أن الكاتب المتبع لمن سبقه حينما يريد ترتيب ألفاظ كلامه عليه أن لا يكون أخذه للفظ بصورته كما هو أي كما ورد عند قائله الأول، بل عليه أن يتصرف في هذا الأخذ تصرفا حسنا، وإلا خرج عن دائرة الإبداع إلى دائرة النقل والنسخ إذا كان أمينا في نقله، أما إذا لم يكن أمينا فإنه يصبح حينئذ ماسخا، أي محرفا للكلام.

((وقد عابوا أخذ المعنى إذا كان ظاهرا مكشوفا، فما ظنك بمن يأخذ الكلام برمته، واللفظ بصورته، فيصير ناسخا لكلام غيره، وناقلا له)).[3]

((وقد قيل: من أخذ معنى بلفظه كان سارقا، ومن أخذ بعض لفظه كان سالخا، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده كان أولى به ممن تقدمه، وأين من هو أولى بالشيء ممن سبقه إليه ممن يعد سارقا وسالخا؟ ويقال إن أبا عذرة الكلام من سبك لفظه على معناه، ومن أخذ معنى بلفظه فليس له فيه نصيب)).[4]

((واعلم أن الناثر الماهر، والشاعر المفلق قد ياتي بكلام سبقه إليه غيره، فيأتي بالبيت من الشعر، أو القرينة من النثر، أو أكثر من ذلك بلفظ الأول من غير زيادة ولا نقصان، أو بتغيير لفظ يسير)).[5]

---

[1] صبح الأعشى. ج2. ص 316
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه. ص 317.
[5] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

ينتقل القلقشندي بعد الحديث عن الاتباع في الألفاظ، إلى الحديث عن الاتباع في المعاني، وهنا نجده يطلق لفظ التقليد بدلا من الاتباع، والتقليد غير الاتباع، فالتقليد ((عبارة عن قبول قول الغير بلا حجة ولا دليل))[1] ، أما الاتباع فهو قبول قول الغير بالحجة والدليل.

نرى القلقشندي يذهب مذهبا معروفا عند بعض النقاد العرب القدامى، وهو بذلك ليس بدعا في هذا الأمر، وقد أشار في هذا المبحث إلى قضية السرقات، ورأى ما رآه بعض النقاد كأبي هلال العسكري وضياء الدين بن الأثير من أن المعاني مشتركة بين الناس، وأن العبرة بطريقة صياغة هذه المعاني وكسوتها ألفاظا تلائمها.

يرى القلقشندي أن التقليد في المعاني ((مما لا يستغني عنه ناظم ولا ناثر))[2]، وهذا الكلام فيه إشارة واضحة إلى أن الكاتب عليه أن يعتمد على من سبقه في صياغة معاني النص المكتوب أيا كان جنسه ونوعه وغرضه، والنص النثري ليس شرطا أن يكون مبتدعا ومخترعا من أوله إلى آخره، وإنما هناك قدر مشترك في المعاني بين الكتاب والأدباء، ويبقى الفضل لكل واحد منهم في الأسلوب والطريقة والصياغة، فهنا تتفاوت درجاتهم، وينماز الواحد فيهم عن الآخر. ويورد لنا القلقشندي كعادته طائفة من النصوص والأقوال جاءت خادمة للموضوع مثبتة لموقفه. ويمكن لنا أن نورد قولا لأبي هلال العسكري جاء في هذا السياق: ((ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوا عليها في حسن تأليفها وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أولى بها ممن سبق إليها)).[3].

يمكن القول باختصار إن القلقشندي يرى أن الكاتب قبل صياغة نصه وكتابته عليه أن ينظر في معاني من سبقوه من الكتاب، ويمكن له أن يأخذ بعضا منها أثناء كتابة نصه، شرط عدم الاحتفاظ بالصياغة والتركيب الذي جاء وفقه أول مرة، بل عليه أن يبدع صياغة أخرى وينظم الكلام نظما آخر يخالف به غيره، ويكون إذ ذاك من الكتاب الجهابذة. ويمكن أن يكون تشابه المعاني وتوارد الأفكار عفويا دون قصد من الكاتب، لأن البشر يشتركون في كثير من المعاني، وهم لا يدرون. المهم أن التقليد في المعاني أمر وارد في كتابة النص النثري، وأمر لا مفر منه.

---

[1] الجرجاني، الشريف: التعريفات. دط. القاهرة: دار الفضيلة. دت. باب التاء. ص 58.
[2] صبح الأعشى. ج2 ص 321.
[3] المصدر نفسه. ص 322.

أما الطريقة الأخرى التي يتبعها الكاتب في عملية كتابة نصه، فهي طريقة الاختراع عند القلقشندي،وهي نقيض الاتباع، بمعنى أن الكاتب هنا يحاول كتابة نصه دون الاعتماد على ألفاظ ومعان من سبقوه، أي أن النص هنا نص جديد لا يمت بصلة للنصوص السابقة عليه، غير أن هذه الطريقة في كتابة مثل هذا النوع من النصوص طريقة صعبة ولا يقوى عليها إلا من أوتي ملكة قوية في الكتابة وموهبة عظيمة في توليد المعاني والأفكار.

يعطينا القلقشندي تعريفا لهذه الطريقة نقلا عن ضياء الدين بن الأثير في المثل السائر يقول: ((فهي ألا يتصفح كتابة المتقدمين ولا يطلع على شيء منها، بل يصرف همته إلى حفظ القرآن الكريم وكثير من الأخبار النبوية وعدة من دواوين فحول الشعراء ممن غلب على شعره الإجادة في المعاني والألفاظ، ثم يأخذ في الاقتباس من القرآن والأخبار النبوية والأشعار فيقوم ويقع، ويخطئ ويصيب، ويضل ويهتدي، حتى يستقيم إلى طريق يفتتحها لنفسه، وأخلق بتلك الطريق أن تكون مبتدعة غريبة لا شركة لأحد من المتقدمين فيها)).[1]

نفهم من هذا الكلام أن هذه الطريقة من الكتابة التي يسميها القلقشندي طريقة الاختراع، هي طريقة لا ينطلق فيها صاحبها من كتابات من سبقوه، بل ينطلق من مصادر أخرى غير الكتابات النثرية، وأول هذه المصادر هو القرآن الكريم، يليه كلام الرسول صلى الله عليه وسلم، بعد ذلك كلام الشعراء ممن غلب على شعره الإجادة لفظا ومعنى أي الفحول منهم.

يمكن لنا هنا أن نطرح التساؤل الآتي: ما علاقة هذه المصادر بالكتابة النثرية؟، وهل الألفاظ والمعاني الموجودة في هذه المصادر هي نفسها التي يمكن لكاتب النص النثري النسج على منوالها؟، وقد قمنا بطرح هذا السؤال لأننا ندرك مدى الاختلاف الموجود بين هذه النصوص على مستوى الأفكار والمعاني، وإن كان هناك قدر مشترك بينها وبين النصوص النثرية، وهي أنها جميعا تستعمل اللغة الأدبية في إيصال الفكرة.

وحتى يتضح لنا أكثر ما قصده القلقشندي من ربطه بين هذه النصوص وكتابة النص النثري، نذهب مباشرة إلى الشرح الذي قدمه لنا، لنرى طريقة استفادة كاتب النص النثري من القرآن والحديث والشعر يقول: ((ولا أريد بهذا الطريق أن يكون الكاتب مرتبطا في كتابته بما يستخرجه من القرآن الكريم والأخبار النبوية والأشعار، بحيث أنه لا ينشئ كتابا إلا في ذلك، بل أريد أنه إذا حفظ القرآن الكريم، وأكثر من حفظ الاخبار النبوية والأشعار،

[1] صبح الأعشى. ج2 ص 342.

ثم نقب عن ذلك تنقيب مطلع على معانيه، مفتش على دفائنه ظهرا لبطن، عرف حينئذ من أين تؤكل الكتف فيما ينشئه من ذات نفسه، واستعان بالمحفوظ على الغريزة الطبيعية)).[1]

يرى القلقشندي أن استفادة الكاتب من القرآن الكريم والحديث النبوي والأشعار العربية واردة، ولكن هذه الاستفادة ليست يسيرة، إذ تتطلب من كاتب النص أن يكون دقيقا ومستنبطا بارعا لما يفيده في كتابة النص النثري، وهنا يدخل ذكاء الكاتب وفطنته وملكته القوية كذلك في الكتابة، فاعتماد الكاتب على هذه المصادر إذن لا يعني أنه مطالب بالحديث عما تتحدث عنه من مواضيع، فكل نص له هدفه الذي أنشئ من أجله، ومقصدية الكاتب في الكتابة تتحدد انطلاقا من الجنس الأدبي الذي يكتب فيه.

تبدو هذه الطريقة صعبة ووعرة المسلك، لأن الكاتب يعتمد على مصادر في غير الجنس الأدبي الذي يريد الكتابة فيه، رغم أن هذه المصادر فيها من الفصاحة والبلاغة والبيان ما لا يشك فيه أحد، والنص القرآني الذي هو أعلى درجات الفصاحة يستفيد منه الكاتب والشاعر على حد سواء، وكل واحد يجد بغيته فيه، ولكن يبقى رغم ذلك الاختلاف بين النصوص، إذ النص القرآني نص ديني، أما النص النثري فهو نص أدبي.

طريقة الاختراع في كتابة النص النثري إذن هي طريقة تقوم على الاستنباط واستخراج ما هو مدفون ومخبوء في ثنايا كتابات أخرى غير الكتابة النثرية، وحينما يصل الكاتب إلى هذه الدرجة التي سماها القلقشندي درجة الاجتهاد يصبح كاتبا فذا، يصح إطلاق لقب "مجتهد في الكتابة" عليه، ولكن القلقشندي يضع شروطا للوصول إلى هذه الرتبة إضافة لمحفوظه القرآني والحديثي والشعري، فهذا المحفوظ لا يكفي، بل عليه أن يضيف إليه ((العلم بأدوات الكتابة وآلات البيان: من علم اللغة والتصريف، والنحو، والمعاني، والبيان، والبديع، ليتمكن من التصرف في اقتباس المعاني واستخراجها فيرقى إلى درجة الاجتهاد في الكتابة))[2]. وهذه هي علوم الآلة التي هي ضرورية للكاتب، ولا غنى له عنها، لأنه بدونها لا يستطيع فهم النص القرآني والحديث النبوي والشعر العربي. وهنا نرى القلقشندي يضع للكاتب منهجية واضحة المعالم وهذا كله في سبيل الارتقاء بصناعة النص النثري أو بصناعة الكتابة.

---

[1] المصدر السابق. الصفحة نفسها..

[2] المصدر نفسه. ص 343.

الأصل السادس:وجود الطبع السليم، وخلو الفكر عن المشوش

يحوي الأصل السادس من أصول الكتابة النثرية عند القلقشندي عنصرين هما: الطبع السليم، وصفاء الذهن أو خلو الفكر عن المشوش. ويمكن القول عن الطبع السليم أنه عنصر ذاتي، أي أنه موجود في الكاتب، أما خلو الفكر عن المشوش فهو عنصر موضوعي، لأنه يتعلق بالزمان والمكان وهما خارجان عن شخصية الكاتب وثقافته. وسنحاول الحديث هنا عن هذين العنصرين وعلاقتهما المباشرة بعملية كتابة النص النثري، ووضعهما في إطارهما الذي وضعه لهما القلقشندي.

يرى القلقشندي ان الطبع الذي هو صفة لصيقة بالإنسان بمعنى أنها تولد معه، وهو خلق وسجية يجبل عليها الإنسان، أصل مهم جدا من أصول الكتابة النثرية، وورود في الترتيب السادس من أصول صناعة الكلام لا يعني أنه غير مهم، بل هو الأصل في الدخول إلى عالم الكتابة وصناعة ونظم الكلام، فيمكن القول إنه أهم من بعض العناصر الأخرى كمعرفة السجع والإلمام بعلوم الآلة، لأن الطبع موروث وهو موهبة من الله عز وجل، عكس الاصول الأخرى التي يمكن للكاتب مع مرور الوقت تعلمها واكتسابها، ويمكن القول إجمالا إن ((أول معاون هذه الصناعة الجليلة القريحة الفاضلة، والغريزة الكاملة، التي هي مبدأ الكمال، ومنشأ التمام، والأساس الذي يبنى عليه، والركن الذي يستند إليه، فإن المرء قد يجتهد في تحصيل الآداب، ويتوفر على اقتناء العلوم واكتسابها، وهو مع ذلك غير مطبوع على تأليف الكلام فلا يفيده ما اكتسبه، بخلاف المطبوع على ذلك، فإنه وإن قصر في اقتباس العلوم واكتساب المواد فقد يلحق بأوساط أهل الصناعة، وذلك أن الطبع يخص الله تعالى به المطبوع دون المتطبع، والمناسب بغريزته للصناعة دون المتصنع))[1]

وهذا ما يشهد له تاريخ الأدب العربي القديم، إذ نجد علماء في اللغة وقواعدها، ولكنهم كانوا عاجزين عن أن ينظموا بيتا شعريا واحدا أو يكتبوا خطبة أو رسالة يلحقوا بها عداد الشعراء والكتاب، وهذا كله راجع إلى الطبع الذي هو عمدة صناعة الكلام كما قررنا سابقا.

((ولذلك عز تأليف الكلام ونظمه على كثير من العلماء باللغة، والمهرة في معرفة حقائق الألفاظ، من حيث نبو طباعهم عن تركيب بسائط الكلام الذي قامت صور معانيه في نفوسهم، وصعب الأمر عليهم في تأليفه ونظمه))[2]

يمكن القول إن الطبع أول ما ينظر إليه في صناعة النص النثري، ولكن هذا لا يعني أن الطبع واحد أي أن من وهبه الله طبعا سليما يستطيع من خلاله الولوج إلى عالم الأدب،

---

[1] صبح الأعشى ج2 ص ص 343، 344.
[2] المصدر نفسه. ص ص 344، 345.

نطلق عليه حكما أنه كاتب ألمعي أو شاعر مفلق دون تقييد أو تخصيص، بل الأمر أبعد من ذلك، فحتى وإن كان الكاتب مطبوعا ولكنه قد يكون مطبوعا في جنس نثري دون آخر، أو في غرض شعري دون آخر، وهذا أمر بديهي ومنطقي، فالطبع طباع إن صح التعبير، وقلما تجتمع طباع متعددة في شخص واحد ولهذا ((قال ابن أبي الأصبع في " تحرير التحبير": ومن الناس من يكون في البديهة أبدع منه في الروية، ومن هو مجيد في الروية وليست له بديهة، وقلما يتساويان. ومنهم من إذا خاطب أبدع، وإذا كاتب قصر، ومن هو بضد ذلك، ومن قوي نثره ضعف نظمه، ومن قوي نظمه ضعف نثره، وقلما يتساويان))[1].

ورغم اختلاف طباع الكتاب والشعراء إلا أن الطبع يبقى أصلا من أصول صناعة الكلام، ولكن رغم أهميته وخطورته إلا أن هذا لا يعني أنه كاف للمضي في الكتابة، بل يجب على الكاتب أن يضيف إليه الأصول الأخرى التي قررناها سابقا، والتي من خلالها يصبح الكاتب صانعا مجيدا، يعرف كيف يصوغ ويرصف وينظم الألفاظ مع بعضها البعض بأسلوب يجمع فيه بين الطبع والصنعة، والموهبة والاكتساب. فالكاتب ينبغي أن يكون على درجة عالية من ((العلم باللغة والنحو والتصريف والمعاني والبيان والبديع، وحفظ كتاب الله تعالى، والإكثار من حفظ الأحاديث النبوية، والأمثال والشعر والخطب، ورسائل المتقدمين وأيام العرب وما يجري مجرى ذلك مما يكون مساعدا للطبع، ومسهلا طريق التأليف والنظم))[2].

هذا هو العنصر الأول من الأصل السادس، أما العنصر الثاني فهو خلو الفكر عن المشوش، وفيه أمران وهما: صفاء الزمان وصفاء المكان.

---

[1] صبح الأعشى. ج2. ص 344.

[2] المصدر نفسه. ص *346*.

المقصد الثاني: في بيان طرق البلاغة ووجوه تحسين الكلام، وكيفية إنشائه وتأليفه، وتهذيبه، وتأديته، وبيان ما يستحسن من الكلام المصنوع، وما يعاب به

يقدم لنا القلقشندي في هذا الفصل جملة من القواعد والأصول الفنية التي يجب على الكاتب مراعاتها في كتابة النص النثري، وقد جاءت هذه الأصول متنوعة شاملة لجميع مستويات الكلام، مستوعبة لكل ما يمكن للكاتب أن يحتاجه في كتابته. وسوف نحاول هنا الحديث عن هذه الأصول العامة، ولكن قبل الحديث عنها نود الإشارة إليها في شكل نقاط، فبعد قراءتنا لمحتويات هذا الفصل، أمكننا الوصول إلى النقاط الآتية:

يرى القلقشندي أن أول خطوة في صناعة الكلام هي اختيار المعاني والألفاظ، فعلى الكاتب أن يفكر في المعنى في ذهنه، ويختار المعاني الجميلة والجديدة، ويحاول قدر المستطاع وبكل ما أوتي من قريحة وموهبة وذكاء أن يكتشف المعاني ويخترعها ويولد الأفكار انطلاقا من مخزونه الأدبي، فالمعنى الجميل مع اللفظ المناسب لهذا المعنى يجعل الكلام محببا للسماع، ويدخل القلب والوجدان دون استئذان. ولهذا نجد القلقشندي يؤكد هذه الخطوة في كتابة النص النثري أكثر من مرة، ويستشهد بأقوال النقاد الذين يوافقون رأيه، وهنا يشير إلى قول أبي هلال العسكري في الصناعتين: ((إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك، ونق له كرائم اللفظ فاجعلها على ذكر منك ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها)).[1]

ويرى القلقشندي كذلك أن النص النثري حتى يكون جيدا يجب أن يكون خاليا من التعقيد والتوعر يقول مخاطبا كاتب النص: ((وإياك والتعقيد والتوعر، فإن التوعر هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك))[2]، فالقلقشندي هنا يميل في كتابة النص النثري إلى الوضوح والسهولة، وهذا الراي ليس جديدا عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى، والسهولة والوضوح لا تعني أن يكتب الكاتب نصه بالطريقة التي يكتب بها عامة الناس، أو أن يكون خطابه خطابا عاديا خاليا من ألوان البيان والبديع.

وضع القلقشندي شروطا كثيرة لألفاظ ومعاني النص النثري، وشدد على ضرورة الملاءمة بينهما ((فمن أراغ معنى كريما ، فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن يصونهما عما يدنسهما، ويفسدهما ويهجنهما))[3].

---

[1] صبح الأعشى ج2. ص 348.
[2] المصدر نفسه. ص 349.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها

ويقول في موضع آخر: ((وليكن لفظك شريفا عذبا، فخما سهلا، ومعناه ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، فإن وجدت اللفظة لم تقع موقعها، ولم تصل إلى مركزها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في موضعها، نافرة عن مكانها، فلا تكرهها على اغتصاب أماكنها، والنزول في غير أوطانها))[1].

نلاحظ أن القلقشندي من خلال هاتين الفقرتين وغيرهما من الفقرات الأخرى المتناثرة في كتابه أنه ينبه إلى قضية الاهتمام بتركيب الجملة في النص، وضرورة الاعتناء باللفظ بنفس درجة الاعتناء بالفكرة، حتى يكون وقع المعنى جميلا وذا أثر بالغ في ذهن المتلقي.

ويقول القلقشندي كذلك في موضع آخر وفي السياق ذاته: ((وينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين وأقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاما، ولكل حال مقاما، حتى تقسم أقدار المستمعين على أقدار الحالات، فإن المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال))[2].

ونراه هنا في هاته الفقرة يشير إلى ضرورة أن يكون هناك تعادلا وتساويا بين ما يختمر في أذهاننا، وبين الكلام الذي قلناه وأردنا من خلاله تبليغ رسالة مقامية ما. فعلى الكاتب أن يراعي هذا التعادل وهذا التساوي، حتى تتحقق الفائدة المرجوة من الكلام، وهنا في هذه الحالة يلعب السياق دوره في العملية الكتابية، من خلال الدور المنوط به في إنتاج المعنى، فلكل مقام مقال كما قرر العرب قديما.

---

[1] صبح الأعشى ج2 ص 349.
[2] المصدر نفسه. ص 350.

المقصد الثالث: في بيان مقادير الكلام ومقتضيات إطالته وقصره، وهو على ثلاثة ضروب: الإيجاز والإطناب والمساواة

يعد هذا المقصد عنصرا مهما في تمييز النصوص الجيدة من الرديئة، وقد خصص القلقشندي هذا العنصر لبيان مقادير الكلام ومقتضيات إطالته وقصره، بمعنى أن الكاتب يجب عليه أن يعرف مواضع الإيجاز في القول ومواضع الإطناب في القول ومواضع المساواة كذلك، وهذا كله يعود إلى فطنة الكاتب وذوقه الأدبي، ومعرفته لسياق الكلام وحال المكتوب إليه.

يبدأ القلقشندي كلامه عن الإيجاز والإطناب والمساواة بإعطاء تعريف لكل واحد منها مع بعض الأمثلة والنماذج المتنوعة من القرآن الكريم والحديث النبوي والشعر والنثر، بعد ذلك يورد مذاهب النقاد والكتاب واختلافهم في تفضيل وترجيح أحد هذه الأضرب على الآخر.

الإيجاز عند القلقشندي هو جمع المعاني الكثيرة في الألفاظ القللية، ولا نريد هنا الدخول في حيثيات هذا المبحث المهم من مباحث علم المعاني من حيث أقسامه ودواعيه ومواقعه، وإنما ما نريد قوله هو أن الإيجاز أسلوب من أساليب البلاغة العربية، ورد وجاء في أفصح نص عربي مدون وهو النص القرآني، وهذا معناه أن كاتب النص النثري كذلك يجب عليه أن يعرف مواضع استعماله للإيجاز في الكلام، وهو دليل على نباهته وتمكنه من ناصية البلاغة.

أما الإطناب فهو الإشباع في القول، وترديد الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد، بمعنى أنه عكس الإيجاز، أي يكون اللفظ فيه زائدا على المعنى، وهو كذلك له مواضعه وأقسامه، مما نحن في غنى عنه الآن، ولكن ما نريد قوله هو أن الإطناب قد ورد كذلك في النص القرآني وهذا معناه أنه اسلوب بلاغي وضرب من ضروب التفنن في الكلام على الكاتب كذلك أن يعرف مواضع الاعتماد عليه ودواعي استعماله.

أما المساواة فهي بأن تكون الألفاظ بإزاء المعاني في القلة والكثرة لا يزيد بعضها على بعض، أي أن المساواة تأتي في المرتبة الوسط بين الإيجاز والإطناب ويكون اللفظ فيها مساويا للمعنى تماما دون زيادة أو نقصان. وقد جاء أسلوب المساواة كذلك في النص القرآني وكلام الرسول وكلام أرباب الفصاحة، وهذا معناه أنه اسلوب من أساليب البلاغة العربية مما لا غنى للكاتب عن معرفته ومعرفة مواضعه ومواطن استخدامه.

يحدثنا القلقشندي بعد ذلك عن الاختلاف الموجود بين البلغاء في أي أسلوب من الأساليب الثلاثة أبلغ هل الإيجاز أم الإطناب أم المساواة. والحقيقة أننا في غنى عن هذا

الاختلاف مهما قدم كل فريق من حجج وبراهين على صحة مذهبه، فيكفينا النص القرآني الذي هو نموذج البلاغة والفصاحة، فقد جاءت فيه هذه الأساليب الثلاثة، بحسب ما يقتضيه سياق الكلام. فالعبرة دائما في الحكم على النصوص هو مراعاة مقتضى الحال، لأن المعنى دائما يتحدد انطلاقا من هذه الفكرة. فلكل مقام مقال كما قالت العرب قديما، فهناك مقامات يصلح فيها الإيجاز، ومقامات يصلح فيها الإطناب والإيجاز مخلا، وهكذا المساواة فلها مواضع لا يجوز لك فيها الإطناب أو الإيجاز.

لهذا نجد القلقشندي يذهب في الأخير إلى أن هذه الأساليب متساوية في الحكم عليها، ((فالذي يوجبه النظر الصحيح أن الإيجاز والإطناب والمساواة صفات موجودة في الكلام ولكل منها موضع لا يخلفه فيه رديفه، إذا وضع فيه انتظم في سلك البلاغة ودل على فضل الواضع، وإذا وضع غيره دل على نقص الواضع وجهله برسوم الصناعة))[1]. فعلى الكاتب إذن مراعاة هذا الأمر، وأن يضع الكلام الموضع الصحيح الذي لا يمكن باي حال من الأحوال أن يستبدل بكلام آخر ويؤدي نفس المعنى.

والقلقشندي كعادته لا يترك مجالا للتساؤل في كل ما له علاقة بكتابة النص النثري، لهذا نجده يبين لنا المواطن التي يصلح فيها كل أسلوب من هذه الأساليب، وهذا كله من أجل السير بالكتابة النثرية في الطريق الصحيح، وتوجيه الكتاب إلى كل ما يخدم مهنتهم. يقول القلقشندي في هذا الصدد: ((فأما الكلام الموجز فإنه يصلح لمخاطبة الملوك، وذوي الأخطار العالية، والهمم المستقيمة، والشؤون السنية، ومن لا يجوز أن يشغل زمانه بما همته مصروفة إلى مطالعة غيره))[2]. فالإيجاز إذن له مواضعه التي لا يصلح في غيرها، ومن هذه المواضع مخاطبة الملوك ومن في مرتبتهم في علو الهمة وسمو المكانة ورفعة الشأن، وفي تقديرنا أن الإيجاز يصلح هنا تفاديا للوقوع في الخطأ لأن الملوك معروف عنهم محاسبتهم لمخاطبيهم عن كل كلمة تصدر عنهم، إضافة إلى أن الملوك ومن في مرتبتهم ليس لديهم الوقت الكافي لسماع خطاب طويل، لانصراف تفكيرهم إلى مشاغل كثيرة.ولكن علينا أن نشير إلى الإيجاز هنا يكون بأقل عدد ممكن من الألفاظ، ولكن دون الإخلال بالمعنى الذي اراد الكاتب أو المخاطب إيصاله؛ فالكاتب الموجز عليه أن ينشئ تعبيرا تاما كاملا غير ناقص من جهة المعنى، مع الاعتماد على ألفاظ اقل من هذا المعنى، لأن الشرط الأول والأخير في نظر النقاد والبلاغيين العرب القدامى ومنهم القلقشندي هو بلوغ الهدف والمقصد من الخطاب، ولا يهم الطريق الذي يسلكه الكاتب في ذلك، بل بالعكس، فقد آثروا الاختصار والإيجاز والاقتصاد في الكلام.

---

[1] صبح الأعشى. ج2. ص 363.

[2] المصدر نفسه. ص ص 363، 364.

ونشير كذلك إلى أن الإيجاز لا يتوقف على هذه المواضع فقط، فقد ورد لاعتبارات كثيرة في القرآن الكريم والحديث النبوي وكلام العرب، ولكن القلقشندي أراد أن يربط لنا مبحث الإيجاز بفن الكتابة، لهذا جاء كلامه مختصرا ومركزا.

((وأما الإطناب فإنه يصلح للمكاتبات الصادرة في الفتوحات ونحوها مما يقرأ في المحافل، والعهود السلطانية، ومخاطبة من لا يصل المعنى إلى فهمه بأدنى إشارة))[1]. وهذا معناه أن الإطناب- الذي هو أحد الأساليب البلاغية الرائعة عند العرب- كذلك له مواضع خاصة به، ومن المواضع الخاصة به التي ذكرها القلقشندي ثلاثة مواضع هي:

إذا كان الكلام موجها لجمع غفير من الناس وهم مجتمعون في مناسبة من المناسبات، وهنا يستدعي المقام أن يؤدى المعنى بطريقة فيها تكرار وإعادة ولكن هذا كله من أجل إيصال المعنى وتقريره في النفس، فالإطناب هنا والزيادة في الألفاظ يكون لفائدة مرجوة في وصول المعنى لذهن السامع أو القارئ، لأن من عادة الإجتماعات والمحافل أن يكون الناس فيها متفاوتون في درجة الإستيعاب والفهم، إضافة إلى أن الموضوع المطروق قد يكون بحاجة للتوضيح والتاكيد أكثر من مرة.

((واما مساواة اللفظ للمعنى فإنه يصلح لمخاطبة الأكفاء والنظراء والطبقة الوسطى من الرؤساء. فكما أن المرتبة متوسطة بين طرفي الإيجاز والإطناب، كذلك يجب أن تخص بها الطبقة الوسطى من الناس))[2]. وهذا معناه أن المساواة هي المنطقة الوسطى ما بين طرفي البلاغة: الإيجاز والإطناب، وهي تصلح إذ ذاك للطبقة الوسطى من الناس، أي من هم دون الملوك والرؤساء والسلاطين، ومن جهة أخرى فوق عامة الناس وجماعتهم، ومن ينتمون للدهماء والغوغاء وقليلي الفهم.

لهذا لا يمكن لكاتب النص النثري أن يستعمل الإطناب في مقام يستدعي منه الإيجاز، ولا أن يستعمل المساواة في مقام يستدعي منه الإطناب وهكذا، وإن فعل ذلك فإنه يعتبر مخلا ومقصرا في أداء المعنى على أكمل وجه، ولا يمكن اعتباره في هذه الحالة من مهرة الكتاب أو حذاق الصنعة. ف ((لو استعمل كاتب ترديد الألفاظ ومرادفتها على المعنى في المكاتبة إلى ملك مصروف الهمة إلى أمور كثيرة متى انصرف منها إلى غيرها دخلها الخلل، لرتب كلامه في غير رتبه، ودل على جهله بالصناعة. وكذا لو بنى على الإيجاز كتابا يكتبه في فتح جليل الخطر، حسن الأثر، يُقرأ في المحافل والمساجد الجامعة على رؤوس الأشهاد من العامة ومن يراد منه تفخيم شأن السلطان في نفسه، لأوقع كلامه في

[1] صبح الأعشى. ج2. ص 364.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها..

غير موقعه، ونزَّله في غير منزلته، لأنه لا أقبح ولا أسمج من أن يُستنفر الناس لسماع كتاب قد ورد من السلطان في بعض عظائم أمور المملكة أو الدين، فإذا حضر الناس كان الذي يمر على أسماعهم من الألفاظ وارد مورد الإيجاز والاختصار لم يحسُن موقعه وخرج من وضع البلاغة لوضعه في غير موضعه)).[1]

هذه هي الأصول اتي وضعها القلقشندي واعتبرها ضرورية في بناء الكلام، ويبدو أنه يشير هنا إلى الكلام بشكل عام شعره ونثره، والدليل على ذلك أنه يستشهد بالشعر في مواضع كثيرة من حديثه عن أصول بناء الكلام. بعد ذلك نجده في مواضع يخصص حديثه أكثر، وذلك في المقالة الأولى التي خصصها للحديث عما يحتاجه كاتب الإنشاء من المواد، أي أنه في حديثه هنا نراه يتحدث عن كاتب الإنشاء فقط دون غيره، وهذا ما يتوافق مع موضوع الكتاب، والهدف الذي سطره له.

نجد القلقشندي يتحدث عن علوم اللغة العربية المختلفة بمستوياتها المتعددة معجميا ونحويا وصرفيا وبلاغيا، إضافة إلى تعريجه على قضية الاستشهاد، سواء كان الاستشهاد بالنصوص القرآنية والنبوية (اقتباسا وتضمينا ويسمي القلقشندي التضمين استشهادا)، أو استشهادا بالأشعار، أو استشهادا بالأمثال والأقوال المأثورة. وسوف نورد بعضا مما قاله القلقشندي في هذا الصدد، والحديث يطول لو تتبعنا كل ما قاله القلقشندي، وإنما سنقوم بعملية اختيار لما نراه مناسبا لحديثنا، وما نريد التنبيه له كذلك أن القلقشندي يورد أقوال النقاد والبلاغيين الذين سبقوه، لكي يدعم من خلالها وجهة نظره.

يقول القلقشندي: ((لا مرية في أن اللغة هي راس مال الكاتب، وأس كلامه، وكنز إنفاقه؛ من حيث إن الألفاظ قوالب للمعاني التي يقع التصرف فيها بالكتابة))[2].

يقول القلقشندي عن النحو: ((لا نزاع أن النحو هو قانون اللغة العربية، وميزان تقويمها)).[3]

((فإذا أتى من البلاغة بأعلى رتبة ولحن في كلامه، ذهبت محاسن ما أتى به، وانهدمت طبقة كلامه وألغي جميع ما حسنه، ووقف به عند ما جهله)).[4]

يقول عن التصريف: ((ويجب على الكاتب المعرفة به ليعرف اصل الكلمة، وزيادتها، وحذفها، وإبدالها فيتصرف فيها بالجمع والتصغير والنسبة إليها وغير ذلك)).[1]

---

[1] *صبح الأعشى* ج2. ص ص 364، 365.
[2] المصدر نفسه. ج1. ص 185.
[3] المصدر نفسه. ص 204.
[4] المصدر نفسه. ص ص 204، 205.

يقول عن المعاني والبيان والبديع: ((اعلم أنه لما كانت صناعة الكتابة مبنية على سلوك سبل الفصاحة واقتفاء سنن البلاغة، وكانت هذه العلوم هي قاعدة عمود الفصاحة ومسقط حجر البلاغة، اضطر الكاتب إلى معرفتها، والإحاطة بمقاصدها. ليتوصل بذلك إلى فهم الخطاب، وإنشاء الجواب، جاريا في ذلك على قوانين اللغة في التركيب، مع قوة الملكة على إنشاء الأقوال المركبة المأخوذة عن الفصحاء والبلغاء)).[2]

تحدث القلقشندي هنا بشيء من التفصيل عن الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية، ونبه إلى ضرورة اعتماد الكاتب في كتابة نصه على الآيات القرآنية والأحاديث النبوية في مواضع معينة، وفق ما يخدم موضوع النص، ووفق ما يتلاءم مع غرضه وسياقه ويورد لنا قولا لابن الأثير فحواه أنه ((وإذا ضمنت الآيات في أماكنها اللائقة بها، ومواضعها المناسبة لها، فلا شبهة فيما يصير للكلام من الفخامة والجزالة والرونق))[3]

كذلك الأحاديث النبوية إذا استشهد بها في مواضعها قوي معنى النص، وتأكد في ذهن القارئ، ((والفصاحة والبلاغة إذا طلبت غايتها فإنها بعد كتاب الله في كلام من أوتي جوامع الكلم))[4]

يحتاج كاتب الإنشاء كذلك في نظر القلقشندي إلى حفظ خطب البلغاء والتفنن في أساليب الخطباء، خاصة إذا علمنا أن الرسالة والخطبة جنسان نثريان يتشابهان إلى حد كبير((فإذا أكثر صاحب هذه الصناعة من حفظ الخطب البليغة، وعلم مقاصد الخطابة وموارد الفصاحة ومواقع البلاغة، وعرف مصاقع الخطباء ومشاهيرهم، اتسع له المجال في الكلام وسهلت عليه مستوعرات النثر، وذللت له صعاب المعاني، وفاض على لسانه في وقت الحاجة ما كمن في ذلك بين ضلوعه فأودعه في نثره وضمنه في رسائله)).[5]

ويرى القلقشندي أن الخطبة يكثر الاستشهاد بها في صدور بعض المكاتبات، يقول: ((إن الخطب جزء من أجزاء الكتابة، ونوع من أنواعها، يحتاج الكتاب إليها في صدور بعض المكاتبات، وفي البيعات والعهود والتقاليد والتفاويض وكبار التواقيع والمراسيم، والمناشير)).[6]

---

[1] صبح الأعشى. ج1. ص 266.
[2] المصدر نفسه. ص 219.
[3] المصدر نفسه. ص 231.
[4] المصدر نفسه. ص ص 243، 244.
[5] المصدر نفسه. ص 271.
[6] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

يحتاج كاتب الإنشاء كذلك إلى حفظ جانب جيد من مكاتبات الصدر الأول، ومحاوراتهم، ومراجعاتهم، وما ادعاه كل منهم لنفسه أو لقومه، والنظر في رسائل المتقدمين من بلغاء الكتاب، وهذا كله من أجل الأخذ منهم، ف ((غير خاف على من تعاطى صناعة النثر والنظم أنه لا يستقل أحد باستخراج جميع المعاني بنفسه، ولا يستغني عن النظر في كلام من تقدمه: لاقتباس ما فيه من المعاني الرائقة، والألفاظ الفائقة، مع معرفة ترتيب أهل كل زمن واصطلاحهم، فينسج على منوالهم، أو يقترح طريقة تخالفهم؛ وتوارد الكتاب والشعراء على المعاني غير مجهول، فإن التوارد يقع في الشعر الذي هو مبني على أصل واحد من وزن وقافية، فإنه إذا وقف على المعنى وترتيب الكلام، عرف كيف ينسج الكلام)).[1] .

يذهب القلقشندي كذلك إلى احتياج الكاتب إلى الشعر، أو بالأحرى الشعر الجيد، أو كما وصفها هو بالأشعار الرائقة، ويشير بذلك إلى القصائد والمختارات الشعرية التي اتفق النقاد والدارسون على جودتها وحسنها وجمالها الأدبي: كالحماسة، والمفضليات، والأصمعيات، وديوان هذيل، وغير ذلك مما هو موجود في أمات الكتب العربية القديمة، والهدف من ذلك بحسب القلقشندي هو فهم معانيها واستكشاف غوامضها، والتوفر على مطالعة شروحها؛ ويلتحق بذلك شعر المولدين من العرب، وهم الذين كانوا في أول الإسلام، كجرير والفرزدق، والأخطل وغيرهم؛ وكذلك حفظ جانب جيد من شعر المفلقين من المحدثين: كأبي تمام، ومسلم بن الوليد، والبحتري، وابن الرومي، والمتنبي ونحوهم)).[2]

((أما شعر العرب والمولدين، فلما في ذلك من غزارة المواد، وصحة الاستشهاد، وكثرة النقل، وصقل مرآة العقل، وانتزاع الأمثال، والاحتذاء في اختراع المعاني على أصح مثال، والاطلاع على أصول اللغة وشواهدها، والاضطلاع من نوادر العربية وشواردها)).[3]

((وأما أشعار المحدثين، فللطف مأخذهم، ودوران الصناعة في كلامهم، ودقة توليد المعاني في أشعارهم، وقرب أسلوبهم من أسلوب الخطابة، والكتابة، وخصوصا المتنبي، الذي كأنه ينطق عن ألسنة الناس في محاوراتهم)).[4]

هذا المحفوظ الشعري الغزير يساعد الكاتب على الاستفادة منه في مكاتباته المتنوعة، فيمكن أن يأخذ الألفاظ، ويمكن أن يأخذ المعاني، ويمكن أن يستشهد بالبيت أو البيتين من

---

[1] صبح الأعشى. ج1. 313.
[2] المصدر نفسه. 319.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها
[4] المصدر نفسه. ص 321.

الشعر، هذا كله بحسب ما يقتضيه السياق. وقد اشار القلقشندي إلى طرق استعمال الشعر في صناعة الكتابة، وقد حصرها في ثلاث حالات هي[1]:

الاستشهاد: وهو أن يورد البيت من الشعر، أو البيتين، أو أكثر في خلال الكلام المنثور مطابقا لمعنى ما تقدم من النثر؛ ولا يشترط فيه أن ينبه عليه " بقال " ونحوه، كما يشترط في الاستشهاد بآيات القرآن والأحاديث النبوية، فإن الشعر يتميز بوزنه وصيغته عن غيره من أنواع الكلام.

التضمين: وهو أن يضمن البيت الكامل من الشعر أو نصف البيت لبعض القرينة.

الحل: وهو أن يعمد الكاتب إلى الأبيات من الشعر فيحلها من عقال الشعر، ويسبكها في كلامه المنثور بألفاظ تشابه أو تخالف ألفاظ الشاعر[2]. وهو بدوره ينقسم إلى ثلاثة أضرب هي:

أن يأخذ الناثر البيت من الشعر فينثره بلفظه، وهو أدنى مراتب الحل.

أن ينثر المنظوم ببعض ألفاظه ويغرم عن البعض ألفاظا أخر، وهو أعلى من الضرب الأول.

أن يأخذ المعنى فيكسوه ألفاظا من عنده ويصوغه بألفاظ غير ألفاظه، وهو أعلى من الضربين الأولين

يرى القلقشندي كذلك أن الكاتب ملزم بمعرفة الأمثال ((ولما كانت الأمثال كالرموز والإشارة التي يلوح بها على المعاني تلويحا، صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصارا. وحيث كانت بهذه المكانة لا ينبغي الإخلال بمعرفتها، قال صاحب العقد " والأمثال هي وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان على كل لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء كسيرها، ولا عم عمومها، حتى قالوا: أسير من مثل)).[3]

---

[1] انظر صبح الأعشى. ج1. ص 321 وما بعدها.

[2] حمزة، عبد اللطيف. القلقشندي في كتابه صبح الاعشى عرض وتحليل. دط. المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. دت. ص 103

[3] صبح الأعشى ج1. ص 347..

هيكلة النص النثري:

شكل موضوع هيكلة النص جزءا مهما من جوانب التفكير النقدي عند القلقشندي في كتابه صبح الأعشى، وعالج القلقشندي هذه القضية في جانبيها النظري والتطبيقي وهذا نظرا لأهميتها بالنسبة للكاتب، خاصة إذا علمنا أن القلقشندي خصص كتابه للكتابة الإنشائية الخاصة بديوان الإنشاء الذي يعد من أعظم الدواوين في الدولة الإسلامية، وكل الوثائق والنصوص والمستندات التي تصدر عن هذا الديوان هي وثائق ونصوص رسمية تصدر عن السلطان أو الخليفة.

عالج القلقشندي قضية هيكلة النص النثري بشيء من التفصيل، وقدم لنا مجهودا رائعا في أصول بناء النص وتقسيمه، وهذا كله جاء مشفوعا بنماذج ونصوص كثيرة ومتنوعة، وقبل الحديث عن العناصر التي تدخل في هيكلة النص والتي تحدث عنها القلقشندي، نود لفت الانتباه إلى أن هذه النقطة قد أخذت حيزا كبيرا من جهود النقاد القدامى، وظلت طريقة بناء هيكل للنص الشعري أو النثري مثار اهتمام من قبلهم. وقد اتفق النقاد العرب القدامى والدارسون للنص النثري العربي القديم على أن النص النثري كذلك له أصول وقواعد معينة تدخل في بناء هيكله، وعلى الكاتب أن يلتزم بها وإلا فقد النص بريقه وأصبح باهتا لا حياة فيه. فهيكل النص من وجهة نظرنا يسهم بشكل كبير في إضفاء جماليات على النص إضافة إلى مقومات أخرى على مستوى اللغة والأسلوب والفكرة.

الحقيقة أن القلقشندي قد أحاط إحاطة شاملة بمهنة الكتابة، ولم يترك أي نقطة لم يتطرق إليها، ومن الأشياء التي يمكن لنا إضافتها هنا مما يدخل تحت أصول وقواعد الكتابة، ويمكن لنا أن نشير بنوع من الاقتضاب إلى الخط وأدوات الكتابة، التي أولاها القلقشندي عناية كبيرة، فتحدث عن المداد والحبر والفرشاة والدواة والقلم، واصفا أشكالها، منبها إلى فضائلها، ولأهميتها بالنسبة للكاتب ويكفي هنا أن نذكر ما استشهد هو به في فضل أداة الكتابة بشكل عام يقول القلقشندي: ((وبالجملة فإن الدواة هي أم آلات الكتابة، وسمطها الجامع لها، ولا يخفى ما يجب من الاهتمام بأمرها والاحتفال بشأنها))[1] بعد ذلك يستشهد بطائفة من الأقوال تؤكد أهمية أداة الكتابة كقول المدائني: مثل الكاتب بغير دواة كمثل من يسير إلى الهيجا بغير سلاح.

تحدث القلقشندي عن الخط ودوره الكبير في وضوح النص، وقبل أن يوضح لنا قواعد الكتابة الصحيحة وشروط الخط الصحيح، نراه يستشهد بنصوص قرآنية وأحاديث نبوية وأقوال للسلف تبين هذا الجانب، كقوله تعالى: " إقرأ وربك الاكرم الذي علم بالقلم علم

[1] صبح الأعشى. ج2. ص 470.

الانسان ما لم يعلم " العلق (1، 2، 3)، ويقول أن الله سبحانه وتعالى أضاف تعليم الخط إلى نفسه، وامتن به على عباده، وناهيك بذلك شرفا. ويستشهد بقوله تعالى " ن والقلم وما يسطرون " (القلم 1) فأقسم بما يسطرونه.

ولو لم يكن من شرف الخط إلاَّ أن الله تعالى أنزله على آدم أو هود، وأنزل الصحف على الأنبياء مسطورة، وأنزل الألواح على موسى عليه السلام مكتوبة، لكان فيه كفاية.[1]

لهذا نرى أن المسلمين ((اهتموا بأمر الخط أعظم اهتمام وأولوه عناية فائقة فوجدت المدارس لتعليمه واشتهرت الفسطاط بمدارسها ونبغ عدد من الكتاب في الخط وعكف بعضهم على اشتقاق أنواع جديدة من الأنواع التي كانت معروفة في عهده، وهكذا تعددت أنواعه وأشكاله، وحفظت لنا المصادر أسماء بعض من اشتهروا بجودة الخط فتذكر أن رياسة الخط جودة وإحكاما انتهت في العصر الطولوني إلى (أبي طبطب المحرر) لدرجة أن أهل مدينة السلام كانوا يحسدون أهل مصر على أبي طبطب وابن عبد كان؛ يعني كاتب الإنشاء لابن طولون)).[2]

ولا يمكن أن نغفل كذلك هنا عن حديث القلقشندي عن الأسماء والكنى والألقاب، ونجده كعادته يفصل في هذا الجانب تفصيلا تاريخيا وجغرافيا وعرقيا. وما يهمنا من كلامه هو موضع الاسماء والكنى والألقاب في النص النثري، أو الرسالة تحديدا. أما بالنسبة للمكتوب عنه فذكره إنما يقع في المكاتبات في موضع الخضوع والتواضع، إذ من شأن المكتوب عنه ذلك، وله محلان:

المحل الأول: في نفس المكاتبة وذلك فيما إذا كانت المكاتبة بصورة " من فلان إلى فلان "، وذلك مثلما كان يكتب عن النبي صلى الله عليه وسلم: من محمد رسول الله إلى فلان، وكما كان يكتب عن الخلفاء: من عبد الله فلان أمير المؤمنين إلى فلان. وهذا معناه أن اسم المكتوب عنه يكون في نفس نص المكاتبة، أي في متن الرسالة.

المحل الثاني: العلامة في المكاتبات كما يكتب المملوك فلان، أو أخوه فلان، أو شاكره فلان، أو فلان فقط. ففي هذه الحالة اسم المكتوب عنه بهذه الصيغة يرد في علامة المكاتبة أي خارج نص المكاتبة. لأن رتبة المكتوب عنه لا تسمح بذكره في متن المكاتبة، وإنما يقتصر ذكره على طرة المكاتبة فقط.

أما اسم المكتوب إليه، فله هو كذلك محلان:

---

[1] أنظر صبح الأعشى ج 3. ص 3 وما بعدها.

[2] نخبة من الاساتذة. أبو العباس القلقشندي وكتابه صبح الأعشى تقديم: أحمد عزت عبد الكريم. دط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973م. ص 73.

المحل الأول: ابتداء المكاتبة كما يكتب في بعض المكاتبات " من فلان إلى فلان " أو " إلى فلان من فلان "، وهذا معناه أن اسم المرسل إليه يكون في مفتتح الرسالة.

المحل الثاني: العنوان من الأدنى إلى الأعلى. كما يكتب في عنوان بعض المكاتبات " مطالعة المملوك فلان ". وإذا كان من تعظيم المخاطَب أن لا يخاطَب باسمه فكذلك في مكاتبته: لأن المكاتبة الصادرة إلى الشخص قائمة مقام خطابه، بل المكاتبة أجدر بالتعظيم لاصطلاحهم في القديم والحديث على ذلك.

أما الكنية فتنقسم في المكاتبات إلى ثلاثة أنواع هي:

تكنية المكتوب عنه، وتكنية المكتوب إليه، وتكنية المكتوب بسببه.

أما الألقاب فبابها واسع جدا، وهي تختلف من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان، وتختلف بحسب درجة المكتوب عنه أو المكتوب إليه. وما نود الإشارة إليه هو أن اللقب وارد في المكاتبات، وعلى الكاتب أن يراعي هذا الجانب وهي عموما تنقسم إلى قسمين: ألقاب مدح وألقاب ذم.[1]

لقد ترك لنا القلقشندي معجما كبيرا في حفظ الألقاب ((ومما لا شك فيه أن هذا المعجم الخاص بالألقاب كان ذا فائدة كبيرة للكتاب في زمن المؤلف، وكان يعصمهم من الخطأ في المكاتبات فلا يضفي الكاتب على أحد من الناس لقبا ليس له، ولا يحرمه في الوقت نفسه من اللقب الذي له))[2]

ذكر القلقشندي في أصول الكتابة الفواتح والخواتم واللواحق، وتحدث عنها في الباب الرابع من المقالة الثالثة، فتحدث عن البسملة والحمدلة والصلاة على النبي والحسبلة والدعاء والمشيئة، إلى غير ذلك من عناصر الافتتاح والاختتام.[3]

((وهذه الثقافة يجب على الكاتب أن يتعلمها ويتقنها، أو أن تكون له معرفة تامة بها، وهي عربية الأصول والجذور، إسلامية الصبغة والسوية. وقد ندد المصنف بالكتاب الذين يستعيضون عن الثقافة العربية الخالصة بالثقافات الأجنبية، التي كانت تؤلف عنصرا هاما

[1] أنظر صبح الأعشى. ج 5 ص 399 وما بعدها
[2] عبد اللطيف حمزة. القلقشندي في كتابه صبح الأعشى. ص 179.
[3] أنظر صبح الأعشى. ج6. ص 208 وما بعدها.

من عناصر الثقافة، والتي كانت سائدة إبان العصر العباسي ولا سيما الثقافة الفارسية والثقافة اليونانية)).[1]

[1] العمد، هاني صبحي. أدب الكتابة والتأليف عند العرب نظرة عامة. ط1. عمان: الجامعة الأردنية، 1986م. ص 62.

الفصل الثالث:

أجناس النص النثري عند الكلاعي

الفصل الثالث: أجناس النص النثري عند الكلاعي:

يعد كتاب " إحكام صنعة الكلام " لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي من الكتب الرائدة في مجال نقد النثر، ويعد الكلاعي كذلك من المجددين في هذا المجال، لما احتوى عليه كتابه من مصطلحات تتعلق بالنثر، أو بالأحرى تقسيمه للنثر ولضروب وأجناس الكلام تقسيما لم يسبقه إليه أحد من النقاد كما سنرى.

ولكن قبل الخوض في أجناس أو أنواع الخطاب النثري عند الكلاعي نود أن نشير إلى بعض الحقائق المهمة مما ورد في إحكام صنعة الكلام.

أولها أن الكلاعي قد خصص فصلا من كتابه للحديث عن تفضيل النثر على الشعر، وهي قضية كما هو معلوم أخذت حيزا كبيرا من التفكير النقدي العربي القديم. والكلاعي يوضح وجهة نظره من هذه القضية بشكل مباشر، ينحاز فيه للنثر ويفضله على الشعر يقول في موضع من الكتاب بعد أن تحدث عن الشعر وأنه أحد قسمي البلاغة مقابل النثر، وأنه يتميز بالوزن والقافية: ((واقتصرت من قسمي البلاغة على قسم الكتابة، لأنها أنجح عاملا، وارجح حاملا، وأكرم طالبا، وأسلم جانبا)).[1]

ولا يكتفي الكلاعي بهذا الكلام، وإنما يذكر في موضع آخر الأسباب التي دعته إلى تفضيل النثر وتخصيصه كتابا بأكمله للحديث عنه، وعن ضروبه وفنونه، إذ يقول: ((وإنما خصصت المنثور لأنه الأصل الذي أمن العلماء – لامتزاجه بطبائعهم – ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء – لغلبته على أذهانهم – بقاء وسمه فأهملوه، ولم يحكموا قوانينه، ولا حصروا أفانينه)).[2]

ومن جهة أخرى يحدثنا الكلاعي عن قضية أخرى تتعلق أساسا بأيهما أسبق، هل الشعر أم النثر؟. فذهب إلى أن الأصل في الكلام النثر، والشعر فرع عنه، يقول: ((وأما النظم ففرع تولد منه، ونور تطلع عنه، فرأى العلماء خوفا أن تتحيف الأزمان ما اختص به من القوافي والأوزان – أن يعدو سواكنه وحركاته، ويحكموا قوانينه وصفاته، و يلقبوا ذلك ألقابا ويبوبوه أبوابا، فلو نسا الله في أجلهم إلى أن يسمعوا قول شاعر هذا الزمان:

فما شيء وقد بالغت فيه بأحوج للبيان من البيان

لأجروا النثر مجراه، وحفظوا منه ما حفظناه، ولكن أبى الله إلا أن يكون لكل زمان رجال، وفي كل أوان للعقل مجال)).[3]

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 27.
[2] المصدر نفسه. ص 31.
[3] المصدر نفسه. ص ص 31، 32.

من خلال هذا النص يبدو أن الكلاعي يتجه اتجاها آخر غير ما كان سائدا ومألوفا قبله أو حتى في عصره، انطلاقا من تفضيله بشكل مطلق للنثر على الشعر، وذهابه كذلك من الناحية التاريخية للقول أن النثر هو أصل الكلام والشعر فرع عنه، والأصل دائما له الأفضلية والريادة. وهذا ربما ما دعاه إلى أن يعقد فصلا كاملا في الترجيح بين المنظوم والمنثور، ذهب فيه إلى تفضيل النثر وعد محاسنه مقابل الغض من قيمة الشعر والحط منه، باذلا في ذلك كل ما أوتي من علم في سبيل ترسيخ مذهبه النقدي من خلال سوق جمع كبير من الأدلة والنصوص والشواهد التي تعزز موقفه.[1]

وقد سبق الكلاعي وهو من أهم اعلام القرن السادس للهجرة بآراء ومواقف كثيرة لنقاد مشارقة ومغاربة أدلوا بدلوهم في قضية تفضيل النثر على الشعر، وقد رأينا ذلك في الفصل الثاني فلا داعي لتكرار ما قلناه . ولكننا أشرنا الى ذلك لنقول فقط أن الكلاعي جاء متأخرا بعد بروز اتجاهات كثيرة و تعدد آراء و مواقف النقاد و البلاغيين ، وأنه قد استفاد ممن سبقه ((وقد أخبر الكلاعي أن موضوع الترجيح أو المفاضلة بين النظم و النثر ، قديم ممتد من الماضي إلى الحاضر، وأن كثيرا من الأدباء والنقاد والعلماء شاركوا فيه ؟ وخلفوا لمن جاء بعدهم ذخيرة مهمة من الأقوال والآراء ،حتى صار مرهوب الجانب، مخوف العاقبة عند المتأخرين، كالبحر العظيم لايركبه إلا من كان أقدر على مغالبة أمواجه العاتية، وكالميدان الواسع لا يبارز فيه إلا أمهر الفرسان)).[2]

ولا نريد أن نزيد فوق ما قلناه آنفا ، حتى لا يجرنا الحديث إلى الابتعاد والخروج عما نحن بصدده ، من الاهتمام بأقسام الخطاب عند الكلاعي ، أو الأجناس النثرية التي وردت في (إحكامه) .

من هنا سنحاول في هذا الفصل أن نبين ما تميز به الكلاعي عن غيره في نظرته للنثر وما أضافه من جديد في هذا المجال من خلال تقسيمه لأنواع الكلام وضروبه .

ومن خلال قراءتنا للكتاب رأينا أن الكلاعي مثله مثل باقي الكتاب الآخرين القدامى لا يدخل في الموضوع مباشرة أو ما هو بصدد الحديث عنه ، و إنما يمهد لذلك بما له علاقة بالموضوع ويمس جوانبه، وهذا ما لمسناه في كتاب (إحكام صنعة الكلام) إذ قسمه صاحبه إلى قسمين كبيرين تحت كل قسم فصول ومباحث .

أما القسم الأول فقد خصصه للحديث عن الكتابة وأدائها، وما يتعلق بأسبابها، وهو يشتمل على عدة فصول تحدث فيها الكلاعي عن رتبة الخط وتسوية البطاقة ، والاستفتاح

---

[1] أنظر: إحكام صنعة الكلام. ص ص 36- 39.

[2] بوتبيا، الحسن. المفاضلة بين النظم والنثر. ط1. مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، 2002م. ص 208.

و الدعاء. و أما القسم الثاني فهو معظم الكتاب وقسمه الهام وفيه يتحدث عن ضروب الكلام و الأسجاع.

ويبدو أن الكلاعي حتى قبل أن يبدأ في إيراد فنون النثر المختلفة، عقد فصولا كثيرة للحديث عن فن الرسالة من حيث الاستفتاح و الصلاة على النبي صلى الله عليه و سلم، وصدور الرسائل، والاشارة في الصدور إلى الغرض المذكور ، وفي التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور ، والدعاء، والسلام، و مكاتبة أهل الكفر .

و بدأ الكلاعي يقترب شيئا فشيئا من صلب الموضوع الذي ألف من أجله هذا الكتاب حين عقد فصلا لأقسام الخطاب، والخطاب هذا يقصد به الكلام بصفة عامة أيا كان نوع وجنس هذا الكلام، يقول: ((الخطاب يقسم إلى ثلاثة أقسام، منه ما رفل ثوب لفظه على جسد معناه، وهذا هو الإسهاب، ومنه 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 يختص به)).[1]

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 89.

أجناس النص النثري عند الكلاعي :

تطرق الكلاعي في كتابه إلى قضية الأجناس النثرية ويمكن أن نورد النص الآتي كي نعرف هذه الأجناس، يقول الكلاعي: ((و تأملت - أدام الله توفيقك - النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم، فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب، لأن كثيرا من العلماء عنوا بهذا الباب، وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة، ومنها المورًى و المعمى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف)).[1]

والملاحظ في هذا النص أن الكلاعي يستعمل مصطلح الكلام بديلا عن النثر ، كما رأينا سابقا استعماله مصطلح الخطاب بديلا عن الكلام ، مما يدل على أن هذه المصطلحات جميعها تدور في معنى واحد هو الكتابة أو النثر الفني .

ويبدو من النص أن أجناس الخطاب النثري ثمانية أقسام هي : الرسالة ، التوقيع ، الخطبة ، الحكم و الأمثال ، المورى و المعمى ، المقامات و الحكايات ، التوثيق ، التأليف .

وهذا ما سنفرد له الحديث في هذا الفصل بحسب الترتيب الذي ورد في هذا الكتاب .

أولا: الترسيل أو الترسل أو الرسالة

يعد الترسيل أو الترسل أو فن الر سالة من أكثر الفنون النثرية اهتماما من قبل الكلاعي ، وهو أول فن نثري يحتفل به و يتحدث عنه معرفا به ، مستنبطا لمكوناته الفنية ، ضاربا الأمثلة و النماذج له .

تمر العلوم و الفنون كلها على طريق التطور و التجديد ولا تبقى على حالها مادامت سنة الحياة هي التطور و التجديد ، و ينطبق هذا على الأدب العربي و يمثل النثر الفني أحد أوجه تطور الأدب العربي ، فلو تتبعنا مسيرة النثر الفني من الجاهلية إلى وقتنا الحالي لرأينا تنوعا كبيرا في الأساليب الفنية و للاحظنا كذلك تميز كل عصر بفنون نثرية لم تكن موجودة في العصر الذي قبله.

ما يهمنا طبعا في هذا البحث وفي هذا الفصل بالذات هو الحديث عن تجديد الكلاعي في النثر الفني ، ومحاولة إبراز هذا الجديد من خلال التقرب إلى النماذج النثرية التي طبق من خلالها نظريته النقدية - إن صح التعبير - ومحاولة التعرف على المصطلحات التي وضعها في سبيل ذلك .

يقول الكلاعي متحدثا عن الترسيل: ((والترسيل – أعزّك الله – مختلف باختلاف الأزمان، ومنوع على أنواع حسان، بوبتها أبوابا، واخترعت لها ألقابا، لتكون بها

[1] المصدر السابق. ص 95.

موسومة، ولمن يطلب حقيقة البيان مرسومة، فرأيت منها ما يجب أن يسمى العاطل، ومنها ما يجب أن يسمى الحالي، ومنها ما يجب أن يسمى المغصن، ومنها ما يجب أن يسمى المفصل، ومنها ما يجب أن يسمى المبتدع)).[1]

يرى الكلاعي أن فن الرسالة ـ وهذا في الحقيقة ينطبق على الفنون كلها ـ يختلف من زمان لآخر، وأن أساليبه الفنية وصيغه التعبيرية متعددة و متنوعة، مما يؤدي في نظره إلى وجود مسميات ومصصطلحات كثيرة في هذا الفن وهي على النحو التالي: العاطل، الحالي، المغصن، المفصل، المبتدع .

وسوف نتعرف على هذه المصطلحات من خلال شرح معناها عند الكلاعي، والتعرف على النماذج التي قدمها الكلاعي في ذلك .

العاطل :

يقول الكلاعي : (وإنما سمينا هذا النوع : العاطل لقلة تحليه بالأسجاع و الفواصل وهذا النوع هو الأصل ، و التجمل بالسجع فرع طارئ عليه).[2]

ونورد مباشرة النص النثري الذي استشهد به الكلاعي لهذا النوع من الرسائل وهو من نثر (أبي جعفر محمد بن عبد الله المعروف ب "ابن عبد كان" (200 ـ 270 هجري)، كتبه عن "أبي العباس أحمد بن طولون" إلى لؤلؤ مولاه وقد عصاه، جاء فيه :

((فأحببت ـ أبقاك الله ـ لموقعك مني، ولطف منزلتك عندي أن أذكرك من حق النعمة عليك ما لم آمن أن يلم بك نسيان له ، أو تعرض لك غفلة عنه، غير مان عليك بما أعدده، ولا مستكثر لك ما أنصه. إذ كان الله تقدست أسماؤه قد قرن المن بالأذى في كتابه، ونهى المؤمنين عن إبطال صدقا تهم به، ولولا أن تذكيري إياك ليالي عندك ، وهي تذكيري بأيام الله لديك ، إذ كان الله تبارك و تعالى هو الذي منحك مني الحنو و البر ، وأوجب لنفسه عز وجل ثم لي عليك الشكر ، وجعلهما شكرين مقبولين لا يقبل أحدهما إلا بصاحبه ، لأمسكت عن تعداد ما عددته ، واقصرت عن ذكر ما ذكرته)).[3]

نلاحظ أولا في هذا النص النثري الذي ينتمي إلى فن الرسالة أو الترسيل خلو هذه الرسالة من الصدر أو الاستفتاح، الذي عادة ما يكون فيه ذكر لاسم المرسل و المرسل إليه

ونلاحظ كذلك أن الرسالة ركز فيها صاحبها على عرض فكرته أي متن الرسالة دون اهتمام بالجوانب الفنية التي تدخل عادة في بناء الرسالة من صدر و تخلص و خاتمة.

هذا من جهة ومن جهة أخرى، نجد أن إطلاق لفظ (العاطل) على مثل هذه الأنواع من الرسائل ملائم لها، لخلوها من الأسجاع والفواصل، التي عادة ما يكون دورها هو الزخرفة اللفظية والتنميق الخارجي الشكلي على حساب المعنى المراد.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 96.

[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه. ص 97.

و القارئ لهذا النص النثري ((يدرك أن ابن عبد كان جمع فيه بين الأسلوبين ، الموجز البسيط و المنبسط المزدوج ، وهو بذلك جرى على طريقة القدامى من طبقة عبد الحميد الكاتب وسهل بن هارون و الجاحظ وكل من سار على نهجهم ، من الذين مالوا إلى البساطة و الإيجاز في التعبير ، و الابتعاد عن الازدواج المفرط و المتكلف فيه))[1] ، والحقيقة أن السياق الذي ورد فيه هذا النص النثري لا يستدعي من صاحبه الاهتمام بمثل هذه المحسنات ، وخلو النص منها لا ينقص من قيمته الفنية .

الحالّي :

النوع الثاني من أنواع الترسيل عند الكلاعي أطلق عليه الحالي، ويبرر الكلاعي تسمية هذا النوع بهذا الاسم بقوله: ((و إنما سمينا هذا النوع الحالي لأنه حلي بحسن العبارة، ولطف الاشارة وبدائع التمثيل والاستعارة وجاء فيه من الأسجاع و الفواصل مل لم يأت في باب العاطل)).[2]

يبدو من خلال هذا النص أن (الحالي) عند الكلاعي عكس العاطل تماما ، فإذا كان العاطل خاليا من الأسجاع و الفواصل ، فإن الحالي محتفلا بها .

وقد أورد الكلاعي نصوصا كثيرة قدمها نماذج لهذا النوع من الرسائل ، سنكتفي بذكر البعض منها ، يكون الغرض من ذكرها ملاحظة الفرق بين النوعين خاصة من حيث الأسجاع و الفواصل و التصوير البياني .

من النصوص النثرية نص لأبي اسحاق من كتاب إلى (عضد الدولة) في التهنئة بتحويل سنة جاء فيه: ((أسأل الله مبتهلا لديه، مادا يدي إليه أن يحيل على مولانا هذه و ما يتلوها من أخواتها بالصالحات والباقيات والزيادات الغامرات، ليكون لكل دهر يستقبله، وأمد يستأنفه، موفيا على المتقدم له، قاصرا على المتأخر عنه ويوفيه من العمر أطوله وأبعده، ومن العيش أعذبه وأرغده، عزيزا منصورا محميا موفورا، باسطا يده فلا يقبضها إلا على نواحي أعداء و حساد، سامي طرفه فلا يغضه إلا على لذة غمض و رقاد، مستريحة ركابه فلا يعملها إلا لاستضافة عز و ملك فائزة قداحه فلا يحيلها إلا لحيازة مال و ملك، حتى ينال أقصى ما تتوجه إليه أمنية جامحة، وهمة طامحة)).[3]

يبدو واضحا للوهلة الأولى توفر هذا النص على محسنات بديعية وصور بيانية كثيرة،أضفت على النص مسحة جمالية ورونقا موسيقيا دون الإخلال بالمعنى العام الذي جاء به النص، فتجد أن الأسجاع والفواصل موجودة في معظم عبارات النص، وجاءت الفواصل متحدة في الوزن متماثلة في تركيب الحركات

---

[1] عبد الكريم، لطفي. الدرس البلاغي عند أبي القاسم الكلاعي في كتابه " إحكام صنعة الكلام ". مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في البلاغة والأسلوبية. قسم اللغة العربية وآدابها جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان. ص 104.

[2] إحكام صنعة الكلام. ص ص 97، 98.

[3] المصدر نفسه. ص 102.

(لديه ـ إليه)، (الباقيات ـ الغامرات)، (يستقبله ـ يستأنفه)، (أبعده ـ أرغده)، (منصورا ـ موفورا)، (حساد ـ رقاد)، (جامحة ـ طامحة).

أما الأسجاع فقد جاءت كذلك بكثرة منها ما جاء في هذه الفواصل، ومنها ما جاء في غيرها، (له ـ عنه) .

ويوجد كذلك الطباق في هذا النص والذي يستعمله الأدباء عادة في تقوية المعنى وترسيخه في ذهن القارئ أو السامع كقوله: (موفيا ـ قاصرا)، (المتقدم ـ المتأخر)، (باسطا ـ يقبضها).

أما التصوير البياني فقد اعتمد عليه صاحب النص لإيصال المعنى بطريقة تجعل القارئ ينفعل ويتأثر بما يقوله، فنجد مثلا الكناية في قوله، (باسطا يده) كناية عن الجود والكرم، وقوله: (فائزة قداحه) استعارة مكنية.

و من الأمثلة كذلك رسالة عن (بختيار) إلى (مؤيد الدولة) لما قبض على (أبي الفتح بن العميد ذي الكفالتين) في الشفاعة له: ((وهذا غلام أفسدته سجية ركن الدولة في شدة الاحتمال والصبر على الإذلال، فاجتمع له إلى ذلك التقلب في نعمة حازها حيازة و إرث لم يكدح في تأثيلها، ولا مسه النصب في تثميرها، ولا اهتدى إلى طريق استقبالها، ولا تحرز من دواعي انتقالها، ومن ألزم اللوازم في حكم الرعاية أن نحفظه من شكر نعمة نحن سقيناه بكأسها، وأن نعذره عند هفوة قد شاركناه في إيجاد أسبابها، وأن تكون نفسه محروسة، والبقية من حاله بعد أن أخذ فضلها المفسد له متروكة ، وأن يتحدث الناس بأن سيدي الأمير أصاب غرض الحزم في القبض عليه، ثم طبق مفصل الكرم في التجاوز عنه).[1]

ربما قد يختلف هذا النص نوعا عن سابقه في وزن الفواصل و تطابق حركاتها ، لكنه ملئ بالأسجاع و الفواصل إلى آخره، حرص فيه صاحبه على أن تكون فقراته و جمله متوازنة لكن إذا وضعنا في الحسبان أن السجع في البلاغة العربية ينقسم إلى أربعة أنواع : السجع المطرف ـ سجع الترصيع ـ السجع المتوازي ـ السجع المتوازن سنجد أن السجع في هذا النص يختلف من فقرة لأخرى .

فسنجد السجع المطرف (الاحتمال ـ الإذلال) اختلاف الوزن واتفاق الحرف الأخير(تأثيلها ـ تثميرها)، السجع المتوازي (استقبالها ـ انتقالها)، سجع مطرف كذلك (كأسها ـ أسبابها)، وهناك السجع المتوازن (اتفاق في الوزن دون التقفية) بين (محروسة ـ متروكة) .

وهذا مثال آخر عن الحالي، وهي رسالة إلى أبي تغلب في الشفاعة لأخ له، ((قد يكون ـ لعمري ـ في ذوي الأرحام الشابكة و القرابات الدانية من يتمادى في العقوق ويذهب عن حفظ الحقوق ، ولا يسيغ ترك ما ألفه حتى يرجع ، واستصلاحه حتى ينزع ، وأن يجشم الإعراض عنه لرياضة تقصد ، أو عاقبة نفع تعتمد .

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 103.

لم يبلغ به إلى قطع المعيشة ، ومنع المادة ، لأن قباحة ذلك لمن يستعمله أكثر من مضرته بمن يعمل معه، وقد قيل : إن الملوك تؤدب بالهجران ، ولا تعاقب بالحرمان هذا في الأتباع و الأصحاب ، وهو ألزم في الأقران و الأتراب)).[1]

نلاحظ في هذه الرسالة وجود أنواع من السجع ، (الشابكة ـ الدانية) سجع متوازن (العقوق ـ الحقوق) سجع متوازي، وكذلك (يرجع ـ ينزع) متوازي، (نقصد ـ نعتمد) سجع مطرف وكذلك (يستعمله ـ معه)، (الهجران ـ الحرمان) سجع متوازي وكذلك (الأقران ـ الأتراب)، ونلاحظ أن السجع المتوازي هو الغالب في هذا النص مقارنة بأنواع السجع الأخرى، ورغم أن السجع المتوازي تتفق فيه الفقرتان وزنا و تقفية فقط ، إلا أننا نحس من خلال هذا النص أن السجع فيه بجميع أنواعه جاء خادما للمعنى خاليا من التكلف والتصنع، رغم خلوه من السجع المرصع الذي يكون فيه اتفاق في الوزن والقافية بين الفقرتين و يكون ما في الأولى مقابلا لما في الثانية.

المصنوع:

يعود سبب تسمية هذا النوع من الرسائل بهذا الاسم ((لأنه نمق بالتصنيع، ورشح بألوان البديع، وحلي بكثرة الفواصل أى الأسجاع، واستجلب له منها ما يلذ في القلوب ويحسن في الأسماع ، فلم يقدم منه مثل ما يقتضب ، ولا فقرة تستغرب)).[2]

يبدو من كلام الكلاعي وجود شروط معينة يجب أن تتوفر حتى نطلق اسم مصنوع على الرسالة، وأول شرط هو (التصنيع) بمعنى أن صاحب الرسالة يبذل جهدا كبيرا في سبيل إخراج الرسالة إخراجا بهيا مزينا منمقا، والحقيقة أن مذهب التصنيع مذهب قائم بذاته يقوم أساسا على الاعتناء بالنص مدة طويلة قبل إخراجه للقارئ، وقد ظهر هذا المذهب في الفترة العباسية ((فبعد أن تغيرت الأوضاع السياسية و الاجتماعية تغيرت الحياة العربية و الثقافة أيضا التي خرجت عن إطار البداوة والبساطة، إلى إطار الزخرف والتصنيع، فأصبحت الحياة متصلة بالأناقة و الترف والزينة، وهذا انعكس بشكل مباشر على النثر العربي، الذي تحول من مذهب الصنعة التي تقوم على المباشرة والسهولة والوضوح إلى مذهب التصنيع الذي اهتم بالزخرفة وتنميق الألفاظ))[3]، والشرط الثاني هو كثرة ألوان البديع خاصة السجع الذي يعد سمة بارزة في مثل هذا النوع من الرسائل، أما الشرط الثالث أن يكون فيه ما يلذ في القلوب ويحسن في الأسماع أي أن يكون وقعه جميلا في نفس سامعه ومتلقيه، أما الشرط الرابع فهو أن يكون غير مقتضب بمعنى أن تبرز فيه الإطالة بين فقراته وجمله، أما الشرط الخامس والأخير، فهو أن تكون سمة الوضوح في ألفاظه وعباراته .

---

[1] المصدر السابق. ص 104.

[2] المصدر نفسه. ص ص 114، 115.

[3] الوردي، محمد: تاريخ النثر عند شوقي ضيف. يوم 27 ديسمبر 2012م. تمت زيارة الموقع يوم: 15 أفريل 2017. http://elouardim.blogspot.com/2012/12/blog-post_27.html

وذكر الكلاعي طائفة من الأدباء والكتاب ممن اشتهر بهذا النوع من الترسل منهم (الصاحب بن عباد) ويمكن أن نعده أحد أهم أعمدة هذا اللون من الكتابة ، و(أبو الفضل الهمداني) ، (أبو بكر الخوارزمي) ، (أبو الفتح البستي) ، (أبو الفضل الميكالي)[1] .

وقد أورد الكلاعي لهذا النوع من الرسائل مجموعة من النصوص ، سنختار بعضا منها لنرى إلى أي مدى تتوفر فيها هذه الشروط أو العناصر التي وضعها الكلاعي في نصه السابق.

من النصوص نص للصاحب بن عباد يصف فيه أقلاما يقول فيه: (قد خدمت دواة مولاي بأقلام تتخفف بأنامله، وتتحمل نفحات فواضله، وتأنقت في بريها فأتت كمناقير الحمام، واعتدال السهام خمسة منها مصونة مقومة عليها حلل مسهمة، وعشرة منها بيض كأياديه ، وأيام مؤمليه، والله يديم له مواد نعمته، ويوفقني لشرائط خدمته).[2]

جاء هذا النص حافلا بالسجع المتوازي (أنامله ـ فواضله)، (الحمام ـ السهام) (مقومة ـ مسهمة)، (نعمته ـ خدمته)، باستثناء (أياديه ـ مؤمليه) فهو سجع مطرف، إذ الفاصلتان مختلفتان في الوزن ومتفقتان في حروف السجع، أما من جهة التصوير البياني فواضح تمام الوضوح الكم الهائل من الاستعارات و الكنايات والتشبيهات الموجودة فيه ولولا الإطالة لشرحنا واحدة تلو الأخرى ولكن سنكتفي بذكر واحدة فقط لنرى مدى جماليتها وحسن موقعها في النص وملاءمتها للغرض المقصود، فالتشبيه مثلا في قوله: (وتأنقت في بريها فأتت كمناقير الحمام، واعتدال السهام) تشبيه صائب أراد الكاتب من خلاله أن يبين لنا مدى دقة هذه الأقلام، وما ينجر عن ذلك من حسن خط وجمال كتابة، خاصة إذا وضعنا في الحسبان أن جمال الخط عنصر مهم من عناصر الكاتب المبدع، وشرط لابد منه لكل مشتغل بهذه المهنة الشريفة والصنعة الجليلة.

فالتشبيه هنا جاء ملائما للسياق الحضاري الذي كان يعيش فيه الكاتب ، من جهة كثرة الدواوين وظهور طائفة الكتاب التي كانت تتنافس فيما بينها للظفر بمنزلة قرب الملك أو الأمير .

ويبدو وقع النص عند قراءته لأول مرة جميلا في النفس ، لما تحسه من سهولة في المعنى وسلاسة في التعبير ، خاصة إذا تأملنا ألفاظه التي جاءت كلها متحلية بالبساطة والانقياد فلا عناء ولا كد فكر من أجل الوصول إلى الفكرة التي أرادها الكاتب .

وهناك نص آخر للصاحب بن عباد في الاعتذار من هفوة الكأس: ((سيدي أعرف بأحكام المروءة من أن يهدى إليها، وأحرص على عمارة سبل الفتوة من أن يحض عليها، وقديما حملت أوزار السكر على ظهور الخمر، وطوي بساط الشراب على ما فيه من خطأ أو صواب، ولما بلغت البارحة الحد الذي يوجب الحد، بدر مني ما يبدر ممن لا يصحبه

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 115.

[2] المصدر نفسه. ص 116.

لبه، ولا يساعده قلبه، ولا غرو فموالاة الأرطال ترمي الشيوخ كالأطفال، فإن رأى أن يقبل عذري فيما جناه سكري حاز الجزيل من شكري، فإن أبي إلا معاقبتي، جعلها قسمين بين المدام و بيني)).[1]

فلو أردنا أن نتحقق من توفر شروط هذا النوع من الرسائل، فحقيق بنا أن نبدأ بالسجع الذي يعد ـ كما قلنا سابقا ـ أهم أركان (المصنوع)، ولقد جاء السجع بأنواعه المختلفة خفيفا على السمع، يلج أذن السامع بأريحية دون عناء ودون تكلف، ويمكن أن نلاحظ أن السجع المتوازي هو المهيمن على النص مثل: (إليها ـ عليها)،(السكر ـ الخمر)، (الأرطال ـ الأطفال)، (عذري ـ سكري ـ شكري) .

أما بالنسبة لألوان البديع الأخرى فهي موجودة ولو بنسبة قليلة مثل الجناس: (الحد ـ الحد) وهو جناس تام، والطباق في: (لبه ـ قلبه)، (خطأ ـ صواب) .

ومن جهة التصوير البياني فهناك بعض الصور البيانية وهي بادية للعيان نذكر واحدة منها للاستشهاد فقط وهي قوله: (لا يصحبه لبه، ولا يساعده قلبه)، وهما استعارتان مكنيتان شبه فيهما اللب والقلب بإنسان، وحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الصحبة والمساعدة .

ومن جهة الألفاظ جاءت سهلة واضحة بسيطة حتى للقارئ العادي غير الضليع في اللغة العربية، وجاءت العبارات و الجمل طويلة كذلك، ويكفي أن نلاحظ كم في العبارة من ألفاظ لندرك ذلك، فعبارة (سيدي أعرف بأحكام المروءة من أن يهدى إليها)، تتكون لوحدها من ستة ألفاظ دون احتساب الحروف: الباء ـ من ـ أن .

المُرصَّع :

هو النوع الرابع من أنواع الترسيل .

جاء في لسان العرب :

((فالترصيع: التركيب، يقال: تاج مرصع بالجوهر. ورصع العقد بالجوهر: نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض))[2]، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، ((والترصيع من نعوت الوزن عند قدامة وقد عرفه بقوله :هو أن يتوفر فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به أو من جنس واحد في التصريف، وقال العسكري : هو أن يكون حشو البيت مسجوعا)).[3]

أما الكلاعي فالمرصع عنده ما ((رصع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبي عليه الصلاة والسلام، إلى غير ذلك من النحو والعروض وحل أبيات القريض)).[4]

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 117.

[2] ابن منظور. لسان العرب (رصع) ص 1656.

[3] أحمد مطلوب.معجم المصطلحات االبلاغية وتطورها. ج 2، ص 135.

[4] إحكام صنعة الكلام. ص 130.

فمن خلال هذا التعريف نرى أن الكلاعي يعطي نفَسًا جديدا للمصطلحات، وأنه يشكل مذهبا قائما بذاته في مجال نقد النثر الفني، ولا يشبه من تقدمه من النقاد والبلاغيين.

ولو أردنا أن نتعرف أكثر على هذا النوع من الرسائل سنورد نماذج اختارها الكلاعي لأدباء و كتاب برعوا في هذا النوع، منهم (أبو العلاء المعري) الذي يرى الكلاعي فيه أديبا من الطراز الرفيع، وأنه لا يضاهيه أحد في النظم والنثر إلا ما كان من أبي الطيب في الشعر فقط ، إذ أن أبا الطيب شاعر أما المعري فشاعر و كاتب.

مما كتبه أبو العلاء المعري وهي رسالة طويلة وسنورد جزءا منها فقط لنعرف مدى صعوبة هذه الرسائل، وأنه لا يقدر عليها إلا العالم و الأديب الموسوعي.

وهذا جزء من هذه الرسالة التي بعث بها المعري إلى أبي القاسم المغربي، منوها بكتابه (مختصر إصلاح المنطق) ومعروفة بالرسالة الإغريضية[1]، ((فحرس الله سيدنا حتى يدغم الطاء في الهاء، فتلك حراسة بغير انتهاء، وذلك أن هذين ضدان، وعلى التضاد متباعدان، رخو و شديد، وهاو وذو تصعيد، وهما في الجهر والهمس بمنزلة غد و أمس، وجعل الله رتبته التي كالفاعل و المبتدأ، نظير الفعل في أنها لا تنخفض أبدا، فقد جعلني إن حضرت عرف شأني وإن غبت لم يجهل مكاني، كيا في النداء،والمحذوف من الابتداء. إذا قلت زيدا أقبل، والإبل والإبل؛ بعدما كانت كهاء الوقف، إن ألغيت فبواجب، وإن ذكرت فغير لازب، إني وإن غدوت في زمن كثير الدّد، كهاء العدد، لزمت المذكر فأتت بالمذكر مع إلف يراني في الأصل، كألف الوصل، يذكرني بغير الثناء، ويطرحني عند الاستغناء، وحال كالهمزة تبدل العين و تجعل بين بين، وتكون تارة حرف لين، وتارة مثل الصامت الرصين، فهي لا تثبت على طريقة، ولا تدرك لها صورة في الحقيقة)).[2]

يبدو واضحا في متن هذا الجزء من الرسالة، وجود مصطلحات لغوية كثيرة صوتية و نحوية تدل على براعة المعري في هذين العلمين، والرسالة من أولها لآخرها على هذا النمط الأسلوبي الفريد من نوعه و الصعب في الوقت ذاته، فليس لأي أحد أن ينشئ رسالة بهذا الشكل، تكون فيه مرصعة بالعلوم والفنون والآداب إلا إذا كان صاحبها عالما موسوعيا. والرسالة من أولها لآخرها مسجوعة منمقة مبهرجة بشتى صنوف البديع والبيان.

وفي هذا النوع من الرسائل يورد الكلاعي نماذج له ليبين لنا قدرته على الكتابة الفنية، من ذلك رسالة بعثها للوزير الفقيه الكاتب (أبي أيوب بن أبي أمية) يهنئه بحفيد له ولد بعد خمس بنات جاء فيها: ((هنيئا أيها السيد الأمجد، العلامة الأوحد، بهلال طلع فجلّى غياهب الحندس، وأضاء فتميز بين الجواري الكنّس ، لله درهن من جوار خمس كالجواري الخمس، طلعن بين القمر والشمس، إلا أنهن كالدرّ المكنون لا يلمحن بالعيون، كعوب قنا هو

[1] الرسالة الإغريضية ذخيرة لغوية نادرة وتعرف كذلك برسالة الحروف.

[2] إحكام صنعة الكلام. ص 132.

سنانها،و ألفاظ عُلِّى جاء آخر أبياتها ستة كبيت القصيد، من عروض المديد، مركبا من ستة أجزاء، كساهن الآخر ثوب بهاء، فَضُلَ دونهن بالروي، وخُصَّ من القافية بأحسن الزي))[1]

تبدو ثقافة الكلاعي واضحة في هذه الرسالة المسجوعة، المرصعة بعلوم اللغة العربية خاصة علم العروض الذي اعتمد عليه الكلاعي في بناء رسالته هذه، وكذلك وردت إشارات كثيرة لآيات قرآنية .

ويمكن أن نمثل لذلك بقوله: (الجواري الكنس)، فيه إشارة إلى الآية 16 من سورة التكوير ((فلا أقسم بالخُنَّس، الجواري الكُنَّس))، والجواري الكنس هي الكواكب السيارة أو النجوم كلها .

وفي قوله، (إلا أنهن كالدر المكنون)، فيه إشارة إلى الآية 78 من سورة الواقعة ((في كتاب مكنون)) أو الآية 24 من سورة الطور ((ويطوف عليهم غلمان لهم كأنهم لؤلؤ مكنون)).

أما في العروض فيمكن أن نمثل بالمصطلحات الآتية : أبياتها ـ عروض المديد ـ أجزاء ـ الروي ـ القافية ، وكلها مصطلحات خاصة بعلم العروض .

ولو ذهبنا للتصوير البياني والاعتماد عليه في بناء الرسالة لرأينا الشيء الكثير، إذ لا تكاد تخلو عبارة من عبارات الرسالة من تشبيه أو كناية أو استعارة ، وسنذكر بعض الأمثلة منها، قوله: ((جوار خمس كالجواري الخمس))، حيث شبه البنات الخمس بالكواكب السيارة أو النجوم، وهو تشبيه أراد من خلاله تبيين مكانتهن و قيمتهن، لأنهن غاليات،و هذا ما نلمسه كذلك في قوله: ((كالدر المكنون)) حيث شبه البنات بالدر المكنون ، فكل واحدة منهن لؤلؤة عظيمة كبيرة .

[1] المصدر السابق.. ص ص 137، 138.

المُغصن :

النوع الخامس من الرسائل سماه الكلاعي "المغصن"، والغصن ما تشعب من ساق الشجرة ، وكأن التسمية تشير إلى أن الكلام في المغصن يتفرع و يتغصن إلى فروع وأغصان، يقول في تعريفه: ((وسمينا هذا النوع المغصن، لأنه ذو أغصان و فروع، وقلما يستعمله إلا المحدثون من أهل عصرنا، وهو نحو قولي: "وقد يكون من النعم و الإحسان ما يصدر من الفم و اللسان، ومن النعماء و المعروف ما يسر بالأسماء والحروف"، فقابلتُ سجعتين بسجعتين، كل سجعة موافقة لصاحبتها)).[1]

نستنتج من كلام الكلاعي أن المغصن يكون الكلام فيه مفرعا و مغصنا ، أي كلاما كثيرا غزيرا ، تكون فيه مقابلة سجعة بسجعة ، وتكون هذه السجعات موافقة لبعضها البعض ، و متكافئة في عدد الألفاظ ، وقد ضرب مثالا على ذلك بقوله : ((وهذا النوع من الأساليب يعتمد فيه صاحبه السجع ، إلا أنه لا يكتفي بسجعة ، فقد يقابل سجعتين بسجعتين ، بل قد يقابل كل لفظة في القرينة بلفظة قد تكون على نفس وزنها و حرف رويها في القرينة المقابلة لها ، فتأتي القرينتان على نسق واحد وزنا و إيقاعا مما يولد نغما موسيقيا متكاملا ، تلعب فيه القرينة الثانية دور الصدى للقرينة الأولى ، فتؤكدها دلاليا ، و ترسخ مضمونها في ذهن المتلقي من خلال الإلحاح عليها بهذا الإيقاع المطرب المشجي)).[2]

وحتى تتضح لنا أكثر سمات هذا النوع ، نورد بعض الأمثلة نستخرج منها أهم السمات و الخصائص الفنية الموجودة فيها وهي أمثلة من إبداع الكلاعي .

يقول الكلاعي مخاطبا أبا بكر بن سعيد البطليوسي: ((ويا عجبا كيف انقلبت من ذلك الجانب بيد صفر، ولم تحظ من الجواب بعسجد ولا صفر، بل انتسب برسمه أملها، ووصف بشطر اسمه عملها))

هنا نجد أن الكلاعي قابل ثلاث سجعات بثلاث ، فالجانب تقابلها الجواب ، وبيد تقابلها بعسجد، وصفر تقابلها صفر .

وقابل كذلك بين كل من: بل انتسب برسمه أملها، ووصف بشطر اسمه عملها، بل انتسب تقابلها ووصف، رسمه تقابلها عملها.

وفي مقابلة أربع سجعات بأربع ورد قوله: ((ومن السلام سلام و إن لاح جوهرا، ومن الكلام كلام و إن فاح عنبرا))

السلام ـــ الكلام ، سلام ـــ كلام ، لاح ـــ فاح ، جوهرا ـــ عنبرا

وفي مقابلة خمس سجعات بخمس قوله: ((فهلا أبصر في ميزان الترجيح نهاية منقالها ، ونظر في ميدان التنقيح غاية إرقالها)).

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 141.

[2] عبد الكريم لطفي. الدرس البلاغي عند أبي القاسم الكلاعي. ص 121.

المُفصَّل :

النوع السادس سماه الكلاعي "المفصل" ، وقد جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس: ((الفاء و الصاد و اللام كلمة صحيحة تدل على تمييز الشيء من الشيء و إبانته عنه ، يقال : ((فصلت الشيء فصلا ، والفيصل الحاكم، والفيصل ولد الناقة إذا افتصل عن أمه))[1]

فالمعنى اللغوي لفصل يدل على وجود شيئين متمايزين مختلفين ينفصل أحدهما عن الآخر أو يتم الفصل بينهما .

وورد (المفصل) كذلك في علوم القرآن تسمية لأحد أقسامه الأربعة وهي: السبع الطوال ، والمئين، والمثاني، والمفصَّل .جاء في البرهان للزركشي: ((المفصل ما يلي المثاني من قصار السور، سمي مفصلا لكثرة الفصول التي بين السور ببسم الله الرحمن الرحيم، وقيل: لقلة المنسوخ فيه. وآخره " قل أعوذ برب الناس " الناس 1))[2] .

أما عند الكلاعي فهو أحد الأساليب النثرية المتبعة في كتابة الرسائل ، وسمي بهذا الاسم ((لأنه فُصَّل فيه المنظوم بالمنثور ، فجاء كالوشاح المفصل))[3] ، وواضح من هذا التعريف أن المفصل يكون محتويا على النظم و النثر، و شبهه الكلاعي بالوشاح المفصل ، لكون الوشاح خيطان من لؤلؤ وجوهر، منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر[4] .

وقد استشهد الكلاعي بأمثلة كثيرة لطائفة من الأدباء منهم : أبو محمد المهلبي. من ذلك مثلا قوله:

رأيته فصيح الاشارة، لطيف العبارة:

إذا اختصر المعنى فشربة حائم وإن رام إسهابا أتى الفيض بالمدّ

قد نظرته فرأيته جسما معتدلا، وفهما مشتعلا:

ونفسا تفيض كفيض الغمام وظرفا يناسب صفو المدام

نلاحظ في هذا النموذج كيف أن الكاتب زاوج بين المنظوم والمنثور في سياق عجيب، وأسلوب جميل.

---

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة: باب الفاء والصاد وما يثلثهما، ص 787.

[2] الزركشي، بدر الدين.البرهان في علوم القرآن. تحقيق: أبي الفضل الدمياطي. دط. دار الحديث، 2006 م. ص 172. وقد أورد الزركشي إثنا عشر قولا في أوله.

[3] إحكام صنعة الكلام: ص 144.

[4] لسان العرب (وشح). ص 4841.

المُبتَدَع:

يقول الكلاعي: ((وصنعة البدائع – أعزك الله – غريبة الموضوع، عجيبة المسموع، تقع فيها كلمات تقرأ من جهتين وثلاث، وربما قرئت من أربع جهات)).[1]

ويرى الكلاعي أن المبتدع يشبه إلى حد ما المفصل من جهة امتزاج المنظوم فيها بالمنثور.

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 160.

ثانيا:التوقيعات:

الجنس النثري الثاني الذي تطرق إليه الكلاعي هو التوقيع، والتوقيع من الفنون النثرية الجميلة التي ارتبط ظهورها بظهور الكتابة في البيئة العربية .

ولكن قبل أن نتحدث عن هذا الفن في الأدب العربي بشكل عام، نود أن نرجع قليلا إلى معجمات اللغة العربية، لعلنا نعثر فيها على ما يربطنا بالمعنى الاصطلاحي .

جاء في لسان العرب: ((وقع على الشيء و منه يقع وقعا و وقوعا ، سقط .

والتوقيع في الكتاب: إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه، وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول، قال الأزهري: (توقيع الكاتب في الكتاب المكتوب أن يحمل بين تضاعيف سطوره ومقاصد الحاجة، ويحذف الفضول وهو مأخوذ من توقيع الدبر ظهر البعير، وكأن الموقع في الكتاب يؤثر في الأمر الذي كتب الكتاب فيه ما يؤكده و يوجبه))[1]، أما صاحب المقاييس فيقول: ((الواو و القاف و العين أصل واحد يرجع إليه فروعه يدل على سقوط شيء يقال وقع الشيء وقوعا فهو واقع ، ووقع الغيث سقط متفرقا ومنه التوقيع وهو أثر الدبر بظهر البعير)).[2]

نستنتج مما سبق أن (وقع) في اللغة تدل على الإضافة و الزيادة و الإلحاق،وإحداث الأثر .

وهو ما يتوافق مع التعريف الاصطلاحي الذي يقول إن التوقيعات ((عبارات موجزة كان يكتبها الخليفة أوالوالي أوعمالهما في أسفل الشكاوي و المظالم، أوالمطالب والحاجات التي كانت ترفع إليهم بما يتضمن الرأي فيها، كأن يكتب إلى وزير في غرض ما ، فيكتب الرئيس عنه بما يفيد وجوب الفحص أو قضاء المأرب)).[3]

ويفهم من هذا التعريف أن التوقيع هو تعليق ولي الأمر أو من ينوب عنه على قضية ما و إبداء رأيه فيها، وعادة ما تكون هذه القضية شكوى أو حاجة أو مظلمة .

أما الكلاعي فلا يعطي تعريفا محددا لفن التوقيعات، ولكنه يذكر لنا بعض خصائصه الفنية فيقول: ((وهذا النوع من الكلام مما عدلوا فيه عن التطويل والتكرار إلى الإيجاز والاختصار)).

فالسمة الأساسية في التوقيع أن يكون كلاما موجزا مختصرا فيه من بلاغة الكلام وقوة اللفظ و سمو المعنى و اتساعه ما يجعلنا نضعه في مراتب الكلام الفني الجميل .

أورد الكلاعي طائفة متنوعة من فن التوقيعات، ما كان منها بحرف واحد فقط، ولكي نتبين بلاغة الإيجاز في هذا الفن العربي الخالص نتقرب أكثر من النصوص محاولين

---

[1] لسان العرب. مادة (وقع)ص ص 4894- 4896.

[2] ابن فارس.مقاييس اللغة كتاب الواو. الواو والقاف وما يثلثهما. ص 964.

[3] الفاخوري، حنا. الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم). ط1. بيروت: دار الجيل، 1986م. ص 371.

استنطاقها واستكشاف المخبوء فيها، واستجلاء مكامن التعبير الفني و الأداء البلاغي الرفيع فيها .

فمما جاء بالكلمات ما حكاه أبو منصور (وهو أبو منصور الثعالبي) أن ((رفع بعضهم إلى الصاحب رقعة يذكر أن بعض أعدائه يدخل داره فيسترق السمع، فوقع الصاحب فيها : دارنا هذه خان ، يدخلها من وفى و من خان)).[1]

ولو نظرنا إلى هذا التوقيع من الناحية البلاغية والفنية لوجدنا فيه أشياء يمكن القول أنها زادت التوقيع جمالا وبهاء وأثرا في النفس، وهذا من خلال استعمال بعض الأدوات البلاغية وخاصة المحسنات البديعية كالطباق بين (وفى ـ خان) والجناس التام (خان ـ خان) .

ويمكن القول أن هذه المحسنات وخاصة الطباق، قد بينت لنا جانبا من جوانب الحياة في تلك الفترة أي العصر العباسي ((وعليه فإن وظيفة الطباق الأساسية في التوقيعات هي وظيفة معنوية تقوم تصوير الحياة تصويرا دقيقا، وإبراز حياة الدولة والمجتمع في مختلف الميادين ، و في مختلف الموضوعات)).[2]

ومن التوقيعات ما كان بالكلمة الواحدة و يذكر لنا الكلاعي قول أبي منصور: ((رفع الضرابون من باب الضرب إلى الصاحب في ظلامة لهم مترجمة بالضرابين، فوقع تحتها: في حديد بارد))[3] .

فعبارة (في حديد بارد) كما نرى ملائمة للقضية التي رفعت إلى الصاحب بن عباد ، فأراد أن يبلغهم أن هذا العمل الذي يقومون به لا طائل من ورائه و لا فائدة ترجى منه .

والتوقيع هنا عبارة عن مثل أو بالأحرى جزء من مثل فهو قول العرب: "أنت تضرب في حديد بارد"[4] ، وهو يقال لمن يقوم بعمل لا فائدة فيه، ولو فتشنا أكثر عن جماليات التصوير البياني في هذا المثل لقلنا أنه تشبيه تمثيلي فيه تشبيه حالة بحالة أو صورة بصورة، يقال لمن ينصح من لا تنفع معه النصيحة .

ففي هذا المثال تشبيه المتحدث حالة بحالة، حالة من ينصح من لا يستفيد من النصيحة بحالة من يضرب في حديد بارد و الجامع بين الحالتين هو عدم التأثر والاستجابة.

وقد يكون التوقيع آية قرآنية، كما وقع الوزير (أبو محمد المهلبي) في رقعة بعث بها أحد رفقائه، هذا الرفيق ممن أكرم المهلبي في أحد الأسفار عندما كان في حال ضعف وقلة قبل الاتصال بالسلطان، وأراد المهلبي أن يرجع الجميل، وهزته أريحية الكرم للحنين إليه، ورعاية حق الصحبة فيه، فأمر له بسبع مئة درهم ووقع في رقعته: ((مثل الذين ينفقون

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 161.

[2] فاعور، منيرة. " فن الطباق في أدب التوقيعات ". مجلة جامعة دمشق. العدد (1،2)، 2014م. مج 30. ص 128.

[3] الكلاعي. المصدر السابق. الصفحة نفسها.

[4] ومثله كذلك قول العرب: " أنت ترقم في الماء ". أنظر أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ص 113.

أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مئة حبة و الله يضاعف لمن يشاء)) البقرة 261 .

نلاحظ أن التوقيع بالآية القرآنية في مثل هذا السياق ملائم جدا، والقصة التي حدثت بين المهلبي ورفيقه هي التي أنتجت لنا هذا التوقيع، بمعنى أن التوقيع يختصر لنا المسافات، ويعطينا ومضة خاطفة لأحداث ربما قد تمتد زمنيا لتشمل سنوات و سنوات، وهذا كله عن طريق الإيجاز الذي يعد سمة أساسية في فن التوقيع، والتوقيع غالبا لا يتعدى سطرين أو ثلاثة، سواء كان آية قرآنية أو بيتا شعريا أو مثلا أو حكمة أو كلاما عاديا من إنشاء صاحب التوقيع .

ومن التوقيعات ما تكون أبياتا شعرية، وسنختار مثالا من الأمثلة التي اختارها الكلاعي في هذا الصدد، إذ ((كتب أدفونش الطاغية[1] عن إذن المعتمد بن عباد إلى أمير المسلمين أبي يعقوب بن تاشفين ـ رحمه الله ـ يتوعده و يتهدده، و يسأله الجواب على متضمن الكتاب، فيحكى أن أمير المسلمين لما قرأ الكتاب قال لكاتبه: أكتب جاوبه بأني أنا أكون الجواب بنفسي، فحمل كلامه الكاتب على أن يوقع على ظهر الكاتب ببيت أبي الطيب:

ولا كتب إلا المشرفية والقنا و لا رسل إلا الخميس العرمرم[2]

فخامرهم من الرعب مع هذا الإيجاز في الخطاب ما لا يكون مثله مع جزيل الاسهاب، و حفيل الإطناب)).[3]

نلاحظ في هذا التوقيع أنه جاء ببيت شعري واحد هو للمتنبي، و ليس من باب الصدفة أن يوقع يوسف بن تاشفين على ظهر الكتاب ببيت المتنبي ، فالقضية التي وقع من أجلها يوسف بن تاشفين تتلاءم مع معنى البيت ، فأراد أن يقول له أننا لا نبعث رسائل أو كتب وإنما نبعث السيوف (المشرفية)، وأنه لا يرسل رسلا بل يرسل جيشا كبيرا (خميسا عرمرما).

لقد استطاع يوسف بن تاشفين أحد قادة المسلمين العظماء أن يوظف هذا البيت الشعري توظيفا رائعا ، جاء ملائما للسياق الحضاري و التاريخي، و هذا كله جاء عن طريق الخبرة و الحنكة و الثقافة الواسعة التي يملكها زعيم دولة المرابطين القوية في المغرب .

---

[1] هو ألفونسو السادس ملك قشتالة.

[2] وجدته في الديوان: ولا كتب إلا المشرفية عنده. ديوان المتنبي. دار الجيل. ص 302.

[3] إحكام صنعة الكلام. ص 164.

ثالثا:الخُطبة:

الخطبة هي الجنس الثالث من الأجناس النثرية التي تطرق إليها الكلاعي في إحكامه، ولا يعطينا الكلاعي كعادته في الفنون النثرية تعريفا واضحا محددا ودقيقا لفن الخطب، ولكنه مقابل ذلك يضع شروطا وضوابط لهذا الفن، كما يحدد بعض الخصائص الفنية التي يتميز بها هذا الجنس النثري .

وقبل أن نورد بعض النصوص من هذا النوع الأدبي، نشير إلى جملة الشروط والقيود الفنية التي نبه إليها الكلاعي في النقاط التالية :

ـ الخطبة يبتدأ فيها بتحميد و تمجيد الله عز و جل .

ـ يفضل أن تكون الخطبة قصيرة وموجزة و خاصة الخطب الدينية، ولكن هذا لا يمنع الإطالة في بعض المناسبات بحسب المقام وتوفر الدواعي لذلك .

ـ الاستشهاد في الخطبة بالقرآن الكريم، والشعر العربي الموثوق فيه البعيد عن الانتحال والتزييف، ويمكن للخطيب أن يقرأ سورة من السور القصار.

هذا من جهة الخطبة بصفتها نصا أدبيا، أما من جهة الخطيب وما يجب أن يكون عليه وجملة الشروط التي يجب أن تتوفر فيه فيمكن أن نجملها في النقاط التالية:

ـ أن يكون الخطيب حاضر البديهة، سريع الانتباه، قوي التركيز، مخلصا لله سبحانه وتعالى .

ـ أن يعتمد الخطيب على التحضير الجيد والمسبق، ولا يعتمد على الارتجال فقط لئلا يقع في الأخطاء و اللحن .

ـ أن يراعي الخطيب سياق الحال، وأن لكل مقام مقال، وكلما طبق ذلك كان من الحذقة المهرة في هذا الفن .

ـ أن يخطب الخطيب وهو قائم حتى يراه الناس جميعا، وأن ذلك أدعى لسماع الناس كلامه وتركيزهم معه .

ـ أن يكون الخطيب على طهارة إذا كانت الخطبة دينية ,

هذه جملة من الضوابط الفنية للخطبة، وبعض صفات الخطيب، قمنا بوضعها في شكل نقاط مستخلصين ذلك مما قاله الكلاعي، وقد أورد الكلاعي طائفة من النصوص لمجموعة من الخطباء المصاقع، العارفين لفنون الكلام الجهابذة بأساليبه وطرقه وكيفية التصرف فيه، وذكر على رأسهم الرسول صلى الله عليه وسلم، أخطب الخطباء وأفصح العرب لسانا، لا بيانا كبيانه، ولا كلاما يعدل كلامه، أُيد بالحكمة و حُف بالعصمة، فبذ الناطقين وحاز قصب السابقين، فصلى الله عليه وعلى جماعة النبيين .

و ممن أورد لهم الكلاعي، عمار بن ياسر، قيس بن خارجة، خالد القسري عامل هشام في العراق، عثمان بن عفان، ابن حجاج، قُس بن ساعدة، علي بن أبي طالب، عمر بن الخطاب، الحجاج بن يوسف، واصل بن عطاء، عمر بن عبد العزيز، أبو الحسن بن شريح.

ومن الخطب التي أوردها الكلاعي خطبة واصل بن عطاء، وهو من أبلغ الخطباء، ولم يرد في الخطبة حرف الراء لأن واصل كان به لثغ في حرف الراء، تبدأ بقوله: ((الحمد لله القديم بلا غاية ، الباقي بلا نهاية. الذي علا في دنوه، ودنا في علوه. فلا يحويه زمان، ولا يحيط به مكان، ولا يؤوده حفظ ما خلق، ولم يخلقه على مثال سبق، بل أنشأه ابتداعا، وعدله اصطناعا. فأحسن كل شيء خلقه، وأتمَّ مشيئته، وأوضح حكمته، فدلَّ على إلهيته. فسبحانه لا معقب لحكمه، ولا دافع لقضائه. تواضع كل شيء لعظمته، وذلَّ كل شيء لسلطانه، ووسع كل شيء فضله، لا يعزب عنه مثقال حبة وهو السميع العليم.

وأشهد أن لا إله إلا الله وحده، لا مثيل له، إلها تقدست أسماؤه، وعظمت آلاؤه، وعلا عن صفات كل مخلوق، وتنزه عن شبه كل مصنوع، فلا تبلغه الأوهام، ولا تحيط به العقول ولا الأفهام. يعصى فيحلم، ويدعى فيسمع، ويقبل التوبة عن عباده ويعلم ما يفعلون. وأشهد شهادة حق وقول صدق بإخلاص نية، وصحة طوية أن محمدَ بن عبد الله عبده ونبيه، وخالصه وصفيُّه. بعثه إلى خلقه بالبينات والهدى ودين الحق. فبلغ مألكته[1]، ونصح لأمته حتى أتاه اليقين. وصلى الله على محمد وآله أفضل وأزكى، وأتم وأنمى، وأجل وأعلى صلاة صلاها على صفوة من أنبيائه، وخالص ملائكته، وأضعاف ذلك، إنه حميد مجيد.))[2].

لقد خصص واصل جزء كبيرا من خطبته لحمد الله عز و جل و تمجيده، والصلاة على النبي المصطفى صلى الله عليه وسلم، وهذا كله كان في مفتتح الخطبة أي المقدمة كما رأينا.

ونلاحظ أن واصل بن عطاء عندما وصل إلى الشهادة قال: لا مثيل له، ولم يقل: لا شريك له تجنبا للنطق بحرف الراء.

أما العرض فقد ضمنه واصل بن عطاء أفكارا عديدة تتلخص في تقوى الله وطاعته والعمل بأوامره واجتناب نواهيه وعدم الاغترار بالدنيا والعمل لليوم الآخر، وقد جاء العرض مطعما بالذكر الحكيم. يقول:

((أوصيكم، عباد الله مع نفسي، بتقوى الله، والعمل بطاعته، والمجانبة لمعصيته، وأحضكم على ما يدنيكم منه ويزلفكم لديه. فإن تقوى الله أفضل زاد وأحسن عاقبة لمَعاد، ولا تلهينكم الحياة الدنيا بزينتها وخدعها، وفواتن لذاتها، وشهوات آمالها، فإنه متاع قليل، ومدة إلى حين، وكل شيء منها يزول. فكم عاينتم من أعاجيبها، وكم نصبت لكم من حبائلها، وأهلكت من جانح جنح إليها، ومعتمد اعتمد عليها. أذاقتهم حلوا، ومزجت لهم سما. أين الملوك الذين بنوا المدائن، وشيدوا المصانع، وأوثقوا الأبواب، وكاثفوا الحجاب، وأعدوا الجياد، وملكوا البلاد، واستخدموا التلاد؟ قنصتهم بمخلبها، وطحنتهم بكلكلها، وعضتهم بأنيابها،وعاضتهم من السعة ضيقا، ومن العز ذلا، ومن الحياة فناء. فسكنوا اللحود، وأكلتهم

---

[1] المألكة هي الرسالة لأنها تؤلك في الفم. أنظر لسان العرب (ألك) ص 110.

[2] إحكام صنعة الكلام. ص ص 172، 173.

الدود، فأصبحوا لا تعاين إلا مساكنهم، ولا تجد إلا معالمهم، ولا تحس منهم من أحد، ولا تسمع لهم نَبْسا.

فتزودوا عافاكم الله، فإن أفضل الزاد التقوى، واتقوا الله يا أولي الألباب لعلكم تفلحون. جعلني الله وإيكم ممن ينتفع بمواعظه، ويعمل لحظه وسعادته، وممن يستمع القول فيتبع أحسنه " أولئك الذين هداهم الله وأولئك هم أولو الألباب "[1]. إن أحسن قصص المؤمنين، وأبلغ مواعظ المتقين، كتاب الله، الزكية آياته، الواضحة بيناته. فإذا تلي عليكم فاستمعوا وأنصتوا لعلكم تهتدون.)).[2]

عاد واصل بن عطاء في خاتمة الخطبة ليذكرنا بصفات الله عز وجل وعظيم مننه علينا، واستشهد بسورة الصمد يقول: ((أعوذ بالله القوي من الشيطان الغوي، إن الله هو السميع العليم. بسم الله الفتاح المنان " قل هو الله أحد، الله الصمد، لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفؤا أحد "[3]. نفعنا الله وإياكم بالكتاب الحكيم، والآيات والوحي المبين. وأعاذنا الله وإياكم من العذاب الأليم وأدخلنا وإياكم جنات النعيم. أقول ما فيه أعظكم وأستعتب الله لي ولكم)).[4]

وكما هو واضح من الخطبة كثرة المرادفات والألفاظ التي تحمل معنى واحد، وتكرار العبارات كذلك بنفس المعنى، وهذا كله ربما من أجل تجنب حرف الراء، ولقد وُفق واصل بن عطاء في هذه الخطبة أيما توفيق، فعندما نقرأ الخطبة نحس بلذة القراءة ودخول معاني الخطبة إلى النفس بسهولة ويسر، دون مشقة أوعناء، كيف لا يكون ذلك و صاحب الخطبة أديب مفوه وخطيب مصقع، أتته اللغة طيعة منقادة حتى بدون حرف الراء، وهذا سر من أسرار العربية ودليل كاف على اتساعها وتميزها الاشتقاقي .

من الخطباء الذين تطرقوا واستشهد بخطبهم الكلاعي أبو الحسن بن شريح، ومن خطبه خطبة أنشأها عند اختلاف الأزمنة، ((أيها الناس، اعتبروا فكم في تقلب الزمان لأولى النهى من عبرة، وتفكروا فكم في الأرض و السماء لذي الكبرياء من قدرة، واستدلوا فكل ذلك يدل بالمشاهدة على الاختراع و الفطرة، فاذكروا ما أمكنكم الأذكار، واعتبروا يا أولى الأبصار، نجوم زاهرات، وبحار زاخرات، وسحاب مسخرات، ورياح ذاريات، وفلك جاريات، وجبال راسيات، و أرض وسماء، وظلام و ضياء، وصباح يردفه مساء، وصيف يخلفه شتاء، ومولود يولد، وفقيد يفقد، والأعمار في ذلك تنصرم كالصديم، والنبت بعد نضرته إلى حال الهشيم كل يدل على عدم الثبات، وسرعة الانبتات، وعودة الجميع إلى الشتات، والجديد إلى حال الرفات .

---

[1] سورة الزمر الآية 18

[2] إحكام صنعة الكلام. ص ص 174، 175.

[3] سورة الصمد.

[4] الكلاعي. المصدر السابق. ص 175.

تالله ما منحنا الألباب إلا لنعتبر، ولا أورثنا الكتاب إلا لنذكر، ولا أرينا الآيات إلا لنزدجر، ولا أنبئنا بما خلت من المثلات إلا لنرعوي و نقتصر، فليجتهد لأخراه مجتهد، وليجهد نفسه في طلب دنياه مجتهد ، كل سيأتيه اليقين ، و كل امرئ بما كسب رهين)).[1]

الملاحظ على هذه الخطبة الطول النسبي مقارنة ببعض الخطب القصيرة و الموجزة، وهذا راجع لطبيعة الموضوع المعالج في هذه الخطبة، فالاعتبار و التذكير بحقيقة الوجود يلائمه الطول .

ولو تحدثنا عن البناء الفني للخطبة من مقدمة وتمهيد وعرض وخاتمة فيمكن أن نقسمها إلى أربعة أقسام .

ـ الافتتاح و قد كان بنداء الناس (أيها الناس)

ـ التمهيد للموضوع كان فيه دعوة للاعتبار والاذكار .

العرض، كان فيه عرض لمشاهد كونية تدل على عدم ثبات الإنسان على حال واحدة وأن مصيره الفناء و العدم .

أما الخاتمة فعاد فيها الخطيب للتذكير مرة أخرى بما يحتويه كتاب الله عز و جل من عبر وآيات، وأن الإنسان مطلوب منه الاجتهاد و العمل لآخرته.

ولا يخفى على كل قارئ لهذه الخطبة ما تضمنته من أدوات بلاغية وظفها الخطيب بغرض التأثير في السامع و استمالته و إيصال فكرة معينة و إقناعه في الوقت ذاته من خلال استعمال بعض الحجج و البراهين العقلية و الكونية .

اتكأ الخطيب هنا على فني الطباق و السجع اللذين تركا أثرا فنيا رائعا في الخطبة ، فأصبحنا نرى الخطبة نصا أدبيا نثريا بألفاظ جميلة و معاني دقيقة .

و النص مليء بهذين المحسنين ويمكن أن نضرب مثالا على الطباق: (الأرض والسماء)، (الاختراع و الفطرة)، والسجع موجود في الخطبة كلها من البداية إلى النهاية، و المقابلة كذلك موجودة في الخطبة .

لننتقل إلى خطبة أخرى لأبي العلاء المعري أوردها الكلاعي في إحكامه لنرى مدى اختلافها عن باقي الخطب الأخرى، ولنعرف أكثر فأكثر منهج الكلاعي في اختيار النصوص على أي مبدأ يقوم، وتسمى خطبة الفصيح، وقد وصفها الكلاعي بقوله: ((ومن أطرف الخطب معنى وأعذبها منحى ومبنى، خطبة الفصيح لأبي العلاء، وهي خطبة شريفة تشتمل على علم جم و أدب، تضمن لغات الفصيح لثعلب))[2]، ولنعترف أكثر على هذه الخطبة من حيث بناؤها الفني وثراؤها اللغوي و ما تضمنته من أفكار سنورد جزء منها .

((الحمد لله الذي بفضله نمى المال، وسَمَت الآمال، ما كان للصمد أرج ينمي، وما كان لغيره قمن يذمى، ما ذوى عود شجرة مؤمنة، وإنما يذوي عود المفتتنة. وإن ظننت

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص ص 179، 180.

[2] المصدر نفسه. ص 180.

عود المؤمن ذوى، فإنما ظنُّك رمى فأشوى، إن شجرة الايمان لا تنقرض بطول الزمان، وإذا غوى الرجل فوحده يغوي. وإن استغوى النفر فذلك غوي مغوي، والله عرَّف ميّتا وحيّا، وعلَّم رشدا من البشر وغيا:

فمن يلق خيرا يحمد الناس أمره و من يَغو لا يعدم على الغيّ لائما[1])).[2]

وهذه الخطبة طويلة وهي جزء من كتاب لأبي العلاء ((يذكر فيه الألفاظ التي تروى عن ثعلب في كتاب الفصيح ضمن كلام فصيح منثور في كل باب من أبواب الفصيح، ومقداره ضمن خمس عشرة كراسة[3])).[4]

ومعنى هذا أن الخطبة طويلة جدا، ولكن رغم طولها جاءت كلها بألفاظ فصيحة، ولغة راقية ومعاني جليلة ولا يستنكف أبو العلاء من استعمال السجع فيها لتزداد الخطبة جمالا موسيقيا وبهاء ورونقا يأخذ بالأسماع قبل العقول .

وما يهما في هذه الخطبة هو بناؤها الفني، والأسس التي قامت عليها، فنجد أن أبا العلاء افتتحها بحمد الله عز وجل وتمجيده، ثم انتقل مباشرة إلى موضوع الخطبة الرئيسي وهو النصح والإرشاد والتحلي بالإيمان والبعد عن الغي والضلال، وفي الخاتمة استشهد ببيت شعري في الحكمة للمرقش الأصغر، معناه جاء ملائما لسياق الموضوع، وقد اعتمد المعري في هذا الجزء من خطبة الفصيح غلى مفردات فصيحة جاءت ضمن كتاب "الفصيح" لثعلب.

---

[1]البيت للمرقش الأصغر في المفضليات من قصيدته المشهورة: ألا يا اسلمي لا صرم لي اليوم فاطما.
أنظر: المفضليات. تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون. ط6. القاهرة: دار المعارف. دت. ص 247.

[2] إحكام صنعة الكلام. ص ص 180، 181.

[3]جهد النصيح وحظ المنيح من مسجالة المعري في خطبة الفصيح أبي الربيع سليمان بن موسى بن سالم الكلاعي الأندلسي المتوفى سنة 634 هجري.

[4]أبو العلاء المعري ودفاع المؤرخ ابن النديم عنه. دط. مصر: دار سعد للطباعة والنشر، 1945 ص 106.

رابعا:الحِكَم المُرتَجَلة و الأمثال المُرسَلَة :

هذا هو النوع الرابع من أنواع النصوص النثرية الواردة في إحكام صنعة الكلام للكلاعي، وقد سماه الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة، وقد قسم الكلاعي الحكم والأمثال إلى قسمين: قسم جاء ضمن الخطب والرسائل وهو منسوب إليها ولا يمكن أن يستل منها، وقسم آخر جاء مرتجلا عفويا ضمن سياق معين، وهو المقصود في هذا الفصل .[1]

والحكم المرتجلة هي الكلام الموجز البليغ الذي يرد ضمن عفو الخاطر دون تحضير أو تهيئة .

جاء في لسان العرب: ((وارتجال الخطبة و الشع، ابتداؤه من غير تهيئة، وارتجل الكلام ارتجالا إذا اقتضبه اقتضابا، وتكلم به من غير أن يهيئه قبل ذلك)).[2]

أما الأمثال المرسلة: فهي الكلام الموجز البليغ، وشكل من أشكال النثر الفني، له مورد ومضرب. أما المورد فهو الحادثة الأولى التي كانت سببا في ظهور المثل، والمضرب هو الحوادث المشابهة لتلك الحادثة الأولى.

جاء في لسان العرب: الرسل بفتح الراء الذي فيه لين و استرخاء ، يقال: ((ناقة رسل القوائم، أي سلسلة لينة المفاصل .... وسير رسل: سهل، واسترسل الشيء: سلس، و ناقة رسلة : سهلة السير)).[3]

وهذا معناه أن الحكم المرتجلة و الأمثال المرسلة عند الكلاعي هي جنس نثري قائم بذاته وضرب من ضروب الكلام يتميز بكونه مرتجل إرتجالا ومرسل إرسالا أي أنه يكون عفويا غير متكلف لا تصنع فيه و لا تحضير مسبق، وهذه سمة أساسية في الأمثال والحكم، إضافة إلى سمة الإيجاز أي الإتيان بالمعنى الكثير بأقل ما يمكن من الألفاظ، والإيجاز هو البلاغة فقد قال النقاد: ((البلاغة الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل))[4]، وقد مر بنا أن الكلاعي يقسم الخطاب إلى ثلاثة أقسام: الإيجاز، الإطناب، المساواة. ولكل قسم من هذه الأقسام موضعه.

ولقد أورد الكلاعي طائفة من النصوص المثلية و الحكمية، سنتطرق للبعض منها، لنرى كيف نظر الكلاعي إلى مثل هذه الأنواع من النصوص، ولنلتمس مواطن البلاغة فيها.

ويفصل الكلاعي في الأمثال والحكم تفصيلا دقيقا ينم عن ثقافته الواسعة وعبقريته الفذة، وذوقه الأدبي الرفيع، إذ يعطينا جوانب متعددة للأمثال والحكم، ضمنها ما يأتي في

---

[1] أنظر إحكام صنعة الكلام. ص 181.

[2] ابن منظور. لسان العرب (رجل) ص 1600.

[3] المرجع نفسه. (رسل). ص 1644.

[4] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون.ط7. القاهرة: مكتبة الخانجي 1997م. ص 97.

الخطب والرسائل وهو إليها منسوب، ومنها ما يأتي ارتجالا ويرد جوابا أو سؤالا، ومنها ما يعقد بالسجع ومنها ما لا يعقد بالسجع، ومنها ما يأتي على وجه التمثيل والتشبيه، ومنها ما لم يعدل به في الغالب عن موضوعه، ومنها ما يعدل البتة عن بعض وجوهه، ومنها ما يعدل به في الغالب عن موضوعه، ومنها ما يكون بالمبالغة، ومنها ما يكون بالمقاربة [1].

ويدل هذا التقسيم وهذا الاعتناء بذكر الأنواع على المكانة التي تحظى بها الأمثال والحكم، وعلى موقعها المتميز ضمن خارطة الأجناس النثرية العربية القديمة، كما يدل على طبيعة اللغة العربية التي نتميز بجماليات في الأسلوب من خلال الصبغ الفنية الرائعة، وهذا ما نجده واضحا في الحكم المرتجلة و الأمثال المرسلة التي أوردها الكلاعي، سنختار بعضا منها لنرى من خلالها سرا من أسرار البلاغة العربية المتمثل في الإيجاز .

من الأمثال التي ترد جوابا عن سؤال حديث الرسول "صلى الله عليه و سلم" في صحيح البخاري: ((عن أبي هريرة رضي الله عنه أن رجلا قال للنبي صلى الله عليه وسلم: أوصني، قال: لا تغضب، فردد، قال: لا تغضب)). [2]

بهذه العبارة الموجزة المكونة من أداة النهي لا، والفعل المضارع (تغضب) نصح الرسول هذا الشخص وأمره بالابتعاد عن الغضب الذي هو حالة نفسية هيجانية تدمر تفكير الإنسان ورزانته وتجعله لا يعي ما يفعل، من هنا جاء هذا الحديث الصغير في شكله وهيئته العظيم في معانيه و قيمه، فقد تضمن معاني وأفكارا جليلة يستطيع الإنسان أن يجعله طريقا للسعادة و الفلاح في الدنيا والآخرة، فالغضب كما يقرر الرسول مصدر للشرور والآثام وهو رأس كل بلية، وبسبب الغضب الذي يصاحبه عادة فلتات اللسان هدمت علاقات وقطعت صلة أرحام، و نشبت عداوات. وفي هذا السياق نورد قولا لعلي بن أبي طالب " رضي الله عنه " عندما سئل عن أعظم الذنوب، قال: " أعظم الذنوب أصغرها عند أهلها "[3]، فنجد معاني كثيرة في هذا القول المختصر، وأنه لا ينبغي علينا الاستخفاف بأي شيء مهما كان صغيرا في نظرنا، فهو عند غيرنا من أقبح الأشياء، والإنسان لا يحكم على نفسه بل غيره من يحكم عليه.

ومن الأساليب البلاغية للحكم والأمثال أسلوب السجع، من ذلك قول النبي صلى الله عليه وسلم: مطل[4] الغني ظلم ـ ترك الشر صدقة .

وقول أبي بكر الصديق " رضي الله عنه ": " ليست مع العزاء مصيبة "، وقول علي رضي الله عنه: (قيمة كل امرئ ما يحسن)، وقول العرب: (رضى الناس غاية لا تدرك) ـ (ما فجر غيور قط)، وكلها أمثال وحكم كما نرى غير محلاة بالسجع، ولكن رغم ذلك نلمس مواطن للجمال فيها .

---

[1] أنظر إحكام صنعة الكلام. ص ص 181- 186.

[2] المصدر نفسه. ص 181.

[3] المصدر نفسه ص 182.

[4] المطل هو التسويف. لسان العرب (مطل). ص 4225.

وأما ما جاء مسجوعا فكقول الرسول "صلى الله عليه وسلم ": "إنكم لتكثرون عند الجزع، وتقلون عند الطمع " وهو يخاطب الأنصار، فالسجع المرصع بين الجزع والطمع، والطباق الإيجابي بين (تكثرون ـ تقلون)، والمقابلة بين الجملة الأولى والثانية، كل هذه المحسنات البديعية أضفت على النص مسحة جمالية ، والمعاني كثيرة في هذا المثل جاءت بأقل ما يمكن من الألفاظ .

وقول علي (رضي الله عنه): ((تفضل على من شئت فأنت أميره ، و استغن عمن شئت فأنت نظيره ، و احتج إلى من شئت فأنت أسيره)).[1]

وهو مَثَل مكون من ثلاث عبارات جاءت متوازية متشابهة في عدد الحركات، والسجع واضح بين (أميره، نظيره، أسيره) وهو السجع المتوازي، والطباق بين (استغن، احتج).

ومن هذا النوع قول الكلاعي : (جبلت الأفئدة على حب المحمدة)، وهو مثل كما نرى نسبه الكلاعي لنفسه، وهذا دليل على بلوغ الكلاعي شأوا كبيرا في الأدب، و تبوئه مكانة عالية، واشتغاله بالكتابة والتأليف، ومعنى المثل هو أن الناس قد فطرهم الله عز و جل على حب المدح والثناء والشكر، ((والحمد نقيض الذم، ويقال: حمدته على فعله ومنه المحمدة خلاف المذمة)).[2]

وهذا المعنى الذي يقرره الكلاعي في هذا المثل حقيقة ثابتة في كل زمان ومكان، ويتساوى فيها الناس جميعا مهما اختلفوا و مهما تباينوا في وجهات النظر وفي درجة العلم، و في المنزلة الاجتماعية .

فالمثل بهذا يتخطى حدود الزمان والمكان ليجعلنا نعيش معه ونتأثر بمعناه، ونحفظه بلفظه كما هو لنتخذه زادا فكريا في حال التعثر والسقوط .

ومن الأساليب البلاغية في الأمثال أن يأتي المثل على وجه التمثيل والتشبيه وسنختار من هذا النوع قول النبي صلى الله عليه وسلم: (مثل الجليس الصالح كالعطار، إن لم تصب من عطره أصبت من ريحه، ومثل الجليس السوء كالكير، إن لم يحرق ثوبك آذاك بدخانه).

فقد شبه الرسول الجليس الصالح بالعطار والجليس السوء بالكير[3] وشتان بين ما ينتجه العطار وما ينتجه الكير، فإذا كان العطار ينتج الروائح الزكية ويترك أثرها فينا، فكذلك الجليس الصالح إذا خالطته نفعك وترك فيك أثرا حسنا بأخلاقه وسلوكه الحسن، أما الكير فمهمته هي النفخ في النار بغرض الحرق والإذابة، فكأن الرسول أراد أن يقول إن الجليس الصالح لا تأتي منه إلا الأشياء الجميلة الطيبة كالمسك تماما، أما الجليس السوء فلا تأتي منه إلا الأشياء القبيحة الخبيثة فهو يحرقك كرائحة الدخان تماما .

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 183.

[2] ابن منظور. لسان العرب. (حمد) . ص 987.

[3] الكير جهاز من جلد أو نحوه يستخدمه الحداد وغيره للنفخ في النار لإذكائها والجمع أكيار وكيرة. أنظر المعجم الوسيط (كار). ط4. مصر: مكتبة الشروق الدولية. ط4، 2004م. ص 807.

والجليس الصالح لا يأتي منه إلا الخير مهما كان ضئيلا أما جليس السوء فلا تأتي منه إلا المضرة حتى و لو كانت كذلك صغيرة .

وهذا الحديث يشير إلى قضية خطيرة في مجتمعاتنا هذه القضية هي: قل لي من خليلك أو من صاحبك أقل لك من أنت؟. فمن يصاحب الأخيار يرتقون به في سلم المعالي والفضائل، ومن يصاحب الأشرار، يهوون به إلى قاع المساوئ والرذائل.

ومن الأمثال التي جاءت كذلك على وجه التمثيل والتشبيه مثل للكلاعي يقول فيه: "مثل الولد الفاضل والولد المنحوس كمثل شجرة السوس، عروقها طيبة المذاق، وفروعها مرة الثمر والأوراق " [1].

فالكلاعي هنا أتى في هذا المثل بتشبيه تمثيلي، الذي يقوم على ربط صورتين بأداة التشبيه، فنقول أن الكلاعي شبه هنا صورة الوالد الفاضل والولد المنحوس بصورة أخرى هي لشجرة السوس[2]، التي تتميز بعروق طيبة المذاق، وفروع مرة الثمر والأوراق، فالأصل طيب ولكن الفرع مر، فالوالد الفاضل مثل عروق شجرة السوس بأخلاقه الطيبة وتربيته المضيئة، أما الولد المنحوس فشبهه بالفرع المر .

ومن الأساليب البلاغية في الأمثال أن لا يعدل به عن موضوعه أي أن يرد على وجهه، ومثال ذلك: ((الخيرة فيما يصنع الله))، فهذا مثل مباشر جاء بصيغة مباشرة معناها مطابق للفظها، أي أن الخير كل الخير فيما يريده الله عز و جل .

ومن الأمثال ما يعدل فيه عن بعض وجوهه كقول عمر (رضي الله عنه): ((كل الناس خير منك يا عمر))، ولكن هذا ليس على الاطلاق، والمعنى الذي أراده عمر له علاقة بالتواضع، والاصغاء إلى الآخر حتى ولو كان أقل شأنا منك .

أما ما يعدل في الغالب عن موضوعه فكقول الشاعر ذو الرمة:

ألقى أباه بذاك الكسب يكتسب[3]

فهذا الشطر من بيت للشاعر ذو الرمة في وصف مطعم الصيد (وهو الصائد) ولكنه جعل بعد ذلك مثلا يضرب فيمن ورث مجدا من أبيه، فعندما نقرأ البيت كاملا نفهم معنى البيت، وأنه في وصف صائد، ولكن عندما نقرأ هذا الشطر فقط لا نحس بذاك المعنى .

ومن الأساليب البلاغية التي تأتي في الأمثال ـ كما يرى الكلاعي ـ أسلوب المبالغة والمقاربة .

والمقاربة في اللغة من الفعل (قارب)، يقول ابن منظور: ((قارب فلان في أموره إذا اقتصد)).[4]

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 184.

[2] السوس نبات من فصيلة القرنيات. أنظر المعجم الوسيط (ساس) ص 462.

[3] البيت كاملا هو: ومطعم الصيد هبال لبغيته ألقى أبه بذاك الكسب يكتسب
أنظر ديوان ذو الرمة. شرح: أحمد حسن بسج. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1995. ص 18.

[4] ابن منظور. لسان العرب. (قرب) ص 3570.

ولكي نقرب صورة هذين الأسلوبين من ذهن القارئ أكثر نورد تعريفا لأحد النقاد القدامى في المبالغة، يقول حمزة العلوي في طرازه: ((هي أن نثبت للشيء وصفا من الأوصاف تقصد فيه الزيادة على غيره، إما على جهة الإمكان، أو التعذر، أوالاستحالة))[1]، وهذا معناه أن المبالغة في الكلام تجاوز الحد فيه، و استعمال عبارات تتعدى الواقع وهي من المحسنات المعنوية التي تبالغ أو تحقر من حقيقة الأشياء .

أما المقاربة فيقول المرزوقي: ((وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة)).[2]

والمبالغة والمقاربة بابان عظيمان من أبواب البلاغة العربية القديمة، أردنا أن ننبه فقط إلى معنييهما بما يضيء لنا جانبا من جوانب الموضوع الذي نتحدث فيه .

أورد الكلاعي آيتين كريمتين للمبالغة والمقاربة في الكلام، ففي المبالغة نجد أن ((القرآن الكريم زاخر بهذا الأسلوب البليغ قصد احداث التأثير في نفس المتلقي في سياق الترغيب أو الترهيب، ولا مبالغة في صفات الله تعالى التي وردت بصيغ المبالغة كرحيم وغفور، إذ لا مبالغة فيها هنا، لأن المبالغة هي أن تثبت لشيء مما له، وإنما يكون ذلك فيما يقبل الزيادة والنقص، وصفاته تعالى منزهة عن ذلك)).[3]

ومثال المبالغة قوله تعالى: " و من يعمل مثقال ذرة شرا يره " الزلزلة الآية 8

والذرة هي أصغر جزء في عنصر ما، يصح أن يدخل في التفاعلات الكيميائية[4]، فأراد سبحانه وتعالى من خلال هذا التعبير القرآني أن ينبهنا إلى قاعدة مهمة في الدين الإسلامي، هي أن الإنسان محاسب على كل صغيرة وكبيرة يقوم بها، حتى لو كانت كالذرة في صغرها ودقتها، وهذا إشارة إلى عدله سبحانه وتعالى وأنه لا يظلم أحدا مثقال ذرة، وهذا تنبيه من الله سبحانه وتعالى لعباده المؤمنين أن لا يستهينوا بأعمالهم صغيرها وكبيرها.

والأسلوب القرآني هنا جاء ملائما لما أراد الله أن يبلغنا عنه ، أما أسلوب المقاربة في القرآن فقد مثل له الكلاعي بقوله تعالى: " مثل نورة كمشكاة فيها مصباح " النور الآية 35. والآية هذه من آيات الأمثال التي ضربها الله سبحانه و تعالى لعباده .

---

[1] العلوي، يحي بن حمزة. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. دط. مصر: مطبعة المقتطف. ج3، ص 116.

[2] المرزوقي. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. ص 11.

[3] عباس علي الأوسي، أساليب المبالغة في القرآن الكريم، شبكة الألوكة ص 214.

[4] المعجم الوسيط. ص 310.

وفي الآية الكريمة تقارب بين نور الله عز و جل، والمشكاة[1] المحتوية على مصباح مضيء، فكأن الله سبحانه وتعالى إذا قذف في قلب عبد من عباده نوره الذي يملأ السماوات و الأرض، فإن هذا العبد يصبح طريقه منيرا و حياته سعيدة، مؤمنا موفقا مسددا في كل خطوة يقوم بها، فصدر المؤمن كالمشكاة فيها مصباح، والمشكاة تضيء ما حولها بالضوء.

[1]المشكاة كوة في الحائط غير نافذة يوضع فيها المصباح، وما يحمل عليه أو يوضع فيه القنديل أو المصباح. المعجم الوسيط ص 492.

خامسا:المُوَرَّى:

ورد في (لسان العرب): ((ورى ووريت الخبر: جعلته ورائي وسترته (عن كراع)
وليس من لفظ وراء لأن لام وراء همزة، وفي الحديث: أن النبي صلى الله عليه وسلم كان إذا أراد سفرا ورى بغيره، أي ستره وأوهم أنه يريد غيره، وأصله من الوراء، أي ألقى البيان وراء ظهره، ويقال واريته ووريته بمعنى واحد، وفي التنزيل العزيز: " ما ووري عنهما " سورة الأعراف (20) أي ستر على فوعل، وقرئ: ورى عنهما بمعناه، ووريت الخبر أوريه توراية إذا سترته وأظهرت غيره، كأنه مأخوذ من وراء الإنسان، لأنه إذا قال وريته فكأنه يجعله وراءه حيث لا يظهر)).[1]

هذا من الناحية اللغوية، أما من الناحية الاصطلاحية فالأمر لا يختلف، إذ نجد الكلاعي يذكر سبب تسمية الكلام بهذا الاسم (لأن باطنه على غير ظاهره)[2] بمعنى أن هذا النوع من الكلام يحتاج إلى تفسير وتأويل وفك لمعانيه، لأنه ليس من السهولة أن تفهم نصا باطنه غير ظاهره، و((التورية أن يذكر المتكلم لفظا مفردا، له معنيان حقيقيان أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد يوري عنه بالمعنى القريب)).[3]

أما المُعَّمَى فقد ورد في لسان العرب: ((وعمي عليه الأمر: التبس، ومنه قوله تعالى: " فعميت عنهم الأنباء يومئذ " القصص 66.

و التعمية: أن تعمي على الإنسان شيئا فتلبسه عليه تلبيسا، وفي حديث الهجرة: لأعمين على من ورائي، من التعمية والإخفاء والتلبيس، حتى لا يتبعكما أحد، وعميت معنى البيت تعمية، ومنه المعمى من الشعر.[4]

أما مفهومه الاصطلاحي ((فهو أن يعمد شخص إلى إطلاق كلام يحمل معنيين في آن واحد، معنى ظاهر بين وآخر خفي مضمر يحتاج السامع أو القارئ إلى البحث عنه واكتشافه)).[5]

وتحدث ابن رشيق القيرواني عن التعمية في باب الاشارة وقال: ومنها التعمية، وهذا مثل للطير وما شاكله، كقول أبي نواس: و اسم عليه خبن للصفاء و ما انتبه.

---

[1] لسان العرب.(ورى).ص ص 4822، 4823.
[2] إحكام صنعة الكلام. ص 188.
[3] أحمد مطلوب. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ص 383.
[4] لسان العرب. (عمي) ص 3118.
[5] وردة صالح نغماس، المعمى في التراث العربي وموقف البلاغيين منه، ماجستير، كلية الفقه جامعة الكوفة 2008 م.ص 3.

و تحدث عنها الحموي في باب الألغاز، وقال: ((هذا النوع أعني الألغاز يسمى المحاجاة والتعمية وهي أعم أسمائه، وهو أن يأتي المتكلم بعدة ألفاظ مشتركة من غير ذكر الموصوف ويأتي بعبارات يدل ظاهرها على غيره وباطنها عليه كقول أبي العلاء في إبرة:

سعت ذات سم في قميص فغادرت به أثرا والله شاف من السم

كست قيصرا ثوب الجمال وتُبَّعا و كسرى وعادت وهي عارية الجسم

وأدخلها السجلماسي في أنواع الاشارة)).[1]

الملاحظ على هذه التعريفات أن التورية والتعمية (المورى و المعمى)أسلوبان من أساليب البلاغة العربية، متقاربان في المعنى .

لكن الكلاعي يورد تحت فصل المورى كلا من الألغاز و المعميات و كل ما خفي معناه و احتاج إلى تفكيك وشرح وحل إبهام .

ويبدأ الكلاعي بالمورى بعد ذلك يورد المعمى مستشهدا في الحالتين بمجموعة من النصوص ، ولكنه اكتفى بهذا دون أن يعطينا تعريفا واضحا للمصطلحين .

وحتى نعرف أكثر مفهوم الكلاعي للمورى والمعمى نورد بعض النصوص في ذلك، من ذلك ما جاء في رسالة (الصاهل و الشاحج) لأبي العلاء المعري:

((العلم يدل على أن الحسن لم ير الحسين قط، وأن فاطمة ـ رضي الله عنها ـ لم تر عليا في بيتها، وقد يجوز أن تكون أبصرته على باب البيت، وكان علي ـ رحمه الله ـ يرحم الأرملة، ويبر اليتيم، ويضرب بحد سيفه أم الصبيين، وقطع يد الفيل على الشرق، وجلده على شرب الخمر، وكان يأمر بقتل الأعرج والأعيرج وهما في الحرم، ويكره دخول الأعمى المسجد، وكان ينصف الخسيس من أهل الأقدار، ويوطأ الجليل في زمانه بالقدم)).[2]

وكما نلاحظ في هذا النص توجد ألفاظ كثيرة فيها تورية، أي أن صاحب النص أتى بألفاظ لها معنيان ظاهر وباطن، ولكنه لم يرد المعنى الظاهر وإنما الباطن أو البعيد وليس القريب .

فالمعنى القريب للحسن و الحسين سبطا رسول الله صلى الله عليه و سلم والمعنى البعيد هو: كثيبان في بلاد ضبة .

عليا: المعنى القريب هو: علي رضي الله عنه، المعنى البعيد فهو: الفرس الشديد .

أم الصبيين: المعنى القريب هو: فاطمة، أما المعنى البعيد فهو: هامة الرأس .

الفيل: المعنى القريب هو: الحيوان المعروف، أما المعنى البعيد فهو: الضعيف الرأي الخسيس.

الأعرج: المعنى القريب هو: الذي لا يقوى على المشي، أما المعنى البعيد فهو: الغراب.

---

[1] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ج 2. ص 302.

[2] إحكام صنعة الكلام. ص 189.

الأعيرج: المعنى القريب هو تصغير للأعرج بغرض التحقير، أما المعنى البعيد فهو: حية صماء شديدة السم.

الأعمى: المعنى القريب هو: الذي لا يبصر، أما المعنى البعيد فهو: الكافر.

الجليل: المعنى القريب هو: العظيم القدر، أما المعنى البعيد فهو: جبل بالشام واسم نبات.

وهكذا نلاحظ أن ألفاظ النص كلها موراة و لها معنيان، قريب و بعيد و المعنى المراد دائما هو البعيد لأنه لا يستقيم النص بالمعنى القريب .

ومثل هذه النصوص تحتاج من مبدعها إلى قدرة فائقة في الطاقات اللغوية و كفاءة لغوية عالية، تسمح له بأن يعرف لكل لفظ من ألفاظ اللغة العربية وما يحمله من معان متعددة قد تكون متباعدة ومتنافرة ولا صلة فيما بينها .

ويدلي الكلاعي بدلوه في هذا الفن النثري من خلال نص مقتبس من رسالته (الساجعة من سجع والغربيب الشديد السواد) ورد فيه ما يلي: ((وكان بعصرنا فقيه مالكي لا يرى أن يصلي على النبي (ص)، وكان لا يبالي مع القدرة وعدم الخوف، صلى إلى شرق أو إلى غرب أو إلى جوف، وكان لا يرى في الضرس عقلا قليلا ولا كثيرا، وكان يرى أن عقل الباكية خمسون من الإبل، وعقل الضاحكة خمس من الإبل، و كان لا يرى بأسا بأكل العلج و الحر، و لا يجيز أكل الأمة، و أما العبد فذكر أنه لا يقدر على ذبحه و أكله)).[1]

هذا النص الموراى يصعب فهمه دون مراعاة لمعاني الألفاظ البعيدة فمعظم ألفاظ هذا النص يقصد بها الكاتب معانيها البعيدة، ولا يستقيم النص دون هذه المعاني، فالنبي يقصد به ما ارتفع من الأرض، وصلى يقصد بها الصلاة على النبي، والباكية يقصد بها العين، والضاحكة يقصد بها كل سن تبدو عند الضحك، والعلج يقصد به حمار الوحشي القوي السمين، والحر يقصد به فرخ الحمامة .

وبهذه المعاني البعيدة لألفاظ النص يتغير المعنى كليا ونصبح أمام نص جديد لم نكن لنصل لمعناه لولا فهمنا ووصولنا لهذه المعاني البعيدة، وهي في الحقيقة ليست متاحة لأي كان، فيجب على كاتب النص الموراى وقارئه أن يكونا على قدر كبير من الثقافة اللغوية والذكاء والفطنة وحسن التقدير حتى يتم فك طلاسم النص والكشف عن خباياه التي لا ترى.

أما المعمى الذي ألحقه الكلاعي بالموراى فيقول عنه: ((وهو يكون في المنظوم والمنثور، وبسبب كونه في المنثور نبهت في هذا الموضع عليه، وأشرت فيه إليه، وصفته: أن تعمد إلى بيت من الشعر، أو فصل من النثر، تريد أن تنثر به إلى بعض الخلان، أو نمتحن به ذهن أحد الإخوان، فتسمي كل حرف من ذلك باسم من أسماء الطيور، أو النبات أو غير ذلك، فإذا تكرر في كل حرف كررت الاسم الذي وسمته به، ومتى تمت كلمة أو

[1] المصدر السابق. ص 190.

حرف علمت علامة تدل أن الكلمة قد تمت)).[1]

و لكي يوضح لنا الكلاعي المعمى ضرب لنا مثالا بما قاله جده الوزير الكاتب أبو القاسم محمد بن عبد الغفور في المعتمد بن عباد ، و كان يلقب بالظافر:

((ظفرت بالأعداء يا ظافر

فتكتب ما صورته: أجدل، زرزور، عقعق، مبتر، حمامة، إوزة، بلبل .

إوزة، شرشور، عصفور، إوزة، بركة، إوزة، أجدل، إوزة، زرزور، عقعق.

فتتكرر الإوزة لتكرر الألف، وكذلك الأجدل والزرزور والعقعق لتكرر الظاء و الفاء والراء)).[2]

و كما هو ملاحظ في هذا المثال فإن كل حرف يقابله اسم حيوان فإذا تكرر الحرف تكرر اسم الحيوان ((والنص متواصل في رصد الاحتمالات الغالبة لفك الحروف المتكررة والتي يجد لها تأويلا في القصيدة التي مطلعها:ظفرت بالأعداء يا ظافر))[3] ولكن رغم وجود المعمى في المنظوم والمنثور إلا أنه في المنظوم أسهل، وهذا راجع ـ بحسب الكلاعي ـ إلى ما يتميز به المنظوم عن الوزن.

من خلال ما سبق نستنتج ما يلي: أورد الكلاعي الموری والمعمى والألغاز في سياق واحد وإن كان بينها اختلاف يسير، وذلك لأن الكلام الواحد كما ذهب يمكن أن يكون معمى ولغزا باعتبارين، لأن المدلول إذا كان ألفاظا وحروفا فإن قصد بها معان أخر يكون معمى، وإن قصد ذوات الحروف على أنها من الأشباه والذوات يكون لغزا)).[4]

---

[1] المصدر السابق. ص ص: 194، 195.

[2] المصدر نفسه. ص 195.

[3] عابد، رشيدة.بلاغة النثر وضروب الكلام في التراث العربي قراءة في كتاب إحكام صنعة الكلام. المركز الجامعي البويرة. ص 86.

[4] وردة صالح نغماس. المعمى في التراث العربي وموقف البلاغيين منه ص 22.

سادسا:المقامات و الحكايات:

النوع السادس من أنواع النصوص النثرية عند الكلاعي هو المقامات والحكايات، ولا نجد الكلاعي ـ كعادته في باقي النصوص الأخرى ـ يعطينا تعريفا واضحا ودقيقا للمقامة والحكاية، وإنما يكتفي بذكر الأمثلة أو النصوص مع التنبيه لمن اشتهر بذاك الفن أو ذاك.

فيورد الكلاعي في فن المقامات نصوصا لبديع الزمان الهمذاني، وفي الحكايات نصوصا من كتاب (كليلة و دمنة) وكتاب (القائف) لأبي العلاء المعري، ((واهتمامه بآثار هؤلاء دون سواهم يؤول إلى اهتمامه بقواعد البيان والبلاغة كما تحدث في التصور التراثي، ولهذا إشارة هامة فيما يخص نظرة القدماء للسرد، إذ لم يكن السرد مقبولا في الثقافة الكلاسيكية إلا عندما يشتمل على حكمة (كليلة و دمنة) أو عبرة (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره (المقامات) على حد تعبير الباحث عبد الفتاح كيليطو)).[1]

ولكن رغم ذلك نجد الكلاعي يحاول أن يعطينا تقسيما معينا لهذا النوع من الكلام الذي يمكن أن ندرجه ضمن فن القصة، وننبه أن الكلاعي لم يسم هذا الجنس النثري القصة وإنما وضع مسميات أخرى تدخل بمعناها تحت هذا الفن .

((ويمكننا تحديد ثلاثة أشكال أو أنواع قصصية ذكرها الكلاعي في معرض حديثه عن هذا الجنس، وهي: المقامات، والحكايات المختلفة، والأخبار المزورة المنمقة)).[2]

وقبل أن نتطرق إلى النصوص التي أوردها الكلاعي نعطي تعريفات مقتضية لكل من المقامة و الحكاية و الخبر .

((المقامة بالفتح المجلس و الجماعة من الناس))[3] هذا لغة كما جاء في لسان العرب.

أما اصطلاحا: فهي ((قصة قصيرة تدور حول بطل وهمي، يروي أخباره راوية وهمي أيضا. وبطلها رجل يتحيل من أجل تحصيل رزقه. وأخباره تدور حول أساليبه في الكدية والخداع والاحتيال، وهي ميدان لإظهار البراعة وعرض النكتة)).[4]

أما الحكاية لغة ((فمن الفعل حكى، الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه و حكيت عنه الحديث حكاية)).[5]

واصطلاحا: ((هي فن أدبي يتناول حادثة أو مجموعة من الأحداث تتعلق بشخصيات إنسانية في بيئة زمانية أو مكانية، وتنتهي إلى غاية مرسومة، وتصاغ بأسلوب أدبي مؤثر)).[1]

---

[1] رشيدة عابد. قراءة في كتاب إحكام صنعة الكلام، ص ص 86، 87

[2] صالح بن معيض الغامدي. منحى الكلاعي في نقد النثر. مجلة جامعة الملك سعود. العدد2، 1995م ص ص: 395، 396.

[3] لسان العرب. (قوم). ص 3781.

[4]عزام، محمد. المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي. دط. بيروت –حلب: دار الشرق العربي، دت. ص 351.

[5] لسان العرب. (حكى). ص 954.

((و جمع الكلاعي الحكايات مع المقامات في جنس واحد لما بينهما من تقارب في الصناعة وإنما الفرق بين الحكاية و المقامة أن المقامة تعتمد على السجع و دقيق الألفاظ كأنهما ركيزتان لبنائها ، و هذا ما قد لا نجده في الحكاية)).[2]

سنختار نصا من المقامات و نصا من الحكايات لنرى الفرق بينهما ولنتعرف أكثر على الخصائص الفنية و المقومات الأدبية لكل منهما.

مما اختاره الكلاعي من مقامات الهمذاني و التي رأى فيها غاية الجودة والاحسان والبراعة اللغوية، " المقامة الأصفهانية " التي يقول فيها:

((كنت بأصفهان أروم المسير إلى الري، وخللتها حلول الفي، أتوقع القافلة كل لمحة، وأرتقب الراحلة كل صبحة، فلما حم ما توقعته، نودي للصلاة نداء سمعته، و تعين فرض الإجابة، فانسللت من الصحابة، أغتنم الجماعة أدركها، وأخشى فوت القافلة أتركها، لكني استعنت بركعات الصلاة غلى وعثاء السفر، فصرت إلى أول الصفوف، ومثلت للوقوف، وتقدم الإمام إلى المحراب فقرأ بفاتحة الكتاب، قراءة حمزة، مد وهمزة، وأتبع الفاتحة بالواقعة، وأنا أتصلى بنار الصبر و أتصلب، وأتقلى على جمر الفضا وأتقلب، وليس إلا السكوت والصبر أو الكلام والقبر بما عرفت من خشونة القوم في ذلك المقام، إن قطعت الصلاة دون السلام. فوقفت بقدم الضرورة على تلك الصورة إلى انتهاء السورة. وقد قنطت من القافلة، ويئست من الراحلة. ثم حنى قوسه للركوع، بنوع من الخشوع، وضرب من الخضوع لم أعهده قبل. ثم رفع رأسه ويديه وقال: سمع الله لمن حمده. وقام حتى شككت أنه نام. ثم أكبَّ لوجهه ورفعت رأسي أنتهز خرجة، فلم أجد بين الصفوف فرجة. فعدت للسجود، حتى كبر للقعود. وقام ابن الزانية إلى الركعة الثانية، فقرأ الفاتحة والقارعة قراءة استوفى بها عمر الساعة، واستنزف بها أرواح الجماعة. ولما فرغ من ركعتيه، مال بالتحية لأخدعيه)).[3]

يبدو واضحا من خلال هذا النص المقامي حسن اختيار الكلاعي للنصوص التي يقدمها شواهد و نماذج للفنون النثرية التي عالجها في كتابه، والتي أراد أن تكون نماذج منتقاة بعناية، فيها جودة الإبداع و حسن التأليف.

وهذا النص جزء من المقامة الأصفهانية لبديع الزمان الهمذاني، والمقامة طويلة لكن مع طولها فإننا عندما نقرأها لا نعثر على أفكار ومعاني أو موضوع معين أراد الهمذاني أن يعالجه، فكل ما يصادفنا في النص إبداع لغوي صرف، ولا عجب في ذلك فالمقامات ألفت تحديدا لغرض تعليم الناشئة أساليب اللغة العربية و ما تحويه من ثروة لغوية .

---

[1] الخريشة، عيد حمد. تطور الأساليب الكتابية في العربية. ط1. عمان: دار المناهج، 2004. ص 111.

[2] حمزة، أحمد ياسين. الآليات النقدية للتجنيس النثري عند أبي القاسم محمد الكلاعي في كتابه إحكام صنعة الكلام. مذكرة لنيل شهادة الماجستير من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مولود معمري بتيزي وزو. ص 54.

[3] إحكام صنعة الكلام. ص ص 199، 200.

((فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة، ولم يسمها قصة و لا حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير، و كل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقا فأجراه في شكل قصصي)).[1]

ما يهمنا في هذه المقامة التي أوردها الكلاعي هو الجانب اللغوي فيها، و كيف استطاع الهمذاني أن يكسيها هذه الحلل البهية من اللغة ، و هذا الأسلوب الأنيق في التعبير.

وأول ملاحظة يمكن أن نلاحظها في هذه المقامة من القراءة الأولى هو توفرها بشكل كبير على السجع، فالهمذاني اعتمد السجع في المقامة، و جعله مكونا من مكوناتها الرئيسية.

وهو سجع جميل أضفى على النص جمالا شكليا يجعلك تتابع القراءة إلى النهاية، ((ومن هنا كان سجعه في جملته رشيقا خفيفا، فليس فيه تكلف، و ليس فيه صعوبة ولا جفاء، فهو دائما كأنما يستمد من فيض لغوي لا ينفد، وتراه إزاء المعنى، و كأنه الصائد الماهر الذي يحسن إلقاء شباكه على صيده، فلا يخطئه، بل يصيبه دائما، و يخيل إليك كأنه يجمع لنفسه جمعا إزاء الكلمات اللغوية)).[2]

والمقامة من أولها إلى آخرها تدل لنا بشكل مباشر على البراعة اللغوية للهمذاني، وعلى تحكمه في ناصية اللغة، وقدرته الفائقة في إخضاع الفكرة للشكل دون أن تحس بنبو أو شذوذ لفظة إزاء لفظة، بل بالعكس جاءت المقامة من البداية التي تبدأ بصيغة عيسى بن هشام إلى النهاية سهلة واضحة سلسة.

ونلاحظ كذلك في هذه المقامة ثقافة الهمذاني الدينية، فهو إضافة إلى براعته اللغوية وقدرته التعبيرية، له نصيب من الثقافة الدينية التي تبدو واضحة في المقامة.

وتسير المقامات التي اختارها الكلاعي على المنوال نفسه، إذ نجد فيها أسلوب السجع والعناية بالبديع.

أما الحكايات المختلقة والأخبار المزورة المنمقة، فقد أورد الكلاعي نصوصا اختارها من كتابي (كليلة و دمنة) لابن المقفع، و(القائف) لأبي العلاء المعري .

ويبدو أن الكلاعي يقصد بهذا النوع من النصوص النثرية تلك النصوص التي تكون بعيدة عن الواقع، ويكون فيها كذب، وهذا ما نلمسه في لفظتي (المُختلَقَة) و(المُزوَّرَة) فالاختلاق من الخلق، ((والخلق الكذب، وخلق الكذب والإفك يخلقه وتخلقه واختلقه وافتراه: ابتدعه، ومنه قوله تعالى: " وتخلقون إفكا " العنكبوت الآية 17، ويقال هذه قصيدة مخلوقة أي منحولة إلى غير قائلها ...والعرب تقول: حدثنا فلان بأحاديث الخلق، وهي الخرافات من الأحاديث المفتعلة)).[3]

---

[1] شوقي ضيف: المقامة. ط3. القاهرة: دار المعارف. دت. ص 8.

[2] المرجع نفسه. ص 33.

[3] لسان العرب: (خلق) ص 1245.

((و الزور: الكذب والباطل، وقيل شهادة الباطل، رجل زور وقوم زور، وكلام مزور ومتزور: مموه بكذب، وقيل: محسن)).[1]

ولكن هذه الحكايات والأخبار رغم وجود كذب فيها وتمويه وخيال أدبي، إلا أنها تتميز بالتنميق أي التجويد والتحسين، ((ونمق الكتاب ينمقه بالضم نمقا كتبه، ونمقه:حسنه وجوده، ونمق الجلد و نبقه: نقشه و زينه بالكتابة ...، وثوب نميق ومنمق: منقوش)).[2]

سنختار نصوصا مما أورده الكلاعي في إحكامه، لنرى من خلال هذه النصوص الحكائية والأخبارية الشكل الأدبي و الأسلوب المتبع فيها، وطبيعة مضامينها و موضوعاتها الموجودة فيها.

ومما وقع عليه اختيارنا ما جاء من كلام ابي العلاء على لسان الحيوان في كتابه (القائف)[3]:

((حضرت النملة الوفاة فاجتمع حواليها النمل فقالت ناديتها: يرحمك الله أمن شعيرة مجرورة، وبرة ممطورة، وآثار سفرة منشورة ؟ قالت لهن : لا تجزعن فقد ذخرت عند الله ذخيرة من ذخر مثلها جدير بالرحمة ، و ذلك أني لم أسفك دما قط)).[4]

وواضح من هذا النص أنه ينتمي إلى فن القصة، و لكن هذه القصة ليست واقعية وإنما هي أسطورية، وهذا النوع من القصص تجري أحداثه على لسان الحيوان، مما يعني أن أحداثه لم تحدث حقيقة وغير ممكنة الوقوع أصلا، ولكن الكاتب ينتظمها، بما يوهم بواقعيتها و إمكان حدوثها، وهذا كله عن طريق استعانة الكاتب بالبهائم كتقية له في التعبير عن صفات الناس و طبائعهم و أخلاقهم. [5]

وواضح من هذه القصة أنها قصيرة، ولكن رغم ذلك يمكننا العثور على بعض الجوانب الفنية للقصة فيها من ذلك مثلا: الأشخاص ـ الحوار ـ السرد.

ورغم قصر القصة إلا أننا نخرج منها بمضمون وفكرة جميلة أخلاقية وإنسانية، فالكاتب أراد من خلال هذه القصة القصيرة أن يحث الناس على فعل الخير، و أن يبتعد الإنسان عن ظلم أخيه الإنسان، وأن لا يتعدى عليه و أن لا يسفك دمه، و هذا حتى يكون أهلا للرحمة والمغفرة ورضوان الله عز و جل.

فالقصة ذات مضمون ديني أخلاقي، وبعد اجتماعي إنساني، تصلح لكل زمان ومكان، فالهدف الذي جاءت من أجله يتخطى بها حدود العصر الذي قيلت فيه، مما يجعلنا نقرأها في عصرنا الحاضر، ونتأثر بما هو موجود فيها، ولا عجب في ذلك فهذه سمة من سمات

---

[1] لسان العرب. (زور) ص 1888.

[2] المرجع نفسه. (نمق) ص 4549.

[3] القائف: من يحسن معرفة الاثر وتتبعه والجمع قافة، قاف أثره: اتبعه.المعجم الوسيط ص 766.

[4] إحكام صنعة الكلام. ص 209.

[5] أنظر: إيليا الحاوي، في النقد والأدب. ط2. بيروت: دار الكتاب اللبناني. 1986م. ج3. ص ص 301، 302.

الأدب العربي القديم الذي يبقى حيا على مر العصور، خاصة إذا كانت النصوص مرتبطة بفطاحله وكتابه العظماء كأبي العلاء المعري و غيره.

أما من حيث الأسلوب فقد جاءت ألفاظ القصة سهلة واضحة المعنى للقارئ العادي، ولم تتضمن ألفاظا غريبة بعيدة عن التداول، خاصة إذا علمنا أن مثل هذه المواضيع موجهة لعامة الناس و الغرض منها تعليمي تربوي .

ونورد نصا آخر لأبي العلاء المعري كذلك جاء فيه:

((زعموا أن وصعا[1] كان يجاور حية رقشاء، فكان ذلك الوصع إذا فرَّخ سرت الحية لأكل فراخه في الظلام، في عام بعد عام، و الله يجازي على الحيف و الإنعام. فقُضي بتلك الحية أن كُفَّت في آخر عمرها فلزمت الوجار[2] لا تذعر النائي ولا الجار. فقال أحباؤه: ألا تأتي الظالمة مظهرا للشمات، قال: لو كنت، و هي المبصرة، أقدر على ضير لكنت إليها وشيك السير. فأما إذ كفتنيها الأقضية، فإن عيني عنها مغضية))[3]، فهذا النص يصور لنا طبائع وأخلاق البشر على ألسنة الحيوانات، والحيوانات في هذه الحكاية هما الوصع والحية، ((وغني عن البيان أن الحكاية على ألسنة الحيوان والطير تقوم بالتعبير عن شخصيات أخرى إنسانية عن طريق المقابلة والمناظرة، وتعبر عن حوادث وأمور عن طريق الرمز، وينظر إلى خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف تظهر من ورائه الشخصيات المعقودة)).[4]

وهذا ما نجده واضحا في هذه القصة فالوصع يرمز إلى الإنسان اللطيف المهذب، والحية ترمز إلى الإنسان الشرير الظالم السارق الذي يأخذ حق غيره .

ويمكن أن نلاحظ بعض مكونات القصة سواء ما تعلق بالشخصيات أو الأحداث والحوار و السرد و الزمان و المكان .

وأردنا فقط أن ننبه إلى هذه الأشياء للإشارة فقط ، و للتأكيد على وجود فن القصة في الأدب العربي القديم .

---

[1] الوصع طائر صغير يشبه العصفور. المعجم الوسيط ص 1036.

[2] الوجار هو الجحر.

[3] إحكام صنعة الكلام. ص 209.

[4] يسرى عبد الغني عبد الله: الحكايات على ألسنة الطير والحيوان (نظرة مقارنة)، دنيا الوطن.19/ 09/ 2008. 22/ 08/2016.

سابعا:التوثيق:

جاء في لسان العرب: ((الثقة مصدر قولك، وثق به يثق، و الوثاقة مصدر الشيء الوثيق المحكم، والمواثقة: المعاهدة، والميثاق: العهد)).[1]

أما التوثيق في الاصطلاح المعاصر فقد عرفه صاحب (المعجم المفصل في الأدب): ((هو الاستشهاد بالنصوص ذات الأصول، والتي ترجع إلى مصادر موثوقة لتعضيد رأي الناقد أو الباحث، و محقق الديوان يوثق نصوصه أي يثبت مصادر كل قصيدة أو قطعة، والمؤلف المنهجي هو الذي يستشهد بالنصوص، ويوثقها في الحواشي مع أسماء مصادره، وكتب التراث المطبوعة كلها موثقة)).[2]

أما (معجم المصطلحات الأدبية) فوردت فيه كلمة توثيق على أنها ((استعمال شهادة الوثائق، أوالاستشهاد بها كبرهان أو تعضيد لرأي مقدم، ويقال عن دراسة منهجية أنها موثقة إذا صاحبتها هوامش و ثبت المراجع)).[3]

أما التوثيق فهو عند الكلاعي جنس من الكتابة في مجال النثر، وهذه الكتابة ليست كباقي الكتابات الأخرى، وإنما هي كتابة رسمية، أي النصوص التي تندرج تحت جنس التوثيق هي نصوص ومواثيق وعهود رسمية. ((فالتوثيق يقصد به الكلاعي ذلك النوع من الكتابة التي تستعمل لأداء أغراض دقيقة و مهمة، وأغلب من يستعملها كتاب الأمراء وأصحاب الدواوين، وقد يستعملها غيرهم في كتابة العقود والمواثيق و الوصايا)).[4]

إذ يمكن القول أن وجه الشبه موجود بين ما قصده الكلاعي من التوثيق وبين التعريف اللغوي والتعريفين الاصطلاحيين المعاصرين، ووجه الشبه هو الدقة والتحري والصدق في القول، والكلاعي لا يقدم لنا تعريفا واضحا ومحددا للتوثيق، ولكنه ينبه إلى أهميته وأفضليته و خطورته بالنسبة للكاتب فيقول: ((وعلم الوثائق ـ أكرمك الله ـ من أوكد ما لوى الكاتب إليه عنان اهتمامه، و اعمل فيه صفائح بنانه، وأسنة أقلامه، إذ هو من أجل العلوم خطرا، وأرفعها قدرا، وأخمدها أثرا، وأطيبها خطرا ...)).[5]

ونظرا لأهمية هذا العلم ـ كما سماه الكلاعي ـ لابد لكل من يلج بابه أن يتزود بزاد معرفي وأن يتحلى بالأخلاق الحسنة، وأن يكون على وعي تام بما يكتب، وقد وضع الكلاعي جملة من الشروط يمكن أن نشير إليها باختصار في النقاط الآتية:

---

[1] لسان العرب.(وثق) ص 4764.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية، 1999. ج1. ص ص: 290، 291.

[3] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية. دط. التعاضدية العمالية للطباعة والنشر صفاقص الجمهورية التونسية. ص 115.

[4] حمزة أحمد ياسين.الآليات النقدية للتجنيس النثري . ص 55.

[5] إحكام صنعة الكلام. ص 210.

ـ على الكتاب الذين يتطرقون في كتاباتهم إلى التوثيق أن يتجنبوا قدر المستطاع العبارات الملتبسة والألفاظ التي تحمل أكثر من معنى واحد .

ـ يجوز للكاتب الموثق أن يعتمد ـ بحسب ما يقتضيه السياق ـ على بعض الألفاظ المبتذلة واللغات المتداولة المستعملة .

ـ يجوز للكاتب الموثق كذلك أن يعتمد في كتابة المواثيق الرسمية على التكرار والتوكيد والتطويل والترديد، حتى يتضح المعنى أكثر خاصة لمن مستواهم من الفهم والتركيز قليل.

ـ على الكاتب الموثق أن يكون ملما ببعض العلوم والفنون كعلم الفرائض وعلم الأصول و أحاديث الرسول (ص)، وأن يكون كذلك عالما بما يكتب في المحاضر والسجلات[1]، مضطلعا بجمل الدعاوى و البينات، وأن يكون عارفا لأحوال المجتمع خاصة ما يتعلق بأوصاف الناس و طبقاتهم من ملوك وعامة الناس وعبيد ، وأن يكون عارفا للحساب دقيقا فيه.

ـ على الكاتب الموثق أن يختار أدوات الكتابة الجيدة من ورق ومداد، وأن يكون خطه واضحا، وأن لا يترك فراغا في آخر الورقة المكتوب عليها حتى لا يزاد شيء في الوثيقة، وأن لا يترك فراغا كذلك بين الحروف حتى لا يزاد حرف ربما قد يغير معنى الكلمة وبالتالي يتغير معنى النص كله.

ـ أن يكون الكاتب الموثق حذرا فطنا في كتاباته، وأن لا يدع مجالا للزيادة في النص الوثيقة الذي هو بمثابة مستند رسمي قانوني لا يحتمل الزيادة والنقصان، وضرب الكلاعي مثالا على هذا الاحتراز بأن يكتب الكاتب مئة واحدة وألف واحد ولا يكتب مئة وألف دون زيادة واحدة وواحد، لأن كتابة مئة لوحدها يمكن أن يؤدي إلى زيادة ياء و نون في آخرها فتصبح مئتين، ونفس الشيء ينطبق على ألف.

ـ يجب على الكاتب الموثق أن يراعي درجات الناس خلال حديثه عنهم في نص الوثيقة من حيث تقديم ذكر بعض الأسماء وتأخير بعضها الآخر و هذا من جهات من حيث السن و النتاج العلمي مثلا.

فيجب أن يقدم اسم من يجب تقديمه وإن وقع مفعولا و يؤخر اسم من يجب تأخيره وإن وقع فاعلا .

ـ يشير الكلاعي إلى قضية الاستفتاح في عقد النكاح والوصية، فيرى أن على الكاتب الموثق أن يبدأ بحمد الله و الصلاة على النبي وفي الوصية يبدأ بالتشهد.

ـ أما العهود بصفة عامة خاصة ما تعلق بتولية القضاة و تقديم العمال والولاة فيناسبها اللفظ الرائق والمعنى الفائق.

---

[1] المحضر والسجل: صحيفة تكتب في واقعة وفي آخرها خطوط الشهود بما تضمنه صدرها. المعجم الوسيط ص 181.

هذه هي جملة الشروط التي وضعها الكلاعي لهذا الفن الأدبي و هي شروط تمس جوانب النص كله.

ولكي نقترب أكثر من طبيعة هذه النصوص و التي ذكر الكلاعي أنواعا منها كالعهود وعقود النكاح والوصايا، لنرى من خلالها البناء الفني لها والشكل الخارجي وطبيعة اللغة والأسلوب وطبيعة الأفكار، ولنرى من خلال هذه النصوص مدى توفر الشروط التي وضعها الكلاعي، ومدى تباين هذه النصوص مع غيرها من النصوص النثرية.

من النصوص الواردة في هذا الجنس النثري أو كما أطلق عليه علم الوثائق أو علم التوثيق، ((فصل يشتمل على فصول (لأبي اسحاق الصابي) من عهود له: هذا ما عهد به الأمير فلان إلى فلان حين اختبر خلائقه، واعتبر طرائقه، وارتضى مذاهبه، وأحمد ضرائبه، ووثق بحسن دينه، وسكن إلى صحة يقينه، وأنس منه الرشاد، و عرف منه السداد، وامتحنه على الأيام، واختبره في ولاية الأحكام، فوجده في كل عمل وُكل إليه، وسهم اعتمد فيه عليه نافذ البصيرة، مستمر المريرة، ناهضا بالمعضل، كاشفا للمكرب المشكل ...)).[1]

أول ملاحظة نلاحظها في هذا النص وضوح الألفاظ وبساطتها، وخلوها من الزخرفة والتنميق، والأسلوب المباشر الذي لا يعتمد على الفنون البلاغية، ولا وجود لخيال الكاتب فيه، فأبو اسحاق الصابي يتجرد في هذا العهد من خياله و يعتمد في وصفه وتقريره لبعض الحقائق على الدقة في اختيار اللفظ و خلوه من الغرابة و اللبس، وعلى وضوح المعاني وفهم المتلقي والقارئ لها دون إمعان نظر أو كد فكر، فمقصود الكاتب في هذا النص واضح غير مبهم، ومضمون النص يمر إلى ذهن القارئ بسهولة و يسر.

ويمكن لنا ملاحظة شيء آخر في هذا النص الموثق، وهو وجود آليات بيانية أشار إليها الكلاعي في جملة الشروط، منها مثلا التكرار في المعنى، (اعتبر طرائقه، ارتضى مذاهبه)، (أنس منه الرشاد، عرف منه السداد)، (سالكا طريق الأبرار، منتهجا سبل الأخيار).

والنص على طوله مليء بمثل هذا النوع من التكرار في المعنى ونجد كذلك صاحب النص يسلك طريق التطويل، فنجده ((يعبر عن المعاني بألفاظ كثيرة كل واحدة منها تقوم مقام الآخر ، فأي لفظ شئت من تلك الألفاظ حذفته و كان المعنى على حاله و ليس هو لفظا متميزا مخصوصا)).[2]

وفي كل أمر من أوامر هذا العهد نجد تطويلا في العبارة، و تكرارا في المعنى.

ونريد أن ننبه إلى وجود تشابه كبير بين هذه المصطلحات (التكرار، التوكيد، التطويل، الترديد) عند البلاغيين و لكنها تقريبا ذات معنى واحد، هو الإعادة .

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 216.

[2] أحمد مطلوب. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ص 272.

أما من حيث السجع والجناس والطباق فالنص من أوله إلى آخره مسجع، فيه من ألوان الطباق و الجناس، ولكن هذا كله جاء في سياق تأكيد المعنى وفقط، وإيضاحه أكثر للقارئ وهذا أمر معلوم تقوم به المحسنات البديعية .

ويزداد وضوح هذه الوثيقة أكثر عندما نقرأ مجموع الأوامر التي أمر بها الأمير عامله أو مولاه، فجاءت أوامر مباشرة غير قابلة للاحتمال، فبعد أن قدم وصفا دقيقا لهذا الشخص وما يتحلى به من سجايا جليلة، وأخلاق نبيلة، أمره بتقوى الله، واتباع سنة رسوله، ومجالسة الأخيار من الناس، وأن يكون حاكما بين الناس بالعدل، وأن يحفظ دينه، وأن يحكم النصوص الدينية في النزاعات والخصامات، وغيرها من الأوامر التي تصب كلها في الورع والتقوى ومخافة الله عز وجل والعدل في الحكم بين الناس. وكلها أوامر مباشرة أي واضحة تمام الوضوح لا يمكن لأي كان أن يعترض عليها، وأن يؤولها وهي غير قابلة للنقاش ولا يعتورها أي شك .[1]

[1] أنظر: إحكام صنعة الكلام. ص ص 216 - 226.

ثامنا:التأليف:

هذا هو الجنس الثامن من أجناس النثر عند الكلاعي، وهو النثر التأليفي، ولا يعطينا الكلاعي تعريفا دقيقا لهذا النوع من النثر، ولكنه كعادته يشرح ويبسط ويورد أسماء أعلام ومؤلفاتهم تمثيلا لهذا النوع من الكتابة.

من خلال قراءتنا لما أورده الكلاعي حول هذا الجنس من النثر، ظهر لنا أن الكلاعي يقصد بالتأليف كل الكتابات النثرية التي تخدم الأدب و اللغة العربية.

والتأليف لغة من الفعل ألف ((الهمزة و اللام و الفاء أصل واحد يدل على انضمام الشيء للشيء ، و الأشياء الكثيرة أيضا .. وكل شيء ضممت إلى بعض فقد ألفته تأليفا)).[1]

وجاء في المعجم الوسيط : ((المؤلف الكتاب يدون فيه علم أو أدب أو فن)).[2]

وفي المعجم المفصل في الأدب ((هو جعل الأشياء الكثيرة بحيث يطلق عليها اسم الواحد سواء كان لبعض أجزائه نسبة إلى البعض بالتقدم و التأخر أولا، فعلى هذا يكون التأليف أعم من الترتيب)).[3]

أما التأليف عند الكلاعي فيكتسب أهمية كبيرة، كونه يشمل جميع العلوم والفنون والآداب، ولا يقتصر على زمن دون زمن ولا على مكان دون مكان، فالأمم والشعوب تشترك جميعها في هذا الفعل الحضاري.

ويمكن أن نشير هنا إلى أن التأليف عند العرب قد خطا خطوات منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الذي هو عصر التأليف بحق.

ويمكن أن نقول باختصار أن التأليف في البداية كان مقتصرا على أشعار العرب وخطبهم وبعض الفنون النثرية الأخرى التي لم تكن شائعة كما هذين الفنين، ولكن ((في العصر العباسي تعقدت الحياة وتمازجت الثقافات، وغزرت المعارف، فلم يعد الشعر، كما لم تعد الخطابة وحدهما النمطين القادرين على استيعاب منازع العصر، فمست الحاجة إلى تدوين أمهات المسائل في الدين واللغة والأدب والأخبار، وما يتصل بسائر ألوان النشاط الإنساني الرفيع)).[4]

يرى الكلاعي أن التأليف عملية حضارية تشترك فيها الأمم كلها، وليست محصورة في زمن معين، وهذا ما يذكرنا بقضية الصراع بين القديم والحديث في الأدب العربي القديم و خاصة الشعر.

يقول الكلاعي: ((التأليف ـ أعزك الله ـ غير موقوف على زمان، و التصنيف غير مقتصر على أوان دون أوان، لكنها صناعة ربما نُصرت فيها سوابق الأفهام، و صفواء

---

[1] ابن فارس. مقاييس اللغة. كتاب الهمزة. الهمزة واللام وما يثلثهما. ص 51.

[2] المعجم الوسيط. ص 24.

[3] محمد التونجي. المعجم المفصل في الأدب. ص 207.

[4] الدقاق، عمر: أعلام النثر الفني في العصر العباسي. ط1. سوريا: دار القلم العربي، 2004، ص 16.

ربما زلت عنها أوهام الأقدام، ومن أمثالهم: من صنف كتابا فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف، وإن أساء فقد استقذف)).

وشبه الكلاعي التأليف بالصناعة، وهذا ما يذكرنا بقضية أخرى جوهرية من قضايا النقد القديم هي قضية الطبع و الصنعة، و لا نريد أن ندخل في تفاصيل هذه القضية، وإنما أشرنا إليها فقط ن لنؤكد أن الفكر النقدي القديم مهما تعددت اتجاهاته ومهما تشعبت روافده، فإنه يغرف من بحر واحد، و يخرج من مشكاة واحدة.

نريد أن نقول فقط ـ بشكل مقتضب ـ أن لفظ الصناعة ورد بشكل لافت للانتباه وحضر في مؤلفات النقاد القدامى منذ وقت مبكر، وهذاما يدعو للوقوف أمامه.

فابن سلام الجمحي سمى الشعر صناعة وثقافة، والجاحظ يرى الشعر ((صناعة من النسيج و جنس من التصوير))، والباقلائي يرى النقد صناعة ((لأن من أهل الصنعة من يختار الكلام المتين، والقول الرصين ..))، وأبو هلال العسكري سمى كتابه (الصناعين: الكتابة والشعر)، وابن رشيق القيرواني سمى كتابه (العمدة في صناعة الشعر ونقده)، وننتقل إلى الكلاعي الذي سمى كتابه (إحكام صنعة الكلام) .

من هنا يبدو مصطلح صناعة نابعا من البيئة الثقافية التي عاش فيها الكلاعي، ونحن نعرف أن بيئة الاندلس والمغرب ترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة المشرقية وأن كلتا البيئتان كانتا تشربان من معين واحد هو معين الحضارة العربية الاسلامية .

وربط الأدب بالصناعة يدل دلالة واضحة على أن النقاد القدامى كانوا على وعي تام بأهمية الكلام ومدى تأثير صياغته وتشكيله في ذهن المتلقي وهذا ما يشير إليه مصطلح "صناعة ".

والتأليف عند العرب محصور في مقاصد و أهداف سبعة دون سواها ، فعلى المؤلف بحسب ابن خلدون في مقدمته أن يكون هدفه من التأليف إحدى المقاصد السبعة الآتية [1]:

1- الاستنباط

2- الشرح

3- تصحيح الغلط

4- إتمام النص

5- الترتيب و التبويب

6- جمع ما تفرق من مسائل و أفكار العلم الواحد من بطون و أمهات الكتب و المصنفات .

7- التلخيص و الاختصار و الإيجاز بما لا يخل بالعلم و أصوله .

هذه هي جملة المقاصد للتأليف التي تحدث عنها ابن خلدون ، أما الكلاعي ـ وإن كان سابقا لابن خلدون ـ فإنه لا يختلف كثيرا عنه ، فيرى أن التواليف تنقسم أقساما هي:[1]

[1] ابن خلدون. المقدمة. ص ص 607 - 609.

ـ الاختيار الذي يعد عند الكلاعي أصعب من نحت السّلام أي الحجر .
ـ الجمع
ـ الاختصار
ـ التطويل
ـ الشرح
ـ الإبداع و الإتيان بالجديد

هذه هي أقسام التأليف عند الكلاعي، والتي حددها في ستة أقسام، بعد ذلك ينتقل الكلاعي للتمثيل لهذه الأقسام بما ألف من قبل كبار العلماء والأدباء، فيتذكر لنا كتب أبي العلاء المعري الذي يرى فيه مبدعا مجددا يعتمد في مؤلفاته على قريحته وما جاد به فكره، يقول الكلاعي: ((فمن كتبه في النثر: كتاب القائف، وكتاب الصاهل والشاحج، وكتاب شرح فيه لغته سماه ب " لسان الصاهل "، وكتاب الفصول و الغايات في تمجيد الله والعظات، وكتاب السجع السلطاني، وكتاب خطبة الفصيح لثعلب، وكتاب شرح فيه لغته.

وله من الرسائل التي لها بال: رسالة الفلاحة ورسالة الغفران ورسالة الجن ورسالة النكاح ورسالة الإغريض ورسالة المنيح .

وله من التواليف في النظم كتاب سقط الزند، وله كتاب شرح فيه لغته، و سماه بضوء السقط، وهذه تسمية لطيفة شريفة، وإنما شرح اللفظ وترك المعنى للعلة التي قدمنا ذكرها، وله كتاب لزوم ما لا يلزم، وله كتاب الاستغفار، و كتاب جامع الأوزان .

ومما لم يغترقه من بحره، ولا اعتمد فيه على نظمه ولا على نثره: كتاب ذكرى حبيب، وكتاب في شعر أبي الطيب، لم يبلغني و لا رأيته)).[2]

وواضح من خلال هذا النص أن الكلاعي لا يشير إلى جنس نثري معين، وإنما يتحدث بشكل عام عن الكتب والمؤلفات حتى ما كان منها في النظم، فأصبح ((الحديث هنا يتجاوز النوع ممثلا في نص، إلى عملية التأليف بحد ذاتها، و التي تتعلق بالإنتاج المادي للكتاب، هذه القضية التي حاول الكلاعي أن يبرزها في هذا الموقع من كتابه حيث شعر منذ البداية أن المشاكل التي تعترض مسألة الكتابة والتأليف في عصره هي نفسها تلك التي اعترضت عملية الإبداع الشعري، إذ لا يتم الاعتراف إلا بما هو قديم، لأنه أصيل)).[3]

يمكن القول إن التأليف عند الكلاعي مرادف لمصطلح الكتابة بالتعبير المعاصر، وسبيل للارتقاء بمهنة الكتابة، فمن خلال المؤلفات التي ذكرها للتأليف مثل مؤلفات أبي العلاء وأبي منصور الثعالبي وسيبويه، نرى أنه يقصد بالتأليف كل النصوص الجيدة والمحكمة والرصينة، والتي فيها من جماليات الأسلوب وروعة التعبير ما يحفز على قراءتها والأخذ بمحتوى أفكارها.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص ص 230، 231.
[2] المصدر نفسه. ص ص 231، 232.
[3] رشيدة عابد. قراءة في كتاب إحكام صنعة الكلام. ص 80.

لهذا نرى الكلاعي بعد أن يذكر أنواع النص التأليفي والتي حصرها في ستة أنواع هي: (الاختيار، الجمع، الاختصار، التطويل، الشرح، الإبداع)، ينتقل لمهنة أخرى وضعها على عاتقه منذ اللحظة الأولى التي ذكر فيها وضع هذا الكتاب وهي تقعيد القواعد و تأصيل الأصول وتتبع المعايير الفنية و الأسلوبية للكتابة.

من هنا نجد الكلاعي يبين لنا الطريقة الصحيحة للتأليف، ويوضح بعض جوانبها، ويسدي نصائح وإرشادات لمن أراد الخوض في التأليف.

ويمكن أن نوجز ما وضعه الكلاعي من قواعد و أصول فنية للتأليف في ما يلي:

1- حسن اختيار الموضوع قاعدة مهمة من قواعد التأليف عند الكلاعي، فهو يرى بأن الاختيار والانتقاء لما هو جيد يدل على مدى اجتهاد المؤلف أو الكاتب، ومدى غزارة فكره ورجاحة عقله وكما يقال: اختيار المرء قطعة من عقله، فالمختارات الأدبية حسب الكلاعي لا تقل شأنا عن التأليف و ليس في مرتبة أدنى منه بل هو تأليف أو أحد أنواع التأليف، لكن الجدير بالذكر هنا أن الكلاعي لم يحدد لنا نوع هذا الاختيار هل هو في الشعر أم في النثر؟ كما أنه لم يعطنا نماذج من هذه المختارات أو المنتخبات النثرية إن كان يقصد النثر.

2- يحض الكلاعي في التأليف على الجمع والاختصار والتوسع وهي كلها عمليات يستحضر فيها الذهن جميع قواه، وهذه القواعد من شانها أن تسهل على القارئ الفهم والاستيعاب.

3- من القواعد الأساسية في التأليف تجنب التكرار في المعنى واللفظ، إلا إذا دعت الحاجة لذلك كأن تكون في التكرار فائدة مرجوة للقارئ خاصة في الكتب الموضوعة للحفظ و يضرب الكلاعي مثالا لذلك بالمدونة في الفقه.

4- من القواعد التي يجب أن تراعى في التأليف الوضوح والبساطة وهما سمتان لهما علاقة بوصول المعنى للقارئ بسهولة و يسر.

أما الإبهام والغموض فيمكن أن يستعين بهما المؤلف إذا أراد من القارئ كد الفكر وإمعان النظر، إذ ((أن الحصول على الأمر بعد كد و معاناة واشتياق لهو أجمل و أرفع لشأن هذا الأمر، وهذا شعور عام مركوز في طباع الناس كافة))،[1] خاصة إذا تعلق الأمر بالأدب، إذ أن النصوص الأدبية شعرية ونثرية تتميز عن باقي النصوص الأخرى كالتاريخية والعلمية مثلا بمميزات فنية جمالية تكسبها التفرد و الخصوصية.

وبنهي الكلاعي كلامه عن جنس التأليف بقاعدة أسلوبية دعا فيها المؤلفين والكتاب إلى ضرورة المزج بين الجد والهزل والشخت والجزل[2]، وهذا معناه أن الكلاعي يدعو إلى المزج بين أسلوبين يبدوان أنهما متناقضان، ولكنهما في حقيقة الأمر متكاملان، ويلائم

---

[1] وحيد كبابة، قراءة النص النقدي القديم، دراسة ومعجم. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،2012م. ص 281.

[2] الشخت هو الضامر خلقة من الفعل شخت، المعجم الوسيط 475. جزل اللفظ استحكمت قوته. أنظر: المعجم الوسيط ص 121.

أحدهما الآخر، فمن سمات الشخصية المتزنة ـ كما يقول علماء النفس ـ الميل إلى الهزل في بعض الأوقات.

وفي مجال الكتابة النثرية نجد هذا الأسلوب ظهر عند كتاب و نقاد عرب قدامى على رأسهم الجاحظ زعيم هذه المدرسة إن صح التعبير،وهو الأسلوب الذي يقوم على الاستطراد و الدعابة و الانتقال من موضوع لآخر لتجنب الملل و السأمة ، ويمكن أن نلمس ملامح هذا الأسلوب في قول الجاحظ: ((وهذا كتاب تستوي فيه رغبة الأمم، وتتشابه فيه العرب والعجم، لأنه وإن كان عربيا أعرابيا، وإسلاميا جماعيا، فقد أخذ من طرف الفلسفة، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة، و أشرك بين علم الكتاب و السنة وبين وجدان الحاسة، وإحساس الغريزة ويشتهيه الفتيان كما تشتهيه الشيوخ، و يشتهيه الفاتك كما يشهيه الناسك، ويشتهيه اللاعب ذو اللهو كما يشتهيه المُجد ذو الحزم)).[1]

[1] الجاحظ. الحيوان. ج1 ص 11.

السجع عند الكلاعي:

اعتنى الكلاعي بفن السجع اعتناء قلما نجده في المؤلفات النقدية والبلاغية القديمة، وخصص له فصلا في كتابه (إحكام صنعة الكلام) معرفا به، موضحا آراء العلماء فيه، مبينا أقسامه من جهات عدة، ذاكرا رأيه الخاص في السجع مع وضعه لمصطلحات خاصة بهذا الفن ابتكرها هو من عنده و لم يسبقه إليها أحد في حدود علمنا.

سنحاول في هذه الصفحات القليلة التعرف على القيمة الفنية والجمالية للسجع عند الكلاعي بالنسبة للنصوص النثرية، خاصة إذا وضعنا في الحسبان أن السجع كان له اهتمام خاص من قبل الكلاعي في كتابه، وهو ما يدفعنا للتساؤل لماذا السجع بالذات وليست باقي المحسنات المعنوية واللفظية الأخرى ؟

((والسجع لغة: سجع يسجع سجعا: استوى واستقام وأشبه بعضه بعضا قال ذو الرمة:[1]

قطعتُ بها أرضًا ترى وجه رَكبها إذا ما عَلَّوها مُكفَأً غير ساجع

أي حائر غير قاصد .

والسجع الكلام المقفى والجمع أسجاع وأساجيع و كلام مسجع وسجع يسجع سجعا وسجع تسجيعا : تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن)).[2]

وهذا هو التعريف في حد ذاته الذي أورده الكلاعي للسجع.

أما اصطلاحا فيمكن القول أنه لا يخلو كتاب من التطرق إليه، فقد ورد في معظم مصنفات النقاد والبلاغيين القدامى، وهذا فيه دلالة مباشرة وواضحة على أهمية السجع في تراثنا الأدبي، ويكفي أن نفتح أي كتاب من الكتب القديمة لنجد احتفاء بالسجع، ويكفي في تقديرنا أن نمثل لتعريف السجع بما جاء في معجم المصطلحات البلاغية و تطورها:

((السجع هو الفن المعروف في الأدب العربي، وقد سماه تسجيعا قدامة و ابن الزملكاني و المصري و ابن مالك و العلوي و المدني، و ألحقه ابن الأثير الحلي بالتسميط، وقال ابن الأثير الجزري: وحدُّه أن يقال : تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد، وهو ما قاله القزويني وهو معنى قول السكاكي: الأسجاع وهي في النثر كما القوافي في الشعر ")).[3]

وحتى لا نطيل و نخرج عن سياق الموضوع نرجع إلى ما قاله الكلاعي عن السجع، ونقول إن الكلاعي من المؤيدين لفكرة السجع في الكلام خاصة النثري منه غير المتكلف أي المطبوع.

---

[1] ذو الرمة. الديوان.ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1995. ص 166.

[2] ابن منظور. لسان العرب.(سجع). ص 1944.

[3] أحمد مطلوب. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ص 144.

ولاتهمنا الاختلافات التي أوردها الكلاعي للنقاد و العلماء حول السجع، ولكن ما يهمنا هو نظرة الكلاعي لهذا الفن و تقسيمه الجديد له الذي خالف به من سبقه.

وسنجد من خلال تقسيم الكلاعي للسجع نصوصا نثرية يستشهد بها الكلاعي ليوضح موقفه أكثر فأكثر.

بعد أن يعرف الكلاعي السجع تعريفا لغويا ينتقل للحديث عن آراء العلماء في السجع فهناك من ذمه وهناك من مدحه، ولكل من الفريقين وجهة نظره، و لكل منهما كذلك أدلته، و الكلاعي من الفريق الذي ينتصر للسجع ويرى فيه أسلوبا بلاغيا راقيا يسهم بشكل كبير في إبراز جماليات النص النثري شرط أن يكون غير متكلف أي يأتي عفويا على الطبيعة، دون عناء و تعب من الكاتب، وهذا النوع من السجع متفق على جودته و حسنه بحسب الكلاعي لأنه يزين الكلام و يحسنه ويأتي خفيفا على الأذن تطرب به الأسماع بلا شك.

أما دليل الكلاعي في كلامه السابق فيمكن أن نلمسه في قوله: ((والذي عندي في هذا النثر والنظم أخوان، فكما لا يقدح في النظم تكلف الوزن والقافية، كذلك لا يقدح في النثر تكلف السجع)).[1]

والذي نفهمه من النص أن الكلاعي يرى أن الوزن سمة أساسية في النظم، والسجع سمة أساسية في النثر ، أي أنه إذا كانت ميزة الشعر هي الوزن فإن ميزة النثر هي السجع .

والحقيقة أن موقفه هذا لا يخرج عن تصور النقاد القدامى للشعر، الذي عادة ما نجدهم يربطون بين الوزن و الشعر ويرون أن الوزن أعظم أركان الشعر بحسب تعبير ابن رشيق القيرواني[2]، وقد أورد الكلاعي تقسيمات للسجع بحسب الطول والقصر والزيادة و النقصان، ولكننا سنكتفي بذكر الأنواع التي اخترعها هو من عنده و هو ما سنراه في الصفحات القادمة.

وأنواع السجع بحسب ترتيبها في (إحكام صنعة الكلام) للكلاعي هي: المنقاد ـ المستجلب ـ المضارع ـ المشكل.

المنقاد عند الكلاعي هو نوع من السجع يأتي طوعا أي بسهولة دون تكلف أو صعوبة في استحضاره، وأكثر ما يأتي بحسب الكلاعي في فصل العاطل.

و العاطل كما مر بنا نوع من الترسيل يقل فيه السجع وهو أصل النثر، والمنقاد أنواع ((فمنه ما يأتي متفقا في الوزن و السجع كخبير وبصير، وربما خالفوا بحرف المد و اللين فجاءوا بخبير مع غفور، وربما جاء متفقا في السجع دون الوزن كزيد وأيد، وعمر وقمر، وربما أتوا بحروف متقاربة كالسين و الصاد من حروف الهمس والطاء والضاد من حروف الإطباق كقولنا: النفس والنقص و الحفظ والخفض)).[3]

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 236.

[2] انظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده. ط1. مصر: مطبعة السعادة، 1907، باب في فضل الشعر. ص ص: 4، 5.

[3] إحكام صنعة الكلام. ص ص 242، 243.

المُستَجلَب : المستجلب عند الكلاعي يقابل لزوم ما لا يلزم عند النقاد والبلاغيين، وقد جاء تعريفه عند ابن الاثير ((وهو من أشق هذه الصناعة مذهبا و أبعدها مسلكا، وذلك لأن مؤلفه يلتزم ما لا يلزمه، فإن اللازم في هذا الموضع وما جرى مجراه، إنما هو السجع الذي هو تساوي أجزاء الفواصل من الكلام المنثور في قوافيها، و هذا فيه زيادة على ذلك وهو أن تكون الحروف التي قبل الفاصلة حرفا واحدا وهو في الشعر أن تتساوى الحروف التي قبل روي الأبيات الشعرية)).[1]

و يسمى مسميات أخرى عند بعض النقاد و البلاغيين: الإعنات عند ابن المعتز، الالتزام عند ابن مالك و المصري و الحموي و السيوطي و المدني.

و التضييق و التشديد ، و لكن التسمية الشائعة هي لزوم ما لا يلزم .

أما الكلاعي فسماه المستجلب، وفي إطلاق هذه التسمية دلالة على المعنى، إذ الجلب في اللغة هو ((سوق الشيء من موضع لآخر وقد انجلب الشيء واستجلب الشيء طلب أن يجلب إليه)).[2]

و هذا يعني أن المستجلب لا يأتي عفويا و إنما فيه مشقة و بذل جهد كبير في الوصول إليه و هذا ما يدل عليه قول الكلاعي: ((ثم كثرت الصناعة و تشذَّ فيها القالة[3] ، فاستجلبوا فيها السجع الفائق واللفظ الرائق، فلم يأتوا بغفور مع بصير، ولا وقفوا عند إتيانهم بغفور مع شكور، وبخبير مع بصير، بل جاؤوا بغفور مع كفور، فضموا الفاء وحرف المد واللين والراء وجاؤوا بخبير مع ثبيروعبير وصبير.وجاؤوا بميَد مع غيَد و جيَد، وجاؤوا بزيد مع قيد و أيد.وجاؤوا بغمر مع زمر، ولم يأتوا به مع ثمر، وجاؤوا بقمر مع ثمر. فراعوا شكل الحرف المضمَّن، والتزموا من ذلك ما لا يلزم، واستجلبوا منه ربما ما لم يأت في سياق الكلام، وكذلك لا يأتون بقمر مع عمر، في حال الخفض، و يجمعون بينهما في حالي الرفع و النصب، فإذا أدخلوا على قمر الألف و اللام وافقوا التنوين)).[4]

وهذا النص فيه دلالة واضحة على أن السجع المستجلب أو لزوم ما لا يلزم فيه مشقة وعنت كبيرين، ويغلب عليه التصنع والتكلف عكس المنقاد الذي يأتي على الطبيعة، وتكون الألفاظ فيه تابعة للمعاني.

وقد اشتهر بهذا الفن أوالنوع من السجع أبو العلاء المعري وقد ألف ديوانا كاملا على هذا النمط سماه اللزوميات، ذهب فيه مذهبا خالف فيه تقاليد الشعر العربي من التزام الشاعر حرفا واحدا في القافية، والتزم هو بحرفين بدل حرف واحد.

ويمكن الاستشهاد على هذا النوع من السجع بما أورده الكلاعي لنفسه حين يقول: ((وما أراه شام ظبى العتب حتى انتضاها، و لا كتم حاجة في نفسه حتى قضاها، و لولا ما

---

[1] أحمد مطلوب.معجم المصطلحات البلاغية ص 254.

[2] لسان العرب. (جلب). ص 647.

[3] هكذا وردت في إحكام صنعة الكلام.

[4] إحكام صنعة الكلام. ص ص 243، 244.

فرط من إنعامه في سائر عامه، لكان كرجل وعد إجمالا إن أصاب مالا، فلما تفجرت عليه ينابيع الكرم، وأخصب عليه مريع النعم، أخلف ما سلف، فأجدب واديه، وأقفر ناديه، وشمتت به أعاديه، فعند ذلك تذكر على الوعد، فتأسَّف من بعد)).[1]

وواضح من هذا النص النثري التزام الكلاعي في أسجاعه لأكثر من حرف (لحرفين أو ثلاثة)، ويرى الكلاعي أن هذا النوع من السجع ليس حتما على الكاتب الإتيان به لأنه يلتزم فيه بأكثر مما هو مفروض عليه الإتيان به، وهذا ما يؤدي إلى وجود تصنع وتكلف، قد يبعد النص عن معناه الحقيقي والجوهري، فيصعب فهمه وقد يمجُّه الذوق ولا يستسيغه القارئ.

المضارع: نوع آخر من أنواع السجع عند الكلاعي، وقد سماه بهذا الاسم ((لأنه تتشابه حروفه، ولا يتفق آخرها))[2]، و لا نعرف لماذا سمى هذا النوع من الكلام سجعا، ونحن نعرف أن السجع هو توافق فاصلتين أو أكثر في الحرف الأخير.

ولكن الكلاعي يعطينا مبررا لهذه التسمية وهو أن هذا النوع من السجع ((لا يخلص لباب السجع المنقاد ولا السجع المستجلب، فهو كالفعل المضارع الذي لم يخلص للحال ولا للاستقبال)) [3]، فهو في منطقة وسطى بين بين، لا هو منقاد ولا هو مستجلب، وحتى تسميته بالمضارع فيها نوع من معنى المشابهة والمقاربة، فأواخر حروفه تتشابه ولا تتفق كما سنرى من خلال بعض النماذج.

ويعطينا الكلاعي نماذج لهذا النوع من السجع ورد في كلام الكتاب والأدباء، من ذلك ما جاء في ((كلام أبي إسحاق بن خفاجة: وكأنكم بسيف النصر مضى فصلَّ، وبقلم الفتح كتب فصرَّ)).[4]

وما جاء كذلك في كلام الصاحب: ((لئلا يخبُت من يومي ما طاب ، و يعود من همي ما طار)).[5] إلى غير ذلك من الأمثلة التي ذكرها الكلاعي في إحكامه .

المُشكِل: نوع من أنواع السجع عند الكلاعي سماه بهذا الاسم ((لأنه يأتي متفق اللفظ، مختلف المعنى؛ فربما أشكل))،[6] أي أن هذا النوع يكون بين لفظتين متماثلتين تحملان نفس الحروف والأصوات ولكنهما مختلفتان في المعنى، مما قد يسبب ارتباكا وصعوبة في فهم معنى النص.

ومن جيد ما ذكره الكلاعي للنثر المسجوع بهذا النوع من السجع خطبة للقاضي أبي بكر ابن العربي الإشبيلي، وهي خطبة طويلة وجميلة في معناها أنيقة في أسلوبها، نجتزئ

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 245.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه. ص 246.
[4] المصدر نفسه. الصفحة نفسها
[5] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[6] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

جزءًا منها لنعرف فقط من خلالها هذا النوع من السجع ومدى مساهمته في صعوبة الوصول للمعنى المراد:

((الحمد لله مودع الأشياء بين الكاف و النون، المسبحة له البحار الزاخرة و النون، الواحد الذي لا تجد له ضريبا والمنزل من خلال المزن ضريبا، الذي كشف الخطوب الكامنة وأبان، وأوضح لأوليانه طريق الهداية وأبان، وسبحت بحمده هضبات متالع وأبان أحمده ما لاح سماك في الأفق وفرقد، ورتع ظليم على البسيطة و فرقد)).[1]

فالنون الأولى هي الحرف الهجائي المعروف، أما النون الثانية فهي الحوت، ((والجمع أنوان و نينان، وأصله نونان فقلبت الواو ياء لكسرة النون وفي حديث علي عليه السلام، يعلم اختلاف النينان في البحار الغامرات)).[2]

و ضريبا الأولى يقصد بها شبيها ومثيلا، وضريب الشيء مثله وشكله[3]، وضريبا الثانية يقصد بها الثلج ((والضريب الصقيع: كأن السماء ضربت به الأرض)).[4]

وهكذا نرى أن هناك صعوبة في الوصول إلى ما يقصده الكاتب وعلى قارئ هذه الخطبة المسجوعة بهذا النوع من السجع، أن تتوفر لديه ثقافة لغوية واسعة يستطيع من خلالها فهم النص فهما صحيحا، فرغم اتفاق اللفظتين في المبنى إلا أن المعنى مختلف، إضافة إلى السياق العام للنص الذي يتدخل بشكل مباشر في توجيه معنى النص ككل.

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 246.

[2] لسان العرب. (نون).ص 4586.

[3] المرجع نفسه. (ضرب). ص 2568.

[4] ابن فارس. مقاييس اللغة. الضاد والراء وما يثلثهما. ص 527.

الفصل الرابع:
أجناس النص النثري عند القلقشندي

الفصل الرابع: أجناس النص النثري عند القلقشندي

سنخصص هذا الفصل للحديث عن الأجناس النثرية الواردة في صبح الأعشى، مشفوعا ذلك بالحديث كذلك عن أهم ما ميز هذه الأجناس النثرية عند القلقشندي من خصائص فنية. ونريد لفت الانتباه إلى أن القلقشندي لم يعالج قضية الأجناس النثرية في كتابه هذا، ولم يقدم لنا حصرا للأجناس النثرية في النقد العربي القديم، وإنما اكتفى بالحديث عن بعض الأجناس فقط كما سنرى، وليس كل ما عرفه العرب من ضروب النثر الفني؛ لأن كتابه مخصص بالدرجة الأولى للكتابة الإنشائية، أي النصوص الصادرة عن ديوان الإنشاء، لهذا جاءت معظم النصوص في هذا النوع من الكتابة. ولكن رغم ذلك يمكن القول إن القلقشندي استطاع ((في صبح الأعشى أن يغطي جميع المساحات الزمنية والمكانية التي نطق فيها لسان عربي أو جرى فيها قلم عربي عبر صفحة قرطاس، فجاء بمجموعة هائلة من الرسائل الديوانية والاجتماعية الأدبية على وجه سواء، وهي كلها صفحات نقية بارعة من صفحات أدبنا الرفيع تشهد للكثرة الوافرة من أصحاب الأقلام بالتفوق والسبق والخلق والإبداع والنبوغ، إن تلك الرسائل على بلاغة صوغها وبهاء رونقها تعتبر وثائق تاريخية وأدبية واجتماعية قيمة نادرة، وقد يستطيع المؤرخ أن يفيد منها أكثر مما يفيد الأديب)).[1]

يمكن القول إذن من هذا المنطلق أن كتاب صبح الأعشى للقلقشندي جاء تنظيرا لفن الرسالة، ووضعا لقواعدها وأصول كتابتها، ولكن هذا لا يعني عدم وجود نصوص نثرية أخرى، بل نجد خطبا ومقامات ومناظرات ومحاورات وأمثال وتوقيعات، ولكن ما نريد التنبيه له أن هذه الأجناس النثرية لم ترد في صبح الأعشى بنفس الدرجة وبنفس الكيفية، فالرسالة مثلا بجميع تصنيفاتها وأغراضها لها الحظ الأوفر من اهتمام القلقشندي، لأن كتابه في الأصل كما هو واضح من العنوان ألفه خصيصا لهذا الفن، بل أكثر من ذلك نجده يخصص حديثه أكثر عن الرسالة السلطانية أو الرسالة الديوانية أي التي تصدر عن السلطان أو ديوان الإنشاء، أكثر من غيرها لاسباب عدة سياسية واجتماعية وتاريخية يطول الحديث بنا لو فصلنا في عرضها. ومن جهة أخرى يمكن القول كذلك إن بعض الأجناس النثرية المعروفة في النثر العربي القديم، لم يتحدث عنها القلقشندي باعتبارها جنسا نثريا مستقلا بذاته، وإنما اكتفى بالحديث عنها ضمن حديثه عن جنس الرسالة، وتبيان أصول وقواعد كتابتها، وقد ورد هذا في مواضع متعددة من الكتاب، وينطبق على جنسي الخطبة والمثل كما سنرى.

---

[1] الشكعة، مصطفى. الأصول الأدبية في صبح الأعشى. ط2. بيروت- القاهرة: دار الكتاب اللبناني – المصري، 1993. ص ص: 155، 156.

والحقيقة أن اهتمام القلقشندي بفن الرسالة - من وجهة نظرنا على الأقل – له مبرراته، إذ أن الرسالة كانت عبر العصور فنا نثريا له حضوره القوي والمتميز، لما تتوفر عليه من سمات وخصائص أسلوبية معينة، إضافة إلى الدور الكبير والحساس الذي أنيط بها، إذ أدت عبر التاريخ أدوارا مهمة في السياسة والإقتصاد والإجتماع والإدارة، لهذا نجد أن فن الرسالة قد شهد تطورات ملحوظة على مستوى الشكل والمضمون، خاصة عندما أسندت مهمة كتابة الرسائل للمتخصصين في الكتابة، من خلال استحداث وظيفة في غاية الأهمية والخطورة هي "كاتب الإنشاء"، فمنذ ذلك الوقت وهذا الفن في ازدهار وتقدم، بفضل ما قدمه كتاب دواوين الإنشاء من قواعد وأصول وشروط ، وتعبيدهم الطريق لمن أراد بلوغ شأو في هذه الصناعة والمهنة الرفيعة.

لهذا سنركز في حديثنا على فن الرسالة، لأنها هي الجنس النثري الوحيد الذي عالجه القلقشندي تنظيرا وتطبيقا في موسوعته الضخمة، وسيقتصر حديثنا على أنواع معينة فقط لأنها تتشابه فيما بينها لكونها تندرج تحت جنس نثري واحد، وسيكون حديثنا عن فن الرسالة مشفوعا بنصوص ونماذج، لنرى من خلالها صفحة من صفحات أدبنا العربي المشرقة، ولنطلع على خبايا وكنوز هذه المنطقة الغنية بما هو غال ونفيس، ونقصد طبعا منطقة النثر.

ولابأس أن نشير إلى الأجناس النثرية التي وردت في صبح الأعشى قبل بدء حديثنا عن فن الرسالة: الرسائل – الخطب – المقامات – الوصايا – المناظرات – الأمثال – التوقيعات.

قمنا بتقسيم فن الرسالة عند القلقشندي إلى ثلاثة أنواع رئيسية، وهذا كله في الحقيقة راجع إلى ما تحمله من مضمون وإلى موضوعها الرئيسي: الرسائل السياسية، والرسائل الإجتماعية، والرسائل العلمية، وهذا التقسيم في نظرنا هو الأنسب، لأننا عند قراءتنا لمضمون الرسائل الواردة في صبح الأعشى لاحظنا أن مضمونها مختلف باختلاف الكاتب ومن تكتب له الرسالة، وباختلاف الغرض أو المقصد. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تسهيلا للقارئ، فقد قمنا باختصارها في ثلاثة أنواع، لكننا لو تتبعناها غرضا غرضا لفاق عددها السبعين، مما يؤدي إلى عدم الاستيعاب.

أولا:الرسائل

أ- الرسائل السياسية

نقصد بالرسائل السياسية تلك الرسائل التي تصدر عن السلطان أو الخليفة أو الملك، وتمس جانبا من جوانب الدولة، بمعنى أنها ذات مضمون سياسي بحت له علاقة بتنظيم شؤون الدولة، من إسداء للمهام، أو إصدار قرارات معينة، أو تولية مسؤول أو تنحيته. وسوف نختار البعض منها فقط لأنها كثيرة، وهدفنا هو إعطاء صورة فقط عن هذا النوع من الكتابة، سواء على مستوى الشكل الخارجي، أو على مستوى المضمون بأبعاده المختلفة. وسيكون حديثنا حول: الأمانات، الأيمان، تحويل السنين، التذاكر، التقاليد، التواقيع، الوصايا، المهادنات، المناشير، المقاطعات، المطالعات، المسامحات، المراسيم.

وهذه الرسائل تختلف وتتفاوت فيما بينها إذ ((ترق في مواطن الرقة، وتخشن في مواطن الحشونة، وتحاور وتجادل حينما تتطلب المواقف حوارا أو جدالا)).[1]

1- الأمانات:

وضعنا نصوص الأمان ضمن الرسائل السياسية حتى وإن كان مضمونها عسكريا، لأن الأمان والأمن له علاقة مباشرة بالسياسة وتنظيم شؤون البلاد. والأمان نوع من الرسائل الديوانية يصدر عن السلطان أو الخليفة أو الملك الغرض منه رفع السلاح والركون إلى السلم والصلح، ((وهو أقوى أمور الصلح دلالة على اشتداد السلطان، إذ كان يؤمن الخائف أمنا لا عوض عنه في عاجل ولا آجل)).[2]

لو تحدثنا عن الهيكل العام لرسائل الأمان كما جاءت عند القلقشندي، لقلنا إن رسالة الأمان يجب أن تتوفر على العناصر الآتية:

البسملة، إسم المرسل والمرسل إليه، غرض الرسالة، متن الرسالة، خاتمة الرسالة.

ويمكن أن تأتي على النحو الآتي:

البسملة، الحمدلة، (حسن التخلص)، غرض الرسالة، الخاتمة

والحقيقة أن القلقشندي قد عني عناية كبيرة بالتفاصيل الدقيقة التي يمكن أن يأتي وفقها نص الرسالة أيا كان جنسه ونوعه وغرضه، فقد أراد من الكاتب أن يكون شاملا ومتتبعا

---

[1] مصطفى الشكعة. الأصول الأدبية في صبح الأعشى. ص 171.
[2] صبح الأعشى. ج13. ص 321.

ومستقصيا لجميع أنواع المكاتبات خاصة الديوانية منها، التي نراه في أحيان كثيرة يستشهد منها بالنماذج الكثيرة عبر عصور زمنية متعاقبة، ومناطق جغرافية واسعة ليؤكد لنا في كل مرة ثقافته الإنشائية الواسعة، وقد نبهنا إلى هذا الأمر لنشير إلى أننا لن نتتبع هذه التفاصيل الدقيقة لأنها لا تمس جوهر النص، وهي اختلافات بسيطة بين نص وآخر تعود بالأساس لاختلاف الزمن، واختلاف كاتب النص.

نرى القلقشندي كعادته مع جميع أنواع المكاتبات، يتتبع الأنواع الكتابية زمانيا وجغرافيا، ومحاولة تبيين الفروق الشكلية والموضوعية بينها، لأن الهدف هو الوصول بالكاتب إلى أعلى درجة من الثقافة الإنشائية، أو بالأحرى الوصول بمن تؤهله مؤهلاته في الوصول إلى منصب كاتب في الديوان إلى أن يعرف كل صغيرة وكبيرة عن هذه المهنة مهما كان المكان الذي بعمل فيه.

ولو تحدثنا عن الجانب البلاغي في نصوص الأمان، فسنقول أنه على الرغم من أن نصوص الأمان تندرج ضمن الرسائل السياسية والعسكرية على وجه الخصوص، إلا أنها قد تتضمن بعض صور الخيال، وألوان البيان، من ذلك ما نجده في هذا النص لأحد خلفاء بني العباس، وهو يتحدث عن أعدائه يقول: ((فكلما نجمت لهم قرون اجتثها الله بحد أوليائه، وكلما مرق منهم مارق أسال الله مهجته))[1]، فنجد الكاتب يصور لنا مصير من خالف أمره، وأراد الخروج عن طاعته، فهو ظل الله في الأرض، ومن سولت له نفسه الخروج فالله كفيل بأن ينتقم منه، والخليفة هنا نراه مكتفيا بعقاب الله، مستعينا به في من غدر، وعبر عن هذا المعنى بصورة بيانية رائعة، فقال كلما نجمت لهم قرون تعبيرا وكناية عن الخروج والمروق، وهذه القرون يجتثها الله بحد أوليائه، أي يقطعها من الأصل بحد أوليائه أي بسيوفهم الحادة القاطعة، وهذه الألفاظ التي استعملها صاحب النص بهذا التعبير الجميل أوصلت المعنى بطريقة فيها بيان ووضوح شديدين.

ننتقل إلى نص آخر أورده (أبو الحسين الصابي) في كتابه (غرر البلاغة) وفيه حديث عن المستأمن وما يلحقه بسبب هذا الأمان يقول: ((على أن تشملك الصيانة فلا يلحقك اعتراض معترض، وتكنفك الحراسة فلا يطرفك اغتماض مغتمض، وتعزك النصرة فلا ينالك كف متخطف، ولا تمتد إليك يد متطرف، بل تكون في ظل السلامة راتعا، وفي محاماة الأمانة وادعا، وبعين المراعاة ملحوظا، ومن كل تعقب وتتبع محفوظا))[2]. فقد أراد الكاتب أن يبين لنا قيمة الأمان وأنه غير قابل للشك والنقض، وصور لنا حال طالب الأمان أو المستأمن في فترة الأمان، فقد شبه لنا الصيانة والحراسة والنصرة والاغتماض بأشياء

[1] المصدر السابق. ص 333.
[2] المصدر السابق. ص 338.

حسية، وجسدها في مشاهد مرئية، وهذا كله من أجل تقريب المعنى وجعله أكثر وضوحا، وحتى الألفاظ التي استعملها تدل على هذا المعنى ففي قوله: تشملك، تكنفك، تعزك، وكلها أفعال تدل على الرعاية والاهتمام، وفيها معنى عدم المفارقة.

وهذه فقرة من نص أمان آخر، كتب عن السلطان الملك " الظاهر برقوق "عند محاصرته لدمشق بعد خروجه من الكرك بعد خلعه من السلطنة: ((فليستدركوا الفارط قبل أن يعضوا أيديهم ندما، وتجري أعينهم بدل الدموع دما))[1]، وقد أراد الكاتب هنا أن يبين لنا معنى الندم والتحسر ولكن بطريقة فنية جمالية غير مباشرة، وهذا كله زيادة في التأثير ولفت ذهن السامع وجعله يتجاوب مع الخطاب، فقال: قبل أن يعضوا أيديهم ندما، أي قبل أن يندموا ندما شديدا على ما فرطوا فيه من الانضواء تحت هذا الأمان، فهم من شدة الندم والتحسر يعضون على أيديهم، وهذا المعنى عبر عنه الكاتب كناية لا تصريحا.

أما قوله: وتجري أعينهم بدل الدموع دما، ففيه من الروعة في التعبير والجمال في الاسلوب الشيئ الكثير، فقد أراد الكاتب أن يضعنا أمام صورة قاتمة، فيها من الحزن والندم ما لا يعلمه إلا الله، لدرجة أنهم سيبكون دما بدل الدموع وهذا كله من شدة التحسر والندم وكثرة البكاء، لدرجة أنه قال أو عبر بالفعل: تجري بدل تبكي، تعبيرا عن كثرة البكاء وشدة جريانه.والصورة كناية عن كثرة وشدة الحزن والبكاء.

نجد كذلك ظاهرة الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم موجودة بكثرة في نصوص الأمان، ومن ذلك مثلا: ما ورد في هذا الأمان: ((منتظرا لمن نكث عهده وغدر بيعته والتمس المكر به في حقه الآيات الموجبة في قوله: " ثم بغي عليه لينصرنه الله "[2] الحج 60، " فمن نكث فإنما ينكث على نفسه "[3] الفتح 10، مكتفيا بالله ممن خذله، مستعينا به على من نصب، لا يستفزه ما أجلب به الشيطان من خيله ورجله))[4]، ففي قوله: (لا يستفزه ما أجلب به الشيطان من خيله ورجله) تضمين من قوله تعالى: " واستفزز من استطعت منهم وأجلب عليهم بخيلك ورجلك وشاركهم في الأموال والأولاد وعدهم وما يعدهم الشيطان إلا غرورا" الإسراء 64. وفي قوله كذلك: ((ولا تخونهم قواعد عزائمهم في ساعة العسرة من بعد ما كادت تزيغ قلوب فريق منهم))[5] ، اقتباس من قوله تعالى: " لَّقَد تَّابَ اللَّهُ عَلَى النَّبِيِّ

[1] صبح الأعشى. ج 13. ص 348.
[2] سورة الحج الآية 60.
[3] سورة الفتح الآية 10.
[4] صبح الأعشى. ج 13. ص 333.
[5] المصدر نفسه. الصفحة نفسها..

وَالْمُهَاجِرِينَ وَالْأَنصَارِ الَّذِينَ اتَّبَعُوهُ فِي سَاعَةِ الْعُسْرَةِ مِن بَعْدِ مَا كَادَ يَزِيغُ قُلُوبُ فَرِيقٍ مِّنْهُمْ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ ۚ إِنَّهُ بِهِمْ رَءُوفٌ رَّحِيمٌ" من التوبة 117.

وفي نص أمان آخر نرى الكاتب يقول: ((ولا تخيفوا سبيلا، ولا تسعوا في الأرض فسادا))[1]، وهذا اقتباس من قوله تعالى: " ولا تعثوا في الأرض مفسدين " هود85 أو البقرة 60. ونلاحظ هنا تغيرا طفيفا في التعبير والصياغة.

وفي نص أمان آخر: ((ويرى إحسانا يقابل في الوفاء بهذه العهود بالأكثر، ويحل منها في بلدة طيبة ورب غفور، وفي نعمة جزاؤها الشكر، وهل يجازى إلا الشكور))[2]، 340، ففي قوله: في بلدة طيبة ورب غفور اقتباس من قوله تعالى: " كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور" سبأ 15، وفي قوله: "وهل يجازى إلا الشكور" اقتباس من قوله تعالى: " ذلك جزيناهم بما كفروا وهل نجازي إلا الكفور" سبأ 17. ونلاحظ أن الاقتباس هنا للصياغة فقط دون المعنى.

وفي نص أمان آخر يقول الكاتب: ((وكل ما يخطر بباله أنا نؤاخذه به فهو مغفور، ولله عاقبة الأمور؛ وله منا الإقبال والتأمير والتقديم، وقد صفحنا الصفح الجميل: " إن ربك هو الخلاق العليم" الحجر 86)).[3]

((ولله عاقبة الأمور)) من الآية 41 من سورة الحج " وأمروا بالمعروف ونهوا عن المنكر ولله عاقبة الأمور ".

وقد صفحنا الصفح الجميل من الآية 85 من سورة الحجر: " وإن الساعة لآتية فاصفح الصفح الجميل ".

---

[1] صبح الأعشى. ج 13.ص 337.
[2] المصدر نفسه. ص 340.
[3] المصدر نفسه. ص 344.

2- الأيمان:

يمكن أن نضع الأيمان ضمن الرسائل السياسية الديوانية، حتى وإن كان مضمونها ديني، إذ أنها عرفت مع ظهور الإسلام، وقد شرعها الله عزوجل لتأكيد الأمر المحلوف عليه، بما لا يدع مجالا للشك والريبة، والسبب في ذلك أن لها علاقة مباشرة بنظام الحكم بدليل أن القلقشندي بدأ حديثه بالأيمان الملوكية. وسوف نحاول هنا التركيز على الأيمان الملوكية كما سماها القلقشندي، وهي على نوعين: أيمان متعلقة بالخلفاء، وأيمان متعلقة بالملوك.

تتخذ الأيمان أشكالا عدة، وتكون في مناسبات مختلفة، وسنختار بعض النماذج لنرى من خلالها الصورة التقريبية للبناء العام، وكيف يجب أن تكون، والأشياء التي يحلف بها.

بدأ القلقشندي حديثه عن الأيمان، بالأيمان التي يحلف بها على بيعة الخليفة عند مبايعته، وقال أنها الأصل في الأيمان الملوكية كلها، وأرجع ظهورها بشكل مرتب ومنسق إلى العصر الأموي إذ ((أول من رتبها الحجاج بن يوسف حين أخذه البيعة لعبد الملك بن مروان على أهل العراق، ثم زيد فيها بعد ذلك، وتنقحت في الدولة العباسية وتنضدت))[1]، أي زيد فيها على ما كانت عليه في العصر الأموي، حتى أصبحت تامة الأركان ، مكتملة البنيان.

لهذا سنركز في حديثنا على الأيمان التي لها علاقة بالخلافة الإسلامية، وتنظيم شؤون الدولة، وأول نص يصادفنا في هذا النوع من الكتابة، نسخة يمين أوردها (أبو الحسين الصابي) في كتابه "غرر البلاغة"، وبعد قراءتنا لهذا النص، لا حظنا لأول وهلة أن البناء العام يختلف عن باقي الأنواع الأخرى، وهذه النسخة هي يمين بيعة، فهي أشبه بعقد اتفاق يترتب عليه التزامات بين الطرفين، "الرعية وولي الأمر"، ولها أهمية جوهرية في تثبيت نظام الحكم.

جاءت اليمين خالية من عناصر البسملة والحمدلة والصلاة على النبي والدعاء، والتي نجدها عادة في الرسائل عامة وخاصة الرسمية منها، وقد بدأت اليمين بلفظة " تبايع" متبوعة باسم الخليفة ولقبه، بعد ذلك يأتي وصف هذه البيعة والتعريف بها.

جرى القول في هذه البيعة بكاف الخطاب، أي أن الخليفة (الذي ذكر اسمه هنا في البيعة)، يخاطب رعيته،ولم يرد اسم المخاطب هنا، وإنما جاءت البيعة عامة، تصلح أن يخاطب بها أي شخص أراد البيعة. ومما ورد في هذه البيعة ما يلي:

---

[1] صبح الأعشى. ج 13. ص 215.

((تبايع عبد الله أمير المؤمنين فلانا: بيعة طوع واختيار، وتبرع وإيثار، وإعلان وإسرار، وإظهار وإضمار، وصحة من غير نغل، وسلامة من غير دغل، وثبات من غير تبديل، ووفاء من غير تأويل، واعتراف بما فيها من اجتماع الشمل، واتصال الحبل، وانتظام الأمور، وصلاح الجمهور، وحقن الدماء، وسكون الدهماء، وسعادة الخاصة والعامة، وحسن العائدة على أهل الملة والذمة- على أن عبد الله فلانا أمير المؤمنين عبد الله الذي اصطفاه، وأمينه الذي ارتضاه، وخليفته الذي جعل طاعته جارية بالحق، وموجبة على الخلق...)).[1]

وهكذا تمضي يمين البيعة هذه في تبيان الإلتزامات، وعدم الإخلال بأي بند من بنودها، وتعداد محاسن البيعة في انتظام شؤون الدولة العباسية، وأنها شيئ مركزي في النظام السياسي. وتلزم هذه اليمين صاحبها أن يكون مع سياسة الدولة سرا وعلانية، في السراء والضراء، وفي كل الأحوال، لا يجب عليه الخروج عن مضمونها، وإن خرج أو خالف شرطا من شروطها فجزاؤه العقاب والحرمان من كل ممتلكاته جاء فيها : ((لا تنقض ولا تنكث، ولا تخلف ولا تواري ولا تخادع، ولا تداجي ولا تخاتل، علانيتك مثل نيتك، وقولك مثل طويتك، وعلى أن لا ترجع عن شيئ من حقوق هذه البيعة وشرائطها على ممر الأيام وتطاولها، وتغير الأحوال وتنقلها...)).[2]

وتستمر اليمين في الأوامر والواجبات إلى أن نصل في الأخير إلى الإختتام الذي يبدأ من قوله: ((وهذه اليمين قولك قلتها قولا صحيحا، وسردتها سردا صحيحا، وأخلصت فيها سرك إخلاصا مبينا، وصدقت بها عزمك صدقا يقينا، والنية فيها نية فلان أمير المؤمنين دون نيتك، والطوية دون طويتك، وأشهدت الله على نفسك بذلك " وكفى بالله شهيدا" يوم تجد كل نفس عليها حافظا ورقيبا)).[3]

ونلاحظ هنا الإختتام جاء على شكل تذكير بنسبة هذه البيعة إلى صاحبها، وأنه مسؤول عن كل ما ورد فيها. ونلاحظ كذلك في الاختتام احتواءه على تضمين واقتباس من القرآن الكريم.

أما من حيث الخصائص الفنية المتوفرة في نصوص الأيمان، فيمكن القول أنه لا تخلو نصوص الأيمان كذلك من الناحية البلاغية من التصوير البياني، رغم أنها أكثر ما تشتمل عليه مجموعة من الشروط والبنود، وجزء كبير منها للحلف والقسم بالله، ففي هذا الجزء مثلا: ((وقطعت عصمة محمد صلى الله عليه وسلم منك وجذذتها، ورميت طاعته وراء

---

[1] المصدر السابق. ص 215.
[2] المصدر نفسه. ص 216.
[3] المصدر نفسه. ص 217.

ظهرك ونبذتها))[1]، تعبير جميل وخيال بديع، أراد الكاتب أن يبين لنا الحالة التي ينقض فيها المستحلف عهده الذي قطعه على نفسه بالطاعة والتزام الأوامر، فلجأ إلى الأسلوب غير المباشر، واعتمد على الخيال الأدبي، وشبه ما هو معنوي بما هو محسوس، تقريبا للمعنى وزيادة في التوضح والتاثير، فقد شبه عصمة الرسول صلى الله عليه وسلم بشيء مادي يقطع ويستاصل من الجذور، وهذا إشارة إلى الغدر والخروج والمروق والارتداد، فقطع الشيء من الجذور واستئصاله يجعله غير موجود أصلا.

وقوله: ورميت طاعته وراء ظهرك ونبذتها، ففيه المعنى نفسه الذي رايناه قبل قليل، فقد شبه الطاعة والتي هي خلق وسلوك وأدب إسلامي رفيع، بشيء مادي محسوس يرمى ولا ينتفع به، وهذا كله من أجل إيصال المعنى الذي أراده الكاتب، هذا التعبير يلائم سياق النص، ويتماشى مع غرضه الذي وضعه له صاحبه. فقد أراد القول أن مخالفة هذه اليمين تؤدي إلى نتائج وخيمة لمخالفها، إذ يصبح من الداخلين تحت دائرة العصاة لله ورسوله، وغير متبع لأحكام الدين، وأن الله سيطبع على قلبه ليكون من الخاسرين.

وفي نص آخر: ((عليك بهذه البيعة التي طوقتها عنقك، وبسطت لها يدك، وأعطيت بها صفقتك))[2]. هنا نجد الكاتب يتحدث عن اليمين ومدى خطورتها وملازمتها للإنسان أينما ذهب فهي ملازمة له لا تفارقه في اي زمان وفي كل مكان، واستعار الكاتب هنا الفعل " طوق" ولفظ " عنق "، للتعبير عن هذا المعنى فنحن نعرف أن العنق عضو في جسم الإنسان موضع للقلائد والأطواق، إذن يمكن القول إن الكاتب هنا شبه هذه البيعة بالطوق أو القلادة في ملازمتها للشخص وعدم مفارقتها له، خاصة وأن العنق يحس الإنسان فيها بالقيد أكثر مقارنة بالأعضاء الأخرى، كاليد مثلا أو الرجل. فمهما قيدت الاعضاء الأخرى في جسم الإنسان، فلا يمكن أن يكون تقييدها مثل تقييد العنق، وهذا هو المعنى الدقيق والجميل الذي أراد الكاتب إيصاله للقارئ. وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى:

" وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه"(الإسراء 13).

ولو تحدثنا عن الجوانب الفنية الأخرى في نصوص الأيمان، فسنقول أن نصوص الأيمان فيها الكثير من الاستشهادات، فنجد اقتباسا من القرآن الكريم ومن الأحاديث النبوية بكثرة، ربما لأن نوعية هذه النصوص تلائم ذلك، ومما وقع عليه اختيارنا ما يلي:

---

[1] صبح الأعشى. ج 13. ص 217.
[2] المصدر نفسه. ص 218.

((إذ كان مبايعو ولاة الأمر وخلفاء الله في الأرض " إنما يبايعون الله يد الله فوق أيديهم فمن نكث فإنما ينكث على نفسه ومن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجرا عظيما" الفتح 10))[1] 13، 216. فهنا نجد تضمينا للآية القرآنية من سورة الفتح.

نجد اقتباسا ((عليك بهذه البيعة التي أعطيت بها صفقة يدك، وأصفيت فيها سريرة قلبك، والتزمت القيام بها ما طال عمرك، وامتد أجلك – عهد الله إن عهد الله كان مسؤولا))[2] . أما هنا فنجد اقتباسا من القرآن الكريم، من قوله تعالى: " وأوفوا بالعهد إن العهد كان مسؤولا " من الآية 34 من سورة الإسراء.

اقتباس وتضمين: ((وأشهدت الله على نفسك بذلك " وكفى بالله شهيدا " النساء 79 يوم تجد كل نفس عليها حافظا ورقيبا))[3] . كذلك هنا نجد تضمينا واقتباسا. والاقتباس من قوله تعالى: " يوم تجد كل نفس ما عملت من خير محضرا" آل عمران 30.

واقتباسا من الأحاديث: ((ورميت طاعته وراء ظهرك ونبذتها، ولقيت الله يوم الحشر إليه))[4] . فهذا الكلام يبدو أن فيه إشارة إلى حديث " من ترك الجمعة ثلاث جمع متواليات فقد نبذ الإسلام وراء ظهره"، وهذا الحديث رواه ابن عباس

واقتباس من حديث: ((عليك بهذه البيعة التي طوقتها عنقك، وبسطت لها يدك، وأعطيت بها صفقتك))[5]،.من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: " من بايع إماما فأعطاه صفقة يده، وثمرة قلبه، فليطعه ما استطاع، فإن جاء آخر ينازعه فاضربوا عنق الآخر" صحيح مسلم.

وهكذا يمكن القول إجمالا أن نصوص الأيمان حافلة بالصور البيانية والأسجاع الجميلة، و مطعمة بالاقتباسات والاستشهادات التي تزيد في جمال النص وحجيته وإقناعيته.

---

[1] صبح الأعشى. ج 13. ص 216.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه. ص 217.
[4] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه. ص 218.

3- تحويل السنين والتوفيق بين السنين الشمسية والقمرية:

يعد موضوع تحويل السنين الشمسية والقمرية من المواضيع التي كانت لها علاقة بتنظيم شؤون الدولة، لهذا السبب أدرجناها ضمن الرسائل السياسية، وهذا الموضوع يمس جانبا من جوانب التشريع الإسلامي إذ له علاقة بوقت إخراج الزكاة.

بعد قراءتنا لموضوع تحويل السنين في صبح الأعشى، لاحظنا أن القلقشندي يحصر طرق وأساليب الكتابة في هذا النوع في عدة طرق – كعادته- ويمكن إجمالها فيما يلي:

الطريقة الأولى: أن يفتتح النص ب " أما بعد"، بعد ذلك يتم الدخول في الموضوع مباشرة، من خلال التعريف به، وأهميته بالنسبة للمسلمين، وبعد الخلوص من ذلك يتم الإنتقال في الأخير لإعطاء الأوامر بتطبيق ما أمر به الخليفة في هذا الشأن، أي تحويل السنة الشمسية إلى قمرية مراعاة لأمور الخراج أي الزكاة.

الطريقة الثانية: أن يفتتح النص بلفظ: " من فلان أمير المؤمنين إلى أهل الدولة ونحوذلك"، بعد ذلك يأتي التحميد

الطريقة الثالثة: أن يفتتح النص بخطبة مفتتحة ب "الحمد لله، ثم يقال وبعد

الطريقة الرابعة: أن يفتتح النص بعبارة " خرجت الأوامر"، ثم يذكر التفاصيل حول الموضوع.

ولكن ما يهمنا هنا هو الحديث عن عناصر الرسالة، إن كانت متوفرة أم لا، ولقد وجدنا أن نصوص تحويل السنين لا تختلف في بنائها العام، عن باقي النصوص الأخرى، فمن خلال هذه الطرق كما هو مبين أعلاه، تتضح لنا بعض العناصر الأساسية في الرسالة.

وقع اختيارنا على نموذج رأيناه مستوفيا لعناصر الرسالة، وسنقف عنده مستخلصين عناصر بنائه الخارجي.

النص ينتمي زمنيا إلى عصر القلقشندي، أي وقت متأخر وصلت فيه الكتابة الإنشائية إلى درجة متقدمة فنيا وبلاغيا وحتى في شكلها الخارجي، وفي زمانه كانت العادة أن يكتب في موضوع تحويل السنين، وأن ((يفتتح بخطبة مفتتحة ب "الحمد لله" ثم يقال: وبعد فإنا لما اختصنا الله تعالى به من النظر في أمر الناس ومصالحهم، ويذكر ما سنح له من ذلك ثم يقال: ولما كان، ويذكر قصة السنين: الشمسية والقمرية، وما يطرأ بينهما من التباعد الموجب لنقل الشمسية إلى القمرية، ثم يقال: اقتضى الرأي الشريف أن يحول مغل سنة كذا إلى سنة كذا وتذكر نسخة ذلك، ثم يقال: فرسم بالأمر الشريف الفلاني لا زال.....

أن تحول سنة كذا إلى كذا.

النص عبارة عن نسخة مرسوم بتحويل السنة القبطية إلى العربية، وبعد قراءتنا له تمكنا من الوصول إلى بنائه العام وفق ما يلي:

التحميدة الأولى

التحميدة الثانية

وبعد

فإنا لما اختصنا الله تعالى به من التوفر على مصالح الإسلام

ولما كان الزمن مقسوما بين سنين شمسية يتفق فيها ما أخرج الله تعالى من الرزق لعباده

فلذلك رسم بالأمر الشريف

فليعتمد حكم ما قررناه

والإعتماد فيه على الخط الشريف –أعلاه الله تعالى- أعلاه، إن شاء الله تعالى

حادي عشرين[1] جمادى الأولى سنة خمسين وسبعمائة

حسب المرسوم الشريف، بالإشارة الكافلية السيفية، كافل الممالك الشريفة الإسلامية، أعز الله تعالى نصرته، ثم الحمدلة والتصلية[2] والحسبلة.

نلاحظ إذن أن هذا النص يحتوي على معظم عناصر بناء الرسالة، من استفتاح وتصدير وغرض واختتام، وكل عنصر من هذه العناصر تندرج تحته مجموعة من العناصر الأخرى المكونة لبنيته العامة، لنصل في النهاية إلى نموذج يمكن أن يحتذى في كتابة مثل هذه الأنواع من النصوص. ونلاحظ كذلك أيضا إن هناك نوعا من الترتيب الموضوعي والترابط المنهجي بين هذه العناصر، فنجد أن كل عنصر تابع لما قبله ويمهد لما بعده.

---

[1] هكذا جاءت في الأصل بإثبات النون؛ وهو لحن. أنظر صبح الأعشى. ج13. ص 82.

[2] هكذا وردت في الاصل. أنظر صبح الأعشى. ج13. ص 82. والتصلية هي اختصار لعبارة " صلى الله عليه وسلم " مثلها مثل الحوقلة والحسبلة والحمدلة. ولكن من معانيها اللغوية كذلك الإحراق، وهي مصدر الفعل " صلَّى ". لهذا السبب تحرج بعض العلماء واللغويين من استعمال المصدر " تصلية ". أنظر لسان العرب مادة " صلا " ص 2489 وما بعدها، أو معجم مقاييس اللغة " مادة " صلي " ص 490.

أما من جهة الخصائص الفنية، فيمكن القول إجمالا إن مثل هذا النوع من الكتابة، لا يهتم الكتاب فيه عادة بالتصوير، إلا ما استدعاه سياق الحديث وجاء دون تكلف مثل قول الكاتب:

((ولأنه ليس من الحق أن تمنع هذه الطبقة من برد اليقين في صدورها)).[1]

فقوله: " برد اليقين "، كناية عن الطمأنينة، وحرارة الإيمان التي يجدها المؤمن في صدره.

و أما قوله في موضع آخر: ((وهي المدة التي يجامع القمر فيها الشمس))[2]، فنجد الكاتب يشبه الشمس والقمر برجل وامرأة وحذف المشبه به وأبقى على صفة من صفاته وهي " المجامعة " على سبيل الاستعارة المكنية.

أما السجع فلا يغيب عن النص، وقلنا سابقا إن السجع في النص النثري العربي القديم عموما وخاصة في الرسائل والخطب والمقامات أصبح أشبه بالظاهرة أكثر منه خاصية فنية، فكل النصوص النثرية القديمة تتوفر على هذه الخاصية التي أبدع الكتاب في توظيفها واستثمارها في تجميل النص النثري وجعله منافسا في جماليته وحسنه للنص الشعري الذي ظل لفترة زمنية طويلة يتربع على عرش الأبهة والجمال.

ويمكن أن نستشهد في هذا المقام بهذه القطعة الأدبية من نص للقاضي الفاضل كتبه عن الملك الناصر " صلاح الدين يوسف بن أيوب ": ((إن نظرنا لم يزل تتجلى له الجلائل والدقائق، ويتوخى من الحسنات ما تسير به الحقائب والحقائق، ويخلد من الأخبار المشروعة، كل عذب الطرائق رائق، ويجدد من الآثار المتبوعة، ما هو بثناء الخلائق لائق، ولا يغادر صغيرة ولا كبيرة من الخير إلا جهدنا أن نكتسبها، ولا يثوب بنا الداعي إلى مثوبة إلا رأينا أن نحتسبها، لا سيما ما يكون للسنين الماضية ممضيا، وإلى القضايا العادلة مفضيا)).[3]

نلاحظ في هذه القطعة الأدبية سجعا جميلا حسنا، جاء موافقا للمعنى الذي أراد الكاتب إيصاله للقارئ، خاصة وأن ألفاظه جاءت واضحة ومفهومة وخفيفة على السمع، كما جاءت خادمة للمعنى وليس العكس، وهذا هو السجع الذي اتفق النقاد والبلاغيون ومتذوقو الأدب على حسنه. ويساهم السجع بشكل كبير في إضفاء جو موسيقي على النص، مما يزيد في إمتاع القارئ والتأثير فيه.

---

[1] صبح الأعشى. ج13. ص 70.
[2] المصدر نفسه. ص 72.
[3] المصدر نفسه. ص 76.

4- التذاكر:

تحدث القلقشندي عن نصوص التذاكر في المقالة السادسة التي هي أهم المقالات- كما قلنا سابقا- في صبح الأعشى، وقبل أن يعرض القلقشندي لنماذج من النصوص من هذا النوع، تطرق إلى الخصائص العامة الشكلية الخارجية منها على وجه الخصوص، بدءا بالبسملة والعنوان والصدر والغرض والإختتام والتاريخ والحمدلة والصلاة على النبي والحسبلة، إلى غير ذلك مما هو خارج عن النص، كنوع الورق والقلم ومقدار الفراغ الذي يترك بين الأسطر من البسملة إلى آخر سطر في الورقة.

وقد أورد القلقشندي تعريف " علي بن خلف" في كتابه مواد البيان، إذ يقول: ((وقد جرت العادة أن تضمن جمل الأموال التي يسافر بها الرسول ليعود إليها إن أغفل شيئا منها أو نسيه، أو تكون حجة له فيما يورده ويصدره، قال: ولا غنى بالكاتب عن العلم بعنواناتها وترتيبها)).[1]

التذاكر إذن هي نوع من الرسائل الديوانية، إذ لها علاقة مباشرة بديوان أموال الدولة، ومن خلالها يحاسب الشخص الذي كلفه الخليفة أو السلطان بمهمة، وتكون حجة له أو عليه، ومن خلالها تنتظم شؤون الدولة في شقها المالي، فهي نوع من المحاسبة بتعبيرنا المعاصر.

وللتذاكر دور حساس ووظيفة مركزية في تسيير شؤون المملكة، من خلال ما تتضمنه من تدقيق ومحاسبة في دخول وخروج الأموال من خزينة الدولة، والوجوه التي يصرف فيها هذا المال. فالتذاكر إذن تعمل على حفظ أموال الدولة، وضبط إيراداتها، مما يعود بالنفع على المملكة عامة.

ونظرا لأهمية هذه النصوص بالنسبة للكاتب عموما وكاتب ديوان الإنشاء على وجه الخصوص، يرى القلقشندي أنه يجب أن تكون التذكرة ((في الفصاحة والبلاغة على حد الرسائل، فيعلو شأن التذكرة باعتبار اشتمالها على الفصاحة والبلاغة، وينحط بفواتهما))، والتذاكر كغيرها من النصوص الأخرى تختلف وتتفاوت من حيث الفصاحة والبلاغة، والسبب راجع لكونها ((منوطة بحال المكتوب له التذكرة، والمكتوب بسببه، فيختلف الحال باختلاف الأسباب، ويؤتى لكل تذكرة بفصول تناسبها بحسب ما تدعو الحاجة إليه))[2]، فيمكن أن تكون التذكرة لأحد أمراء الدولة، أو لأحد نواب السلطنة عند سفر السلطان، أو لأحد نواب القلاع وولاتها.

---

[1] المصدر السابق. ص 84.

[2] المصدر نفسه. *ص 110.*

عند قراءتنا لنصوص التذاكر الثلاث التي أوردها القلقشندي، لاحظنا تشابها كبيرا بينها، من حيث الهيكل العام،وإن كانت متفاوتة من حيث الفصاحة والبلاغة، ولهذا قمنا باختيار نص للوقوف عنده، واستخلاص عناصر الهيكل العام، مع اشتماله على درر الفصاحة وجواهر البلاغة، والنص الذي اخترناه هو للقاضي الفاضل (526 – 596 ه)، الذي هو أحد أقطاب البلاغة العربية القديمة، وأحد الكتاب المبرزين في تاريخ النثر العربي، ولا يتسع المقام هنا لنتحدث عنه ونوفيه حقه، ولكننا نقول باختصار أنه وحده يمثل مدرسة فنية في النثر العربي القديم قائمة بذاتها، وخاصة في ميدان كتابة الرسائل الذي برع فيه وأتقنه أيما إتقان.

بالنسبة لعناصر البناء العام للنص، يمكن القول إن نص التذكرة جاء مشتملا على عناصر كثيرة عهدناها في فن الرسالة، من تصدير وغرض رئيسي واختتام، مع اشتمال كل قسم من هذه الأقسام على عناصر معينة، سنذكرها عند حديثنا عن كل قسم على حدة.

أما بالنسبة للصدر أو المقدمة فيبدأ من قوله: ((تذكرة مباركة، ولم تزل الذكرى للمؤمنين نافعة، ولعوارض الشك دافعة، ضمنت أغراضا يقيدها الكتاب، إلى أن يطلقها الخطاب، على أن السائر سيار البيان، والرسول يمضي على رسل التبيان، والله سبحانه يسدده قائلا وفاعلا، ويحفظه بادئا وعائدا ومقيما وراحلا)).[1]

في الصدر نجد العناصر الآتية:

العنوان (تذكرة مباركة)

الدعاء (والله سبحانه يسدده قائلا وفاعلا...)

أما المقدمة فقد جاءت طويلة نسبيا، ولكن هذا الطول ملائم لحجم النص، إذ نص التذكرة جاء في أكثر من عشر صفحات، والمقدمة في صفحة تقريبا، وقد جاءت متضمنة العناصر الآتية: إسم حامل التذكرة- الدعاء - التحية والتسليم والصلاة على النبي- الإستشهاد ببيتين شعريين.

مما جاء فيها: ((الأمير الفقيه شمس الدين خطيب الخطباء – أدام الله نعمته، وكتب سلامته، وأحسن صحابته- يتوجه بعد الإستخارة ويقصد دار السلام...))، ويمضي صاحب النص في الحديث عن المكان الذي يقصده حامل التذكرة، واصفا إياه وصف إعجاب وتقدير واحترام، يقول: ((فإذا نظر تلك الدار الدار سحابها، وشافه بالنظر معالم ذلك الحرم المحرم على الخطوب خطابها، ووقف أمام تلك المواقف التي تحسد الأرجل عليها الرؤوس، وقام

[1] صبح الأعشى. ج13. ص 86.

بتلك المنازل التي تنافس الأجسام فيها النفوس- فلو استطاعت لزارت الأرواح محرمة من أجسادها، وطافت بكعبتها متجردة من أغمادها- فليمطر الأرض عنا هناك قبلا تخضلها، بأعداد لا نحصلها، وليسلم عليها سلاما نعتده من شعائر الدين اللازمة...)).[1]

إلى أن يأتي في الأخير للإستشهاد ببيتين شعريين:

ومن الغرائب أن تسير غرائب في الأرض لم يعلم بها المأمول

كالعيس أقتل ما يكون لها الظما والماء فوق ظهورها محمول

يأتي بعد المقدمة غرض أو مقصد النص، وقد جاء طويلا في عشر صفحات تقريبا،وهذه سمة أساسية في التذاكر الصادرة عن السلطان، فيها نوع من التفصيل، وعند قراءتنا لغرض النص وجدناه يتضمن أفكارا ومعاني كثيرة، ولكنها ذات مضمون واحد هو الدفاع عن بيضة الإسلام ورد كيد الأعداء، وقد جاءت التذكرة متضمنة للبطولات والإنتصارات وإغاثة المظلوم ونصرة الضعيف، ويبدأ من قوله: ((فإنا كنا نقتبس النار بأيدينا، وغيرنا يستنير، ونستنبط الماء بأيدينا، وغيرنا يستمير...)).[2]

بعد ذلك يأتي الإختتام وقد اشتمل على عنصرين هما: النصيحة والدعاء يقول فيه: ((هذا ما لاح طلبه على قدر الزمان، والأنفس تطلب على مقدار الإحسان، فإن في استنهاض نيات الخدام بالإنعام ما يعود على الدولة منافعه، وتنكأ الأعداء مواقعه، وتبعث العزائم من موت منامها، وتنفض عن البصائر غبار ظلامها، والله تعالى ينجد إرادتنا في الخدمة بمضاعفة الاقتدار، ومساعدة الأقدار، إن شاء الله تعالى)).[3]

أما من جهة الخصائص الفنية والطاقات التعبيرية، فيمكن القول أن نصوص التذاكر تتوفر على جملة من ألوان التصوير البياني، فالتذكرة يجب أن تكون ((في الفصاحة والبلاغة على حد الرسائل، فيعلو شأن التذكرة باعتبار اشتمالها على الفصاحة والبلاغة، وينحط بفواتهما))[4]، وسنقف عند هذه التذكرة التي اشتملت على درر الفصاحة وجواهر البلاغة و التي كتبها القاضي الفاضل عن السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب إذ نجده يقول في أحد فصولها: ((ووقف أمام تلك المواقف التي تحسد الأرجل عليها الرؤوس، وقام بتلك المنازل التي تنافس الأجسام فيها النفوس –فلو استطاعت لزارت الأرواح محرمة من

---

[1] صبح الأعشى. ج13. ص 86.
[2] المصدر نفسه. ص 87.
[3] المصدر نفسه. ص 96.
[4] المصدرنفسه. ص 110.

أجسادها، وطافت بكعبتها متجردة من أغمادها)). فلو تأملنا هذه الفقرة لوجدنا فيها تصويرا رائعا.

وقف أمام تلك المواقف التي تحسد الأرجل عليها الرؤوس(إستعارة مكنية)، حيث شبه شيئا معنويا بشيء محسوس لتقريب المعنى، وجعله أكثر وضوحا، حيث شبه الأرجل والرؤوس والتي هي أعضاء فقط في جسم الانسان بالانسان، على سبيل الاستعارة المكنية.

(وقام بتلك المنازل التي تنافس الأجسام فيها النفوس)، فهنا كذلك استعارة مكنية، حيث لجأ إلى تصوير الأجسام والنفوس تصويرا حسيا ملموسا، وشبههما بشخصين يتنافسان فيما بينهما، وحذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على خاصية من خواصه، وهذا التعبير المعتمد على التصوير الحسي قرب لنا المعنى أكثر، وجعلنا ندرك خطورة هذا الموقف. وهنا نرى الكاتب يفصل بين الأجسام والنفوس، وهذا الفصل ربما يذكرنا بقول المتنبي:

وإذا كانت النفوس كبارا تعبت في مرادها الأجسام

ومن جهة أخرى نجد الكاتب يعتمد على السجع، ولكن ما لفت انتباهنا ونحن نقرأ نص التذكرة، أن القاضي الفاضل اعتمد على سجع الترصيع الذي نعرف أنه يتضمن سجعتين فما أكثر، ولاحظنا كذلك وجود تناسب بين الجمل المكونة للسجع، وحتى نقرب الصورة أكثر، نورد قطعة أدبية دليلا على ما نقول: ((فإنا كنا نقتبس النار بأيدينا، وغيرنا يستنير، ونستنبط الماء بأيدنا، وغيرنا يستمير، ونلقى السهام بنحورنا، وغيرنا يغير التصوير، ونصافح الصفاح بصدورنا، وغيرنا يدعي التصدير، ولا بد أن نسترد بضاعتنا، بموقف العدل الذي ترد به الغصوب، ونظهر طاعتنا، فنأخذ بحظ الألسنة كما أخذنا بحظ القلوب))[1]

نلاحظ هنا وجود نسبة من التساوي بين الفقرات، ونحن نعلم أن أحسن أنواع السجع ما تساوت فقراته، خاصة إذا جاء غير متكلف، فإن الأذن تطرب به حينئذ، وتستلذ سماعه.

وورد سجع الترصيع في موضع آخر جاء فيه: ((فما زلنا نسحتهم سحت المبارد للشفار، ونتحيفهم تحيف الليل والنهار للأعمار، بعجائب تدبير، لا تحتملها المساطير، وغرائب تقرير، لا تحملها الأساطير)).[2]

ومن الخصائص الفنية الموجودة كذلك في نص التذكرة، الاقتباسات والاستشهادات، ونقول أن الاقتباس من القرآن الكريم موجود بكثرة، ولكننا سنقتصر على بعض المواضع

[1] صبح الأعشى. ج13. ص 87..
[2] المصدر نفسه. ص 89.

فقط، ومما وقع عليه نظرنا قول الكاتب: ((فليعد وليعد حوادث ما كانت حديثا يفترى))[1]، فهو مقتبس من قوله تعالى: ((لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب ما كان حديثا يفترى ولكن تصديق الذي بين يديه)) يوسف 111، وفي موضع آخر: ((وتلك الأنصاب قد نصبت تتخذ من دون الله تعظم وتفخم، فتعالى الله عن شبه العباد، وويل لمن غره تقلب الذين كفروا في البلاد))[2] مقتبس من قوله تعالى: " لا يغرنك تقلب الذين كفروا في البلاد "الآية 196 من سورة آل عمران. ومن الأقوال الماثورة نجد قول الكاتب ((وصاحب المملكة التي أكلت على الدهر وشربت))، مأخوذ من المثل العربي: " أكل الدهر عليه وشرب "، وهو مثل عربي يضرب لمن طال بقاءه، ودار عليه الزمان، حتى أصبح باليا.

وقد أورد المبرد هذا المثل في كتابه " الكامل في اللغة والأدب ". وورد في " مجمع الأمثال" للميداني.

[1] صبح الأعشى. ج 13. ص 86.
[2] المصدر نفسه. ص 87.

5- التقاليد:

التقاليد هي نوع من((المكاتبة التي تصدر عن ديوان الخلافة ببغداد لأرباب السيوف ممن دون أرباب العهود في الرتبة بإقرار صاحبه لوظيفة بعينها واستخدام المصطلح في زمن القلقشندي بمدلوله وياية بلد من البلدان عن الديار المصرية)).[1]

توفرت نصوص التقاليد في صبح الأعشى على عناصر البناء العام للرسالة، رغم أن القلقشندي كعادته يتتبع أنواع المكاتبات وأغراضها جغرافيا وزمنيا، مع الإكثار من النماذج، إلا أننا سنقصر حديثنا على بعض النماذج فقط، لنرى من خلالها الشكل الخارجي للتقليد، وصورة عامة عن الكيفية وطريقة البناء، أما الزيادات والإختلافات الأخرى فننبه لها فقط، لأنها لا تمس البناء الأساسي للنص.

من الأساليب الفنية في كتابة وبناء نص التقليد، أن يكون الإفتتاح بعبارة: " أما بعد، فالحمد لله"، ويؤتى فيه بثلاث تحميدات، أي تحميدين آخرين بعد العبارة الإفتتاحية، ويمكن الإقتصار على تحميدة واحدة، وهذا خاص بما كان يكتب عن خلفاء بني العباس ببغداد يقول القلقشندي فيما كان يكتب لوزراء الخلافةالعباسية: ((وكان رسمهم فيه أن يفتتح بلفظ " أما بعد فالحمد لله " ويؤتى فيه بثلاث تحميدات، وربما اتصر على تحميدة واحدة. وعلى ذلك كانت تقاليد وزرائهم من أرباب السيوف والأقلام))[2]. ولم يبين لنا القلقشندي متى نكتفي بتحميدة واحدة، وحتى النصوص التي وظفها في هذا السياق، تنبني كلها على ثلاث تحميدات.

بعد هذه التحميدات يأتي صدر الرسالة، الذي يأتي على شكل تمهيد وتوطئة لصلب الموضوع بعد ذلك الغرض، الذي يكون عادة في شكل أوامر ونصائح وتوجيهات من المرسل إلى المرسل إليه، أي من السلطان إلى الوزير أو الأمير أو النائب أو أيا كان من المسؤولين الصغار، أي من المقلد إلى المقلد، بعد الغرض يأتي الإختتام، الذي يكون ملائما لغرض النص الرئيسي، ويأتي مشتملا على دعاء للمقلد بالتوفيق والسداد فيما أنيط له من مهام ومسؤوليات.

وحتى نقرب الصورة أكثر، علينا أن نلامس النصوص ونستنطقها لنرى من خلالها هذه العناصر والأقسام، وكيف يجب أن تكون، ومحتواها ومضمونها.، ونستخرجها مباشرة من النص.

---

[1] ثقافة الكاتب العربي. تغريد حسن عبد العاطي. ص 303.

[2] صبح الأعشى. ج 10. ص ص 241، 242.

من النماذج التي أوردها القلقشندي ، نص تقليد كتب به عن المسترشد لبعض وزرائه، وبعد قراءتنا له توصلنا إلى أن بناءه العام هو كالآتي:

الإفتتاح بثلاث تحميدات في التحميدة الأولى يؤتى ب(أما بعد). كما هو موضح أدناه:

((أما بعد، فالحمد لله المنفرد بكبريائه، المتفضل على أوليائه، مجزل النعماء، وكاشف الغماء)).[1]

((والحمد لله الذي استخلص محمدا صلى الله عليه وسلم من زكي الأصلاب، وانتخبه من اشرف الأنساب، وبعثه إلى الخليقة رسولا، وجعله إلى منهج النجاة دليلا)).[2]

((والحمد لله ان حاز لأمير المؤمنين من إرث النبوة ما هو أجدر بحيازة مجده، وأولى بفيض عده)).[3]

فهذه ثلاث تحميدات في الأولى ذكر لصفات الله جل جلاله، وفضله الكبير على عباده

في التحميدة الثانية، صلاة وتسليم على الرسول المصطفى، وبعض خصاله الشريفة

في التحميدة الثالثة: حديث عن أمير المؤمنين، وأعماله الصالحة والفاضلة في استقرار المملكة، وجاء مشتملا على الدعاء.

وما يلاحظ على هذه التحميدات الثلاثة التي تشكل مجتمعة عنصرا من عناصر إفتتاح النص، أن فيها تدرجا وترتيبا منطقيا، وترابطا منهجيا، وهي تشكل نسقا فنيا متلاحما، يصعب فكه، أو الإستغناء فيه عن عنصر من العناصر.

الصدر فيه كذلك حديث عن مكانة منصب الوزارة: ((ولما كانت الوزارة قطب الأمور الذي عليه مدارها، وإليه إيرادها وعنه إصدارها، وخلا منصبها من كاف يكون له أهلا، وينظم من شماله شملا،أجال أمير المؤمنين فيمن يختار [لذ] لك فكره، وأنعم لأهل الإصطفاء لهذه المنزلة [نظره] حتى صرح محض رأيه عن زبدة اختيارك، وهداه صائب تدبيره إلى اقتراحك وإيثارك، وألقى إليك بالمقاليد، وعول في دولته القاهرة على تدبيرك السديد))[4]

---

[1] المصدر السابق. ص 246.
[2] المصدر نفسه. ص 246.
[3] المصدر نفسه. ص 247.
[4] المصدر نفسه. ص 248.

ويمضي كاتب النص وهو الخليفة في إسداء النصائح وإعطاء الأوامر للوزير الذي قلده منصب الوزارة، وهي في جملتها نصائح بتقوى الله والورع وإحقاق الحق وإبطال الباطل، إلى غير ذلك من الإرشادات والتعليمات التي تدل على حرص الخليفة المسترشد بالله على مكانة وهيبة الخلافة. ومما جاء في النص قوله: ((وقلدك من الفخر ما يدوم على مر الزمان ويبقى، وأمطاك صهوة سابح يساوي الرياح سبقا، ووسمك بكذا وكذا في ضمن التأهيل للتكنية، إبانة عن جميل معتقده فيك، ورعاية لوسائلك المحكمة المرائر وأواخيك

وأمرك بتقوى الله التي هي أحصن المعاقل، وأعذب المناهل، وأنفع الذخائر، يوم تبلى السرائر، وأن تستشعرها فيما تبديه وتخفيه، وتذره وتأتيه: فإنها أفضل الأعمال وأوجبها)).[1]

اما الإختتام فجاء متضمنا الدعاء والمشيئة خاليا من العناصر الاخرى، كالصلاة والسلام والحمدلة والحسبلة والتاريخ، يقول: ((والله يصدق مخيلة امير المؤمنين فيك، ويوزعك شكر ما أولاك ويوليك، ويجعل الصواب غرضا لنبال عزائمه، ويذود عن دولته القاهرة كتائب الخطوب بصوارم السعد ولهاذمه، ويصل أيامه الزاهرة بالخلود، ويبسط على أقاصي الأرض ظله الممدود، ما استهل جفن الغيث المدرار- وابتسمت ثغور النوار، إن شاء الله تعالى)).[2]

والحقيقة أن الإختتام جاء ملائما لغرض النص وسياقه وجوه العام. وحتى العناصر المكونة للإختتام كافية للخروج بالنص خروجا مؤديا للوظيفة التواصلية والإبلاغية.

ويمكن ان يكون التقليد غير خاضع لضوابط معينة، خاصة من حيث الإفتتاح، وهي مما يكتب من ديوان الخلافة لأرباب السيوف ولكنها خاصة لمن هم دون أرباب العهود في الرتبة، وقد أورد القلقشندي نموذجا واحدا، جاء خاليا من الإفتتاح وعناصر التقديم المعروفة عادة في كتابة الرسائل، وكان الدخول في مقصد النص مباشرة، من خلال نصائح وتوجيهات للمقلد، والنص لأبي طريف بن عليان العقيلي، من إنشاء أبي إسحاق الصابي بدأ بقوله: ((قد رأينا تقليدك –أطال الله بقاءك- الحماية بالكوفة وأعمالها وما يجري معها ثقة بشهامتك وغنائك، وسكونا إلى استقلالك ووفائك، واعتقادا لاصطناعك واصطفائك، وحسن ظن بك في شكر ما يسدى إليك، ومقابلته بما يحق عليك، من الأثر الجميل فيما تولاه، والمقام الحميد فيما تستكفاه، فتول –أيدك الله- ذلك مقدما تقوى الله ومراقبته...))[3]، وهكذا على هذا المنوال يمضي صاحب النص في إسداء النصائح والتوجيهات، وكما نلاحظ جاء

[1] صبح الأعشى ج 10. ص 249.
[2] المصدر نفسه. ص 251.
[3] المصدر نفسه. ص 272.

الدعاء في بداية النص، أما الإختتام فجاء مشتملا على المشيئة فقط: ((ليتصل لك الإحماد عليها، والمجازاة عنها، إن شاء الله تعالى)).[1]

ويعرض لنا القلقشندي مذاهب كتاب الدولة الفاطمية، منها ((أن يفتتح ما يكتب في الولايات بخطبة مبتدأة بالحمد لله كما يكتب في أعلى الولايات في زماننا، ويقال: " يحمده أمير المؤمنين على كذا وكذا، ويسأله أن يصلي على محمد وآله، وعلى جده علي بن أبي طالب، ثم يقال: " وإن أمير المؤمنين لم يزل ينظر فيمن يصلح لهذه الولاية، وإنه لم يجد من هو كفؤ لها غير المولى، وإنه ولاه تلك الوظيفة، ثم يوصى بما يليق به من الوصية، ثم يقال: " هذا عهد أمير المؤمنين إليك، وحجته عليك، فاعمل به، أو نحو ذلك مما يعطي هذا المعنى)).[2]

وواضح من كلام القلقشندي في طريقة كتابة التقاليد عند كتاب الدولة الفاطمية، أنها تختلف قليلا عن المذاهب الأخرى، ونقصد هنا الدولة العباسية التي رأينا نموذجا منها، فالإفتتاح هنا بتحميدين، الأول بصيغة الحمد لله، والثاني بصيغة " يحمده أمير المؤمنين"، مع اشتمال التحميد الثاني على الصلاة على المصطفى وآال بيته الطاهرين وخاصة علي بن أبي طالب.بعد ذلك تأتي المقدمة أو التصدير، ويجب أن تكون ملائمة لموضوع النص، ويجعلها الكاتب تمهيدا للموضوع الرئيسي، بعد ذلك ياتي الغرض أوموضوع الرسالة الرئيسي، الذي يكون عادة جملة من الوصايا والتوجيهات كما في التقاليد الأخرى، بعد ذلك الإختتام.

سنحاول الإقتراب من نموذج لنرى من خلاله صورة التقاليد عند كتاب الدولة الفاطمية، ولنرى الزيادات الموجودة فيها، والنص نسخة تقليد في رسم ما يكتب للوزير ، رأيناه مناسبا لمقام حديثنا، لأننا كنا قد تحدثنا عن نسخة تقليد كتب بها عن المسترشد بالله العباسي لبعض وزرائه، وتلك النسخة تمثل نموذج كتابة التقاليد في دولة بني العباس ببغداد، أما هذا النموذج فأردناه أن يكون معبرا عن طريقة الكتابة في الدولة الفاطمية.

بدأ النص بخطبة مفتتحة بالحمد لله، وقد خصص الكاتب الحمد الأول للحديث عن نعم الله عزوجل وفضله على عباده، وذكر صفاته العلى يقول: ((الحمد له المنفرد بالملكوت والسلطان، المستغني عن الوزراء والأعوان))[3]، أما الحمد الثاني فقد جاء بصيغة الفعل المضارع ، "يحمده" مع ذكر لقب الخليفة " أمير المؤمنين"،، متبوعا بالصلاة والسلام على الرسول محمد وعلي بن أبي طالب، وهنا نلاحظ زيادة لها علاقة بمذهب الدولة الفاطمية

[1] صبح الأعشى. ج 10. ص 273.
[2] المصدر نفسه. ص 397.
[3] المصدر نفسه. ص 397.

يقول: ((يحمده أمير المؤمنين أن استخلفه في الأرض... ويساله الصلاة على سيدنا محمد خاتم الأنبياء، وخيرة الأصفياء، المؤيد فأفضل[1] الظهراء، وأكمل الوزراء: علي بن أبي طالب المتكفل في حياته، بنصره وإظهار شريعته، والقائم بعد وفاته، مقامه في أمته، صلى الله عليهما)).[2]

بعد الإفتتاح تأتي المقدمة، وفيها حديث عن منصب الوزارة وخطورته ومكانته والمهام المنوطة بالوزير، وهو كلام حاء به صاحب النص قبل ان يدخل في صلب الموضوع، وهي طريقة داب عليها كتاب الرسائل عبر العصور، خاصة إذا كان الموضوع يستحق أن يمهد له، يقول: ((وإن الله تعالى نظر لخلقه بعين رحمته، وخص كلا منهم بضرب من ضروب نعمته...وإن امير المؤمنين لم يزل يرتاد لوزارته حقيقا بها مستحقا نعتها، جامعا بين الكفاية والغناء)).[3]

بعد المقدمة يأتي حسن التخلص، في قوله ((حتى انتهت...))، وهنا نلاحظ أن الكاتب استطاع أن ينتقل بنا من العام إلى الخاص دون أن نشعر بهذا الإنتقال المفاجئ، وعرف كيف يربط بين صدر الرسالة ومقصدها الرئيسي، من خلال استعماله للأداة "حتى"، وهنا نريد لفت الإنتباه إلى أن كتاب النثر العربي القديم وخاصة فن الرسائل، عرفوا طريقة توظيف هذه التقنية في كتاباتهم، واستعملوها استعمالا ينم عن عبقرية فذة في صنعة الكتابة.

بعد حسن التخلص ياتي " غرض النص"، والذي جاء فيه حديث عن خصال ومؤهلات المقلد أو المولى، مع إسداء النصائح والتوجيهات (أو لنقل أوامر لأن الخطاب هنا موجه من الأعلى إلى الأدنى) السياسية والدينية والخلقية، ويمكن أن نستشهد بفقرة لنرى من خلالها مضمون نص التقليد:

((فرآك لها من بينهم أهلا، وبتقمص سربالها أولى)).[4]

((أن قد ولاك النظر في مملكته، وأعمال دولته)).[5]

((فإن أمير المؤمنين لا يمتنع أن يزيدك من مراشده، ما يقفك على سنن الصواب ومقاصده، وهو يأمرك بتقوى الله تعالى في سرك وجهرك، واستشعار خشيته ومراقبته)).[6]

---

[1] هكذا جاءت في صبح الأعشى، ولعلها: بأفضل الظهراء.
[2] صبح الأعشى. ج 10 ص 398.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه. ص 399.
[5] المصدر نفسه. ص 400.
[6] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

بعد ذلك يأتي الإختتام، وفيه إشارة إلى خطورة هذا التقليد، ونسبته إلى أمير المؤمنين، مع اشتماله على الدعاء والتسليم يقول: ((هذا عهد أمير المؤمنين إليك)) ((فتقلد ما قلدك أمير المؤمنين، وكن عند حسن ظنه في فضلك، وصدق مخيلته في كمالك، والله تعالى يعرف أمير المؤمنين وجه الخيرة في تصيير أمره إليك، وتعويله في مهماته عليك، ويوفقك لشكر الموهبة في استخلاصك، والمنحة في اجتبائك....والسلام عليك ورحمة الله وبركاته)).[1]

أما من جهة الخصائص الفنية فإن نصوص التقاليد لا تختلف من جهة التصوير البياني عن النصوص الأخرى، فيها من جماليات الأسلوب وروعة التصوير ما يستدعي الوقوف، ولابأس أن نقف هنا عند فقرة من الفقرات التي وردت في أحد نصوص التقاليد، نستخرج منها ما يؤكد الصورة أكثر.

مثلا في نسخة تقليد للعلاء بن موصلايا، عن القائم بأمر الله، يقول في الحمد الثاني عن الرسول صلى الله عليه وسلم: ((واختاره وبعثه لإظهار كلمة الحق بعد أن مد الضلال رُواقه، فلم يزل بإعزاز الشرع قائما، ولساعات زمانه في طلب رضا الله قاسما، لا ينحرف عن مقاصد الصواب ولا يميل، ولا يخلي مطايا جده في تقوية الدين مما يتابع فيه الرسيم والذميل، إلى أن أزال عن القلوب صدأ الشكوك وجلا، وأجلى مسعاه عن كل ما أودع نفوس أحلاف الباطل وجلا، ومضى وقد أضاء للإيمان هلال أمن سراره، وانتضى لإبادة الشرك حساما لا ينبو قط غراره)).[2]

نرى في هذه الفقرة فقط اشتمالها على مجموعة من الأساليب البلاغية الرائعة، من ذلك مثلا الصورة البيانية في قوله " مد الضلال رُواقه "، فقد أراد الكاتب أن يصور لنا حالة العرب قبل ظهور الإسلام تصويرا قريبا لما كانوا عليه من شرك وجهل وعصبية عمياء، فعمد إلى الاستعارة المكنية، حيث شبه الضلال بشيء مادي محسوس يتمدد ويتسع، فقد أراد القول أن قد بلغ السيل الزبى في الشرك والابتعاد عن منهج الله.

وأسلوب السجع لا يخفى علينا هنا، الذي أدى دورا مهما في خفة النص ورشاقته، ونجد كذلك في هذه الفقرة تورية (جلا – جلا)، فجلا الأولى بمعنى فعل، أما جلا الثانية فهي من الوجل وهو الخوف والارتعاد، وهذا واضح من خلال سياق الكلام.

ومن جهة أخرى نرى في التقاليد اقتباسات واستشهادات كثيرة، من القرآن والحديث،ومما وقع عليه نظرنا ما جاء في هذا التقليد: ((خالق الخلق بلا ظهير،

---

[1] صبح الأعشى. ج 10. ص 402.
[2] المصدر نفسه. ص ص 242، 243.

ومصورهم في أحسن تصوير، الذي دبر فأتقن التدبير))[1]، فقوله " ومصورهم في أحسن تصوير" معناه مقتبس من قوله تعالى: " الله الذي جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناء وصوركم فأحسن صوركم " الآية 64 من سورة غافر.

وفي موضع آخر يقول الكاتب:((واستوزر محمد صلى الله عليه وسلم وهو المؤيد المعصوم الذي لا ينطق عن الهوى ابن عمه عليا سيد الأوصياء))[2]. فهذا اقتباس من قوله تعالى: " وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى " وهي الآية الثالثة من سورة النجم.

[1] صبح الأعشى. ج 10. ص 398.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

6- التواقيع:

تطرق القلقشندي في صفحات كثيرة من موسوعته إلى فن التوقيعات، وهو فن أدبي عربي إسلامي محض، ظهر في فترة خلافة أبي بكر الصديق رضي الله عنه، بعد ذلك تطور وازدهر في العصر الأموي إلى أن بلغ شأوا بعيدا من التفنن البلاغي في العصر العباسي، بعد ذلك أفل نجمه في أواخر هذا العصر، ولم يعد يلق اهتماما كبيرا من النقاد والبلاغيين والأدباء وظل حبيس الكتب القديمة التي لولاها لما عرفنا عن هذا الفن شيئا، ولما عرفنا قيمته البلاغية، وخصائصه الفنية، إذ يمكن عده من الفنون النثرية التي جمعت كل مقومات البلاغة من إقناع وتأثير وإيجاز وحسن تركيب.

ولو أردنا أن نبحث عن فن التوقيعات في صبح الاعشى، لوجدنا القلقشندي يعرض لهذا الفن عرضا شيقا رائعا، فيه الكثير من العناية والإهتمام والتركيز، فقد اورد نصوصا كثيرة في عدة أجزاء من موسوعته، وهذا دليل على ازدهار هذا الفن وتطوره، ودليل كذلك على عناية النقاد به، وعلى رأسهم القلقشندي.

قبل الحديث عن البناء العام لأدب التوقيعات، رأينا أنه من الضروري التنبيه إلى نقطة مهمة جدا لها علاقة بمفهوم التوقيعات عند القلقشندي، وبتطور هذا الفن عبر العصور، ففن التوقيعات من الفنون التي لحقها تطور في بنيتها العامة وشكلها الخارجي، ففي حين وجدناها في العصر العباسي اكتسبت مفهوما أدبيا خالصا، فإنها في العصور الوسطى – إضافة إلى حفاظها على المعنى الأدبي – فإنها اكتسبت معنى آخر ((حيث أصبحت تطلق على الأوامر والمراسيم التي يصدرها السلطان أو الملك لتعيين وال أو أمير أو وزير أو قاض أو حتى مدرس وامتازت بطولها والإسهاب في ذكر الحيثيات والأسباب المسوغة للتعيين، حتى تجاوز بعضها أربع صفحات))[1]، إذن فمعنى التوقيعات عند القلقشندي له معنى خاص، فهي نوع من الرسائل الديوانية كونها تصدر عن ديوان الإنشاء.

ويمكن إرجاع عدم اهتمام القلقشندي بالتوقيعات في شكلها الأولي كضرب من ضروب الإيجاز، إلى الهدف الذي سطره منذ البداية لتأليف كتابه، إذ أراده أن يكون في فن الكتابة الديوانية الرسمية بالدرجة الأولى، وإن اهتم بالفنون الأخرى غير الديوانية الرسمية فالإهتمام كان قليلا، كما قلنا سابقا.

---

1 شذا عثمان محمد: فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، http://www.tawtheegonline.com/vb/showthread.php?t=25119
تمت زيارة الموقع يوم: 15/ 09/ 2017، نشر المقال يوم: 31/ 5/ 2011.

تنوعت التوقيعات الواردة في صبح الأعشى ما بين توقيعات علمية ، وسياسية، وعسكرية، ودينية، وعند قراءتنا للنماذج لم نلاحظ فرقا بينها وبين أنواع المكاتبات الأخرى من حيث الهيكل العام، لانها – كما قلنا سابقا – رسائل ذات طابع رسمي، والنماذج الكثيرة التي قدمها القلقشندي بينها اختلافات يسيرة، وهذا الأمر نجده في الأجناس النثرية كلها والأنواع التي تنضوي تحتها، إذ يستحيل أن تلزم الكتاب بالسير على هيكل ثابت محدد سلفا. ويمكن أن نقدم هذا النموذج لنرى من خلاله طريقة إنشاء وبناء التوقيع، وهو نسخة توقيع بتدريس مدرسة والنظر عليها، والتحدث على أوقافها وسائر تعلقاتها،وقد جاء مشتملا على عناصر الافتتاح والتقديم من الحمدلة والصلاة على النبي، وفصل الخطاب، والغرض،والاختتام.

جاء في الافتتاح ما يلي:

((الحمد لله الظاهر إحسانه، الباهر برهانه، القاهر سلطانه، المتظاهر امتنانه، نحمده على إنعامه حمدا يدوم به من حلب غزارته وحلي نضارته ازدياده وازديانه، ونساله أن يصلي على سيدنا محمد نبيه الشارع الشارح بيانه، وعلى آله وصحبه الذين هم أعضاد شرعه واركانه

أما بعد))[1]

ويأتي بعد فصل الخطاب مباشرة الغرض الرئيسي لنص الرسالة، ويبدأ من قوله:

((فإنا لما نراه من تشييد بيوت البيوتات، وإمضاء حكم المروءة في أهل المروءات))[2] ويذكر كلاما يناسب المقام، كضرورة إسداء المسؤوليات لأصحابها.

وبعد ذلك يقول: ولما كان الشيخ فلان، ويذكر إسمه وألقابه وصفاته وأخلاقه التي تؤهله للمنصب ((ولما كان الشيخ فلان متوحدا بالنسب الأثير الأثيل، والحسب الجلي الجليل، والمحتد الأكيد الأصيل))[3]، وبعد أن يذكر الصفات والألقاب، يذكر المسؤولية والمهام التي سيتكفل بها، ومن ذلك قوله:

((رأينا إجراءه على عادة والده في تولي المدرسة المعمورة التي أنشأها جده للشافعية بحلب، وأوقافها، وأسبابها، وتدريسها، وإعادتها، واستنابة من يراه ويختاره في ذلك كله، والنظر في جميع ما يتعلق بها كثره وقله...))[4]، ويمضي في ذكر المهام المنوطة به، مع

[1] صبح الأعشى. ج 11. ص 32.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه. ص 33.
[4] المصدر نفسه.الصفحة نفسها.

تشفيع ذلك بجملة من النصائح والتوجيهات والوصايا على عادة المكاتبات التي تكون من الأعلى إلى الأدنى يقول: ((وليتول ذلك عل عادته المشكورة، وأمانته المشهورة، بنظر كاف شاف، وكرم وافر واف، وورع من الشوائب صاف، وعزوف عن الدَّنيَّات بالدّينيَّات متجاف..)).[1]

بعد ذلك الإختتام الذي جاء بسيطا في تركيبته، مشتملا على ضرورة العمل بأمر السلطان أو الخليفة، مع ذكرالمشيئة في النهاية،يقول: ((والعمل بالأمر العالي وبمقتضاه والإعتماد على التوقيع الأشرف به إن شاء الله تعالى))[2]

ولو انتقلنا إلى الجانب الفني في الرسائل التوقيعية، لوجدناها كباقي الرسائل الديوانية الأخرى، من حيث تضمنها للأساليب البلاغية الرائعة، وتوفرها على جملة من القدرات اللغوية، والطاقات التعبيرية الماتعة. من ذلك مثلا ما جاء في هذا التوقيع:

((ونثني عليه عنان عنايتنا، ونرعاه بعين رعايتنا، ونلحفه جناح لطفنا))[3]

ففي هذه الفقرة القصيرة نجد تعابير جميلة، زادت المعنى وضوحا وتاثيرا، من خلال اعتماد الكاتب على أسلوب بلاغي شائع في البلاغة العربية القديمة، وهو أسلوب الكناية، فالجمل الثلاث كنايات عن مدى الإهتمام والرعاية، والمعنى المؤدى بهذا الأسلوب أكثر عمقا، وأكثر ولوجا لذهن القارئ. والأمثلة على ذلك كثيرة في النصوص التوقيعية التي أوردها القلقشندي، ولكننا سنكتفي بفقرة أخرى على سبيل المثال لا الحصر:

((فإن العدل الشريف دار، جدرانها الأمر المطاع، وأبوابها الخير الذي لا يضاع، وسقفها الرحمة والاتضاع، وصدرها الإحسان المديد الباع، وصحنها الأمن والسرور فلا يخاف أحد فيه ولا يراع، وجلساؤها الكاتبون عارضو الرقاع)).[4]

فقد شبه الكاتب هنا العدل بالدار أو المنزل، وجسد لنا العدل الذي هو خلق إسلامي، وقيمة إنسانية رفيعة ببيت له أعمدة وأركان وقاعدة وسقف، زيادة في الإيضاح والتأثير، ولفت ذهن السامع.

وننتقل إلى نقطة أخرى وجدناها بارزة في النصوص التوقيعية، وهي ظاهرة الاستشهاد والاقتباس، وسوف نورد بعض المواضع للتمثيل على ذلك.

---

[1] صبح الأعشى. ج 11، ص 34.
[2] المصدر نفسه.الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه. ص 31.
[4] المصدر نفسه. ص 328.

سنبدأ من القرآن الكريم، الذي يبدو واضحا أن الكتاب قد اتخذوه منهلا يغترفون منه أجمل المعاني وأعذب الألفاظ، ويوظفونه بما يلائم سياق النص اقتباسا وتضمينا، من ذلك مثلا:

((وارتجاع الواجب ممن أقدم عليه بالباطل في يومه واطرح المؤاخذة به في غده، وغير ذلك مما أحصاه الله ونسوه، واعتمدوا فيه على المصلحة فاجتنوا ثمرة ما غرسوه – من كان له في المناصحة قدم صدق عند ربه))[1]، وهو كلام مقتبس من قوله تعالى: " يوم يبعثهم الله جميعا فينبئهم بما عملوا أحصاه الله ونسوه " الآية 6 من سورة المجادلة.

ومن الحديث النبوي، نمثل لذلك بقول كاتب أحد التوقيعات:

((وتقول الألسنة: شكرا لمن سن هذه السنة الشريفة وسنى، وردع ذوي الغش عن غوايتهم: فمن غشنا فليس منا؛ لاسيما بدمشق فإنها شامة البلاد المحروسة)).[2]

فقوله " من غشنا فليس منا " هو جزء من حديث أخرجه مسلم في صحيحه، وقد ورد كما يلي: " من حمل علينا السلاح فليس منا، ومن غشنا فليس منا ".[3]

أما الاستشهاد بالشعر فموجود كذلك ومن المواضع نذكر على سبيل المثال لا الحصر قول الكاتب في أحد النصوص: ((ولقد صدق الله لهجة المثني عليك إذ يقول: إنك الرجل الذي تضرب به الأمثال، والمهذب الذي لا يقال معه: أي الرجال))[4]، فهنا نجد إشارة إلى بيت النابغة الذبياني المشهور[5]:

ولست بمُستَبق أخا لا تلمّه على شَعثٍ أيُّ الرجال المُهذَّبُ

---

[1] صبح الأعشى. ج 11، ص 325.
[2] المصدر نفسه. ج 12، ص 335.
[3] فتح الباري بشرح صحيح البخاري. كتاب الديات. حديث رقم 6874. ص 3045.
[4] المصدر السابق. ج 11، ص 36.
[5] النابغة الذبياني. الديوان. تحقيق: حمدو طماس. بيروت: دار المعرفة. ط2، 2005.ص 20.

7- المراسيم:

تعد المراسيم إحدى الوثائق الرسمية التي تصدر عن السلطان ولها علاقة مباشرة بديوان الإنشاء، والهدف منها تنظيم شؤون الدولة من خلال إسداء المهام وتكليف المسؤولين. وقد اورد القلقشندي الكثير من النصوص في هذا النوع من الكتابة، سنقف عند البعض منها لنرى كيف يكون شكلها الخارجي وهيكلها العام، مع ما تحتوي عليه من سمات فنية وخصائص أسلوبية.

سنحاول من خلال بعض النصوص الواردة في هذا النوع من الكتابة عند القلقشندي التعرف أكثر على هيكلها العام، وبعض السمات الفنية البارزة فيها، وقد وقفنا على نموذج لنصوص المراسيم، وبعد قراءتنا لهذا النص رأينا أن هيكله العام لا يخرج عن إطار كتابة الرسائل الديوانية، وإن لم يكن متوفرا على جميع عناصر الإفتتاح المتعددة التي نراها عادة في النصوص الديوانية الأخرى كالعهود والأيمان والبيعات، إلا أنه أمكننا التوصل إلى بعض ملامح الهيكل الخارجي، وجاءت متوفرة على بعض العناصر كالدعاء في الافتتاح والاختتام. مع تضمن النص لمجموعة من الأوامر والتنبيهات في غرض النص الرئيسي.

وهذا النص نسخة مرسوم كتب به عند ظهور الفرنج اللُّوساريَّة والشوال بالبحر، من إنشاء الشيخ بدر الدين بن حبيب الحلبي، وهو وإن لم يكن عن السلطان فإنه في معناه؛ لقيام النائب بالمملكة قيام السلطان الذي استنابه وهو:

((المرسوم بالأمر العالي أعلاه الله تعالى، لا زالت مراسمه النافذة تبلغ أهل العصابة المحمدية غاية الآمال، وأوامره المطاعة تقضي بكسر اللُّوساريَّة وشَيْن الشوال، أن تتقدم العساكر المنصورة بالمملكة الطَّرَابُلُسيَّة أيد الله تعالى عزائمهم القاهرة، وأذل بسيوفهم الطائفة الكافرة، بارتداء ملابس الجهاد، والتحلي بمرارة الصبر على اجتلاء الجلاد، وأن يجيبوا داعي الدين، ويكفوا أيدي المعتدين، ويفوقوا سهامهم، ويجعلوا التقوى أمامهم، ويشرعوا رماحهم، ويحملوا سلاحهم، ويومضوا بروق السيوف، ويرسلوا نبال الحتوف، ويهدموا بنيان الكفار، ويطلعوا أهلة القسي بمد الأوتار، ويهضموا جانب أهل العناد، ويقابلوا البحر بملء بحر من الجياد، ويناظروا أمواجه بأمواج النصال، ويقاتلوا الفرقة الفرنجية أشد القتال، ولا يهملوهم بالنهار ولا بالليل، ويعدوا لهم ما استطاعوا من قوة ومن رباط الخيل، وينورا بمصابيح الرباط في سبيل الله ظلام الدجنة، وأن يصابروا ويصبروا، فإذا استنفروا فلينفروا، ويبالغوا في الغدو والرواح ليبلغوا الرعية من الأمن أمانيها. فقد قال صلى الله عليه وسلم: " لغدوة في سبيل الله أو روحة خير من الدنيا وما فيها ". ويعتمدوا على القريب المجيب، ويجتهدوا في كسر أصلاب أهل الصليب، وينافسوا في أمر الآخرة ويدعوا الدنيا، ويقاتلوا لتكون كلمة الله هي العليا، ويشهدوا المواقف، ويبذلوا التالد

والطارف، وليبرز الفارس والراجل، ويظهر الرامح والنابل، فإن الجهاد سطوة الله تعالى على ذوي الفساد، ونقمته القاتمة على أهل الشرك والعناد، وهو من الفروض الواجبة، التي لم تزل سهام أصحابه صائبة، فواظبوا على فعله، ولا تذهبوا عن مذاهبه وسبله، واطلبوا أعداء الله برا وبحرا، وقسموا بينهم الفتكات قتلا وأسرا، وفاجئوهم بمكروه الحرب، وناجوهم برسائل الطعن والضرب، وخذوا من الكفار باليمين، وجدوا في تحصيل الربح الثمين، ولازموا النزول بساحل البحر لمنازلة الطغاة والمشركين " يا أيها الذين آمنوا قاتلوا الذين يلونكم من الكفار وليجدوا فيكم غلظة واعلموا أن الله مع المتقين " وسابقوا الأعنة، وهزوا أعطاف الأسنة، وشمروا عن ساق العزائم، ولا تأخذكم في الله لومة لائم، واتخذوا الخيام مساكن، واجعلوا ظهور الخيل لكم مواطن...))[1]. ويستمر صاحب المرسوم في إسداء النصائح والتوجيهات، وبث الجماسة في نفوس المجاهدين في سبيل الله، معتمدا في ذلك على الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم، والدعاء، وعلى العبارات والتراكيب التي تلائم معنى ومضمون النص.

أما الاختتام فقد جاء متضمنا الدعاء والاستشهاد ببية قرآنية يقول: ((فليرفعنكم الله إلى منازل العز والتمييز " ولينصرن الله من ينصره إن الله لقوي عزيز ")).[2]

ولو تكلمنا عن التصوير البياني لأمكننا القول إن النص فيه من جماليات التصوير ما يضعه إزاء النصوص الشعرية والنثرية ذات الخلق الإبداعي المبهر، والأداء الفني المدهش، فعلى سبيل المثال لا الحصر قوله:

((بارتداء ملابس الجهاد)): صورة بيانية من نوع الكناية، شبه فيها الجهاد الذي هو إحدى العبادات الإسلامية، وعمل يجعل صاحبه في الدرجات العلى من الجنة، شبهه بشخص له ملابس، وهي كناية عن الاستعداد التام، وعد العدة، وتجهيز النفس لخوض غمار المعركة، التي اشتد وطيسها، واشتعلت نيرانها.

((و ويقابلوا البحر بملء بحر من الجياد ويناظروا أمواجه بأمواج النصال)) وهو تشبيه تمثيلي، حيث عمد الكاتب إلى تشبيه صورة جيش المسلمين بجيشه القوي والكثير العدة والعدد بصورة البحر وأمواجه المتلاطمة.

((واجعلوا ظهور الخيل لكم مواطن)) كناية عن صفة وهي صفة الصمود وعدم الرجوع للخلف. حيث أراد الكاتب من خلالها إيصال المعنى بطريقة فيها قوة المعنى، وزيادة في التأثير.

---

[1] صبح الأعشى. ج 8. ص ص 253، 254.
[2] المصدر نفسه. ص 254.

كلها صور بيانية اسهمت بشكل كبير في خلق جو من الرهبة والخوف، فاعتماد الكاتب على هذه الأساليب البلاغية التي وفق في توظيفها على نحو يناسب غرض النص ومقصده الرسالي، جاء خدمة للنص الأدبي النثري، الذي ظل يثبت لنا في كل مرة أنه قادر على خلق بلاغته المتفردة، وشعريته الخلاقة.

وجاء النص من أوله إلى آخرة مسجوعا سجعا أضفى عليه نغما موسيقيا رائعا وانسيابا في العبارات واتساقا بيت الجمل والفقرات، وهذا كله جاء مطبوعا غير متكلف، فلا نحس أثناء قراءتنا للنص أن معانيه تابعة لألفاظه، بل العكس تماما فقد جاءت ألفاظه تابعة لمعانيه، وهذا كله جاء ملائما لسياق النص وجوه العام أو غرضه الرئيسي الذي كتب من أجله. ويمكن أن نمثل لذلك بقول الكاتب: ((وأن يجيبوا داعي الدين، ويكفوا أيدي المعتدين، ويفوقوا سهامهم، ويجعلوا التقوى أمامهم، ويشرعوا رماحهم، ويحملوا سلاحهم، ويومضوا بروق السيوف، ويرسلوا نبال الحتوف)).[1]

وجاء النص كذلك معتمدا على الطباق والجناس والاقتباس والتضمين، وكل هذه الأدوات البلاغية جاءت خادمة للنص، كاشفة عن جماليات أسلوبية تتحلى بها النصوص النثرية عادة. ويمكن التمثيل لذلك بما يلي:

أما الجناس: الجهاد/ الجلاد، في قوله: ((بارتداء ملابس الجهاد، والتحلي بمرارة الصبر على اجتلاء الجلاد)).[2]

والطباق كذلك، وقد جاء النص مليئا به، لأن مضمون هذا النص فيه أوامر بقتال أهل الكفر والخارجين عن الدين، فجاء الطباق مبينا لأحوال أهل الكفر وأهل الإيمان، وذلك لتأكيد المعنى وتقويته، فبالضد تتضح الاشياء ومنها المعاني بشكل أكثر، ومما في النص من طباق: ((ولا يهملوهم بالليل ولا بالنهار- ويبالغوا في الغدو والرواح- وينافسوا في أمر الآخرة ويدعوا الدنيا- وليبرز الفارس والراجل- واطلبوا أعداء الله برا وبحرا))[3]

أما الاقتباس فقد جاء من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فالاقتباس من القرآن الكريم مثلا في قوله: ((ويعدوا لهم ما استطاعوا من قوة ومن رباط الخيل))[4]، من الآية الكريمة ((وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله)) الآية 60 من سورة الأنفال.

---

[1] صبح الأعشى. ج 8. ص 253.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
[3] أنظر المصدر نفسه. ص ص 253، 254.
[4] المصدر نفسه. ص 253.

وفي قوله:((ولا تأخذكم في الله لومة لائم)) اقتباس من قوله تعالى: ((يجاهدون في سبيل الله ولا يخافون لومة لائم)) سورة المائدة الآية 54.

8- المسامحات:

بدأ القلقشندي بتعريف المسامحات، وقد جاء تعريفها بكونها: الجود والموافقة على ما أريد منه. والمراد المسامحة بما جرت به عادة الدواوين السلطانية: من المقررات واللوازم السلطانية وتنقسم قسمين: ما يكتب عن السلطان، وما يكتب عن نواب السلطان.[1]

وبعد قراءتنا لمجمل ما ورد من نصوص في هذا النوع من الكتابة الإنشائية، لاحظنا أن النصوص لا تخرج في هيكلها العام عما تعارف عليه كتاب دواوين الإنشاء في كتابة الرسائل الديوانية بمختلف أنواعها من ولايات ومراسيم وعهود ومبايعات وهدن وعقود صلح إلى غير ذلك من الأنواع التي مرت بنا سابقا.

وقد بين لنا القلقشندي طريقة كتابة المسامحات عن السلطان وقد سماها المسامحات العظام بقوله: ((وقد جرت العادة أن تكتب في قطع الثلث مفتتحة بالحمد لله. وصورتها أن يكتب في أعلى الدرج بوسطه الإسم الشريف كما في مراسيم الولايات، ثم يكتب من أول عرض الورق إلى آخره " مرسوم شريف أن يسامح بالجهة الفلانية وإبطال المكوس بها، أو أن يسامح بالباقي بالجهة الفلانية....)).[2]

تحتوي نصوص المسامحات كذلك على جماليات أدبية معينة على مستوى اللغة والأسلوب والتصوير البياني، ويمكن أن نلاحظ ذلك جليا في كل النصوص التي أوردها القلقشندي، ولكننا سنكتفي بإيراد بعض الشواهد فقط للتمثيل، وليس غرضنا هو استقصاء جميع الصور البيانية والمحسنات البديعية والظواهر البلاغية الأخرى.

من النماذج التي وقع عليها اختيارنا، نسخة مرسوم شريف بالمسامحة باليواقي في ذمم الجند والرعايا بالشام، كتب به في الدولة الناصرية " محمد بن قلاوون " في شهور سنة اثنتين وسبعمائة بخط العلامة كمال الدين محمد الزملكاني من إنشائه، وقد جاء هذا النص في هيكله العام مكونا من عناصر هي:

الافتتاح ويتكون من تحميدتين: في التحميدة الأولى حمد خاص بالله سبحانه وتعالى على نعمه وآلائه. أما التحميدة الثانية، ففيها ذكر ايضا لنعم الله سبحانه وتعالى، ولكن هذا الحمد خاص بما يلائم موضوع النص، أي المسامحة بالبواقي في ذمم الجند والرعايا بالشام، وجاءت متضمنة الشهادة والصلاة والسلام على رسول الله. بعد ذلك يأتي فصل الخطاب " وبعد "، وبعد ذلك يأتي تمهيد للموضوع فيه شكر للنعمة، والتوفية بحقها ومقابلتها بالإحسان إلى الخلق، وعمل مصالح الرعية وعمارة البلاد.

---

[1] أنظر صبح الاعشى ج 13. ص 24.

[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

أما الغرض الرئيسي: فيبدأ من قوله: ((فلذلك رسم بالأمر الشريف – لا زال بره عميما، وفضله لحسن النظر في مصالح رعاياه مديما.

فليتقوا هذه النعمة بباع الشكر المديد، ويستقبلوا هذه المنة بحمد الله تعالى فإن الحمد يستدعي المزيد، ويرفلوا في أيامنا الزاهرة، في حلل الأمن الضافية، ويردوا من نعمنا الباهرة، مناهل السعد الصافية

وسيبل كل واقف على هذا المرسوم الشريف اعتماد حكمه، والوقوف عند حده ورسمه)).[1]

أما الاختتام فقد جاء بالدعاء في قوله: والخط الشريف شرفه الله تعالى أعلاه، حجة بمقتضاه.[2]

أما من جهة الجماليات الأدبية والاستعمال اللغوي الخلاق، فإنهما لا يغيبان عن النص، ونجد لهما حضورا قويا، والنص جاء مسجوعا، من أوله إلى آخره سجعا اضفى نغما موسيقيا رائعا على النص، إضافة إلى ملاءمته لسياق الكلام، فجاءت الفواصل كلها حاملة لمعنى أراد الكاتب إيصاله للقارئ، ونمثل لذلك بقوله: ((فليتقوا هذه النعمة بباع الشكر المديد، ويستقبلوا هذه المنة بحمد الله تعالى فإن الحمد يستدعي المزيد، ويرفلوا في أيامنا الزاهرة، في حلل الأمن الضافية، ويردوا من نعمنا الباهرة، مناهل السعد الصافية))، إلى غير ذلك من الفقرات الأخرى التي لا تقل جمالا وروعة في الأداء عن هذه الفقرة.

يوجد في النص طباق وجناس، مثله مثل باقي النصوص الأخرى الكثيرة التي لاحظنا أنها تعتمد كثيرا على هذه الأساليب البلاغية في توضيح المعنى، مثل اليسير/ العسير،

الجناس: ذممهم/ هممهم

ونلاحظ كذلك اعتماد الكاتب على الاقتباس من القرآن الكريم: ففي قوله: وبدلتهم من بعد خوفهم أمنا، إشارة واقتباس من قوله تعالى: ((وليبدلنهم من بعد خوفهم أمنا)) النور الآية 55.

وفي قوله: ونضع عنهم بوضع هذه الأثقال إصرهم والأغلال التي كانت عليهم: إشارة إلى قوله تعالى: الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوبًا عِندَهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنجِيلِ يَأْمُرُهُم بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثَ

[1] صبح الأعشى.ج 13. ص ص 30، 31.
[2] المصدر نفسه. ص 32.

وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالْأَغْلَالَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ فَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنزِلَ مَعَهُ أُولَٰئِكَ هُمُ المفلحون)). الأعراف 157.

9- المقاطعات:

المقاطعات أو الإقطاعات هي نصوص رسمية أي رسائل ديوانية تصدر عن السلطان أو الخليفة أو الملك، وقد ((جرت العادة أن يكون إقطاع السلطان بما جاز فيه تصرفه لعماله ومواليه وخدمه ويكون الإقطاع تمليكا أو استغلالا مقابل الخراج وفي ذلك تصدر المكاتبات وتحمل اصطلاحا مختلفا في كل دولة مع اختلاف الرسم)).[1]

وقد أسهب القلقشندي في الحديث عن كل ما له علاقة بالإقطاعات من حيث بيان معناها ومن حيث اصلها ومشروعيتها في الدين وشروطها إلى غير ذلك، مع ذكر النصوص الدينية في ذلك. بعد ذلك ينتقل إلى فصل خصصه للحديث عن صورة ما يكتب في الإقطاعات، متبعا في ذلك التسلسل الزمني كعادته في الأنواع الأخرى من المكاتبات. ما يهمنا هو الجانب الفني في هذه النصوص، لنرى إن كانت تتوفر على مقومات الكتابة الأدبية الراقية، وإن كانت تتماشى مع متطلبات الصناعة الفنية والإبداع النثري المتعارف عليه في كتابة النصوص الأدبية عامة. وبعد اطلاعنا على النماذج التي أوردها القلقشندي في نصوص الإقطاعات، لاحظنا أنها تتوفر على العناصر التي تكون الهيكل العام للرسائل، من افتتاح وتصدير وغرض رئيسي واختتام.

وقد وقع اختيارنا على نص نقف عنده لنرى من خلاله مدى توفر عناصر البناء الفني، وهذا النص ((كتب به عن السلطان صلاح الدين " يوسف بن أيوب " رحمه الله، لأخيه العادل " أبي بكر " بإقطاع بالديار المصرية، وبلاد الشام، وبلاد الجزيرة، وديار بكر، في سنة ثمانين وخمسمائة، بعد الانفصال من حرب الكفار بعكا وعقد الهدنة معهم؛ وقد جاء النص مفتتحا بخطبة مكونة من تحميدتين في التحميدة الثانية ذكر للصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، بعد ذلك البعدية، ثم ذكر الكاتب حال السلطان ونسبه الشريف، بعد ذلك قدم وصفا لصاحب الإقطاع واستحقاقه للإقطاع، بعد ذلك جاء الاختتام بالدعاء والسلام.

وجاء النص يتمتع بقسط من التعابير الأدبية الجميلة، واستعمال للأفاظ العربية الفصيحة، واعتماد على جرس الكلمات والجمل، وقد اعتمد الكاتب على أدوات بلاغية معروفة في النثر العربي القديم، وخاصة عند الكتاب المهرة، كالسجع والجناس والطباق، إضافة إلى ألوان وصنوف البيان العربي ، وهذا كله نحسه عندما نقرأ أي فقرة من فقرات النص المختار، للتأكد من ذلك، ففي قوله: ((فإن فروع الشجرة يأوي بعضها إلى بعض لمكان قربه، ويؤثر بعضها بعضا من فضل شربه؛ ونحن أهل بيت عرف منا وفاق القلوب

[1] تغريد حسن عبد العاطي. ثقافة الكاتب العربي. ص 306.

ودا، وإيثار الأيدي رفدا؛ وذلك وإن كان من الحسنات التي يكثر فيها إثبات الأقلام، فإنه من مصالح الملك التي دلت عليها تجارب الأيام)).

وقوله: ((ونزل على ساحل البحر فأطل عليه بمثل أمواجه، وقال: لا براح، دون استفتاح؛ الأمر الذي عسرت معالجة رتاجه، وتلك وقائع استضأنا فيها برأيه الذي ينوب مناب الكمين في مضمره، وسيفه الذي ينسب من الاسم إلى أبيضه ومن اللون إلى أخضره؛ ولقد استغنينا عنهما بنضرة لقبه الذي تولت يد الله طبع فضله، وعنيت يد السيادة برونق صقله، فهو يفري قلوب الأعداء قبل الأجساد، ويسري إليهم من غير حامل لمناط النجاد)). ولولا الإطالة لما اكتفينا بهذه المقتطفات فقط، لأن الأسلوب الرائع، والنظم الجميل والسبك الجيد يجعلونك لا تمل من قراءة وإعادة قراءة مثل هذه النصوص، وهذا هو الاختلاف الموجود بين الكتاب، في النظم والرصف والتركيب، لأن الألفاظ منفردة لوحدها معزولة عن سياقها متوفرة لجميع الناس، والبراعة والإجادة تكمن في النظم والترتيب، ليأتي المعنى جميلا خاصا بالكاتب وحده ومطبوعا بطابعه.

10- المنشورات:

المنشورات كذلك فيها من الإبداع الأدبي وجمال الصياغة، وطلاوة العبارة، ما يستدعي الوقوف عنده.فجاءت في معظمها محلاة بالأسجاع معتمدة على الجناسات والطباقات التي تزيد في زينة النص، مع احتوائها على صنوف البيان وجواهر البلاغة العربية القديمة. فهي كذلك لا تخلو من مقومات الكتابة الأدبية. ولنضرب أمثلة على ما نقول حتى نقترب أكثر مما نقول.

وتختلف المناشير في طريقة كتابتها وطريقة الافتتاح وطريقة هيكلتها باختلاف الزمان والمكان، وحال المكتوب والمكتوب إليه حالها حال باقي الرسائل السلطانية الأخرى، وهذه الاختلافات لا تعنينا بقدر ما يعنينا أسلوبها وطريقة نظمها، وهو ما سنحاول الوقوف عنده من خلال بعض المقتطفات، التي ترينا صورة هذا النوع من الرسائل أكثر فأكثر.

من النصوص التي أوردها القلقشندي نسخة منشور، كتب به عن الملك المنصور قلاوون لابنه الناصر محمد في سلطنة أبيه المذكور، من إنشاء القاضي محي الدين بن عبد الظاهر، يقول في إحدى الفقرات: ((فإن الهواتف أبين ما تشدو، إذا حفت الرياض بها من كل جانب، والسماء أحسن ما تبدو، إذا تزينت بالكواكب السيارة والشهب الثواقب، والسعادة أحمد ما تحدو، إذا خصصت بمن إليه، وإلا ما تشد الركائب، وعليه، وإلا ما تثني الحقائق والحقائب؛ ومن هو للملك فلذة كبده، ونور مقلته وساعد يده، ومن تتيمن السلطنة بملاحظة جبينه الوضي، وتستنير بالأنور المضي، ومن تغضب الدنيا لغضبه، وتزهى إذا رضي...))، ولولا الإطالة لما اكتفينا بهذا المقطع، لأن النص من أوله إلى آخره درة من درر البلاغة، وهو نموذج لما يجب أن يكون عليه كتاب دواوين الإنشاء من فصاحة وبيان، ومقدرة على استعمال الألفاظ استعمالا يجعل وقعها جميلا على النفس، ويتقبلها القارئ قبولا حسنا لأنها تنتظم في سلك من الجواهر.

وقد جاء هذا المقتطف مليئا بمقومات الكتابة الأدبية، فجاء مسجوعا سجعا غير متكلف، وجاءت المقابلة في أول الكلام، وجاءت الصور البيانية، ففي قوله مثلا " ومن تغضب الدنيا لغضبه " كناية عن علو مكانة الممدوح وهو ابن الملك المنصور قلاوون. وجاء كذلك الاقتباس في قوله: إذا تزينت الكواكب السيارة والشهب الثواقب، فيبدو وكأنه اقتباس من قوله تعالى في محكم تنزيله: ((إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب وحفظا من كل شيطان مارد، لا يسمعون إلى الملأ الأعلى ويقذفون من كل جانب دحورا ولهم عذاب واصب، إلا من خطف الخطفة فأتبعه شهاب ثاقب)) الصافات 6- 10.

11- المهادنات:

تطرق القلقشندي إلى نصوص المهادنات في الباب الرابع من المقالة التاسعة، ذاكرا رتبتها ومعناها وما يرادفها من الألفاظ، وأصل وضعها أي أصل مشروعيتها في الإسلام مع ذكر الشواهد القرآنية والنبوية في ذلك، وبعد ذلك خصص جزءًا للحديث عما يجب على الكاتب مراعاته في كتابة الهدن بجميع أنواعها، متتبعا التفاصيل الدقيقة في ذلك، وما يهمنا هنا هو النصوص الأدبية أي النثرية الواردة في هذا النوع من الكتابة الإنشائية. هذا ما تناوله القلقشندي في الفصل الأول المخصص للاصول والقواعد الواجب مراعاتها في كتابة المهادنات، أما الفصل الثاني، فقد خصصه لصورة ما يكتب في المهادنات والسجلات، ومذاهب الكتاب في ذلك، ونريد لفت الانتباه إلى أن شكل أو صورة ما يكتب في المهادنات يختلف باختلاف درجة المكتوب والمكتوب إليه، وباختلاف الزمان والمكان، اي أنها تختلف بلاغة وتتفاوت حسنا من خلال اختلاف هذه المعايير، وهدفنا هنا ليس تتبع التطور التاريخي لهذا النوع من الكتابة أو المقارنة بين مذاهب الكتاب، وإنما هدفنا هو استخلاص بعض الخصائص الفنية الموجودة في النصوص، لنرى إن كانت تشتمل على مقومات الكتابة الفنية، وهل يحق لنا أن ندخلها تحت دائرة النصوص الأدبية المبدعة.

رغم ان المهادنات رسائل عسكرية ويفترض فيها المباشرة في التعبير وعدم الجنوح إلى الخيال، وكذلك الابتعاد عن التنميقات والزخارف والبهرجة اللفظية، وكل ما من شأنه أن يدخل فينا سلوة النفس، إلا أننا عندما قرأنا نصوص المهادنات التي أوردها القلقشندي، رأينا العكس من ذلك تماما، أي صادفنا بلاغة وحسا أدبيا مرهفا، ونغما موسيقيا يريح النفس، وعبارات منمقة واعتناءًا باختيار الألفاظ، وخيالا أدبيا يتلاءم مع النثر الفني المبدع. مع التنويه أن الكتاب ليسوا في درجة واحدة من الإبداع، وإنما أردنا القول أن النثر العربي القديم قد وصل إلى درجة كبيرة من التفنن والإبداع.

وحتى نتأكد من ذلك نقترب من النصوص نستنطقها، فمثلا ورد في نسخة هدنة، كتب بها أبو إسحاق الصابي، عن صمصام الدولة، بن عضد الدولة، بن ركن الدولة، بن بويه الديلمي، بأمر أمير المؤمنين الطائع لله الخلفة العباسي، ومما جاء فيها: ((إنك سألت بسفارة أخينا وعدتنا، وصاحب جيشنا (أبي حرب ربار بن شهراكويه) تأمل حالك في تطاول حبسك، واعتياقك عن مراجعة بلدك، وبذلت – متى أفرج عنك، وخلي طريقك، وأذن لك في الخروج إلى وطنك، والعود إلى مقر سلطانك – أن تكون لولينا وليا، ولعدونا عدوا، ولسلمنا سلما، ولحربنا حربا: من جميع الناس كلهم، على اختلاف أحوالهم وأديانهم، وأجناسهم وأجيالهم...)). فنحن نلاحظ في هذه الفقرة المباشرة في الأسلوب، وجاء النص

كله هكذا عبارة عن أوامر وتوجيهات وبنود وتعهدات، بلغة مفهومة وألفاظ واضحة، وعدم الميل إلى استعمال الصور البيانية.

والشيئ الوحيد ربما الذي نجده في النص ويدخل تحت دائرة النثر الأدبي هو بعض المحسنات البديعية، مثل السجع (في بعض الفقرات فقط وليس جميعها) وبعض الطباقات، ونلفت الانتباه إلى أن السجع اصبح سمة اساسية في النثر العربي القديم، فكل النصوص تقريبا تعتمد على هذا الأسلوب البلاغي، حتى في أكثر النصوص جدية والتزاما، ولكن السجع يختلف من نص لآخر، فهنا في هذا النص مثلا نجد للسجع حضورا باهتا، فهو لم يثر فينا إحساسا بجمال النص، أو يترك فينا انطباعا حسنا، فمن المواضع التي ورد فيها قوله: ((فلا تجهز إليها جيشا، ولا تحاول لها غزوا، ولا تبدأ أهلها بمنازعة، ولا تشرع لهم في مقارعة، ولا تتناولهم بمكيدة ظاهرة ولا باطنة، ولا تقابلهم بأذية جلية ولا خفية، ولا تطلق لأحد ممن ينوب عنك في قيادة جيوشك، ومن ينسب إلى جملتك، ويتصرف على إرادتك – الاجتراء على شيء من ذلك على الوجوه والأسباب كلها، وأن تفرج عن جميع المسلمين وأهل ذمتهم الحاصلين في محابس الروم، ممن أحاطت بعنقه ربقة الأسر، واشتملت عليه قبضة الحصر والقسر، في قديم الأيام وحديثها، وبعيد الأوقات وقريبها، المقيمين على أديانهم، والمختارين للعود إلى أوطانهم، وتنهضهم بما ينهض به أمثالهم، وتمكنهم من البروز والمسير بنفوسهم وحرمهم وأولادهم وعيالاتهم وأتباعهم...)). نلاحظ أن السجع هنا لم يؤد وظيفة جمالية في النص، وهذا في الحقيقة راجع إلى طبيعة النص وغرضه، وليس إلى الكاتب، خاصة إذا علمنا أن صاحب النص ضليع في فن الكتابة الإنشائية، وهو علم من أعلامها، وفارس من فرسان البيان العربي.

نلاحظ أن هذه الفقرة تشتمل كذلك على بعض الجناسات والطباقات . من ذلك مثلا:

الجناس: (الأسر- القسر) وهو جناس ناقص.

الطباق : (ظاهرة - باطنة)، (جلية – خفية)، (قديم – حديث)، (بعيد – قريب).

12- الوصايا:

أورد القلقشندي نصوصا عدة لأدب الوصايا دون أن يعطي تعريفا لها، أو أن يحدثنا عن الأصول أو الطرق والمذاهب السائدة في كتابة هذا النوع من النصوص، فهو لم يخبرنا عن أنواعها وطرق الافتتاح والاختتام وكيف تبنى في هيكلها الخارجي العام، وبعد اطلاعنا على النصوص في أدب الوصايا، وجدنا أنها موزعة ومفرقة في أجزاء من الكتاب، وقد أورد هذه النصوص اثناء حديثه عن أمور تتعلق بفن الكتابة، فهناك نص أورده أثناء حديثه عن كيفية استعمال الأمثال في الكتابة[1]. وهناك نص أورده أثناء حديثه عن الأصول التي يبنى عليها الكلام[2]، أما القسط الأكبر من نصوص الوصايا الذي جاء به القلقشندي في صبح الأعشى، فقد كان أثناء حديثه عما يكتب من الولايات عن الملوك، وقسم هذه المكاتبات إلى اصناف بحسب رتبة من تكتب له.

ورغم ان ادب الوصايا في النثر العربي القديم واسع جدا، إلا أن القلقشندي ركز فيما يبدو على ما يخدم فكرة الكتاب وموضوعه الرئيسي الذي ألفه خصيصا لفن الكتابة الإنشائية، لهذا نصادف في مجمل الوصايا التي وردت في صبح الأعشى أنها ذات طابع رسمي إنشائي ديواني، تصدر عن الملك لمن دونه من أصحاب الوظائف والمهام. لهذا سنكتفي بإيراد نموذج واحد لما سنطلق عليه: الوصايا الديوانية أو الوصايا الإنشائية وهذا نسبة إلى كونها تصدر عن ديوان الإنشاء، وهي بهذا تشبه إلى حد كبير المكاتبات الرسمية الأخرى، كالعهود والتفاويض والتقاليد.

من النصوص الواردة في صبح الأعشى نص وصية للمقر الشهابي بن فضل الله لأحد ارباب السيوف، وهو أتابك[3] المجاهدين، جاء في نص الوصية: ((وأنت ابن ذلك الأب حقيقة، وولد ذلك الوالد الذي لم تعمل له إلا من دماء الأعداء عقيقة؛ وقد عرفت مثله بثبات الجنان، وصلت بيدك ووصلت إلى ما لم يصل إليه رمح ولا قدر عليه سنان، ولم يزاحمك عدو إلا قال له: أيها البادي المقاتل كيف تزاحم الحديد، ولا سمي اسمك لجبار إلا قال له: " وجاءت سكرة الموت بالحق ذلك ما كنت منه تحيد" ق 19. وأنت أولى من قام بهذه الوظيفة، وألف قلوب هذه الطائفة التي ما حلم بها حالم إلا وبات يرعد خيفة؛ فليأخذ هذا الأمر بزمامه، وليعمل لله ولإمامه، وليرم في حب البقاء الدائم بنفسه على المنية، ولينادم على معاقرة الدماء زهور سكانينه الحنية، واطبع منهم زبرا تطاول السيوف بسكانينها،

---

[1] أنظر صبح الأعشى. ج1 ص 354.

2 أنظر المصدر نفسه. ج2 ص 346.

[3] أتابك: أصله أطابك بالطاء المهملة ومعناه الأب الأمير، وهي كلمة تركية مكونة من: أتا بمعنى الأب، واللقب التركي بك بمعنى الأمير.

وتأخذ بها الأسود في عرينها، وتمتد كأنها آمال، لما تريد، وترسل كأنها آجال، ولهذا هي إلى كل عدو أقرب من حبل الوريد)).[1]

ففي هذا النص دليل كاف على اشتمال الوصايا الديوانية على قدر من البلاغة، ويمكن لنا ملاحظة بعض الظواهر الفنية، التي يمكن أن نلخصها فيما يلي:

استعماله للسجع زيادة في التأثير، ولفتا لانتباه السامع، ومن أحسن السجع ما كان غير متكلف، وتكون ألفاظه تابعة لمعانيه.

الجناس الذي تطرب الأذن عند سماعه، وتهتز النفس له، والجناس هنا جناس ناقص، ولكن رغم ذلك فقد أدى دورا وظيفيا في إيصال المعنى ككل (الجنان/ سنان) (المنية/ الحنية) (زمامه/ إمامه) (آمال/ آجال).

تضمين القرآن الكريم، الذي يزيد في جمال النص ورونقه، وقد اشتهرت النصوص النثرية القديمة بهذه الخاصية، وهي أن يأتي النص مطعما بآيات من الذكر الحكيم تكون ملائمة لسياق الكلام، وتزيد المعنى تأكيد ووضوحا وتأثيرا في النفس، وهذا هو الهدف الأسمى من الأدب شعرا ونثرا.

اختيار الألفاظ اختيارا موفقا يكون ملائما لغرض النص، فقد حاول الكاتب أن يستعمل الألفاظ والعبارات التي تخدم موضوع النص، مع فصاحتها وسلاستها وإيحائها بمعنى النص.

ولو انتقلنا إلى نص آخر من نصوص الوصايا، لنتأكد فقط إلى أي مدى تتوفر المقومات الفنية في هذا النوع من النصوص، وهذا الجزء مقتطف من نص وصية جامعة لقاض من أي مذهب كان، ومما جاء فيها: ((وليسو بين الخصوم حتى في تقسيم النظر، وليجعل كل عمله على الحق فيما أباح وما حظر، وليجد النظر في أمر الشهود حتى لا يدخل عليه زيف، وليتحر في استيداء الشهادات فرب قاض ذبح بغير سكين وشاهد قتل بغير سيف؛ ولا يقبل منهم إلا من عرف بالعدالة، وألف منه أن يرى أوامر النفس أشد العدا له – وغير هؤلاء ممن لم تجر له بالشهادة عادة، ولا تصدى للارتزاق بسحتها ومات وهو حي على الشهادة، فليقبل منهم من لا يكون في قبول مثله ملامة، فرب عدل بين منطقة وسيف وفاسق في فرجية وعمامة – ولينقب على ما يصدر من العقود التي يؤسس أكثرها على شفا جرف هار، ويوقع في مثل السفاح إلا أن الحدود تدرأ بالشبهات ويبقى العار...)).[2]

---

[1] صبح الأعشى. ج 11. ص ص 165، 166.
[2] المصدر نفسه. ص ص 195، 196.

يتوفر النص على عدد من الظواهر الأدبية والبلاغية نجملها فيما يلي:

السجع من أول النص إلى آخره.

الطباق: " أباح/ حظر" " مات/ وهو حي"

الجناس " زيف/ سيف"

التضمين في قوله " على شفا جرف هار "، من قوله تعالى: " أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خيرأم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين ". الآية 109 من سورة التوبة.

يمكن القول إذن إن الوصايا التي أوردها القلقشندي هي الوصايا المتعلقة بديوان الإنشاء، أما الأنواع الأخرى كالوصايا الاجتماعية مثلا فلا وجود لها، والحقيقة أننا لا نستغرب هنا من عدم ورود هذا النوع من الوصايا في صبح الأعشى، لأن القلقشندي قد حدد منذ البداية أن كتابه في فن الكتابة الإنشائية، وهذا واضع من العنوان.

ب:الرسائل الأدبية:

نقصد بالرسائل الأدبية تلك الرسائل التي يكون مضمونها بعيدا عما يصدره الخليفة أو السلطان، وتحمل بعدا إنسانيا، حتى وإن صدرت عن ديوان الإنشاء، ونقصد هنا: التقريضات، الإجازات. وسنبدأ حديثنا بالتقريضات التي تكتب على المصنفات والقصائد.

1- التقريضات التي تكتب على المصنفات والقصائد:

التقريظ في اللغة هو المدح والثناء، وقرظ فلانا: مدحه وأثنى عليه. وقرظ الكتاب: وصف محاسنه ومزاياه.

والفرق بين التقريظ والتقريض، هو أن التقارظ في المدح والخير خاصة، والتقارض في الخير والشر، ((وهما يتقارظان المدح، إذا مدح كل واحد منهما صاحبه، ومثله يتقارضان، بالضاد، وقد قرضه إذا مدحه أو ذمه، فالتقارظ في المدح والخير خاصة، والتقارض إذا مدحه أو ذمه، وهما يتقارضان الخير والشر)).[1]

إذن فالتقريظ يكون إما حول كتاب أو مؤلفه أو هما معا، ونجد هذا الأسلوب شائعا في ثقافتنا وتراثنا العربي وقد ((جرت عادة الكتاب والمؤرخين المتقدمين رحمهم الله أن يعرضوا ما كتبوا أو ألفوا على إخوانهم الكتاب العلماء أصحاب الفن لما عسى أن يظهر لهم في ذلك ويشهدوا على ما هنالك ويسمون ذلك تقريظا)).[2]

ويمكن القول إن التقريظ يتوافق مع ما يصطلح عليه في زماننا " التقديم"، فالإختلاف فقط في المصطلح، والمعنى الذي اراده الأقدمون من التقريظ هو ما نجده اليوم في معنى التقديم للكتب والمؤلفات، عدا بعض الإختلافات اليسيرة، إذ التقديم يكون فيه تقويم للكتاب وإسداء بعض الملاحظات العلمية والمنهجية حوله، أما ما ذكره القلقشندي من التقريضات التي تكتب على المصنفات والقصائد والتقريظات، فهي في المدح خاصة.

تحدث القلقشندي في الجزء الرابع من موسوعته في صفحات فقط عن هذين النوعين من الكتابة، أي التقريضات التي تكتب على المصنفات المصنفة والقصائد المنطومة، والتقريظات في مدح الأشخاص، وهذا النوع من النصوص يمكن أن يدرج ضمن الرسائل الأدبية، لأن مضمونها يعبر عما يختلج في نفوس العلماء والأدباء والكتاب من مشاعر واحاسيس تجاه بعضهم البعض، ((وقد جرت العادة أنه إذا صنف في فن من الفنون أو نظم

---

[1] لسان العرب. (قرض) ص 3589.

[2] الزواوي، أبو يعلى. تاريخ الزواوة. ط1. الجزائر: منشورات وزارة الثقافة، 2005م. ص 161.

شاعر قصيدة فأجاد فيها أو نحو ذلك، أن يكتب له أهل تلك الصناعة على كتابه أو قصيدته بالتقريض والمدح، ويأتي كل منهم بما في وسعه من البلاغة في ذلك)).[1]

وقد اختار القلقشندي مجموعة من النصوص التقريضية والتقريظية، ولكنه لم يحدثنا عن البناء الفني لها، بمعنى أنه لم يؤصل لهذا النوع من النصوص – خاصة من حيث الإفتتاح- عكس الأنواع الأخرى، التي رأيناه يسهب في تتبع وتعداد صيغ ومذاهب الإفتتاح فيها.

وهذا دليل على أن هذا النوع من النصوص لا يوجد فيه تقاليد فنية معينة، ونماذج شكلية محددة، وإنما للكاتب حرية التصرف في كتابة تقريضه أو تقريظه بالطريقة التي يشاء، شرط عدم التخلي عن الأداء الفني الجميل والأسلوب البلاغي الرفيع.

نعود للحديث عن البناء الفني لنصوص التقريضات والتقريظات، والذي لاحظناه أثناء قرائتنا للنصوص، أنه لا توجد منهجية معينة في بناء هذه النصوص، ولا توجد طريقة متفق عليها بين الكتاب في زمن معين أو مساحة جغرافية معينة، يمكن التعويل عليها أو الإحتذاء على منوالها، ربما السبب راجع – في تقديرنا- إلى أن هذا النوع من النصوص مما يكتبه العلماء فيما بينهم، فلهم الحرية في الكتابة والتعبير بالطريقة التي يرونها مناسبة لسياق الحديث، فهذه النصوص ليست رسمية، ولا تدخل في ما تعارف عليه الكتاب من نثر ديواني له علاقة مباشرة بالخليفة والسلطان ويكتب عنه، ويدخل في تنظيم شؤون الدولة.

إذن هذا النوع من النصوص لا يلتزم فيه الكتاب بتقسيم النص إلى أجزاء وبنى معينة، في كل قسم أو جزء مجموعة من العناصر كما هو متعارف عليه في كتابة الرسائل.

ولكن رغم ذلك وأثناء قراءتنا للنماذج ، استطعنا أن نصل إلى بعض الخصائص الفنية البنائية للتقريضات، خاصة من حيث الإفتتاح، فلاحظنا أن النماذج الثلاثة تشترك في الإفتتاح بعبارة: ((وقفت على هذا التصنيف الذي وضعه))، ويذكر اسم المصنف واسم المصنف، إلا أن نموذجا آخر من تأليف القلقشندي بدأه بالحمدلة والتصلية قبل قول هذه العبارة.

من النصوص التقريضية الواردة في صبح الأعشى ما كتب به الشيخ "صلاح الدين الصفدي" على مصنف وضعه الشيخ " تاج الدين علي بن الدرهم " الموصلي الشافعي في الإستدلال على أن البسملة من أول الفاتحة، وقد جاء خاليا من الإفتتاح وعناصره المكونة له،وجاء كذلك خاليا من المقدمة، وقد بدأه صاحبه بقوله: ((وقفت على هذا التصنيف الذي

[1]صبح الأعشى. ج 14. ص 378 .

وضعه هذا العلامة، ونشر به في المذهب الشافعي أعلامه، وأصبح ونسبته إليه أشهر علم وأبهر علامة، فأقسم ما سام الروض حدائقه، ولا شام أبو شامة بوارقه...)).[1]

ونموذج آخر كتب به المقر الشهابي بن فضل الله على قصيدة، بدأه بقوله: ((وقفت على هذه القصيدة التي أشرقت معانيها فكادت ترى))

أما نموذج القلقشندي الذي كتبه حول قصيدة، فيمكن القول إنه جاء مختلفا عن النموذجين السابقين من حيث الإفتتاح، إذ جاء طويلا نسبيا فبدأه بقوله: ((أما بعد حمد الله الذي أحل سحر البيان، وأقدر أهل البلاغة من بديع التخيل على ما يشهد بصحته العيان...والصلاة على رسوله محمد صلى الله عليه وسلم أفصح من نطق بالضاد، وأوتي جوامع الكلم فلن تحصر معاني كلامه الأعداد – فإني وقفت على البديعية البديعة التي نظمها الفاضل الأرفع، واللوذعي المصقع، أديب الزمان، وشاعر الأوان، شرف الدين أبو الروح عيسى العالية- أعلى الله تعالى منار أدبه ورفعه على مناويه، وبلغ به من قصب السبق ما يمتنع أن يراه على البعد مضاهيه-))، فالإفتتاح هنا مشتمل على العناصر الآتية: أما بعد، الحمدلة، التصلية، فإني وقفت، إسم المصنف، ألقاب وأوصاف واسم المصنف، الدعاء.

كما نلاحظ اشتمل الإفتتاح على عناصر كثيرة، كتلك الموجودة في الرسائل الديوانية.

بعد الإفتتاح يأتي مقصد النص، الذي يكون محصورا في المدح والثناء والتقريض والإطراء، فيصف الكاتب المصنف ويبدي إعجابه به، ويبين قيمته العلمية بأسلوب بليغ وأداء فني رفيع.

بعد ذلك ياتي الإختتام، الذي جاء في النماذج الثلاثة على شكل ابيات شعرية، خاليا من الدعاء والصلاة والتسليم والمشيئة، لأن المقام لا يستدعي هذه العناصر، فاكتفى صاحب النص بأبيات شعرية تبرز قيمة العمل أو المصنف.

أما بالنسبة للتقريظ، فقد تحدث عنه القلقشندي أثناء حديثه عن مؤهلات الكاتب، وأنه يجب عليه أن يعرف الشعراء وطبقاتهم، حتى يكون ذلك له عونا في كتابة التقريظات الخاصة بالشعراء.

لقد أورد القلقشندي نموذجين، خاليين من عناصر البناء العام للرسالة، سواء من حيث الإفتتاح أو التصدير أو الإختتام، والنصان من تأليفه، فبالنسبة للنص الأول، فقد جاء في تقريظ شاعر، هكذا دون أن يعطينا حتى إسم الشاعر، فغرضه هنا هو إيضاح الطريقة لا

[1] المصدر السابق. ص 378.

غير، يقول: ((فامرؤ القيس يغرق في مقياس معانيه، والنابغة الذبياني يقصر عن أن يبلغ مدى شأوه أو يدانيه، وزهير يقتطف زهرات البلاغة من أفانينه))[1]، فنلاحظ أن بداية النص خالية من الإفتتاح والتصدير أو التمهيد، وتم الدخول في الموضوع مباشرة، ويستمر كاتب النص في الحديث عن الشاعر المجهول على هذا المنوال، ويفضله على الشعراء الفحول المجيدين والمعروفين في أدبنا العربي القديم، مراعيا في ذلك تسلسلهم الزمني عبر العصور الأدبية، بدءا بالعصر الجاهلي ، وصولا إلى العصر العباسي.

أما بالنسبة للنص الثاني، فيبدو مختلفا عن سابقه، فقد جاء طويلا، وفيه ذكر للمقرظ، وهوالقاضي جلال الدين عبد الرحمن، وهو من علماء الحديث بمصر، وقد كتب القلقشندي هذا التقريظ فيه، متبعا نفس الاسلوب في تقريظ شاعر، فهو يجعله مساويا أو متفوقا على أشهر العلماء في كل فن برع فيه عالم ما، وحاء النص كسابقه خاليا من الإفتتاح والتصدير بدأه بقوله: ((إن تكلم في الفقه فكأنما بلسان الشافعي تكلم، والربيع عنه يروي، والمزني منه يتعلم، أو خاض في أصول الفقه قال الغزالي هذا هو الإمام باتفاق، وقطع السيف الآمدي بأنه المقدم في هذا الفن على الإطلاق، أو جرى في التفسير قال الواحدي هذا هو العالم الأوحد، وأعطاه ابن عطية صفقة يده بأن مثله في التفسير لا يوجد))[2]، وهكذا يمضي صاحب النص على هذه الطريقة إلى آخر النص الذي ختمه ببيت شعري:

وقد وجدت مكان القول ذا سعة فإن وجدت لسانا قائلا فقل[3]

أما من الناحية الفنية فيمكن القول أن التقريظات من بين أكثر النصوص النثرية اشتمالا لصور البيان، ومما ورد في هذا الصدد ما قاله القلقشندي في هذا النص التقريظي الذي استشهدنا به آنفا:

((فامرؤ القيس يغرق في مقياس معانيه، والنابغة الذبياني يقصر عن أن يبلغ مدى شأوه أو يدانيه، وزهير يقتطف زهرات البلاغة من أفانينه))، ويمضي القلقشندي في ذكر الشعراء وما يقوم به كل واحد منهم بما يتلاءم مع مذهبه الشعري عند سماعه لشعر هذا الشاعر المقرظ، وسار القلقشندي على هذا المنوال في تعداد مناقب الشاعر ومدحه والثناء عليه، مدحا وثناء قلما نجد له نظيرا في باب التقريضات. يمكن القول من الناحية الفنية أن النص يملك مقومات الكتابة الفنية، وقد جاء التصوير البياني في هذا النص ليزيده بهاء وجمالا وعلوقا بالنفس، وقد وفق الكاتب في استعمال هذه الصور البيانية، التي استعان فيها بقائمة طويلة لأشهر الشعراء العرب، في إشارة منه إلى أن الشاعر المقرظ قد سبقهم جميعا

[1] صبح الأعشى، ج 1 ص 345.
[2] المصدر نفسه. ص 564.
[3] المصدرنفسه. ص 566.

في الشاعرية، بل أكثر من ذلك فهم عالة عليه في نظم الشعر ففي قوله مثلا: ((فامرؤ القيس يغرق في مقياس معانيه))، يصور لنا الكاتب شعر هذا الشاعر في صورة بحر عميق لجي، إشارة منه إلى جودة الشعر وعمق المعاني وتفردها، وصعوبة الوصول إليها إلا بشق الأنفس وإمعان النظر، فالصورة كناية عن عمق المعاني وتميز الأفكار في شعر هذا الشاعر، لدرجة أن امرأ القيس المعروف في الشعر العربي القديم بأنه من أعظم شعراء العرب يحار في شعره ويغرق ويندهش.

وفي صورة أخرى يقول: ((وزهير يقتطف زهرات البلاغة من أفانينه))، وهي صورة رائعة كذلك، تبرز لنا مدى ما بلغه هذا الشاعر المقرظ من تفنن وإبداع، وهذه الصورة تعطينا انطباعا بمدى عذوبة شعره وروعة أسلوبه وجمال نظمه.

أما في التقريضات فالأمر لا يختلف كثيرا من جهة التصوير البياني، بل لا نبالغ إذا قلنا إن هذا النوع من النصوص من أكثر النصوص بلاغة وبيانا وتفننا في التعبير وجودة في الأسلوب، ويمكن القول إن الوقوف على أي فقرة من الفقرات يمكننا من استجلاء صورة أدبية رائعة أو خيال بديع، ففي هذا التقريض الذي كتبه المقر الشهابي بن فضل الله على قصيدة ميمية يقول: ((وقفت على هذه القصيدة التي أشرقت معانيها فكادت ترى، وتمكنت قوافيها فاستمسك بها الأدب لما كانت الميمَاتُ فيها كالعُرا))[1] لنرى روعة البيان وصدق التعبير، فهنا يبدي الكاتب إعجابه الشديد بالقصيدة، ويصورها لنا تصويرا حسيا فريدا من نوعه، والحقيقة أن الفقرة السابقة تشتمل على صور أدبية متعددة تشكل في مجموعها معنى أراد الكاتب إيصاله لنا وهو أن القصيدة سحرت عقله وأخذت بمجامع قلبه.

ويمكن لنا في هذا الصدد أن ننتقل الى نص آخر للقلقشندي لنرى من خلاله جمال الاسلوب وروعة الأداء يقول: ((وكيف لا تخضع لها الاعناق وتذل لها رقاب الشعراء على الاطلاق وهي اليتيمة التي اعقمت الافهام عن مثلها، والفريدة التي اعترف كل طويل النجاد بالقصور عن وصلها))[2] وهذا الجزء يكفي للقول إن النص من النثر الادبي الخالد والفن الرفيع، فالكاتب يصف لنا القصيدة المدحية في الرسول والتي نظمها شرف الدين عيسى بن حجاج المعروف بالعالية، بأنها يتيمة الدهر وفريدة العصر وأنها بلغت شأوا بعيدا في قيمتها من خلال المعاني التي تحملها.

---

[1] صبح الأعشى. ج 14 ص 379.

[2] المصدر نفسه. ص 381.

ويمضي القلقشندي على هذا الاسلوب في وصفه للقصيدة وتقريضه لها فيقول: ((وتصرفت في جميع العلوم، وان كانت على البديع مقصورة، وشرفت بشرف متعلقها فاصبحت بالشرف مشهورة)).[1]

[1] صبح الأعشى. ج 14. ص 381.

2- الإجازات:

أورد القلقشندي نصوص الإجازات في فصل مخصص لما يكتب عن العلماء وأهل الأدب مما جرت العادة بمراعاة النثر المسجوع فيه ومحاولة الفصاحة والبلاغة، بمعنى أنها من أكثر النصوص النثرية تضمنا لمعالم البيان، ولم يحدثنا القلقشندي عن الهيكل النصي لهذا النوع من الرسائل، واكتفى بالحديث عن ما هو خارج النص، كنوع الورق، والقلم، ومقدار الفراغ بين الاسطر. لهذا سننتقل مباشرة للحديث عن الخصائص الفنية لهذا النوع من الكتابة.

من الصور البيانية الرائعة صورة من نص إجازة جاء فيها: ((أشرعت هممهم العلية في حلبة السباق فهي لا تجارى، وتحلوا بالمفاخر جهرا وقد عجز غيرهم أن يتحلى بها إسرارا، أبرز بهم في هالات المفاخر أقمارا، وأزال بضياء علومهم ريب الشك حتى عاد ليل الجهالة نهارا)).[1]

ففي هذا المقتطف نجد وجوها كثيرة استعملها الكاتب لبيان المعنى وتوضيحه، وترسيخه في الذهن، وأراد أن يجسد لنا المعنى في صورة حسية، من خلال الخيال الجميل، ففي قوله: (أشرعت هممهم العلية في حلبة السباق فهي لا تجارى)، فصور لنا الهمم العالية تصويرا فنيا فيه من الخيال ما يجعلنا نستمتع بالقراءة ونتذوق التعبير. فالهمم العالية كالخيول السريعة العدو، لا ترضى إلا بالرتبة الأولى، ولا أن تكون إلا في الأمام، أو كالطائر الهمام لا يرضى لنفسه إلا علوا وارتقاء في الأفق البعيد، بعيدا عن الدنية وسفاسف الأمور، فكذلك هم العلماء، لا نراهم إلا في علياء الأمور، يحلقون بعلمهم في سماء المجد والعزة والكرامة. وهذا يذكرنا بقول شاعر المجد والكرامة المتنبي:

إذا كنت في أمر مروم فلا تقنع بما دون النجوم

وكذلك في قول الكاتب في موضع آخر: (وتحلوا بالمفاخر جهرا)، ففي هذه العبارة مشاهد حسية ترينا المعنى بطريقة رائعة ومدهشة، فالعلماء نعرف عنهم مكارم الأخلاق، ومحامد الأفعال، وأصبح حلية لهم يتزينون به، والزينة نعرفها أنها لا تخبأ، فالجميع يراها ويعجب بها، فكأن الأخلاق الحميدة والخصال الكريمة أصبحت بادية وظاهرة للعيان عند العلماء، بل أكثر من ذلك يجاهرون بها، لأنها مما يعتز ويفتخر به.

أما قوله: وأزال بضياء علومهم ريب الشك، ففيها من التفنن الشيئ الكثير، فقد اراد الكاتب أن يبرز لنا قيمة العلماء ومكانتهم عند الله سبحانه وتعالى، من خلال هذا التصوير

[1] المصدر السابق. ص 365

البياني، والخيال الفني، فعلمهم نور وضياء للناس، وهم الذين ينيرون لهم طريق الهداية، وسبيل الحق، وبعلمهم تزول الشكوك وتمحى الظنون. والناس يحتاجون العلماء في كل زمان ومكان، وأمة بلا علماء، كالسائر في الطريق المظلم وليس معه أي شيئ يستعين به أو ينير له الطريق.

وفي نص إجازة آخر نجد فقرا تقطر حلاوة، منها: ((وتوقدت نار ذهنه فتلظى حاسده بالالتهاب، ورويت أحاديثه بالغة في العلو إلى سماء الفضل ولا بدع إذا رويت أحاديث الشهاب، وافتخر من والده بالفاضل الذي ارتفع في ديوان الإنشاء خبره، وهز المعاطف بتوقيعه الذي لا يزال يحرره ويحبره، ووشى المهارق فكأنما هي رياض قد غرد فيها بسجعه، ونحاها بإنشائه الذي هو عمدة المتأدبين فلا عجب في رفعه، ونظم ببيانه نفائس الدرر ففدتها بالعين " صحاح الجوهري"، وفتح بجيش بلاغته معاقل المعاني الممتنعة)).[1]

فلو تأملنا هذا الجزء الذي خصصه الكاتب للحديث عن أحد طلاب العلم، لوجدنا فيه معالم البيان واضحة، وأساليب التعبير الفني موجودة، وسنختار صورة واحدة نقف عندها لنرى روعة الأداء وجودة السبك، ففي قوله مثلا: ((وهز المعاطف بتوقيعه الذي لا يزال يحرره ويحبره، ووشى المهارق فكأنما هي رياض قد غرد فيها بسجعه))، فهذه الصورة كناية عن علو كعب والد المجاز في الكتابة الإنشائية، وأنه وصل إلى درجة من العلم والتفنن في الكتابة تجعل كل من يقرأ كتاباته وتوقيعاته التي تركها، كالسكران المتعثر الذي لا يعرف ماذا يفعل، أو كما يقول الشاعر:

هز المعاطف ثم راح مولها نشوان في ذيل الصبا يتعثر

وهز المعاطف تعبير فيه كناية عن الرقص والجنون والسكر والنشوة.

أما قوله(ووشى المهارق فكأنما هي رياض قد غرد فيها بسجعه)، فقد أراد الكاتب أن يبين لنا درجة ممدوحه هذا، بتصويره على أنه فارس من فرسان البيان، فإذا كتب وشى المهارق، جعل الصحائف البيضاء موشاة، أي مزخرفة منمقة منمنمة مطرزة بكل ألوان البيان و فنون البديع، فهو في نظره شيخ الأدباء، ورائد الكتابة الفنية. فأصبحت هذه المهارق تشبه الرياض والحدائق الجميلة، التي جملها هو ببدائع أسجاعه، مزينة بحسن كلامه.

[1] صبح الأعشى. ج 14. ص ص 371، 372.

ت:الرسائل الإجتماعية:

1- التهاني والتعازي:

تحدث القلقشندي في الجزء التاسع من صبح الاعشى، عن التهاني والتعازي، وأدرجها ضمن المكاتبات الإخوانية، إضافة إلى أغراض أخرى، أوصلها إلى سبعة عشر نوعا كما سنرى. وينبهنا القلقشندي إلى ما نحن بصدد الحديث عنه أي البناء الفني لهذه المكاتبات، يقول نقلا عن " علي بن خلف بن عبد الوهاب الكاتب" في كتابه " مواد البيان": ((ولها موقع خطير من حيث تشترك الكافة في الحاجة إليها. وقال: والكاتب إن كان ماهرا، أغرب معانيها، ولطف مبانيها، وتسهل له فيها ما لا يكاد أن يتسهل في الكتب التي لها أمثلة ورسوم لا تتغير ولا تتجاوز))[1]، فالنص يشير إلى خطورة هذا النوع من الكتابة وأهميته بالنسبة للكاتب وحاجة الناس جميعا إليه، إضافة إلى بعض خصائصه الفنية كغرابة المعنى ولطف المبنى، بمعنى أن يكون الكاتب فيها ماهرا متكئا على فنون البيان في تصوير المعاني،و بمقدوره كذلك أن يعبر بالطريقة التي يريد، وأن يبني نصه بناء فنيا معينا، شرط مراعاة مقصد النص وسياقه العام، وطبيعة الشخص المرسل إليه كما سنرى.

وبدأ القلقشندي حديثه عن التهاني، وقال أن ((كتب التهاني من الكتب التي تظهر فيها مقادير أفهام الكتاب، ومنازلهم من الصناعة، ومواقعهم من البلاغة، وهي من ضروب الكتابة الجليلة النفيسة، لما في التهنئة البليغة من الإفصاح بقدر النعمة، والإبانة عن موقع الموهبة، وتضاعف السرور بالعطية))[2]، لكن القلقشندي ينبهنا إلى أن كتب أو رسائل التهاني لا تتساوى من حيث قيمتها الفنية ومستواها البلاغي، وهذا راجع إلى أن الكاتب يجب ((أن يراعي فيها رتبة المكتوب إليه والمكتوب عنه في الرسالة اللائقة بهما مما لا يتسامح بمثله)).[3]

تعددت موضوعات التهاني، وتنوعت مضامينها، وهذا راجع في الحقيقة لطبيعة هذه النصوص التي تحمل في طياتها بعدا إجتماعيا، ونحن نعرف أن الرسائل الإخوانية بابها واسع، لاتساع وتعدد العلاقات الإنسانية والإجتماعية، وهذا – في نظرنا- هو السبب في عدم وجود هيكل نصي موحد لها. وحتى نتعرف على الجانب المهم في رسائل التهاني، يجب علينا أن نقترب من النصوص نستنطقها لعلها تروي ظمأنا وتشفي غليلنا، وتقدم لنا الجواب الكافي الشافي.

---

[1] المصدر السابق. ج 9. ص 3.
[2] المصدر نفسه. ص 4.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

لاحظنا أثناء قرائتنا للنصوص أن التهاني تأتي وفق بناءات متعددة ومختلفة بحسب الموضوع، ومن تكتب له الرسالة، فيمكن أن تفتتح رسالة التهنئة بالدعاء، ويمكن بالمدح، ويمكن أن يدخل الكاتب مباشرة في صلب الموضوع وهكذا.

مثال ذلك : تهنئة بوزارة من إنشاء أبي الحسين بن سعد، كتب بها إلى الوزير محمد بن القاسم بن عبيد الله بدأت بقوله: ((من كانت النعمة – أيد الله الوزير- نافرة عنه وبفنائه غريبة، فهي تأوي إلى الوزير إلى مثوى معهود...))[1]، بعد ذلك تأتي التحميدات وعددها ثلاثة، والحمد الأخير يختم بالدعاء للوزير بدوام النعمة، يقول في الاختتام: ((فهنأ الله الوزير ما آتاه وتابع له قسمه، ووصل له ما جدد له بالسعادة...إنه فعال لما يشاء)).[2]

يمكن للتهنئة أن تأتي في بنائها على نمط الرسائل وبناءها الفني لا يختلف عن البناء العام للرسالة من حيث الافتتاح أوالتصدير والغرض والاختتام، كما رأينا في هذا المثال.

هذا من حيث هيكلة النص، قلنا إن التهاني تأتي على نمط الرسائل في بنائها العام، ولا تختلف عنها في احتوائها على عناصر بناء كل قسم من أقسامها، والأمر في ذلك كله يرجع إلى الكاتب والمكتوب له.

ومن جهة الخصائص الفنية في رسائل التهاني والتعازي، يمكن القول إن رسائل التهاني والتعازي من أكثر الرسائل اشتمالا على مقومات البلاغة وجمال الأسلوب، لأنها تحمل في مضمونها بعدا إنسانيا واجتماعيا، وهي تقوم على تصوير عواطف ومشاعر وأحاسيس الناس اتجاه بعضهم البعض في حالتي التهنئة والتعزية، وهاتان الحالتان النفسيتان تعدان من أكثر الحالات التي تفيض فيها المشاعر، وتبرز فيها العواطف بشكل جلي وواضح ، وهذا كله لن يتأتى إلا عن طريق العناية بالنص اعتناء يترجم حالة صاحبه، من خلال انتقاء الألفاظ الملائمة لسياق الكلام، اختيار التعابير الجميلة التي تكون مملوءة بالمعاني والأفكار، دون أن ننسى اعتماد الكاتب على التصوير الفني، والاهتمام كذلك بالجانب الإيقاعي في النص، حتى يكون النص بعد ذلك نصا أدبيا نثريا يدخل تحت دائرة النثر الفني وليس النثر العادي.

وحتى نتأكد أكثر من هذا الجانب نقترب أكثر من بعض النصوص، لعلها تؤكد لنا ما قلناه آنفا. وسنقتطف بعض الجمل والعبارات التي تؤكد موقفنا، من ذلك مثلا ما جاء في رسالة تهنئة بالوزارة من إنشاء علي بن خلف:

---

[1] صبح الأعشى. ج 9. ص 5.
[2] المصدر نفسه. ص 6.

((ولسيدنا الوزير الأجل يراع يستيقظ في صلاحهم وهم هاجعون، وينصب في الذب عنهم وهو وادعون ، وكل تدبيرهم فيه، إلى مدبر يخاف الله ويتقيه، ويعمل فيمن استرعاه بما يرتضيه، ولا يمد يد الاقتدار عليهم متسلطا، ولا يتبع دواعي الهوى فيهم متسقطا، واضعا الأشياء في حقائقها، سالكا بها أمثل طرائقها، ملاينا من غير ضعف، مخاشنا من غير عنف، قريبا من غير ضغر، بعيدا من غير كبر، مرغبا بلا إسراف، مرهبا بإنصاف، ناظرا إلى محقرات الأمور وأطرافها، كما ينظر في معاظمها وأشرافها، آخذا بوثائق الحزم، متمسكا بعلائق العزم، راميا بفكرته من وراء العواقب،خاطما[1] بآرائه أنوف المصاعب، ناظما بإيالته عقود المصالح))[2]، فهنا مثلا في قوله: " خاطما أنوف المصاعب " نجد التصوير الفني الجميل، الذي يجعل النفس تهتز وتنفعل عند سماع هذا الكلام، إذ صور لنا الكاتب ما يقوم به الوزير تصويرا فنيا، من خلال تشبيهه لقرارات الوزير وأوامره بالسيف الحاد البتار الذي يقطع ويخطم من البداية، فهو قد استعمل صيغة اسم الفاعل " خاطما " من الفعل " خطم " الذي يحمل معنى قطع الأنف ومقدم كل شيئ، بمعنى أن الوزير يقطع بآرائه كل رأي مخالف وكل ما يعترضه من ملمات من البداية، دون تردد أو انتظار، وشبه الكاتب كذلك لنا المصاعب في صورة شيء محسوس إنسان أو حيوان له أنف يقطع، فالتعبير مكون من استعارتين مكنيتين زادتا المعنى وضوحا وجمالا وعمقا كذلك.

وجاء في موضع آخر: ((فقد سكنت الرعية في عدله، وأوت حرما منيعا من ظله، ووثقت أن الحق بنظره شامخ شاهق، والباطل سائخ زاهق، والانصاف مبسوط منشور، والاجحاف محطوط مبتور، والشمل منظوم، والشر مضموم))[3]، كلها صور فنية بلاغية من نوع الاستعارة المكنية، وهي صور بديعة تجعل المعنى يدخل إلى عالم النفس والوجدان، وتوطد دعائم النص، وهذا ما يؤكد لنا أن التصوير الفني ليس قاصرا على الشعر وحده، وإنما نعثر عليه في ثنايا النثر، وفي إشارات الكتاب، وما تحتويه عقولهم من معاني وأفكار.

أما التعازي فمثلها مثل التهاني في مجال الصور البديعة، تطوف بنا في أعماق الخيال، وتمتعنا بمعانيها والتفاتات أذهان كتابها الجميلة، ويكفي أن نورد هذه الفقرة لنرى من خلالها أسلوب الكتاب في كتابة هذا النوع من الرسائل، والنص للكاتب " علي بن خلف " إذ يقول:

---

[1] خاطما من الفعل خطم بمعنى ضرب أنفه، وخطم الإنسان ومخطمه: أنفه. أنظر لسان العرب لابن منظور، مادة (خطم)، ص 1203.

[2] صبح الأعشى.ج 9. ص *8*.

[3] المصدر نفسه. ص 9.

((فأفيضت المدامع، وتضعضعت الأضالع، وزفرت الأنفاس، وهمدت الحواس، وأذاب الطرف سواده على الوجنات بدلا من الأنفاس، وخلعت القلوب سويداءها على الأجساد، عوضا عن جلابيب الحداد، وعضت الأنامل جزعا، ومزقت الثياب تفجعا وتوجعا)).[1]

ففي هذه القطعة النثرية نجد العديد من الصور الفنية البلاغية التي استطاعت أن تنقل لنا إحساس الكاتب وعاطفته، ووفق الكاتب كذلك من خلالها في أن جعلنا نتأثر بما يقوله. هذا إضافة إلى أن النص جاء مفعما بروح الموسيقى الهادئة، التي اضفت على النص جوا من الحزن والكآبة، خاصة وأن السجع موجود مؤديا هذا الدور على أتم وجه.

ولاحظنا في رسائل التهاني والتعازي كثرة الاستشهادات، من القرآن والحديث والشعر.

فنجد مثلا في أحد نصوص التهنئة: ((لا زال دائرا بهنائه الفلك، منيرا بضياء عدله وبشره الحلك، قريرا بحسن كفالته الملك، شاهدا بفضل أسمائه وسماته الملك، مقسوما بأمر الله نداه وبأسه ليحيا من حي ويهلك من هلك))[2]، فهنا اقتباس من قوله تعالى: " ولكن ليقضي الله أمرا كان مفعولا ليهلك من هلك عن بينة ويحي من حي عن بينة وإن الله لسميع عليم " الآية 42 من سورة الأنفال.

وفي نفس النص ولكن الاقتباس هنا من الحديث: ((وأنه ورد مثال شريف على يد فلان يتضمن البشارة العامة، والمسرة التامة، والنعمة التي يعود سنا جبينها من كل عين لامة))[3]، ففي قوله: يعود سنا جبينها من كل عين لامة اقتباس من حديث رواه ابن عباس عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: " أعوذ بكلمات الله التامة من كل شيطان وهامة ومن كل عين لامة ".[4]

أما التعازي فنمثل لذلك بقول الكاتب:((رزقه الله تعالى ثباتا على رزيته وصبرا، وجعل له مع كل عسر يسرا))[5]، هنا اقتباس من قوله تعالى: " فإن مع العسر يسرا " الآية 5 من سورة الشرح.

---

[1] صبح الأعشى. ج 9. ص 96.
[2] المصدر نفسه. ص 10.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها
[4] ابن حجر العسقلاني. فتح الباري بشرح صحيح البخاري. كتاب أحاديث الأنبياء. الحديث رقم: 3771. ص 1554.
[5] صبح الأعشى. ج 9. ص 84.

((وتلك – اعزك الله – غاية الأحياء، وسبيل الأعداء والأحباء، كان على ربنا – جل وعلا – حتما مقضيا))[1]، هنا اقتباس من قوله تعالى: " وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتما مقضيا " الآية 71 من سورة مريم.

ويكثر الاستشهاد بالشعر في نصوص التهاني والتعازي، ويمكن أن يكون الشعر للكاتب ويمكن أن يكون لغيره، ويمكن أن يكون بشطر بيت أو ببيت شعري واحد ويمكن بأكثر من بيت، ويمكن أن تكون التهنئة أو التعزية نظما لا نثرا، وقد أورد ذلك القلقشندي في كتابه في عدة صفحات متفرقة.[2]

ومن المواضع التي فيها استشهاد بشطر بيت جاء في سياق الكلام على أنه نثر وليس شعرا ما قاله الكاتب: ((وعلم مولانا الكريم محيط بتنقل المملوك في هذه السنين من بلد إلى بلد، ومن أمد كلفه إلى أمد، وبما حصل في ذلك من التمحق في إقطاعات كاد أن يخني عليها الذي أخنى على لبد))[3]، فهنا في آخر الفقرة نلاحظ أن العبارة الأخيرة شطر بيت للنابغة الذبياني في معلقته الشهيرة والبيت هو:[4]

أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا أَخنى[5] عليها الذي أخنى على لُبَدِ

---

[1] المصدر السابق. ص 89.
[2] أنظر صبح الأعشى. ج9. الصفحات: 44، 47، 84، 85، 86، 89، 94.
[3] المصدر نفسه. ص 103.
[4] أنظر الديوان ص 33.
[5] أخنى عليها بمعنى فسد عليها الدهر. ولُبَد هو آخر نسور لقمان بن عاد وهو السابع وقد عمر أربعمائة عام. أنظر الديوان ص 33.

2- الصَّدُقات: خُطب صَداق الزواج

وهي خطب الصداق المكتوبة،و((قد جرت العادة أنه إذا تزوج سلطان أو ولده او بنته أو أحد من الأمراء الأكابر وأعيان الدولة أن تكتب له خطبة صداق تكون في الطول والقصر بحسب صاحب العقد، فتطال للملوك وتقصر لمن دونهم بحسب الحال)).[1]

وبعد قراءتنا للنماذج الواردة في الصبح، لا حظنا أن نصوص الصدقات لها ترتيب معين، وبناء عام على الكتاب أن يمشوا عليه، وبدأ القلقشندي بالصدقات الملوكية، وهي طويلة، لهذا سنكتفي بنموذج واحد نستخلص منه ما نحن بصدد الحديث عنه.

لاحظنا أن نصوص الصَّدُقات تشتمل على الحمد، وفصل الخطاب " أما بعد"، والألقاب والكنى والأسماء، والمقصد أو الغرض، والإختتام بالدعاء والمشيئة، مثلها مثل باقي النصوص الأخرى، إلا أننا سنحاول هنا القرب أكثر من هذا النوع من النصوص لنرى الترتيب، وهيكلة النص،كما هي بدقة وإحكام.

هذه نسخة صداق المقام الشريف العالي السيفي " أنوك"، ولد السلطان الشهيد الملك الناصر " محمد بن قلاوون" على بنت المقر المرحوم السيفي " بكتمر الساقي". وكان العاقد قاضي القضاة جلال الدين القزويني، والقابل السلطان الملك الناصر والد الزوج، وقد جاءت على الشكل الآتي:

الحمد الأول

الحمد الثاني

أما بعد

التمهيد للموضوع ولغرض النص

غرض النص

الإختتام (وفيه الدعاء، المكان والتاريخ)

ونلفت الإنتباه إلى أن هذا النص جاء مليئا بالأسماء والكنى والألقاب.

يقول الكاتب في الحمد الأول من الافتتاح: ((الحمد لله منير الشمس والقمر، وميسر حياة كل شيئ باتصال الروض بالمطر، ومبشر المتقين من دراري الذراري باسعد كوكب ينتظر))[1]، وهو حمد لله عزوجل على نعمه، نعمة الحياة والقرابة والمصاهرة.

[1] صبح الأعشى. ج 14. ص 341

الحمد الثاني يقول فيه: ((نحمده على نعمه التي أطابت لنا جنى الغروس، وأطالت منا منى النفوس، وأطافت بملوكنا حتى مدت لسؤالهم الأيدي وخضعت لأمرهم الرؤوس، ونشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له شهادة نتخذها عصمة نافعة، ونعمة لحسن العاقبة جامعة...ونشهد أن محمدا عبده ورسوله الذي أزان من تمسك له بحسب...صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه الذين ارضاهم ورضي عنهم)).[2]

أما المقدمة فجاءت مشتملة على الإفتتاح بتحميدين، بعد ذلك براعة الإستهلال، بعد ذلك حسن التخلص، وقد جاء فيها ذكر للالقاب والنعوت والدعاء.

الحمد لله منير الشمس والقمر، وميسر حياة كل شيئ باتصال الروض بالمطر.....

نحمده على نعمه التي أطابت لنا جنى الغروس، وأطالت منا منى النفوس.....

أما بعد، فإن من عادة الغمام أن يتفقد الأرض بمطره، والبحر أن يسقي الزروع بما فاض من نهره، والمصابيح أن تمد بأنوارها ما يتوقد، والسماء أن لا يخلو أفقها من اتصال فرقد بفرقد.....

ولم يزل من المقام الشريف، الأعظم، العالي، المولوي، السلطاني، الملكي، الناصري، أعز الله سلطانه على من لاذ به تسبل ذيول الفخار....

وكان من تمام النعمة الشريفة السلطانية، الناصرية، على من تعرض لسحابها الماطر، ووقف للإغتراف من بحرها الزاخر- ما رفعت به ذكره إلى آخر الابد....[3].

أما الغرض فجاء مبدوءا بعبارة: " فاقتضى حسن الاختيار الشريف الملكي، الناصري، لولده المقام العالي السيفي، أحسن الله لهما الإختيار، وأجرى بإرادتهما اقتدار الأقدار- أن تزف أتم الشموس إلى ستوره الرفيعة، وتصان أكمل معاقل العقائل بحجبه المنيعة.....)).[4]

ويذكر ماشاء له ان يذكر من النعوت والصفات والألقاب، للسلطان وولده، والامير بكتمر الساقي وابنته، بما يناسب كل واحد فيهم، قبل أن يذكر مقدار الصداق او المهر المقدم في العقد. ((هذا ما اصدق المقام العالي السيفي أنوك ابن مولانا السلطان الأعظم، مالك رقاب الأمم، الملك الناصر، السيد الأجل، العالم، العادل.....قسيم أمير المؤمنين، أبي

---

[1] صبح الأعشى. ج 14. ص 344.
[2] المصدر نفسه. ص ص 344، 345
[3] انظر المصدر نفسه. ص ص 344، 345.
[4] المصدر نفسه. ص 345.

المعالي محمد بن السلطان، الشهيد الملك المنصور، السيد، الأجل، العالم، العادل، المجاهد، المؤيد، سيف الدين، والد الملوك والسلاطين، أبي الفتح قلاوون خلد الله سلطانه، ونصر جنوده وجيوشه وأعوانه-:

الحجاب الكريم، الرفيع، المنيع، المصون، المكنون، الجهة المكرمة، المفخمة، المعظمة، بنت الجناب الكريم، العالي، الأميري، الأجلي

بعد ذلك يذكر قيمة الصداق بأسلوب متفنن، وعبارات تناسب المقام الشريف.

أما الخاتمة، فيذكر فيها: اسم العاقد، أي الذي ولي تزويجهما، ونعوته وألقابه وصفاته، ((وولي تزويجها منه على الصداق المعين بإذن والدها- أعزه الله تعالى- المقدم ذكره: - العبد الفقير إلى الله تعالى، قاضي القضاة، حاكم الحكام، خطيب خطباء المسلمين، جلال الدين، خالصة أمير المؤمنين، أبو المعالي، محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين أبي القاسم، عبد الرحمن ابن الشيخ الإمام العالم العلامة إمام الدين، أبي حفص عمر بن أحمد القزويني الشافعي، الحاكم بالديار المصرية المحروسة وأعمالها وبلادها...)).[1]

ويذكر صيغة القبول والإيجاب، والمكان والتاريخ

من خلال قراءتنا للنماذج الواردة في صبح الأعشى، رأينا أن بناءها العام يبدو واحدا، وهناك تشابه كبير، ويمكن القول أن البناء العام يتكون من العناصر الآتية:

الإستفتاح: ويتكون من تحميدتين، في الثانية تكون التشهد والتصلية والدعاء.

المقدمة: ويكون فيها حديث عن الزواج وأنه سنة من سنن الحياة، وأن الإسلام قد رغب فيه إحصانا للفرج.

الغرض: ويكون فيه حديث عن المعنيين بخطبة الزواج هذه، وتعداد خصالهما وأنهما يناسبان بعضهما البعض، وهذا كله يكون مشفوعا بالحديث عن أبويهما، مع ذكر الأسماء والألقاب والنعوت والصفات. مع ذكر الصداق قيمته ونوعه.

الإختتام: يكون بذكر من تولى كتابة خطبة الصداق، وإشهاده على ذلك، مع ذكر المكان والتاريخ.

لو ذهبنا إلى نصوص الصدقات، لوجدنا الشيئ الكثير من التصوير البياني، مثل خطبة الصداق للقاضي" محي الدين عبد الظاهر للملك السعيد بركة"، ابن السلطان الملك الظاهر بيبرس البندقداري، على بنت الأمير" سيف الدين قلاوون الصالحي الألفي"، ومما جاء في

[1] صبح الأعشى.ج 14. 349

هذا النص: ((فلو كان اتصال كل شيئ بحسب المتصل به في تفضيله، لما استصلح البدر شيئا من المنازل لنزوله، ولا الغيث شيئا من الرياض لهطوله، ولا الذكر الحكيم لسانا من الألسنة لترتيله، ولا الجوهر الثمين شيئا من التيجان لحلوله، لكن ليتشرف بيت يحل به القمر، ونبت يزوره المطر، ولسان يتعوذ بالآيات والسور، ونثار يتجمل باللآلئ والدرر)).[1]

ففي هذه الفقرة أراد الكاتب أن يبين لنا قيمة المصاهرة، من خلال هذا الاسلوب الجميل، فعندما نقرأ هذه القطعة الأدبية، نستطيع استخلاص العديد من الظواهر البلاغية منها:

ليتشرف بيت يحل به القمر: إذ شبه بنت الأمير بالقمر، وإن كان هذا التشبيه متداولا وشائعا إلا أن وروده في هذا المقام جعل له ذوقا خاصا، ضف إلى ذلك مجيء النص مسجوعا، مما اضفى على النص نغما موسيقيا. وقد جاء السجع هنا طويلا، إذ أن جمله تتكون من ألفاظ كثيرة، إضافة إلى مجيئه بين أكثر من جملتين.

وفي نص آخر لجلال الدين القزويني، أثناء كتابة صداق ولد السلطان " محمد بن قلاوون" أنوك، على بنت المقر " بكتمر الساقي"، جاء فيه: ((ولو توقفت القربى على مقاربة كبير، أو مقارنة نظير، لما صلحت الأغماد لمضاجع السيوف ولا دنت الكواكب من الشمس والقمر المنير، ولا صافحت يمين شمالا، ولا جاورت جنوب شمالا، ولا حوت الكنائن سهاما، ولا جمع السلك للجواهر نظاما، ولا طمح طرف إلى غاية، ولا قدر لسان إنسان على تلاوة سورة أو آية)).[2]

ففي هذه الفقرة نلاحظ جمال الأسلوب، من خلال الكم الهائل من الاستعارات والمجازات التي استعملها الكاتب لتقريب فكرته، ففي قوله مثلا: " ولو توقفت القربى " استعارة مكنية، وفي قوله : " ولا طمح طرف إلى غاية "، مجاز مرسل والعلاقة هي الجزئية.

تكثر الاستشهادات في الصدقات خاصة من القرآن الكريم فنجد التضمين والاقتباس بما يلائم موضوع النص ويخدم فكرته، من ذلك:

التضمين في قوله:((ومجيب كل منيب يدعوه قائما وقاعدا: " ولما قام عبد الله يدعوه " الجن 87)) .

---

[1] المصدر السابق. ص 342.

[2] المصدر نفسه. ص 345.

الاقتباس: ((ونشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له شهادة يتضافر عليها الآمر المسلم وبنوه، وتبيض بها وجوه الأوداء، وتسود وجوه الأعداء، يوم تبيض وجوه وتسود وجوه))[1]، من قوله تعالى: " يوم تبيض وجوه وتسود وجوه" الآية 106 من سورة آل عمران.

((نحمده على نعمه التي من هز جذع نخلها تساقط عليه رطبا جنيا))[2]، من قوله تعالى: " وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا " الآية 25 من سورة مريم.

[1] صبح الأعشى. ج 14. ص 352.
[2] المصدر نفسه. ص 357.

3- قِدْمات البندق:

جاء في تعريف هذا النوع من الرسائل عند القلقشندي:

((القِدْمات جمع قِدْمة بكسر القاف وسكون الدال المهملة، وهي رسائل تشتمل على حال الرمي بالبندق، وأحوال الرماة، وأسماء طير الواجب، واصطلاح الرماة وشروطهم)).[1]

اشتملت رسائل قدمات البندق الواردة في صبح الأعشى على عناصر فن الرسالة، واكتفى القلقشندي بنموذجين، ولكنهما طويلان، لهذا سنكتفي في حديثنا عن البناء العام بنموذج واحد نقف عنده.

جاء النصان مقسمان إلى أقسام الرسالة الأدبية المتعارف عليها، من استفتاح ومقدمة وغرض واختتام، وسوف نورد نسخة قدمة، بدأها صاحبها بقوله:

((الحمد لله الذي سدد لصلاح الدين سهام الواجبن وشيد بنجاح المطلوب مرام الطالب، وجعل حصول الرزق الشارد بالسعي في المناكب، وسهل الممتنع على القاصدين فما منهم إلا من رجع وهو صائب)).[2]

وقد جاء في الابتداء كما هو واضح بالشهادة والصلاة على النبي والبعدية.

بعد ذلك تاتي المقدمة التي كان الكاتب بارعا فيها إذ جعلها مدخلا قبل الولوج إلى غرض النص الرئيسي، فلم يفاجئنا الكاتب بالحديث مباشرة عن رحلة الصيد التي قام بها صلاح الدين بن المقر المحيوي بن فضل الله، وإنما تحدث قبل ذلك عن نشاط الصيد بشكل عام وفوائده الجمة، وأنه مما يزيل عن النفس كدرها، ويبعث على الإنشراح والبهجة، ولنسمع إليه ماذا يقول: ((فإن الصيد من احل الأشياء وأحلاها، وأجلها وأجلاها، وابهرها وأبهاها، واشهرها وأشهاها، وأفخرها قيمة، وأغزرها ديمة، بورود الطير فيه إلى المناهل تنشرح الصدور، وبوقوعه في شرور الشرك يتم السرور، يحصل عند متعاطيه نشاطا، ويزيده انبساطا، ويشرح خاطره، ويسرح ناظره، ويملأ عينه قرة، وقلبه مسرة))[3]، إلى غير ذلك من الفوائد والمحصلات والمنافع التي عددها الكاتب، ليجعلها مقدمة للخوض في صلب الموضوع.

---

[1] صبح الأعشى.ج 14. ص321.

[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه. ص 322.

وقبل الدخول في الموضوع نرى الكاتب لا ينتقل من الصدر إلى العرض مباشرة، وإنما عن طريق تقنية من تقنيات الكتابة المعروفة في تاريخ الكتابة العربية خاصة كتابة الرسائل، وهي حسن التخلص، فبقول: ((ولما كان بهذه المنزلة العظيمة، والمرتبة الجسيمة، تعاطته الملوك وابناء الملوك، ونظموا عقده بحسن السلوك)).[1]

بعد ذلك ينتقل الكاتب إلى غرض النص، بادئا بالحديث عن الملك من خلال القابه واسمه والدعاء له فيقول:

((فلذلك قصد الجناب الكريم، العالي، الصلاحي، صلاح الدنيا والدين، ونجاح الطالبين، سليل الوزراء، ونجل الكبراء، وصدر الرؤساء، وعين العظماء، ابن المقر المحيوي بن فضل الله، أدام الله تعالى علاه، وكبت عداه)).[2]

بعد ذلك ينتقل للحديث عن رحلة الصيد باسلوب بديع، والفاظ منتقاة، وتصوير أدبي يأخذ بمجامع القلوب، ويأسر النفوس، ولولا الإطالة، لكتبنا النص كاملا، ولكننا سنختار جزءا منه لنرى من خلاله أسلوب الكاتب:

((ومد يده نحو السما، فاصاب مرزها، فيا له من صيد فاق به على الأكابر الصيد، ويا له من يوم صار بنحر الطير يوم العيد، قام فيه بواجب ما شرع الرماة من الشرع، وذكرنا بهذا الصرع يوم ذلك الصرع، فلا زال سهمه مسدد الأغراض، وجوهره محميا من الأعراض، يجري بمراده المقدور، ويطيعه في سائر الامور)).[3]

أما الإختتام فكان دعاء للملك بدوام النعمة واتوفيق والسداد، وهو دعاء كما نرى ملائم لغرض النص: ((زاده الله نعما، وأجرى له في الندى يدا، وثبت له في العلى قدما، بمنه وكرمه))[4]

نجد في قدمات البندق تعابير جميلة تسحر أسماعنا، مثل ما نجده في هذا النص، الذي جاء من أوله إلى آخره مزينا بحلل البلاغة، من خلال اعتماد الكاتب على التصوير البياني، والاقتباسات والسجع والطباقات والجناسات واستعماله لألفاظ جميلة ملائمة للسياق، وانتقاءه للعبارات، ولا بأس أن نتمثل هنا بفقرة من رسالة في صيد البندق، من إنشاء " شهاب الدين الحلبي " في كتابه " حسن التوسل "، ويكفي أن تقرأ أي فقرة من فقرات هذه الرسالة الطويلة، لتجد فيها ما يستميلك ويأخذك إلى عالم المتعة والجمال، مثل قوله: ((إلى أن

---

[1] صبح الأعشى. ج 14. ص 324.
[2] المصدر نفسه. ص ص 234، 325.
[3] المصدر نفسه. ص 326.
[4] المصدر نفسه. ص 327.

نضى المغرب عن الأفق حلي قلائدها، وعوضه عنها من النجوم بخدمها وولائدها؛ فلبثنا بعد أداء الفرض لبث الأهلة، ومنعنا جفوننا أن ترد النوم إلا تحلة؛ ونهضنا وبرد الليل موشع، وعقده مرصع؛ وإكليله مجوهر، وأديمه معنبر، وبدره في خدر سراره مستكن، وفجره في حشا مطالعه مستجن؛ كأن امتزاج لونه بشفق الكواكب خليطا مسك وصندل، وكأن ثرياه لامتداده معلقة بأمراس كتان إلى صم جندل)).[1]

فانظر إلى قوله: (إلى أن نضى المغرب عن الأفق حلي قلائدها، وعوضه عنها من النجوم بخدمها وولائدها)، وما فيه من إحساس بجمال الرحلة ومتعة الصيد، وان الوقت قد امتد بهم إلى أن غربت الشمس، ولكن الكاتب لم عن هذا المعنى بغروب الشمس، لأنه لو عبر بغروب الشمس، لما كان هناك شيء ذا بال، ولفقد المعنى بريقه وحلاوته.

لجأ الكاتب إلى اسلوب غير مباشر في محاولة منه لإيصال المعنى بطريقة أكثر وضوحا وأكثر تأثيرا، وهذا عن طريق اسلوب المجاز، إذ قام بتشبيه المغرب بإنسان يقوم بنزع شيء وخلعه، ولم يكتف بذلك بل شبه الشمس وشعاعها المنير، بقلائد الذهب، ووجه الشبه هو اللمعان والبريق.

وفي قوله:(وبرد الليل موشع)، ما يثبت لنا مرة أخرى، بلاغة النص النثري، حيث نجد الكاتب هنا يشبه الليل بإنسان يلبس لباسا جميلا مطرزا ومنمقا بالزخارف والألوان الجميلة التي تبهر العين عند رؤيته،إشارة منه إلى ما تتزين به السماء من أضواء الكواكب والنجوم.

نجد في النص سجعا زاد في جمال النص، وساهم بشكل كبير في إضفاء موسيقى على الأداء التعبيري، وألفاظا فصيحة منتقاة بعناية لتادية الغرض المطلوب، إضافة إلى الاستشهاد وهنا استشهاد بشطر بيت لامرؤ القيس في معلقته، وقد استشهد الكاتب بعجز البيت كما ورد حرفيا في معلقة امرؤ القيس وهو:

كأن الثريا علقت في مصامها بأمراس كتان إلى صم جندل

والحقيقة أن النص مليء بالتعابير الجميلة، والجمل الرنانة، وألوان البديع المختلفة التي تزين بها النص، وأنواع الاستشهادات والاقتباسات التي تزيد في حجية النص وإقناعيته. وفي ما قلناه دليل كاف على شعرية النص النثري وجماليته.

[1] صبح الأعشى. ج 14. ص 329.

ثانيا:الخطب:

تحدث القلقشندي عن فن الخطبة بشكل عرضي، ولم يولها الاهتمام والرعاية اللذان وجدناهما في فن الرسالة، بدليل أنه لم يحدثنا عن أنواعها وعن طريقة بنائها وهيكلتها، واكتفى بإيراد النصوص الخطابية في فترتن زمنية متباعدة، وقد قلنا سابقا أن القلقشندي خصص كتابه " صبح الأعشى " لفن الكتابة الإنشائية دون غيرها من أنواع الكتابات الأخرى؛ ولهذا نجد القلقشندي يتحدث عن الخطابة من منطلق أنها مما يحتاج الكاتب لتكتمل ثقافته الإنشائية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأنها في نظره تتشابه كثيرا مع فن الرسالة ((وهي من آكد ما يحتاج إليه الكاتب، وذلك أن الخطب من مستودعات سر البلاغة، ومجامع الحكم، بها تفاخرت العرب في مشاهدهم وبها نطقت الخلفاء والأمراء على منابرهم، بها يتميز الكلام، وبها يخاطب الخاص والعام، وعلى منوال الخطابة نسجت الكتابة، وعلى طريق الخطباء مشت الكتاب))[1]، فالقلقشندي ينظر لفني الخطابة والرسالة على أنهما متماثلان، وإن كان يرى أن الخطابة أسبق زمنيا من الرسالة، وأن الرسالة اعتمدت في صوغ ماهيتها وطريقتها على الخطابة، والحقيقة أن هذه النظرة نجدها عند نقاد كثيرين فأبو هلال العسكري مثلا يرى أن ((الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان ايضا من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطب تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل))[2]، إذن فنقاط التشابه أكثر من نقاط الإختلاف، والإختلاف الوحيد الموجود بينهما ((أن الخطبة يشافه بها بخلاف الرسالة)).[3]

يمكن القول أن الخطبة رغم اتفاقها في أشياء كثيرة مع الرسالة إلا أن هناك بعض الإختلافات البسيطة، خاصة في طريقة الإفتتاح، حتى وإن كانت الخطبة عادة تتكون من ثلاث أجزاء رئيسية: مقدمة وعرض وخاتمة.

لاحظنا أثناء قراءتنا لنصوص الخطب الواردة في صبح الأعشى، أنها تفتتح عادة بالنداء أو القسم أو النهي أو الأمر، ولكن ليست هذه هي الطريقة الوحيدة في الإفتتاح، فيمكن أن يكون بآية قرآنية، أو حديث نبوي، أو السلام، أو الحمدلة، إلى غير ذلك من العبارات التي نجدها عادة في مقدمات الرسائل.

---

[1] صبح الأعشى ج1. ص 253.
[2] المصدر نفسه. ص ص 253، 254.
[3] المصدر نفسه. ص 254.

تطرق القلقشندي إلى أشهر الخطب المعروفة في تاريخ العرب والمسلمين، وخصص جزءا كبيرا للحديث عن خطب الرسول صل الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدين، وخلفاء بني أمية وأمرائهم وولاتهم ، وخطبا لبعض النساء، وخطبة واحدة فقط في فترة حكم بني العباس. والحقيقة أن القلقشندي أراد أن يوضح لنا فقط من خلال هذه النماذج المنتقاة بعناية، طرق وأساليب الخطباء في خطبهم، واستشهد بأشهر الخطب وأجودها، ليكون ذلك عونا للكاتب في مكاتباته، يتخذها نموذجا لنقاء الاسلوب، واختيار الألفاظ، وحسن الديباجة، ودقة المعاني. ((فلا مراء أن خطب العرب في عصور ازدهار اللغة مرآة يتجلى فيها ما حباهم الله من ذلاقة اللسان، وعذوبة البيان، ومعرض يتمثل فيه نتاج قرائحهم، وثمرات ألبابهم، في كثير من مناحي القول، وإنها لتعد -بعد القرآن الكريم والحديث الشريف- مثالًا ساميًا للبلاغة العربية، ونموذجًا قويمًا يجتذيه المتأدب في تقويم قلمه المعوج، وشحذ لسانه الكليل، وهي فوق ذلك معين فياض يستقي منه مؤرخ الأدب العربي ما يعن له من آراء، ومادة عزيرة يستنبط منها ما يقفه عليه البحث من فكر)).[1]

بالنسبة لعناصر البناء، ((رغم أن بعض العناصر البنيوية للرسائل والخطب ليست واحدة – مثال ذلك عدم اشتراط التزام الخطب كثيرا بالأسلوب المعتمد مثل الدعاء والتحميد))[2] وجدنا أن الخطب تلتقي مع الرسائل في اشياء كثيرة، فهي تقسم إلى أجزاء، فمن خطب الجاهلية، خطبة كعب بن لؤي جد النبي صلى الله عليه وسلم، افتتحها الذي افتتحها بالأمر للفت الإنتباه ((اسمعوا وعوا، وتعلموا تعلموا، وتفهموا تفهموا))[3]، بعد ذلك يأتي الغرض، بعد الغرض الإختتام ببيت شعري.

أما خطبة قس بن ساعدة الإيادي الشهيرة بسوق عكاظ، فقد افتتحها بالنداء، ((أيها الناس، اسمعو وعوا))[4]، بعد ذلك يأتي الغرض، بعد الغرض الإختتام بأبيات شعرية. أما خطبة أبي طالب حين خطب النبي صلى الله عليه وسلم خديجة، فقد افتتحت بالحمدلة ((الحمد لله الذي جعلنا من نسل إبراهيم، وذرية إسماعيل)).[5]

---

[1] صفوت، أحمد زكي. جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة. ط1. مطبعة مصطفى البابي الحلبي. 1923 ج1، ص 3.

[2] أدريان غللي: ثقافة أدب الرسائل في المجتمع الإسلامي قبل العصر الحديث ترجمة: وليد شحادة. ط1. السعودية: مكتبة العبيكان، 2011م، ص 85.

[3] صبح الأعشى. ج1. ص 255.

[4] المصدر نفسه. ص 255.

[5] المصدر نفسه. ص 256.

ومن خطب النبي صلى الله عليه وسلم فقد افتتحها بالنداء ((أيها الناس كأن الموت فيها على غيرنا قد كتب))[1]، بعد ذلك الغرض دون اختتام.

وهكذا يمضي القلقشندي في عرض نماذج من خطب مشهورة بأسلوبها العالي، وصياغتها المحكمة، وألفاظها المنتقاة، والهدف هو تعريف الكاتب وإرشاده إلى أحد أهم منابع البلاغة العربية.

.

[1] صبح الأعشى. ج1. ص 256.

ثالثا:المقامات:

تحدث القلقشندي عن المقامات، مقدما تعريفا لها، مشيرا إلى جانبها التاريخي، منوها بفضلها وقيمتها الفنية وأنها من اكثر النصوص النثرية احتواء للحسن وجمال الصنعة، والإجادة الفنية، واكتفى القلقشندي بإيراد نموذجين فقط لأدب المقامات، في المقالة العاشرة اي الاخيرة، تحت عنوان: في فنون من الكتابة يتداولها الكتاب وتتنافس في عملها، ليس لها تعلق بكتابة الدواوين السلطانية ولا غيرها، بمعنى أن تركيز القلقشندي كان منصبا على أنواع من النصوص لها علاقة مباشرة و تتعلق أساسا بالكتابة الإنشائية، وهذا واضح من الكم الهائل للنصوص الديوانية والوثائق الرسمية والمستندات والمناشير والمراسيم بكافة أنواعها. وقد نبه القلقشندي أثناء حديثه عن فن المقامات إلى الاختلاف الموجود بينها وبين المكاتبات، من حيث ((أن المقامات مدارها جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص، بخلاف المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له، من حيث أن المعاني تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهي متجددة على عدد الأنفاس)).[1]

رغم أن القلقشندي لم يفصل لنا في الجوانب الفنية للمقامات، وكيف تبنى، وقواعد كتابتها، إلى غير ذلك مما له علاقة بشكل ومضمون النص، ولم يعطنا كذلك النصوص الكافية للحكم على هذا الجنس النثري المبهر بأدائه، إلا أننا نفهم من كلامه أن المقامات تتضمن الشيء الكثير من سمات وخصائص النثر الفني الجميل، والدليل على ذلك أنه يصف مقامات بديع الزمان الهمذاني أنها أتت ((في غاية من البلاغة، وعلو الرتبة في الصنعة))[2]، كما أنه وصف مقامات الحريري، بأنها ((جاءت نهاية في الحسن، وأتت على الجزء الوافر من الحظ))[3]. والمقامات من وجهة نظرنا هي أسلوب فريد من نوعه من أساليب الكتابة الأدبية النثرية، وتلامس حدود الشعرية بشكل كبير، من خلال الخصائص التي تتوفر عليها سواء كان ذلك على مستوى انتقاء الألفاظ واختيارها، أو على مستوى الصورة والخيال، أو على مستوى الإيقاع والنغم الموسيقي، وهي فن يعتمد بشكل كبير على الإغراق في السجع، والإكثار من البديع بشكل عام واللفظي بشكل خاص.

هذا ما أردنا قوله عن فن المقامات باختصار، وسوف ننتقل الآن إلى مرحلة أخرى هي مرحلة الاقتراب من النصوص المقامية، للتأكد من احتوائها على جماليات النثر الأدبي

---

[1] صبح الأعشى. ج14. ص 126.
[2] المصدر نفسه. ص 125.
[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

ومقومات الصنعة الفنية. وقد قلنا سابقا إن القلقشندي أورد نموذجين فقط، أحدهما من إنشائه هو، والآخر من إنشاء أبي القاسم الخوارزمي.[1]

وكلاهما له باع طويل في الكتابة والتأليف، لهذا سنكتفي بإيراد بعض الأجزاء من هاتين المقامتين نستخلص منهما بعض جواهر البلاغة، وفرائد الكتابة.وأهم ما يمتاز به فن المقامات من خصائص فنية.

والمقامة التي هي من إنشاء القلقشندي، طويلة في حوالى عشرين صفحة، وهي في فضل الكتابة وخاصة الكتابة الإنشائية. وقد جاءت باسلوب رائع لا يقل بلاغة عن أسلوب حذاق هذه الصنعة كالهمذاني والحريري، وحتى نقرب صورة النص أكثر، نقتطف جزءًا منه، لنستمتع بحلاوة الأسلوب وطلاوة العبارة، وسحر الصياغة، يقول القلقشندي:

((حكى الناثر ابن نظام، قال: لم أزل من قبل أن يبلغ بريد عمري مركز التكليف، ويتفرق جمع خاطري بالكلف بعد التأليف؛ أنصب لاقتناص العلم أشراك التحصيل، وأنزه توحيد الاشتغال عن إشراك التعطيل، مشمرا عن ساق الجد ذيل الاجتهاد، مستمرا على الوحدة وملازمة الانفراد، أنتهز فرصة الشباب قبل توليها، واغتنم حالة الصحة قبل تجافيها، قد حالف جفني السهاد، وخالف طيب الرقاد)).[2]

ويقول في موضع آخر: ((قد استغنيت بكتابي عن خلي ورفيقي، وآثرت بيت خلوتي على شفيقي وشقيقي؛ أجوب فيافي الفنون لتظهر لي طلائع الفوائد فأشهدها عيانا، وأجول في ميدان الأفكار لتلوح لي كمائن المعاني فلا أثني عنها عنانا، وأشن غارات المطالعة على كتائب الكتب فأرجع بالغنيمة، وأهجم على حصون الدفاتر ثم لا أولي عن هزيمة))[3].14، 146.

نلاحظ من خلال هاتين الفقرتين بعض الخصائص الفنية لنصوص المقامات، من اعتناء بالسجع، وميل إلى الاحتفاء باللفظ، من خلال تكرار بعض الجمل التي تحمل نفس المعنى ولكن بألفاظ مختلفة، إضافة إلى توفر الفقرتين على صور فنية بلاغية عديدة.

نجد القلقشندي وربما هذه سمة غالبة في فن المقامات يكرر المعنى بلفظ مختلف كقوله:

---

[1] أبو القاسم الخوارزمي هو الزمخشري واسمه هو: ابو القاسم محمود بن عمر الخوارزمي المتوفى سنة 538 هجري بخوارزم. أنظر وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لابن خلكان. دط. بيروت: دار صادر، 1978م. ج5. ص 173.

[2] صبح الأعشى. ج14. ص 127.

[3] *المصدر نفسه*. ص 146.

خلي ورفيقي، أجوب وأجول، أشن وأهجم، هذا في الألفاظ، أما في العبارات والجمل فالأمر نفسه، إذ نجد تكرارا لجمل تحمل نفس المعنى.

ويمكن لنا الوقوف عند بعض الصور البلاغية كقوله: " أنصب لاقتناص العلم "، حيث فيه تشبيه للعلم الذي هو شيء معنوي بشيء مادي محسوس، وقوله: " مشمرا عن ساق الجد " كناية على الاستعداد والتاهب وخوض غمار طلب العلم.

يمكن أن نلاحظ كذلك عناية القلقشندي في مقامته بالجانب اللغوي، من خلال استعماله لفرائد اللغة، وغرائب الألفاظ، التي تجعل النص في الحقيقة جميلا في غاية الحسن والبهاء، فيه ثروة لغوية كبيرة تفيد القارئ.

رابعا:الأمثال :

تحدث القلقشندي عن الأمثال ضمن حديثه عن الأشياء التي يحتاجها الكاتب في كتابة نصه، بمعنى أنه نظر إلى الأمثال باعتبارها مكملا من مكملات الكتابة وتوسع في حديثه عن الأمثال من خلال تقسيمه لها إلى أمثال نثرية وأخرى شعرية.

يرى القلقشندي كغيره من النقاد أن الأمثال تتوفر على أهم عنصر في البلاغة وهو الإيجاز ((ولما كانت الامثال كالرموز والإشارة التي يلوح بها على المعاني تلويحا، صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصارا. وحيث كانت بهذه المكانة لا ينبغي الإخلال بمعرفتها))[1]، شرط أن يعرف الكاتب مواضع الاستشهاد بها، وهذا لن يتأتى له إلا إذا عرف أصل المثل وما بني عليه، أي الحادثة التي قيل من أجلها المثل. هذا في الأمثال النثرية ((أما الأمثال الواردة نظما، فهي كلمات استحسنت في الشعر، وطابقت وقائع عامة جارية بين الناس، فتداولها الناس، وأجروها مجرى الأمثال النثرية)).[2]

والأمثال بابها واسع في الثقافة العربية، فإضافة إلى الأمثال الواردة نظما، والأمثال الواردة نثرا، نجد الأمثال في القرآن الكريم، والأمثال الواردة في السنة النبوية، ولكن حديثنا سيقتصر على النوعين الأولين، لأنهما النوعان اللذان اولاهما القلقشندي العناية والاهتمام، إضافة إلى أن سياق حديثنا يستدعي منا الوقوف على ما له علاقة بالنثر فقط.

يرى القلقشندي أن الأمثال من أكثر النصوص النثرية اشتمالا لجمال الصياغة وبلاغة التعبير، إضافة إلى ما تشتمل عليه من معاني نفيسة ومواعظ جليلة، وهي من أكثر النصوص تعبيرا عن عطمة اللغة العربية وجمال رونقها ودقة استعمالها، لدرجة ان القلقشندي يفضلها على الشعر والخطابة ((فهي وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان على كل لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء كسيرها، ولا عم عمومها، حتى قالوا: أسير من مثل))[3]

نلاحظ من خلال هذا النص أن الأمثال تبلغ شأوا بعيدا في قيمتها الفكرية وحمولتها المعنوية، ودقة كبيرة في صياغتها، من خلال ما تتميز به عن باقي النصوص الأخرى بالإيجاز والاختصار.

---

[1] صبح الأعشى. ج1. ص 347.
[2] المصدر نفسه. ص 349.
[3] المصدر نفسه. ص 347.

ونرى القلقشندي من جهة أخرى يقسم الأمثال إلى قسمين: قريب الفهم بظهور معناه، وكثرة دورانه بين الناس، وبعيد الفهم لخفائه، وقلة دورانه بين الناس.

وما علينا إلا أن نورد بعضا من الأمثال حتى نقف على مواطن الحسن فيها، ونتلمس جمال العبارة، وما تخفيه من وحي الإشارة.

من الامثال الواردة نثرا:[1]

عند الصباح يحمد القوم السرى

وهذا المثل من الأمثال الواردة نثرا ساقه القلقشندي نموذجا للمثل القريب المعنى المشهور والمتداول على ألسنة الناس، وهو مثل يضرب للترغيب في السير في الليل، والحث عليه.

ولا يكتفي القلقشندي بإيراد المثل، وإنما يذكر لنا حتى أول من قاله وقصته، اي مورد المثل، فيخبرنا أن أول من أرسله هو خالد بن الوليد رضي الله عنه الذي أراد من ضربه الحث على السير في الليل.

ساء سمعا فأساء إجابة

إن يبغ عليك قومك لا يبغ عليك القمر

ألا إنما أكلت يوم أكل الثور الأبيض

أهل مكة أخبر بشعابها

فات ما ذبح

سبق السيف العذل

أما الأمثال الواردة نظما فقد أورد القلقشندي الكثير منها، ومن الأبيات التي جرت مجرى الأمثال، واستعملها العرب كأمثال:[2]

" ويأتيك بالأخبار من لم تزود ": وهو الشطر الثاني من بيت طرفة بن العبد:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

---

[1] أنظر صبح الأعشى. ج 1 ص 348 وما بعدها.
[2] أنظر المصدر نفسه. ص 350 وما بعدها.

" ألا كل شيء ما خلا الله باطل ": وهو الشطر الأول من بيت لبيد بن ربيعة:

ألا كل شيء ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل

أما المثل: " أي الرجال المهذب "، فهو جزء من شطر بيت للنابغة الذبياني:

ولست بمُستبق أخا لا تلمّه على شَعث أي الرجال المهذّب

ومن الأمثال الواردة كذلك في صبح الأعشى:

في الزوايا خبايا

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه

والعبد لا يردعه إلا العصا

ومن وجد الإحسان قيدا تقيدا

وهكذا يمضي القلقشندي في سوق نماذج رائعة ومتنوعة ومنتقاة بعناية من الأمثال العربية القديمة، ويعطينا في كل مرة مورد المثل اي القصة التي قيل فيها أول مرة، حتى ولو كان المثل قريبا للفهم، وهذا ربما زيادة في الإفهام والتوضيح.

لو تمعنا في هذه الأمثال لوجدناها تحمل معنى كثيرا، وتلخص لنا تجارب أشخاص بأوجز عبارة، وبأحكم صياغة. وهذا ما يجعلها سهلة الحفظ قريبة لأذهان الناس، تنقل من جيل إلى جيل محافظة على بريق صياغتها ووهج معانيها.

خامسا:المناظرات:

المناظرة لغة جاء في لسان العرب: ((التناظر: التراوض في الأمر. ونظيرك: الذي يراوضك وتناظره. ويقال: ناظرت فلانا أي صرت نظيرا له في المخاطبة)).[1]

أما اصطلاحا: فهي فن من فنون النثر الأدبي، تكون على شكل حوار بين طرفين متخاصمين في قضية معينة، كل واحد منهما يحاول بكل ما أوتي من حجج وبراهين أن يغلب خصمه الآخر، مقابل إثبات وترسيخ موقفه. ويمكن أن يطلق على المناظرة تسميات عديدة منها: كالمحاورة والمفاخرة والمنافرة والمجادلة. وإن كانت هناك فروق طفيفة بين هذه المصطلحات، إلا أن هناك خيطا يجمع بينها هو أنها جميعها تقوم بين طرفين.

ويعد فن المناظرات من الأشكال النثرية المعروفة منذ زمن بعيد في الثقافة العربية القديمة، فقد عرف هذا الفن في العصر الجاهلي، وتعد مناظرة النعمان بن المنذر لكسرى أنوشروان في شان العرب خير مثال على ذلك، وقد أوردها القلقشندي في كتابه. بعد ذلك تطور هذا الفن مع مجيء الإسلام، وهذا التطور كان نتيجة طبيعية لما دعا إليه الإسلام من عقيدة جديدة، وتشريعات مستحدثة، مخالفا بذلك ما كان سائدا عند العرب، فظهر النقاش والجدال والحوار حول هذه الأشياء الجديدة. ونجد في النص القرآني إشارات إلى ذلك، فمثلا في قوله تعالى في الأية 258 من سورة البقرة:" ألم تر إلى الّذي حاجّ إبراهيم في ربه أن آتاه الله الملك إذ قال إبراهيم ربي الذي يحيي ويميت , قال أنا أحيي وأميت قال إبراهيم فإن الله يأتي بالشمس من المشرق فات بها من المغرب فبُهت الذي كفر والله لا يهدي القوم الظالمين".

بعد ذلك ازداد هذا الفن حدة في التطور والتنوع في العصر الأموي، من خلال ظهور الفرق والأحزاب السياسية التي ساهمت بشكل كبير في تأجج الصراع المذهبي والسياسي، أما في العصر العباسي، فلم تبقى فيه المناظرات محصورة في الجانب الديني، وإنما أصبحت المناظرات في المسائل اللغوية والأدبية.″

وقد أورد القلقشندي عددا من النصوص في أدب المناظرات، في عصور زمنية مختلفة، ولكن القلقشندي كعادته اعتبر هذا الفن من مكملات الكتابة، أي مما يعين الكاتب في كتابة رسائله بطريقة جيدة، ويرى القلقشندي أن هذا النوع من النصوص مما يحتاجه الكاتب في مواضع معينة، وهي مما يكمل ثقافته الإنشائية.

[1] لسان العرب. (نظر). ص ص 4467، 4468.

وسوف نحاول الوقوف عند نموذج لنرى من خلاله الجانب الفني في أدب المناظرات، وهو ما رواه عبد القاهر الجرجاني إذ قال: ((ركب الكندي المتفلسف إلى أبي العباس وقال له: إني أجد في كلام العرب حشوا – فقال له ابو العباس في اي موضع ؟ - قال: وجدت العرب تقول: عبد الله قائم ثم يقولون إن عبد الله قائم ثم يقولون إن عبد الله لقائم فالألفاظ متكررة والمعنى واحد – فقال له ابو العباس: لا، بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم عبد الله قائم إخبار عن قيامه، وقولهم إن عبد الله قائم جواب عن سؤال سائل، وقولهم إن عبد الله لقائم جواب على إنكار منكر قيامه، فما أحار المتفلسف جوابا)).[1]

نرى من خلال هذا النموذج بعص خصائص فن المناظرات، فقد كانت المناظرة بين شخصين، وهذان الشخصان مختلفان في الرؤية، ومتباينان في الثقافة والاتجاه، فالكندي فيلسوف، أما أبو العباس فهو عالم في اللغة. ولا نريد هنا أن يفهم من كلامنا أن اللغة والفلسفة علمان متناقضان، ولكننا أردنا القول أن طريقة تفكير كل منهما مختلفة.

نلاحظ كذلك في هذا النص أن كلا من المتناظرين حاول كل واحد منهما الاتيان بالحجج والبراهين التي يدعم بها وجهة نظره، ويفحم بها غريمه.

نلاحظ كذلك أن المتناظرين حاولا حل المشكلة اللغوية التي طرحاها، ففي الأخير نرى أن أبا العباس توصل إلى أن كلام العرب ليس فيه حشو أي الكلام الزائد الذي لا فائدة ترجى من ورائه، وبرهن على أن لكل مبنى معنى، وأن أي زيادة في المبنى - ولو كانت حرفا - يؤدي إلى زيادة في المعنى ولو كان ضئيلا، وهذا جواب شاف كاف لمن أراد التشكيك في دقة اللغة العربية ولطافة تعابيرها. فالتعابير في اللغة العربية قد تحمل معان دقيقة وخفية لمن لم يدقق النظر، ويمكث مدة طويلة في التأمل والاستقراء.

نلاحظ هنا أن أبا العباس المبرد قد استعمل في جوابه لغة بسيطة مفهومة، انطلاقا من قاعدة الإفهام والتوضيح، لأن المقام لا يستدعي التفلسف أكثر، وإغماض المعاني، فأجاب بطريقة واضحة مباشرة، خاصة إذا علمنا أن الموضوع المتناقش فيه هو موضوع لغوي بحت.

[1] صبح الأعشى. ج1. ص 223.

الفصل الخامس:

موازنة بين الكلاعي والقلقشندي

الفصل الخامس: موازنة بين الكلاعي والقلقشندي:

يجدر بنا قبل أن نعقد موازنة بين الكلاعي والقلقشندي أن نقف عند هذا المصطلح، لنعرف مدلوله اللغوي ومكانته في الفكر النقدي العربي القديم.

الموازنة لغة من الفعل وزن، وقد جاء في لسان العرب: ((الوزن ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدراهم... ووازنت بين الشيئين موازنة ووزانا، وهذا يوازن هذا إذا كان على زنته أو كان محاذيه... والميزان المقدار)).[1]

وتعد الموازنة بابا كبيرا من أبواب النقد العربي القديم، وهي تندرج ضمن النقد التطبيقي الذي يسعى إلى الوقوف عند النصوص والاقتراب منها قصد تحليلها وتجلية معانيها. ويساهم النقد التطبيقي (وأحد مظاهره الموازنة) في إثراء النظرية النقدية وتوسيع حدودها، من خلال ما يتميز به من تعامل مباشر مع النصوص واستنطاق معانيها. وسوف نحاول هنا – باختصار – التطرق إلى حيثيات هذه القضية النقدية وجذورها وتاريخها. ولكن ما نريد قوله هو أن منهج الموازنات النقدية ارتبط منذ البداية بفن الشعر ولم يرتبط في حدود علمنا بفن النثر، وإن وجدت الموازنات النثرية فهي قليلة ونادرة، وهذا ما نعرفه نحن على الأقل في تراثنا النقدي والبلاغي الواسع جدا. هذا من جهة، ومن جهة أخرى لاحظنا أن علماءنا قد استعملوا مصطلحا آخر قريب من مصطلح الموازنة هو مصطلح: المفاضلة.

وأول عصر يصادفنا في هذا الصدد هو العصر الجاهلي، ويمكن القول إن العرب قد عرفوا الموازنة في العصر الجاهلي، فيما يروى عنهم من روايات تؤسس لهذا المنهج النقدي، وهذه الروايات موجودة في المصنفات النقدية القديمة، ومضمونها يقوم أساسا على المفاضلة بين الشعراء وقصائدهم. ولعل أشهر الروايات رواية امرئ القيس مع زوجته أم جندب حين تحاكما إليها زوجها امرؤ القيس والشاعر علقمة الفحل أيهما أشعر ففضلت علقمة الفحل على امرئ القيس، وما يروى كذلك عن الموازنات التي كان يقيمها النابغة الذبياني بين الشعراء في سوق عكاظ. يمكن القول إذن إن منهج الموازنة نشأ مع نشأة النقد، ولكنه اتسم بما اتسم به النقد الجاهلي عموما من انطباعية وغلبة الذوق والجزئية عليه.((وليست الموازنة إلا ضربا من ضروب النقد، يتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان: فهي تتطلب قوة في الأدب، وبصرا بمناحي العرب في التعبير،

[1] لسان العرب. (وزن). ص ص 4828، 4829.

ومن هنا كان القدماء يتحاكمون إلى النابغة تحت قبته الحمراء، في سوق عكاظ، إذ كان في نظرهم أقدر الشعراء على وزن الكلام)).[1]

((وفعل الموازنة نفسه قديم قدم النظر في النصوص)).[2]

ويرجع بعض الباحثين نشأة أدب الموازنة إلى فكرة المختارات الشعرية التي عرفها النقد التراثي من خلال المفضل الضبي (المفضليات) والأصمعي (الأصمعيات)، فكلا من التفضيل والتصميع وليدا الموازنة بين النصوص، لكن الجمع والحشد والكم كان الغالب في تسجيل هذه المصادر، إذ قلما نجد فيها تفسيرا لنص أو بيانا لقيمة فنية أو أساسا يحدد بصورة دقيقة أسس الموازنة التي بني عليها الاختيارلهذه النصوص دون غيرها. بينما يتفق بعض النقاد المحدثين على ربط الموازنة بكتب الطبقات، التي كانت شائعة عند النقاد اللغويين في القرن الثاني للهجرة.[3]

و نجد الموازنة كذلك في إطار الدراسات الإعجازية للنص القرآني، الذي شكل صدمة للعرب في جميع المستويات وأهمها المستوى اللغوي والبياني، فعمد العلماء والدارسون إلى الموازنة بينه وبين كلام العرب شعرا ونثرا، من منطلق أن النص القرآني يستعمل نفس الألفاظ ونفس الأساليب التي استعملها العرب في كلامهم ((وقد تصدى أمثال أبي بكر الباقلاني وأبي هلال العسكري وعبد القاهر والسكاكي وابن الأثير، إلى الموازنة بين ما ورد في القرآن وبين ما ورد في بليغ كلام العرب من بعض فنون البلاغة بما فيه مقنع للمتأمل، ومثل للمتمثل)).[4]

و نجد الموازنات تخطو خطوات لم يسبق للعرب أن عرفوها من قبل، وألفت المؤلفات في ذلك، واتخذت أشكالا عدة، وارتبطت بقضية نقدية أخرى هي قضية الصراع بين الشعر القديم والشعر الحديث، أو ما يطلق عليها بالخصومة بين القدماء والمحدثين، وهناك من فضل القديم وهناك من فضل الحديث وهناك من توسط واحتكم في موقفه إلى العدالة والإنصاف والموضوعية. ومن أبرز ما ألف في قضية الموازنات وكان له ارتباط بهذه القضية نذكر على سبيل التمثيل فقط لا الحصر:

الشعر والشعراء لابن قتيبة

---

[1] مبارك، زكي. الموازنة بين الشعراء. ط1. بيروت دار الجيل، 1993. ص 7.

[2] بوجرة، سميرة. الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي مقاربة نقدية. رسالة ماجستير. جامعة مولود معمري تيزي وزو. نوفمبر 2011. ص 94.

[3] أنظر: المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[4] بن عاشور، محمد الطاهر. التحرير والتنوير. دط. تونس: الدار التونسية للنشر، 1984. ج1 ص 106

الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي

الوساطة بين المتنبي وخصومه

بعد ذلك انتقلت قضية الموازنات الشعرية إلى نقاد المغرب والأندلس، وتأثروا بها في مصنفاتهم النقدية، وأولوها عناية كبيرة لأهميتها، وأثرها في إغناء النظرية النقدية كما قلنا سابقا. ويمكن أن نذكر كذلك على سبيل المثال لا الحصر كلا من ابن رشيق القيرواني في كتابه " العمدة في صناعة الشعر ونقده "، وحازم القرطاجني في كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء ".يقول حازم القرطاجني: ((وقد وقعت في المفاضلة بين الشعراء أقوال لا يعتد بها وآراء لا يحسن الاشتغال بذكرها والرد عليها على ما هو أهم من ذلك. فإن تلك الآراء أظهر فسادا لمن له أدنى معرفة بهذه الصناعة من أن يحتاج في ذلك إلى تكلف حجة أو استدلال. وإنما الرأي الصحيح الذي عليه المعول من أن للشعر اعتبارات في الأزمنة والأمكنة والأحوال، فلا يجب أن يقطع بفضل شاعر على آخر بأنه ساواه في جميع ذلك، ثم فضله بالطبع والقريحة. وهذا أمر يتعذر تحري اليقين فيه، وإنما يمكن التقريب والترجيح بينهما بحسب ما يغلب على الظن))[1]. والقرطاجني هنا يشير إلى النتائج المترتبة عن تطبيق منهج الموازنة أو المفاضلة، ويرى أن النتائج تكون على سبيل التقريب والترجيح فقط، دون الحكم عليها أنها يقينية وغير قابلة للنقض.

هذا ما أردنا قوله باختصار عن الموازنة في التراث النقدي العربي القديم، وقد رأينا أن الموازنة وجدت منذ وقت مبكر عند أسلافنا، وأنهم تنبهوا إليها، فكانت فكرة في البداية تظهر بشكل بسيط عند الحكم على النصوص من خلال الاحتكام إلى عامل الذوق، إلى أن أصبحت منهجا وأسلوبا نقديا متبعا من قبل كبار النقاد، واعتمدوا عليه في تحليل النصوص واستخراج جمالياتها، والكشف عن مخبوءاتها.

إذن يمكن لنا بعد هذه النبذة الموجزة عن الموازنة أن نختم حديثنا بتعريف وضعه أحد الباحثين انطلاقا من دراسته الشاملة لهذه الفكرة عبر مراحلها المختلفة، وذهب للقول أن الموازنة عبارة عن ((منهج نقدي تطبيقي يرمي إلى تحقيق إحدى الغايتين الوصف أو الحكم أو كليهما معا وذلك بدراسة أديبين أو أكثر دراسة شاملة على وفق معايير نقدية تختلف من ناقد لآخر تبعا لمذهبه في الأدب والنقد)).[2]

---

[1] القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن خوجة. ط3. تونس: الدار العربية للكتاب، 2008 .ص 341.

[2] عدوية فياض." نظرات تحليلية في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي". مجلة الفتح. ع 23 سنة 2005. ص 274.

أولا: على مستوى القضايا:

أ- أصول كتابة النص النثري:

أوجه التشابه:

يشترك كل من الكلاعي والقلقشندي في العديد من النقاط التي تندرج ضمن ما يسمى بأصول وقواعد صناعة النص النثري، من منطلق أن لكل علم من العلوم ولكل فن من الفنون قواعد وأصولا ثابتة لا يسمح بالخروج عنها، ومما اتفق حوله الكلاعي والقلقشندي ما يلي:

نبه كل من الكلاعي والقلقشندي إلى فضل الكتابة، وعدّدا مزاياها وخصائصها من خلال سوق الحجج والبراهين التي تعزز موقف كل منهما.

تطرق كل من الكلاعي والقلقشندي إلى قضية أصول الكتابة النثرية، وتحدثا عن كل ما له علاقة بكتابة النص النثري، بدءًا بأدوات الكتابة ووصولا إلى النص في شكله النهائي أي في الصورة المكتوبة.

تحدث الكلاعي عن أدوات الكتابة والخط وأشكاله وصوره، ونبه إلى أهمية هذه الأشياء في وضوح النص وجماليته.

يقول الكلاعي في التنبيه إلى أهمية أدوات الكتابة وحسن اختيارها وأورد أقوالا كثيرة في ذلك منها: ((ومما يجب على الكاتب أن يجيد قلمه، فهو ترجمانه ولسانه وسنانه. ومن كلامهم: القلم أحد اللسانين)).[1]

ويقول القلقشندي كذلك في ضرورة تجويد آلة الكتابة: ((واعلم أنه ينبغي للكاتب أن يجتهد في تحسين الدواة وتجويدها وصونها[2]. ويستشهد بقول المدائني:

جود دواتك واجتهد في صونها إن الدوي خزائن الأدب

وقد خصص جزءًا كبيرا من موسوعته " صبح الأعشى " للحديث عن أدوات كتابة النص النثري، وتحدث عن الخط وأنواعه وأشكاله، والدواة وأنواعها، والحبر والمداد وأنواعه إلى غير ذلك مما يحتاجه الكاتب من أدوات في كتابة نصه وتحبيره. يقول القلقشندي عن الدواة: ((هي أم آلات الكتابة، وسمطها الجامع لها، ولا يخفى ما يجب من

---

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 41.
[2] صبح الأعشى ج2. ص 472.

الاهتمام بأمرها والاحتفال بشأنها، ومثل الكاتب بغير دواة كمثل من يسير إلى الهيجاء بغير سلاح)).[1]

ونجد كلا من الكلاعي والقلقشندي يهتم أيما اهتمام بهذه الأدوات، ولا يكتفيان بذكرهما فقط، وإنما يعرجان على أنواعها وأشكالها، وأيها أحسن للكاتب، وأيها أجود في الخط . ويذكر كل من الكلاعي والقلقشندي أهمية الخط في وضوح النص ووصوله إلى المتلقي بطريقة سلسة دون عناء ودون وقوع في الاحتمالات والتأويلات التي تبعد النص عن غرضه الذي سطره له الكاتب.

يمكن القول إن الكلاعي والقلقشندي متفقان على ضرورة أن يختار الكاتب لكتابة نصه أجود وأحسن أدوات الكتابة، وهي أول خطوة يقوم بها الكاتب، وهذا في الحقيقة يجعلنا نُقرُّ أن الكلاعي والقلقشندي ينظران للكتابة نظرة واسعة، وأنها فعل حضاري، ووسيلة لحفظ تراث الأمة من الضياع، فالكتابة عمل معقد تتداخل فيه أشياء كثيرة كالقلم والحبر والمحبرة والورق. فالكتابة في نهاية المطاف عبارة عن عملية ذهنية وعقلية معقدة يقوم الكاتب فيها بتوليد وصياغة الأفكار والمعاني في ذهنه قبل أن تأتي في الأخير عملية صب هذه الأفكار على الورق بواسطة أداة الكتابة.

نبه كل من الكلاعي والقلقشندي إلى أهمية القلم في عملية الكتابة، وذهب كل منهما إلى اعتبار القلم ذا فضل كبير وشرف عظيم، ونجد اشتراكا بينهما في الاستشهاد ببعض النصوص في هذا المعنى، فكل منهما استدل بقوله تعالى: " إقرأ باسم ربك الذي خلق خلق الإنسان من علق إقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم " (العلق 1- 4)، وقول الشاعر أبي الفتح البُستي[2]:[3]

إذا أقسم الأبطال يوما بسيفهم وعدوه مما يكسب المجد والكرم

كفى قلم الكتاب عزا ورفعة مدى الدهر أن الله أقسم بالقلم

وقول أبي حفص بن برد الأندلسي[4]:

---

[1] صبح الأعشى. ج 2. ص 470.

[2] هو الشاعر علي بن محمد ...البستي، أبو الفتح، شاعر عصره وكاتبه ولد في بست قرب سجستان توفي سنة 400 للهجرة. صاحب القصيدة المشهورة التي مطلعها: " زيادة المرء في دنياه نقصان ". أنظر خير الدين الزركلي: الأعلام. ط15. بيروت دار العلم للملايين، 2002.ج4. ص 336.

[3] إحكام صنعة الكلام. ص 41. صبح الأعشى. ج 2 ص 474.

[4] هو أحمد بن برد، أبو حفص: وزير من الكتاب الشعراء، أندلسي، وهو جد ابن برد (أحمد بن محمد) توفي سنة 418 للهجرة. أنظر الأعلام للزركلي ج1 ص 103.

" ما أعجب شأن القلم يشرب ظلمة ويلفظ نورا ".[1]

نجد كلا من الكلاعي والقلقشندي ينوه إلى أهمية الخط في كتابة النص

نجد كلا من الكلاعي والقلقشندي ينوه إلى أهمية الورق في كتابة النص.

نبه كل من الكلاعي والقلقشندي إلى الأصول النظرية في كتابة النص النثري، وكل ما يشير من قريب أو من بعيد إلى فن كتابة النص النثري.

نجد كلا من الكلاعي والقلقشندي يهتم اهتماما كبيرا بمعاني النص، ففي حين ذهب الكلاعي إلى جعل ذلك من أوجب الواجبات على الكاتب، فهو يخبرنا أن الكاتب يجب عليه أن يبتعد عن المعاني القلقة، بمعنى المعاني التي لا تلائم غرض النص خاصة في مفتتح الكلام الذي يحمل مضمونا اعتذاريا أو استعطافيا واستنزاليا، فبداية الكلام أو النص عند الكلاعي يجب على الكاتب أن يعتني يها اعتناء كبيرا، لأنها أول ما يلفت ذهن السامع أو القاؤئ، وأول ما يسترعي انتباهه. هذا بالإضافة إلى الاعتناء بآخر النص لأنه آخر ما يبقى ويرسخ في ذهن السامع والقارئ، وآخر الكلام الجميل والجيد يجب أن يكون هو كذلك جميلا حسنا حتى نقول عنه إنه قفل حسن لمحاسن الكلام.

ويقول في موضع آخر أثناء حديثه عن الرسالة الجوابية أنه على الكاتب قبل أن يبدأ في كتابة الجواب عليه أن يقرأ الرسالة جيدا، لاستنباط المعاني واستخراج مضمونها، وهذا من أجل أن يكون النص ملائما للسياق.

نجد كذلك القلقشندي يضع المعاني ضمن الأصول التي يبنى عليها الكلام، وهي من العناصر التي يجب على الكاتب التدقيق فيها، وتقليب وإعادة النظر كذلك فيها. ويرى القلقشندي أن المعاني تسهم بشكل كبير في إثراء النص، ولها دور بالغ الأهمية في كتابة النص النثري، لهذا نجده ينوه بفضلها، ويعلي من شأنها، ويشير إلى شرفها.

ونجد القلقشندي في الفصل المخصص للأصول التي يبنى الكلام عليها، يبدأ حديثه عن المعاني؛ إذ وضعها في المرتبة الأولى من حيث الأهمية، فهي الأصل الأول الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، والمعاني من العناصر التي تدخل في تحقيق جودة النص، بل مدار الأمر كله قائم على المعاني والألفاظ، كما قرر ذلك علماء اللغة والبيان قديما وحديثا. والحقيقة التي يجب أن تقال هي أن القلقشندي لم يكن مختلفا عمن سبقه من النقاد والبلاغيين العرب في حديثه عن المعاني، فنحن نراه هنا متبعا لهم، سائرا على نهجهم، إذ أنه تناول المعاني بمعزل عن الألفاظ، وهذا الفصل بين الألفاظ والمعاني كان هو السائد في التفكير

[1] إحكام صنعة الكلام. ص 41. صبح الأعشى. ج 2 ص ص 475، 476.

النقدي العربي القديم، فالنقاد والبلاغيون العرب القدامى على اختلاف بيئاتهم، وتعدد ثقافاتهم كان لديهم هذا التصور منذ بدايات التأليف في علوم اللغة والأدب المختلفة، ولا أدل على ما نقول من الجاحظ الذي ترك لنا قولا أشهر من نار على علم هو: " والمعاني مطروحة في الطريق "، الذي نجده في مواضع كثيرة من مؤلفاته يفصل بين اللفظ والمعنى، وفي أحيان كثيرة يبدو من كلامه أنه ينتصر للفظ على حساب المعنى.

فالقلقشندي ليس بدعا في هذا الأمر، لهذا ربما نجد تذبذبا في تصوره لهذه القضية، فأحيانا يبدو وكأنه منحاز للمعنى ويرى فيه كل الفضل والشرف، وأحيانا أخرى يبدو منتصرا للفظ على حساب المعنى، وأنه هو الاساس في الحكم على النصوص الأدبية جودة ورداءة، وحتى لا نطيل سوف نعرض بعض الأقوال لنرى من خلالها مدى اهتمام القلقشندي بالمعاني في كتابة النص وإنشائه، لأن الهدف هنا هو استخراج نقاط التشابه بين الكلاعي والقلقشندي في معالجتهما لاصول صناعة الكلام، يقول القلقشندي منوها بفضل المعاني وشرفها: ((إعلم أن المعاني من الألفاظ بمنزلة الابدان من الثياب، فالألفاظ تابعة، والمعاني متبوعة، وطلب تحسين الألفاظ إنما هو لتحسين المعاني، بل المعاني أرواح الألفاظ وغايتها التي لأجلها وضعت، وعليها بنيت؛ فاحتياج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى أشد من احتياجه إلى تحسين اللفظ)).[1]

بعد ذلك نجد القلقشندي يبين لنا اصناف المعاني وأقسامها من حيث الاستقامة والحسن، مشفعا ذلك كله بنماذج وشواهد منتقاة بعناية، مما يدل على مدى حرصه على أن يبلغ بمؤلفه النفيس مقصدا سطره له منذ البداية، وهو الارتقاء بمهنة الكتابة، وإيضاح أسرارها، وتبيان فواعدها وأصولها.

نجد كلا من الكلاعي والقلقشندي يهتم اهتماما كبيرا بألفاظ النص ويرى فيها أصلا وقاعدة في بناء الكلام، وقد جاء هذا الاهتمام والتأكيد على الدور الذي تلعبه الألفاظ في بلوغ المقصد في أكثر من موضع عند كل من الكلاعي والقلقشندي.

فهذا الكلاعي ينصح الكاتب أن لا يبدأ كلامه إذا كان متضمنا اعتذارا أو استعطافا بالألفاظ الخشنة، والمعاني القلقة، لأن ذلك مما ينفر السامع أو القارئ، انطلاقا من كون أن بدايات الكلام هي مما يعطي انطباعا من الوهلة الأولى إن كان النص جميلا أم لا.

ونجده كذلك ينصح الكاتب باستعمال بعض الألفاظ في مواضع مخصوصة دون غيرها من ذلك أن لفظ الأكبر والأعظم والأعلى والأجل والنبيه والنبيل، يكتب به إلى من دون هذا القبيل، وقوله عن " أدام الله إعزازه " أنها لفظة لا يكتبها عن نفسه إلا آمر أو ناه.

[1] صبح الأعشى. ج2. ص 202.

ونجد الكلاعي كذلك لا يترك لا شاردة ولا واردة فيما يخص الألفاظ إلا وتحدث عنها مثل تنبيهه للكاتب من الوقوع في التصحيف والتحريف في الألفاظ، مما يؤدي إلى تغير المعنى؛ فكل لفظة بمقدار، ولو وضعت لفظة مكان أخرى لفسد المعنى وتبدل.

وينصح الكلاعي الكاتب كذلك بضرورة الانتباه إلى ما يكتبه لفظة لفظة، وأن يأخذ الحيطة والحذر في كل ما يكتبه وما يختاره من ألفاظ، فربما قد تكون اللفظة غير مناسبة في موضع من المواضع، فيجب عليه حينئذ أن يدقق ويمعن النظر في ما جاء قبلها وما جاء بعدها، لعل ذلك يساعده في الانتقاء والاختيار للألفاظ بحسب ما يلائم غرض النص.

نبه كذلك الكلاعي الكاتب إلى ضرورة التحرز من الوقوع في اللحن بسبب تبديل لفظة أو تصحيحها أو تنقيحها، دون أن ينتبه إلى العوامل التي دخلت عليها، فعليه أن ينتبه إلى ما جاء من عوامل قبل تغيير اللفظة، حتى يستقيم المعنى.

نبه الكلاعي كذلك الكاتب إلى عدم الإكثار من تكرار الألفاظ بعينها، فهذا في نظره مما يشين النص؛ ويفقده بريقه وبهاءه، وعليه أن يعتمد على الابتكار والتجديد، ونظرا لخطورة هذا الأمر نجد الكلاعي يشبه تكرار اللفظ مرتين بالجمع بين الأختين، ولا أدل على هذا التشبيه من قبح التكرار وشناعته.

أما القلقشندي فقد أكد هو كذلك أكثر من مرة وفي أكثر من موضع على أهمية الألفاظ في إنشاء الكلام وكتابة أي نص؛ فقد خصص فصلا كاملا في صفحات كثيرة 58 صفحة تقريبا من ص 222 الى 280 من الجزء الثاني للحديث عن الألفاظ، في فضلها، وصفاتها وخصائصها الصوتية والمعجمية والصرفية. بل يكاد القلقشندي يشعرنا في بعض الأحيان أنه منحاز للفظ من خلال إيراده لبعض الأقوال التي تحمل في طياتها معنى الانحياز للفظ على حساب المعنى، مثل قول ابي هلال العسكري: ((ليس الشأن في إيراد المعاني ....وإنما هو في جودة اللفظ، وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه..)).[1]

((وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما تقدم من نعوته)).[2]

أما النص الذي يمكن القول عنه إنه لا يدع مجالا للشك أن القلقشندي من أنصار اللفظ، وهو نص لأبي هلال العسكري يقول فيه: ((ومن الدليل على أن مدار البلاغة تحسين اللفظ، أن الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة، ما عملت لإفهام المعان فقط، لأن الرديء من

[1] صبح الأعشى. ج2. ص 222.
[2] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه، على فضل قائله، وفهم منشئه؛ وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني)).[1]

يشترك الكلاعي والقلقشندي في حديثهما عن الإيجاز والإطناب والمساواة، وهي كما رأينا طرق التعبير عن المعاني، فالكاتب في أي فن من الفنون و في جميع الحالات لا يخرج في مكاتباته عن هذه الطرق، وهي طرق البلاغة وما عداها لا يدخل ضمن دائرة البلاغة والبيان، وعلى الكاتب فقط إذا أراد بلوغ الهدف المراد من الكلام، أن يختار أحد هذه الطرق بما يتلاءم وسياق الحال وخصوصية المخاطب.

[1] صبح الأعشى. ج2. .ص ص 222، 223.

أوجه الاختلاف:

نجد اختلافا بين الكلاعي والقلقشندي في حديثهما عن أصول كتابة النص النثري، أو أصول بناء الكلام وإنشائه، إذ نجد القلقشندي أكثر اتساعا وأكثر شمولا من الكلاعي في هذا الجانب، ففي حين خصص الكلاعي بضع صفحات فقط للحديث عن قوانين الكتابة من حيث المعاني والألفاظ، وطرق تأدية الكلام على أكمل وجه، نجد القلقشندي يولي عناية كبيرة لأصول كتابة النص النثري ويخصص لذلك جزء كبيرا من كتابه تحت عنوان: في صنعة الكلام، ومعرفة كيفية إنشائه، ونظمه، وتأليفه، وقد استغرق 163 صفحة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى عناية القلقشندي بهذا الجانب المهم في عملية الكتابة. والاختلاف بين الناقدين في تقديرنا راجع إلى عدة عوامل، لعل أولها العامل الزمني، الذي لعب دورا كبيرا في تحديد اتجاه كل واحد منهما، إضافة إلى العامل المكاني، وعوامل أخرى سنتحدث عنها بعد حديثنا عن هذين العاملين.

أما العامل الزمني فيمكن القول فيه إن القلقشندي قد استفاد منه كثيرا، إذ نعرف عن القلقشندي أنه متأخر زمنيا عن الكلاعي بمئتي سنة تقريبا، وهذا ما أتاح له فرصة الاطلاع على المصنفات والمؤلفات التي استفاد منها كثيرا في جمع مادته العلمية المتعلقة بأصول وقوانين الكتابة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كانت الاستفادة في جمع عدد كبير من الوثائق والمستندات والمكاتبات الرسمية المتنوعة، ومن بين هذه الكتب العظيمة الشأن، والنفيسة في المستوى:

التعريف بالمصطلح الشريف" و " عرف التعريف " لابن فضل الله العمري

مواد البيان لعلي بن خلف

معالم الكتابة لابن شيت

ذخيرة الكتاب لابن حاجب النعمان

صناعة الكتاب لأبي جعفر النحاس

قوانين الدواوين لابن مماتي

العقد الفريد لابن عبد ربه

القلم والدواة لمحمد ابن عمر المدائني

اللباب للسمعاني

المثل السائر لابن الأثير

وهناك بعض الكتب التي أخذ منها ولم يذكر مؤلفيها مثل:

حسن التوسل في صناعة الترسل لشهاب الدين محمود الحلبي

هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن القول كذلك إن القلقشندي عاش في عصر أصبحت فيه الكتابة الإنشائية متطورة إلى حد بعيد، واصبح ديوان الإنشاء وكاتب ديوان الإنشاء هو المسؤول عن تسيير شوؤن الدولة المملوكية التي عاش في ظلالها القلقشندي، ونحن نعرف أن القلقشندي قد عمل في ديوان الإنشاء لمدة عشر سنوات تقريبا، وقد التحق بهذا الديوان في عهد الظاهر برقوق سنة 791 ه، واستمر عمله إلى حدود سنة 801 أي مع انتهاء حكم الظاهر برقوق. فالعصر الذي عاش فيه القلقشندي هو عصر الكتابة الإنشائية بامتياز إن صح هذا التعبير، وقد استفاد القلقشندي استفادة كبيرة من هذا الجانب، وترك لنا بذلك سفرا عظيما في الكتابة الإنشائية، ولهذا فهو بحق زعيم ورائد الكتابة الإنشائية، ومؤلف أعظم دستور في ذلك.

أما العامل المكاني فقد كان له كذلك دور مهم في صقل موهبة القلقشندي، وجعله أكثر تميزا وتفردا من غيره في مجال التنظير للكتابة الفنية، ونقصد هنا تحديدا الكلاعي، فقد عاش القلقشندي في مصر التي كانت أنذاك منارة من منارات العلم والادب في عصر المماليك.

إضافة إلى هذين العاملين الزماني والمكاني، نجد عوامل أخرى ذاتية أسهمت بشكل كبير في بلوغ القلقشندي شأوا كبيرا في مجال الكتابة النثرية والإنشائية على وجه الخصوص، وتتمثل في شخصية القلقشندي الفذة، فهو أديب وكاتب بارع، وناقد ألمعي، فموسوعته الضخمة تحمل في طياتها عددا لا بأس به من النصوص والرسائل والخطب والمقامات التي كتبها هو بنفسه، وهي نصوص يضاهي أو يفوق باسلوبها ما كتبه كبار الكتاب قبله، وناقد ألمعي من خلال امتلاكه لأدوات منهجية استطاع من خلالها الغوص في أعماق النصوص النثرية، يحللها لنا ويكشف لنا عن خباياها وأسرارها الأدبية واللغوية الجميلة، فالقلقشندي يمتلك بحق أسلوبا نقديا يقوم اساسا- كما رأينا من خلال تتبعه للنصوص – على الاعتماد على الذوق الأدبي، والحس البلاغي المرهف، فهو يميز لنا بين النصوص الكثيرة والمشعبة والمتنوعة زمانيا ومكانيا من خلال الاعتماد على مبدأ الاختيار الذاتي، والاصطفاء والانتقاء الشخصي، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ثقافته الأدبية والنقدية الواسعة، وهذا كله يجعلنا نقف مبهورين أمام هذا الجهد الكبير الذي قام به

القلقشندي، كل هذا الجهد من أجل خدمة اللغة العربية وعلومها، والارتقاء بفن الكتابة العربية إلى أبعد الحدود.

ربما هذه الاسباب مجتمعة ومتضافرة مع بعضها البعض هي التي جعلت القلقشندي يكتب كتابه بهذه الطريقة الموسوعية، وجعلته كذلك أكثر اتساعا وشمولية من الكلاعي، في سوق النصوص وإيراد الشواهد والأمثلة الكثيرة، والاعتماد على الكثير من أقوال النقاد وعلماء البيان. رغم أن الكلاعي كذلك كما هو واضح ممن ترجم له أن عمل في ديوان السلطان وكتب له وتولى وزارة القلم، ولكن ربما عمله لم يكن بالقدر الكافي الذي يتيح له الاطلاع على الكم الكبير من الوثائق والنصوص كما كان للقلقشندي.

رغم اشتراك الكلاعي والقلقشندي في الكثير من المباحث الخاصة بكتابة النصوص النثرية، إلا أن هناك اختلافا بينهما في ترتيب هذه المباحث، وطريقة عرضهما للمادة العلمية الخاصة بها.

نجد أن الكلاعي أثناء حديثه عن قوانين الكتابة، وأصول وأحكام صناعة الكلام، لا يتبع منهجا معينا في نرتيب الافكار والمباحث، فجاءت هذه الاصول غير مبوبة وغير منسقة ومرتبة بحيث يسهل على القارئ استيعابها، بل جاءت مفرقة غير مرتبة ترتيبا منطقيا من حيث أهمية كل عنصر من العناصر، وفي بعض الأحيان يكرر بعض العناصر في عدة مواضع، وقد ينتقل في أحيان كثيرة من الخاص إلى العام وليس العكس، وهذا في الحقيقة ما لاحظناه في الفصل المخصص للحديث عن قوانين الكتابة، أما القلقشندي فجاء مختلفا عن الكلاعي في هذا الجانب، رغم غزارة المادة العلمية الموجودة في صبح الأعشى، إلا أنه استطاع أن يرتب المباحث والفصول، ففي الطرف الثالث من الباب الأول من المقالة الأولى في صفة الكلام، ومعرفة كيفية إنشائه ونظمه وتأليفه، وقد قسم هذا الطرف الثالث إلى ثلاثة مقاصد (أخطأ القلقشندي وقال مقصدان): أما المقصد الأول ففي الأصول التي يبنى عليها الكلام، ورغم أن القلقشندي قال سبعة أصول إلا أنه أعطانا ستة أصول فقط، وهذه الأصول جاءت في نظرنا مرتبة ترتيبا منطقيا إذ أنه بدأ بالأكثر أهمية، وراعى هذا الجانب في ترتيب الأصول؛ فبدأ بالمعاني، بعد ذلك الألفاظ، بعد ذلك يأتي التركيب، بعد ذلك السجع، بعد ذلك حسن الاتباع والقدرة على الاختراع، وبعد ذلك وجود الطبع السليم، وخلو الفكر عن المشوش..

أما المقصد الثاني فقد خصصه لبيان طرق البلاغة ووجوه تحسين الكلام وكيفية إنشائه وتأليفه، وتهذيبه، وتأديته، وبيان ما يستحسن من الكلام المصنوع، وما يعاب له، وفي هذا المقصد يبدو القلقشندي أنه يقدم نصائح وتوجيهات عامة حول ما تم الحديث عنه في المقصد الأول مما له علاقة بالمعاني والألفاظ والنظم والتركيب والتاليف في الكلام

بشكل عام، والاعتماد على السجع بأنواعه المختلفة، إضافة إلى بعض العناصر الأخرى مما يدخل تحت دائرة الاستشهاد والاقتباس والتضمين. أما المقصد الثالث فقد خصص للحديث عن طرق أداء المعنى، وقد جاء عنوانه في بيان مقادير الكلام ومقتضيات إطالته وقصره. وتحدث عن الإيجاز والإطناب والمساواة.

ب- على مستوى أفضلية النثر:

أوجه التشابه:

تطرق كل من الكلاعي والقلقشندي إلى قضية أفضلية النثر على الشعر، ونظر كل منهما إلى كون النثر صناعة، وهو نفس المصطلح الذي أطلقه النقاد العرب القدامى على الشعر[1]، في إشارة منهم إلى القوانين والقواعد والاصول التي تتحكم في عملية الإبداع الشعري، وضرورة أن يتقن الشاعر عمله الإبداعي، وينتج لنا نصا محبوكا منسوجا بعناية، مثله مثل باقي الصناعات الأخرى التي تتطلب خبرة كبيرة ودربة ومرانا، وتحكما في أصول المهنة.

وبتتبعنا للمؤلفات النقدية والبلاغية القديمة، نجد أنه لا يكاد يخلو مؤلف منها من الإشارة إلى مصطلح الصنعة أو الصناعة، وهذا دليل واضح على مدى عناية النقاد العرب القدامى بهذا المصطلح، وربطه بفني الشعر والنثر.

إذن فالنثر صناعة عند كل من الكلاعي والقلقشندي وهما يشتركان في هذا المفهوم، وبالرجوع إلى عنواني الكتابين، نرى أنهما استعملا هذا المصطلح مضافا إلى مصطلح آخر غير النثر، ولكنه يدل دلالة مباشرة على الكتابة النثرية دون سواها؛ إحكام صنعة الكلام للكلاعي، وصبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي.

يشترك كل من الكلاعي والقلقشندي في الفصل المخصص للحديث عن أفضلية النثر في استعمال مصطلح الترجيح بدلا من مصطلح المفاضلة، الذي كان سائدا في كتابات النقاد العرب القدامى قبل عصر الكلاعي والقلقشندي.

يشترك كل من الكلاعي والقلقشندي في حديثهما عن ترجيح النثر على الشعر في البدء بعد مزايا وفضائل الشعر، قبل الخوض في الحديث عن معايبه مقابل عد مزايا النثر وترجيحه على الشعر. وهو منهج سليم كما رأينا في الفصل المخصص للحديث عن أفضلية النثر عند كل منهما، يدل على موضوعية الناقدين، ومدى تحليهما بالأمانة العلمية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يمكن، في نظرنا على الأقل، أن يكون البدء بالحديث عن مزايا الشعر دليلا على مدى حسنه وجماله، فلم يستطع كل من الكلاعي والقلقشندي الدخول مباشرة في الحديث عن أفضلية النثر دون التلميح أو الإشارة إلى فضائل الشعر. وهناك

[1] من بين الكتب النقدية التي حملت لفظة صناعة: " الصناعتين: الكتابة والشعر " لأبي هلال العسكري، العمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق القيرواني، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن لابن أبي الأصبع المصري. إضافة إلى ورود لفظ صناعة في معظم الكتب النقدية القديمة، انظر : ابن سلام الجمحي في كتابه : طبقات فحول الشعراء، والجاحظ في كتابه: البيان والتبيين.

سبب آخر في نظرنا ربما قد يكون من الأسباب غير المباشرة التي جعلت كلا من الكلاعي والقلقشندي يشير إلى فضائل خاصة بالشعر في فصل مخصص للحديث عن أفضلية النثر، وهو أن الشعر في الثقافة العربية القديمة وفي وجدان العربي عموما، ظل لفترة زمنية طويلة مسيطرا على الذائقة الأدبية، ولم يستطع أي فن من الفنون أن يزيح عنه حالة الإعجاب والانبهار التي كانت تنتاب العربي عند سماعه للشعر، حتى النثر الذي هو قسيم الشعر ويشكلان مع بعضهما البعض ثنائية من ثنائيات الوجود والكون، لم يستطع أن يفعل ذلك، حتى في عز ازدهاره؛ وبقي الشعر منافسا قويا ليس من السهولة طرحه أو الاستغناء عنه.

يشترك كل من الكلاعي والقلقشندي في الإشارة إلى الوزن والقافية أي الجانب الإيقاعي في الشعر، كونهما عنصرين مهمين من عناصر بناء النص الشعري، ويضفيان على القصيدة جمالا وبهاء، وجرسا موسيقيا تأنس الأذن لسماعه، من خلال التكرار المنتظم لبعض الحروف في أواخر الأبيات.

يشترك الكلاعي مع القلقشندي في سوق بعض الأدلة والحجج التي تعزز وجهة نظرهما في ترجيح النثر على الشعر، ومن هذه الأدلة ما قدمه كل منهما من أن طريق الشعر ضيق جدا، وأنه لضيقه يجعل الشاعر مضطرا لقول أي شيء، وفي هذا إشارة لما يتميز به الشعر من قيود الوزن والقافية، يقول الكلاعي في ذلك: " لأنه - لضيقه وصعوبة طريقه – يحمل الشاعر على الغلو في الدين، حتى يؤول إلى فساد اليقين. وحمله على الكذب؛ والكذب ليس من شيم المؤمنين ". أما القلقشندي فيقول في هذا المعنى: " إذ الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير، وقصر الممدود ومد المقصور، وصرف ما لا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف، واستعمال الكلمة المرفوضة وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها، وغير ذلك مما تلجئ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه ".

ذهب كل من الكلاعي والقلقشندي إلى اعتبار الكذب وقول الزور والدعوة إلى مساوئ الأخلاق وسوء الأدب صفة من صفات الشعر والشاعر، فهذا الكلاعي يستشهد بطائفة من الروايات التي تصب كلها في ذم الشعر والشاعر: " إياك والشاعر فإنه يطلب على الكذب مثوبة "، " الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف "، فإنما حظ أهل العبد الشاعر منه إذا شبع أن ينسب بنسائهم، وإن جاع أن يهجوهم " " بيع الشعر بالسعر " " ومن معايب الشعر أنه يحمل الشاعر على خطاب الممدوح بالكاف، ودعائه باسمه، ونسبه إلى أمه، وهذا كله من سوء الأدب أو داع إليه ".

أما القلقشندي فيقول هو كذلك: " وذلك أن مقاصد الشعر لا تخلو من الكذب والتحويل على الأمور المستحيلة، والصفات المجاوزة للحد، والنعوت الخارجة عن العادة، وقذف المحصنات وشهادة الزور، وقول البهتان، وسب الأعراض، وغير ذلك مما يجب التنزه عنه لآحاد الناس فكيف بالنبي صلى الله عليه وسلم ".

يشترك الكلاعي مع القلقشندي في اعتماد كل واحد منهما على النصوص الدينية، التي تحمل مضمونا يدعو إلى التنفير من الشعر، فقد استشهد الكلاعي بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم: " لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلئ شعرا ". أما القلقشندي فيستدل بقوله تعالى: " وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون " الحاقة 41، لينفي بذلك أن يكون القرآن شعرا، أو أن يشبه الشعر في أي شيء من الأشياء، وقوله تعالى: " وما علمناه الشعر وما ينبغي له " يس 69، ليستدل من خلال هذه الآية على أن الله سبحانه وتعالى حرم نظم الشعر على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم تشريفا لمحله وتنزيها لمقامه.

أوجه الاختلاف:

رغم وجود تشابه بين الكلاعي والقلقشندي من حيث اتفاقهما على ترجيح النثر على الشعر كما رأينا لأسباب مختلفة، إلا أن هناك اختلافا بينهما في بعض الجزئيات، أو بعض الإضافات، ويمكن القول إجمالا إن الكلاعي والقلقشندي يتفقان أكثر مما يختلفان في هذه القضية، وسوف نحاول في هذا المبحث حصر نقاط الاختلاف بينهما فيما يلي:

الاختلاف الأول في عنوان الفصل، إذ نجد الكلاعي عنونه ب: " في الترجيح بين المنظوم والمنثور "، أما القلقشندي فعنونه ب: " في ترجيح النثر على الشعر ".

كان القلقشندي أكثر اتساعا من الكلاعي في حديثه عن الشعر والنثر، إذ خصص جزء كبيرا من مقدمة الكتاب للحديث عن الكتابة بشكل عام، وفضل الكتابة الإنشائية على سائر أنواع الكتابات، عكس الكلاعي الذي اكتفى بالحديث عن ترجيح النثر بشكل عام على الشعر، وهذا واضح من خلال أنواع النصوص أو ضروب النثر التي تناولها في كتابه، والتي حددها في ثمانية أنواع.

أما القلقشندي فقد ركز في موسوعته على نوع واحد من النصوص النثرية وهو فن الرسالة، بل أكثر من ذلك فقد كان للرسائل الديوانية أو الرسمية أو بتعبير أدق الرسائل التي تصدر عن ديوان الإنشاء النصيب الأكبر، وهذا واضح كذلك من خلال الكم الهائل الذي قلما نجد نظيرا له في ما كتب عن النثر لرسائل الملوك والسلاطين والوثائق الرسمية والعهود والمستندات مما لا يسمح المقام بذكره هنا.

اكتفى الكلاعي في عده لفضائل الشعر ومزاياه بالإشارة إلى عنصري الوزن والقافية فقط، وإن كان هذان العنصران مصدرا لجمالية الشعر، فإنهما في نظرنا غير كافيين لوضعهما معيارا للفصل بين الشعر والنثر، ورغم أن الوزن والقافية في الشعر هما من أكثر الأشكال الإيقاعية انضباطا وانسجاما من بين سائر الإيقاعات الأخرى في باقي الفنون، إلا أن هذا لا يمكن أن ينسينا أن النثر كذلك فيه نوع من الإيقاع وإن كان من الصعب العثور والاهتداء إليه مثل الوزن، وذلك مثل التكرار بجميع أنواعه، السجع والجناس والمقابلة بأنواعهما المختلفة. ((ويمثل التكرار بنية إيقاعية أصيلة، ينطلق منها ويتأسس على فلسفتها كثير من البنى الإيقاعية الأخرى، كالسجع والجناس والترديد وعكس اللفظ ويعد التكرار مكونا جوهريا للأدب، ذلك لأن الأدب بطبيعة تكوينه سلسلة من الأصوات ينبعث عنها

المعنى وتلفت الطبقة الصوتية في العديد من الأعمال الفنية – ومنها النثر – انتباه السامع، وهي بذلك تؤلف جزءًا لا يتجزأ من التأثير الجمالي)).[1]

لهذا يمكن القول من هذه الناحية إن القلقشندي كان أكثر إنصافا وأكثر دقة في تتبعه لفضائل ومزايا الشعر، فنراه لا يكتفي بالوزن والقافية باعتبارهما مزيتين للشعر وحده دون سواه ولا يشاركه فيها سائر أنواع الكلام، بل يضيف أشياء أخرى، وهذا كله ربما من أجل إيهام القارئ أن الشعر حتى وإن توفر على هذا الكم الهائل من الصفات الإيجابية، فإن النثر يبقى أفضل منه، وأرفع منه درجة، وأعلى رتبة، وأشرف مقاما، وأحسن نظاما.

ومن الأشياء الأخرى التي أضافها القلقشندي مما يتميز به الشعر عن غيره يمكن حصرها في النقاط الآتية:

طول بقائه على ممر الدهور وتعاقب الأزمان

تداوله على ألسنة الرواة وأفواه النقلة لتمكن القوة الحافظة منه بارتباط أجزائه وتعلق بعضها ببعض.

شيوعه واستفاضته وسرعة انتشاره وبعد مسيره وما يؤثره من الرفعة والضعة باعتبار المدح والهجاء

إنشاده بمجالس الملوك الحافلة والمواكب الجامعة التقريظ وذكر المفاخر وتعديد المحاسن

ما يحصل عليه الشاعر المجيد من الحباء الجسيم والمنح الفائق، الذي يستحقه بحسن موقع كلامه من النفوس وما يحدثه فيها من الأريحية.

قبوله لما يرد عليه من الألحان المطربة المؤثرة في النفوس اللطيفة والطباع الرقيقة.

ما اشتمل عليه من شواهد اللغة والنحو وغيرهما من العلوم الأدبية وما يجري مجراها، وما يستدل به منها في تفسير القرآن الكريم وكلام من أوتي جوامع الكلم، وجامع الحكم، صلى الله عليه وسلم.

كونه ديوان العرب ومجتمع تمكنها والمحيط بتواريخ أيامها وذكر وقائعها وسائر أحوالها.

---

[1] مصطفى محمد أبو طاحون. عزف البديع: إيقاع النثر في أوراق الورد للرافعي دراسة وصفية تحليلية نقدية. ط1. دار البشير للثقافة والعلوم، 2017م. ص 83.

هذه المزايا كلها وغيرها من الفضائل الضخمة، والمفاخر الضخمة، لم تشفع في نظر القلقشندي للشعر أن يكون في الصدارة، وأن يكون هو الممثل الأبرز للثقافة العربية، مما يستدعي أن يكون النثر هو البديل للشعر في تعبيره عن ثقافة المجتمع وفكره ووجدانه.

إذن فالكلاعي يختلف عن القلقشندي في هذه الناحية، وهو أمر واضح باد للعيان، ويمكن إرجاع ذلك إلى كون أن القلقشندي كما قلنا سابقا، قد أراد أن يصل بالقارئ لكتابه لمرحلة الاقتناع التام بأهمية الكتابة وفضلها في حياة الأمم والشعوب والدول، من خلال ما تضطلع عليه من أدوار في تنظيم شؤون المجتمع، وتسيير أمور الدولة. إضافة إلى كون أن القلقشندي أراد أن لا يترك مجالا للقارئ أن يشك ولو للحظة أن النثر أفضل من الشعر، من خلال أسلوب فريد من نوعه، يقوم أساسا على الاعتراف بما يمتلكه الخصم الآخر دون الانقياد والاستسلام له بل مجابهته بأقوى ما يملك.

يختلف الكلاعي و القلقشندي في بعض الحجج التي اعتمدها كل واحد منهما في سبيل تأكيد رجحان النثر على الشعر، ومن الحجج التي ذكرها الكلاعي في معايب الشعر ولم يذكرها القلقشندي: التكسب في الشعر – من معايب الشعر أنه يحمل الشاعر على خطاب الممدوح بالكاف، ودعائه باسمه، ونسبه إلى أمه – من معايب الشعر ما فيه من الوزن، لأن الوزن داع للترنم، والترنم من باب الغناء، وقد قال بعضهم: الغناء رقية الزنا.

أما الحجج التي ذكرها القلقشندي ولم يذكرها الكلاعي، فهي حجج ربما يمكن القول عنها أنها حجج خاصة بالنثر، بمعنى أن القلقشندي أراد أن يثبت لنا جماليات النثر، وانه قد يتفوق على الشعر صياغة واسلوبا، وأن الجودة الفنية تتوفر في النثر أكثر من الشعر.

يختلف الكلاعي كذلك عن القلقشندي في المنهج المتبع في إثبات رجحان النثر على الشعر، فقد راينا أن الكلاعي اعتمد على منهج الاستدلال بالعكس، أي أنه قام بتتبع معايب الشعر، ولم يقم بتتبع فضائل النثر، أما القلقشندي فنجده يختلف في هذه الناحية نوعا ما عن الكلاعي، إذ فطن إلى هذا الأمر وأعطانا نتفا مما يتميز به النثر عن الشعر من حيث روعة الاسلوب وجماليات الصياغة، وكذلك من حيث المضامين التي يتناولها النثر تختلف عن المضامين الشعرية، وقد رأينا كيف أن القلقشندي انطلق من هذه الأسس المتنوعة في تأكيده أفضلية النثر في الفصل المخصص لذلك.

ثانيا: على مستوى الأجناس النثرية:

أوجه التشابه:

يتفق كل من الكلاعي والقلقشندي في حديثهما عن النص النثري فقط، وقد خصص كل واحد منهما كتابه للحديث عن الأجناس النثرية المعروفة في النثر العربي القديم، ففي حين عنون الكلاعي كتابه ب: إحكام صنعة الكلام، والكلام كما قلنا سابقا يقصد به النثر، نجد القلقشندي يعنون كتابه ب: " صبح الأعشى في صناعة الإنشا "، ليخبرنا أن كتابه كذلك في ميدان الكتابة النثرية بشكل عام والإنشائية على وجه الخصوص.

يتفق كل من الكلاعي والقلقشندي في نوعية النصوص المختارة للاستشهاد، إذ أن كل واحد منهما يعمد إلى الاستشهاد بالنصوص النثرية التي تتوفر على عناصر التعبير الفني الجميل، وتتميز على غيرها باحتوائها على عناصر الخيال والتأثير العاطفي، وتضمنها لمختلف ألوان الزخرفة اللفظية والمعنوية، واشتمالها على مقومات بلاغية وأسلوبية ودلالية معينة تنسجم مع جنسها الأدبي ونقصد هنا النثر.

يتفق الكلاعي مع القلقشندي في أن كلا منهما خصص جزءًا من كتابه للحديث على نص الرسالة، ونحن نعلم أن الرسالة كان لها حضور قوي في النثر العربي القديم، منذ العصر الجاهلي إلى أن وصل ذروته الفنية في العصرين الأموي والعباسي، وقد تفنن الكتاب في كتابة الرسائل بجميع أنواعها، وبرعوا في تدبيجها ونسجها حتى أصبحت تضاهي في بلاغتها أكثر النصوص الشعرية جودة وجمالا. وقد نتج عن هذا التاريخ الأدبي الطويل لأدب الرسائل عبر العصور أن أصبح للرسالة كتاب متخصصون مهمتهم كتابة الرسائل الصادرة عن الخليفة أو الملك، وأصبح هناك ديوان خاص بكتابة الرسائل يسمى ديوان الرسائل أو ديوان الإنشاء. وأصبح لزاما على الكتاب أن يتنافسوا في كتابة الرسائل، وأصبح هناك قواعد وأصول ومعايير يجب أن تتبع في كتابتها.

إضافة إلى اشتراك كل من الكلاعي والقلقشندي في الحديث المسهب عن فن الرسالة، نجد أنهما يذكران لنا أنواع الرسائل المختلفة التي عرفها النثر العربي القديم، كرسائل التهنئة والتعزية والملاطفة والمهاداة والشفاعة وغير ذلك من الأنواع الأخرى.

ولاحظنا كذلك أن كلا من الكلاعي والقلقشندي تطرقا إلى الكتابة الديوانية، وإن كان القلقشندي أكثر اتساعا من الكلاعي، فقد أدرج الكلاعي هذا النوع من الكتابة ضمن ما أسماه هو: علم التوثيق، وقد رأينا كيف أنه وضع شروطا عدة لكتابة هذا النوع من النصوص، نظرا لأهميته وخطورته، وشدة تعلقه بأمور الدولة والسياسة.

تطرق كل من الكلاعي والقلقشندي إلى الخطبة، ويمكن القول أن الخطبة مثل الرسالة من حيث أهميتها في الأدب العربي القديم عموما والنثر الفني على وجه الخصوص، ويمكن القول أنه ((قد تقاسم النثر الفني في العصور القديمة جنسان أدبيان هما: الخطب والرسائل؛ فإذا ما ذكر انصرفت الأذهان إليهما دون غيرهما نظرا لما يتميزان به من حضور متميز، وما يتبوآنه من منزلة رفيعة بين أجناس الأدب وفنونه. هذا بالإضافة إلى ما اضطلعا به من أدوار ووظائف في الحياة الأدبية والاجتماعية والدينية والسياسية والإدارية))[1].

تطرق كل من الكلاعي والقلقشندي إلى فن المقامات، وعرف كل منهما بهذا الفن، وأشارا إلى أول من كتب في فن المقامات، وهو بديع الزمان الهمذاني الذي أنشأ هذا الفن وبرع فيه وأجاد ايما إجادة، ويروى أنه كتب أربع مئة مقامة، ما وصلنا منها واحد وخمسون مقامة فقط هي المتداولة والموجودة بين أيدينا الآن.

يشترك الكلاعي مع القلقشندي في الحديث عن السجع، وأنه سمة أساسية في النص النثري عامة، والرسائل والخطب خاصة، وقد أشار كل واحد منهما إلى الدور الذي يلعبه السجع في خلق جو موسيقي متفاعل مع معاني النص، ومتناغم مع صوره وخيالاته، فإذا كان النص الشعري يقوم في خلق إيقاعه الخارجي على الوزن والقافية، فإن النص النثري كذلك قادر على خلق هذا الإيقاع من خلال عنصر السجع، خاصة إذا وفق الكاتب في انتقاء الألفاظ والتراكيب المناسبة للمعاني، أي بما يتلاءم مع غرض النص.

[1] حسن بنيخلف: الرسالة في النثر العربي البناء والخصائص. مدونة نثريات وهي مدونة تعنى بالدراسات النقدية. تمت زيارة الموقع يوم: 30 أوث 2017.

أوجه الاختلاف:

يختلف الكلاعي عن القلقشندي في بعض الأجناس النثرية التي تطرقا إليها في كتابيهما، ويمكن القول إجمالا أن الكلاعي والقلقشندي يختلفان في هذه الناحية أكثر مما يتفقان، وربما هذا الأمر قد يعود لعوامل تاريخية بالدرجة الأولى، إضافة إلى تأثير العامل الجغرافي كذلك الذي يأتي في الدرجة الثانية.إذ أن القلقشندي متأخر بنحو قرنين على الكلاعي، إضافة إلى أن الكلاعي ينتمي لبيئة المغرب الإسلامي أو الأندلس على وجه التحديد، أما القلقشندي فينتمي لبيئة المشرق، ومعلوم درجة الاختلاف الموجودة بين البيئتين سياسيا واجتماعيا وثقافيا.

لهذا لا نستغرب إذا وجدنا اختلافا في أدب هاتين البيئتين، من حيث الموضوعات والخصائص، وكذلك نجد اختلافا في نقد هذين البيئتين لأن النقد تابع للأدب بطبيعة الحال. والاختلاف الموجود بين القلقشندي والكلاعي هو في بعض الأجناس النثرية، بمعنى أن الكلاعي ذكر بعض الأجناس النثرية المعروفة في النثر العربي القديم طبعا، ولم يذكرها القلقشندي، وهناك بعض الأجناس النثرية التي ذكرها القلقشندي ولم يتطرق إليها الكلاعي. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد اختلافا كذلك في طريقة تناول كل من الكلاعي والقلقشندي للجنس النثري الواحد.

وحتى يزيد الأمر وضوحا، وتقترب الصورة أكثر فأكثر، سوف نقول أن الكلاعي والقلقشندي تناول كل منهما أدب الرسائل، ولكن القلقشندي كان أكثر تفصيلا من الكلاعي، والكلاعي أكثر تجديدا من القلقشندي.

تطرق القلقشندي إلى فن المناظرات والمحاورات، أما الكلاعي فلم يشر إلى هذا الفن النثري العريق في الثقافة العربية إطلاقا، رغم أن هذا الفن قد عرف منذ العصر الجاهلي كما رأينا ذلك في الفصل المخصص للحديث عن الأجناس النثرية الواردة في صبح الأعشى.

تناول كل منهما أدب التوقيعات، ولكنهما يشتركان في التسمية فقط، فالكلاعي تناول التوقيعات باعتبارها فنا أدبيا نثريا قائما بذاته، والتي هي عبارة عن كلام موجز بليغ يكتبه الخليفة أو الملك أو ولي الأمر أسفل الكتب الواردة إليه المتضمنة شكوى أو رجاء أو طلب مساعدة أو أيا كان من أمور العامة أو الخاصة. أما القلقشندي فقد تناول التوقيعات باعتبارها نوعا من أنواع الرسائل الديوانية، فهي – كما رأينا – تمتاز بالطول الذي قد يصل إلى صفحات.

اورد الكلاعي بعض الأجناس النثرية التي لم يتطرق إليها القلقشندي ، مثل المورى والتوثيق والتأليف. وهذا جانب من جوانب التجديد عند الكلاعي فاق به أقرانه من النقاد، يثبت لنا مدى مساهمة المغاربة والأندلسيين في تراثنا الأدبي واللغوي.

كان القلقشندي أكثر اتساعا من الكلاعي في تناوله لفن الرسالة عموما والرسالة الديوانية على وجه التحديد، وقد فصل القلقشندي فيها تفصيلا قلما نجد له نظيرا في الثقافة العربية القديمة والحديثة، لأنها في نظره أخطر أنواع الرسائل وأهمها على الإطلاق، لما أنيط بها من مهام وأدوار في تنظيم شؤون الدولة، والتكفل بأمور الرعية،إذ أورد كما هائلا من النصوص والنماذج لهذا النوع من الرسائل بجميع أغراضها ومواضيعها. فلا غنى لكل من أراد تعلم فن الكتابة الإنشائية من الاطلاع على كتاب صبح الأعشى والنهل من معينه الخصب.

يختلف كل من الكلاعي والقلقشندي في طريقة تناولهما للأجناس النثرية، فكان القلقشندي أكثر تفصيلا من الكلاعي، إذ نجد الكلاعي يكتفي بذكر النصوص النثرية عن كل جنس نثري مع إرداف ذلك ببعض التعليقات البسيطة، دون تعمق في دراسة هذه النصوص، أما القلقشندي فقد كان أكثر تفصيلا من حيث تتبعه لطريقة هيكلة النصوص النثرية وتفصيله في هذا الجانب تفصيلا قلما نجد نظيرا له في كتب الثقافة والكتابة الإنشائية الأخرى، فقد أسهم القلقشندي في توضيح الرؤية بشكل كبير فيما يخص تطور الكتابة الفنية من خلال تركيزه على عاملين أساسين كان لهما دور كبير في هذه الاختلافات هما: العامل الزماني والعامل المكاني.

شكل موضوع هيكلة النص جزءًا مهما من جوانب التفكير النقدي عند القلقشندي في كتابه صبح الأعشى، وعالج القلقشندي هذه القضية في جانبيها النظري والتطبيقي وهذا نظرا لأهميتها بالنسبة للكاتب، خاصة إذا علمنا أن القلقشندي خصص كتابه للكتابة الإنشائية الخاصة بديوان الإنشاء الذي يعد من أعظم الدواوين في الدولة الإسلامية، وكل الوثائق والنصوص والمستندات التي تصدر عن هذا الديوان هي وثائق ونصوص رسمية تصدر عن السلطان أو الخليفة.

عالج القلقشندي قضية هيكلة النص النثري بشيء من التفصيل، وقدم لنا مجهودا رائعا في أصول بناء النص وتقسيمه، وهذا كله جاء مشفوعا بنماذج ونصوص كثيرة ومتنوعة، وركز في حديثه على العناصر التي تدخل في هيكلة النص، وهنا نشير إلى أن هذه النقطة قد أخذت حيزا كبيرا من جهود النقاد القدامى، وظلت طريقة بناء هيكل للنص الشعري أو النثري مثار اهتمام من قبلهم كما هو مبثوث في كتب النقد العربي القديم. وقد اتفق النقاد العرب القدامى والدارسون للنص النثري العربي القديم على أن النص النثري كذلك له

أصول وقواعد معينة تدخل في بناء هيكله، وعلى الكاتب أن يلتزم بها وإلا فقد النص بريقه وأصبح باهتا لا حياة فيه. فهيكل النص من وجهة نظرنا يسهم بشكل كبير في إضفاء جماليات توصف على النص إضافة إلى مقومات أخرى على مستوى اللغة والأسلوب والفكرة.

تحدث القلقشندي عن هذه العناصر بشكل مستفيض، وبنظرة واسعة الأفق، بعد ذلك قدم النصوص ليرينا من خلالها صورة تقريبية لهيكل النص، مع العلم أن هذه النصوص كثيرة جدا ومتباعدة زمانيا ومكانيا، مما يعني وجود تراكمات مر عليها النص النثري أنتجت لنا ما يمكن الاصطلاح عليه ب " نظرية النثر " مقابل " نظرية الشعر "، وإن كانت معالم هذه الأخيرة أوضح وأبين كما هو مقرر في كتب نقد الشعر العربي القديم. ويمكن القول إجمالا إنه من خلال جهود النقاد القدامى في نقد النص النثري أصبح للنص النثري قواعد أصول مقررة من قبل النقاد على الكاتب أن يلتزم بها، حتى يكون كاتبا ماهرا يدرك تمام الإدراك أن كتابة النصوص النثرية فن لا يتقنه إلا من تمرس بذلك، وبذل كل ما في وسعه من أجل الارتقاء بهذا الفن وهذه الصناعة.

يختلف القلقشندي عن الكلاعي في حديثه عن أصول كتابة النص النثري، إذ نراه يفصل أكثر في هذا الجانب، متحدثا فيه عن كل ما يدخل في كتابة النص النثري، وكل ما من شأنه أن يسهم في تقوية المعنى وتأكيده، ويجعل النص جميلا محكم البناء والنسج. فنجده يتطرق إلى: الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وإلى قضية الاستشهاد بالشعر في النثر، وإلى استعمال الأمثال والحكم كذلك في النص النثري، وهنا نرى أن القلقشندي يشير إلى الأمثال من هذا الجانب، عكس الكلاعي الذي نراه يقدم لنا الأمثال ضربا من ضروب الكلام، وجنسا نثريا مستقلا بذاته.

خاتمة

خاتمة

قمنا في هذا البحث بتتبع النص النثري عند كل من الكلاعي والقلقشندي، وتوصلنا إلى نتائج أشرنا إليها في الفصل الخامس المخصص للموازنة بين الناقدين، ولهذا سنكتفي في الخاتمة بالإشارة إلى النتائج المستخلصة حول المدخل التمهيدي التي نوجزها في النقاط الآتية:

توصلنا إلى أن اهتمام العرب بفن النثر عرف منذ العصر الجاهلي، من خلال النصائح التي كان يوجهها أولو الخبرة بالكلام إلى الناشئة، ويرشدوهم إلى منابع الكلام الصحيح، وضرورة اختيار الألفاظ المناسبة، كما رأينا في بعض الروايات التي تنتمي زمنيا إلى العصر الجاهلي.

توصلنا إلى أن النقاد العرب القدامى قبل عصر الكلاعي والقلقشندي لم تخل مصنفاتهم ومدوناتهم النقدية والبلاغية من إشارات وتلميحات إلى فن النثر وقواعد وشروط نقده وأصول كتابته.

وقد جاءت هذه الإشارات واللفتات موزعة ومفرقة ومشتتة بين كتب النقد والبلاغة واللغة وموسوعات الأدب وحتى كتب إعجاز القرآن.

وفي حالات كثيرة نجد النقاد يتحدثون عن معايير نظم الكلام وإنشائه، وأصول فن القول بشكل عام، مما نفهم من خلاله أنه ينطبق على الشعر والنثر.

وفي الأخير يمكننا القول إنه لا يكاد يخلو مصنف من المصنفات النقدية والبلاغية والأدبية من الإشارة أو الحديث عن فن النثر، أما التأليف الحقيقي في نقد النثر فقد تأخر نسبيا مقارنة بما ألف في نقد الشعر، لدواع وأسباب سياسية وتاريخية لا غير.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم (رواية ورش)

المصادر:

1- القلقشندي، أحمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا. شرح: محمد حسين شمس الدين. دط. بيروت: دار الكتب العلمية، دت.

2- الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور: إحكام صنعة الكلام. تحقيق: محمد رضوان الداية. دط. بيروت: دار الثقافة، 1966.

المراجع القديمة:

3- ابن الأبار، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي. إعتاب الكتاب. ط1. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1961.

4- ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة. دط. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر. دت ج3.

5- ابن أبي الاصبع المصري. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن. تحقيق: حفني محمد شرف. لجنة إحياء التراث الإسلامي.

6- الباقلاني، القاضي أبي بكر. إعجاز القرآن. تحقيق: أبو بكر عبد الرازق. دط. مكتبة مصر، 1994.

7- البغدادي، الخطيب. الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع. تحقيق: محمود الطحان. دط. الرياض: مكتبة المعارف، 1983 ج1 .

8- الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني. تحقيق: علي محمد البجاوي. دط. دار إحياء الكتب العربية. دت. ج1

9- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط2. مصر: مطبعة مصطفى بابي الحلبي، دت. ج1

10- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. ط7 القاهرة: مكتبة الخانجي، 1997

11- الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. تحقيق: محمود محمد شاكر. جدة: دار المدني.

12- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي.دط. مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه. دت.

13- الخفاجي، ابن سنان. سر الفصاحة. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1982.

14- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. المقدمة. اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي. دط. عين مليلة: دار الهدى، 2009

15- ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. دط. بيروت: دار صادر، 1978. ج5.

16- الذبياني، النابغة. الديوان. شرح: حمدو طماس. ط2. بيروت: دار المعرفة، 2005.

17- ذو الرمة. الديوان. تقديم: أحمد حسن بسج. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1995.

18- الزركشي، بدر الدين بن محمد بن عبد الله. البرهان في علوم القرآن. تحقيق: أبي الفضل الدمياطي. دط. دار الحديث، 2006

19- الزركلي، خير الدين. الأعلام. ط2. بيروت: دار العلم للملاين. بيروت لبنان.ج4

20- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي. مفتاح العلوم. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية، 1987

21- الشنتريني، أبو الحسن علي بن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق: إحسان عباس. دط. ليبيا – تونس: الدار العربية للكتاب، 1975.

22- الشنتريني، أبو الحسن علي بن بسام . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. دط. بيروت: دار الثقافة.1997. مج1.

23- الصولي، أبو بكر. أدب الكتاب. دط. القاهرة: المطبعة السلفية، 1341.

24- ابن الصيرفي، علي بن منجب. قانون ديوان الرسائل والإشارة إلى من نال الوزارة. تحقيق: أيمن فؤاد سيد. ط1. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1990.

25- الضبي، المفضل.المفضليات. تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون. ط6. القاهرة: دار المعارف. دت

26- ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد. العقد الفريد. تحقيق: مفيد محمد قميحة. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1983.

27- العسقلاني، ابن حجر. فتح الباري بشرح صحيح البخاري صحيح البخاري. دط. عمان: بيت الأفكار الدولية، 2000.

28- العسكري، أبو هلال. الصناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق علي محمد البجاوي.محمد أبو الفضل إبراهيم. ط1.دار إحياء الكتب العربية. 1952

29- العلوي، يحي بن حمزة. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. دط. مصر: مطبعة المقتطف

30- ابن قتيبة، الدينوري. أدب الكاتب. تحقيق: يوسف البقاعي. ط1. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003

31- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة. ط3. تونس: الدار العربية للكتاب، 2008

32- القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن ابي بكر. الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان. تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت. ط1. 2006. ج8.

33- القيرواني، ابن رشيق. العمدة في صناعة الشعر ونقده. ط1. مصر :مطبعة السعادة، 1907. ج1

34- القيرواني، ابن رشيق. العمدة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. ط5. بيروت: دار الجيل، 1981

35- ابن كثير،أبو الفدا إسماعيل بن عمر:.تفسير القرآن العظيم. ط1. بيروت: دار ابن حزم، 2000.

36- الماوردي، أبو الحسن. أدب الدنيا والدين ط4. بيروت.دار إقرأ. 1985

37- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين: الديوان. دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت. دط. 2005.

38- ابن المدبر، إبراهيم. الرسالة العذراء. تحقيق: زكي مبارك. ط2. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، 1931.

39- المرزوقي، أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 2003.

40- المعري، أبو العلاء.شرح ديوان أبي الطيب المتنبي معجز أحمد. ط2. القاهرة: دار المعارف، 1992.ج1.

41- النهشلي، عبد الكريم. الممتع في صنعة الشعر. تحقيق: محمد زغلول سلام. دط. الإسكندرية: منشأة المعارف. دت.

42- ابن هشام الأنصاري، أبي محمد عبد الله جمال الدين. شرح قطر الندى وبل الصدى. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد.دار الخير للنشر والتوزيع. دمشق بيروت. ط1. 1990.

المراجع الحديثة

43- أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر. ط2. مطبعة لجنة البيان العربي. 1952.

44- بوتبيا، الحسن.المفاضلة بين النظم والنثر وأشكال التداخل بينهما في العصر العباسي.ط1. المطبعة والوراقة الوطنية، 2002

45- التهانوي، محمد علي. كشاف اصطلاحات الفنون. تحقيق: علي دحدوح. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1996. ج1

46- الحاوي، إيليا. في النقد والأدب. ط2. بيروت: دار الكتاب اللبناني بيروت، 1986. ج3..

47- الحفناوي، محمد إبراهيم محمد. التعارض والترجيح عند الأصوليين واثرهما في الفقه الإسلامي. ط2. مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر. 1408.

48- حلمي عباس، عرفة. نقد النثر النظرية والتطبيق قراءة في نتاج ابن الأثير النقدي والإبداعي مع وصله بالدرس الأدبي الحديث. ط1. القاهرة: مكتبة الآداب، 2009

49- حليس، الطاهر. اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن. منشورات جامعة باتنة الجزائر، 1986.

50- حمزة، عبد اللطيف. القلقشندي في كتابه صبح الأعشى عرض وتحليل. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

51- الخريشة، عيد حمد. تطور الأساليب الكتابية في العربية. ط1. عمان: دار المناهج، 2004.

52-- الدقاق، عمر. أعلام النثر الفني في العصر العباسي. ط1. سوريا: دار القلم العربي، 2004

53- الزواوي، أبو يعلى. تاريخ الزواوة. ط1. الجزائر: منشورات وزارة الثقافة، 2005.

54- سلام، محمد زغلول. تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري. دط. مصر: دار المعارف.

55- الشكعة، مصطفى. الأصول الأدبية في صبح الأعشى. ط2. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1993.

56- - شلق، علي. مراحل تطور النثر العربي في نماذجه.دط. دار العلم للملايين، 1991.

57- صفوت، أحمد زكي. جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة. ط1. مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1923. ج1

58- ضيف، شوقي. الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور. ط2 . القاهرة:دار المعارف. دت.

59- ضيف، شوقي. المقامة. ط3. القاهرة: دار المعارف. دت.

60- أبو طاحون، مصطفى محمد. عزف البديع: إيقاع النثر في أوراق الورد للرافعي دراسة وصفية تحليلية نقدية. ط1. دار البشير للثقافة والعلوم،2017.

61- طليمات، غازي. الأشقر، عرفان. النثر في العصر الأموي. دمشق: دار الفكر المعاصر، 2010.

62- ابن عاشور، محمد الطاهر. التحرير والتنوير.دط. تونس: الدار التونسية للنشر، 1984

63- عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. ط4. بيروت: دار الثقافة، 1983.

64- عبد العاطي، تغريد حسن.ثقافة الكاتب العربي. دط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.

65- عبد الله مجمد حسن. مقدمة في النقد الأدبي. ط1. الكويت: دار البحوث العلمية، 1975

66- عبيد، محمد صابر: سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد ط1 بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008

67- عزام، محمد. المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي. بيروت – حلب: دار الشرق العربي.

68- العزاوي، منال نجيب: ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي

69- أبو علي، نبيل خالد رباح. نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي 656. دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993

70- العمد، هاني صبحي. أدب الكتابة والتأليف عند العرب نظرة عامة. ط1. عمان: الجامعة الأردنية، 1986.

71- العوني، الشريف حاتم بن عارف. العنوان الصحيح للكتاب تعريفه وأهميته وسائل معرفته وإحكامه أمثلة للأخطاء فيه ط1. مكة المكرمة: دار علم الفوائد للنشر والتوزيع، 1419

72- غللي، أدريان. ثقافة أدب الرسائل في المجتمع الإسلامي قبل العصر الحديث ترجمة: وليد شحادة ط1. السعودية: مكتبة العبيكان، 2011.

73- الفاخوري، حنا. الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم. ط1. بيروت: دار الجيل، 1986

74- فتحي، إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية.دط. صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين التعاضدية العمالية، 1986.

75- القط، مصطفى البشير. مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم. ط1. دار اليازوري العلمية .

76- كبابة، وحيد. قراءة النص النقدي القديم، دراسة ومعجم. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،2012

77- مبارك، زكي. النثر الفني في القرن الرابع. دط. بيروت: المكتبة العصرية. ج1.

78- مبارك، زكي. الموازنة بين الشعراء. ط1.بيروت: دار الجيل، 1993

79- بن محمد، علي. النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس مضامينه وأشكاله. ط1. بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1990. ج1.

80- مردغاني، زكاء. الفن عند الفارابي. ط1. دمشق: دارصفحات للدراسات والنشر، 2012.

81- مصطفى، محمد عبد المطلب. اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين. ط1. بيروت: دار الأندلس، 1984.

82- نخبة من الأساتذة. أبو العباس القلقشندي وكتابه " صبح الأعشى ". دط. القاهرة: المكتبة العربية، 1973.

83- النعيمي، أحمد إسماعيل. مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة. دط. دار دجلة ناشرون وموزعون دت.

84- الوهيبي، فاطمة عبد الله. نقد النثر في القرنين الرابع والخامس الهجريين. دط. الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر. 1991.

85- اليعلاوي، محمد. أشتات في اللغة والأدب والنقد. ط1. بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1992

86- أبو العلاء المعري ودفاع المؤرخ ابن النديم عنه: دار سعد للطباعة والنشر مصر، 1945.

الرسائل الجامعية:

87- باقازي، عبد الله أحمد. الإتجاهات النثرية في القرنين الثاني والثالث للهجرة. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب بكلية اللغة العربية جامعة أم القرى. عام 1403

88- بوجرة، سميرة. الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي مقاربة نقدية رسالة ماجستير. جامعة مولود معمري تيزي وزو. نوفمبر 2011.

89- حمزة، أحمد ياسين. الآليات النقدية للتجنيس النثري عند أبي القاسم محمد الكلاعي في كتابه " إحكام صنعة الكلام ". مذكرة لنيل درجة ماجستير. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة مولود معمري تيزي وزو.

90- عابد، رشيدة. بلاغة النثر وضروب الكلام في التراث العربي قراءة في كتاب إحكام صنعة الكلام.المركز الجامعي البويرة

91- عبد الكريم، لطفي. الدرس البلاغي عند أبي القاسم الكلاعي في كتابه " إحكام صنعة الكلام ". مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في البلاغة والأسلوبية. قسم اللغة العربية وآدابها جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

92- بن مساهل، باية. الخطاب النثري في كتاب المثل السائر لابن الأثير. رسالة ماجستير قسم اللغة العربية، جامعة المسيلة، (2008، 2009).

93- نغماس، وردة صالح. المعمى في التراث العربي وموقف البلاغيين منه، ماجستير، كلية الفقه جامعة الكوفة 2008 .

المجلات والدوريات:

94- علاونة، شريف راغب. " المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث النقدي الأندلسي" مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها. ج18. ع 37. جمادى الثاني 1427 للهجرة

95- الغامدي، صالح بن معيض. " منحى الكلاعي في نقد النثر ". مجلة جامعة الملك سعود. الآداب. مج7. ع2. (1415، 1995).

96- فاعور، منيرة. " فن الطباق في أدب التوقيعات ". مجلة جامعة دمشق العدد مج 30، ع (1،2)، ص 128. 2014

97- فياض، عدوية. " نظرات تحليلية في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي". مجلة الفتح (ع 23)سنة 2005.

98- القط، مصطفى البشير. " النثر الفني ونقده عند العرب من الشفاهية إلى الكتابية ". التراث العربي مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب. دمشق العدد 107.السنة السابعة والعشرون 2007.

المعاجم والقواميس:

99- التونجي، محمد. المعجم المفصل في الأدب. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية ج1، ط2، 1999.

100- الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف: التعريفات. تحقيق: محمد علي أبو العباس. ط1. القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع، 2013.

101- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. مقاييس اللغة. تحقيق: أنس محمد الشامي. دط. القاهرة: دار الحديث، سنة 2008

102- المعجم الوسيط. ط4. مصر: مكتبة الشروق الدولية، 2004.

103- مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. دط. بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983. ج1، ج2 ج3

104- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد: لسان العرب. تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون.دط. القاهرة: دار المعارف، دت.

الويبوغرافيا:

105- عبد الله، يسرى عبد الغني:" الحكايات على ألسنة الطير والحيوان (نظرة مقارنة)"، دنيا الوطن.19/ 08/09 20

https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2008/09/19/145567.html

106- شذا عثمان محمد: فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، http://www.tawtheegonline.com/vb/showthread.php?t=25119 يوم 15/ 09/ 2017، نشر المقال يوم: 31/ 5/ 2011

107- بنيخلف، حسن. الرسالة في النثر العربي البناء والخصائص. مدونة نثريات وهي مدونة تعنى بالدراسات النقدية. تمت زيارة الموقع يوم 30 أوث 2017

108- محمد رشد.ديوان العرب مدخل نظري لدراسة العنوان. موقع ديوان العرب. يوم 1 فيفري 2014.

109- الأوسي، عباس علي.أساليب المبالغة في القرآن الكريم. شبكة الألوكة، ص 214.

110- المصدق، عبد اللطيف. مصادر النثر ونقد النثر من الأصول إلى الفروع. أدب ونقد (مدونة). 29 ماي 2008. زيارة الموقع يوم 05 أكتوبر 2017.

111- الوردي، محمد: تاريخ النثر عند شوقي ضيف. مدونة. 27 ديسمبر 2012.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ- ه
مدخل نظري: النص النثري قبل عصر الكلاعي والقلقشندي	08
أولا: النص النثري قبل عصر القلقشندي	08
ثانيا: النص النثري قبل عصر الكلاعي	25
الفصل الأول: قضايا النص النثري عند الكلاعي	34
أولا: أفضلية النص النثري عند الكلاعي	34
ثانيا: أصول كتابة النص النثري عند الكلاعي	45
الفصل الثاني: قضايا النص النثري عند القلقشندي	78
أولا: أفضلية النص النثري عند القلقشندي	78
ثانيا: أصول كتابة النص النثري عند القلقشندي	93
الفصل الثالث: أجناس النص النثري عند الكلاعي	131
الفصل الرابع: أجناس النص النثري عند القلقشندي	184
الفصل الخامس: موازنة بين الكلاعي والقلقشندي	261
أولا: على مستوى القضايا	264
أ- على مستوى أصول كتابة النص النثري	264
أوجه التشابه	264
أوجه الاختلاف	270
ب- على مستوى أفضلية النص النثري	274
أوجه التشابه	274

أوجه الاختلاف 277
ثانيا: على مستوى الأجناس النثرية 280
أوجه التشابه 280
أوجه الاختلاف 282
خاتمة 286
قائمة المصادر والمراجع 288

ملخص البحث:

يتطرق موضوع بحثنا إلى موقف النقد العربي القديم من النص النثري، محاولا بحسب ما تسمح به الطاقة استجلاء الأحكام النقدية والقواعد التي وضعها النقاد العرب القدامى للنص النثري، وهذا من خلال التركيز على ناقدين اثنين، اشتهرا بعنايتهما واهتمامهما بالنثر بل أكثر من ذلك تفضيلهما للنثر على الشعر، أحدهما يمثل بيئة المغرب وهو الكلاعي من خلال كتابه " إحكام صنعة الكلام "، والآخر يمثل بيئة المشرق وهو القلقشندي من خلال كتابه " صبح الأعشى في صناعة الإنشا "، وأردنا أن يكون بحثنا عبارة عن موازنة بين النقدين المشرقي والمغربي الأندلسي من خلال هذين العَلَمَين.

والهدف من هذا كله هو محاولة تقريب صورة النص النثري أكثر، ووضعه في إطاره الصحيح والمكانة اللائقة به، ومحاولة الوصول كذلك إلى مجمل الأسس النظرية والتطبيقية التي قررها وأرساها نقادنا العرب القدامى حول النص النثري.

الكلمات المفتاحية: النثر، النص، النقد ، الكلاعي، القلقشندي.

Abstract of research

The subject of our research deals with position of the old Arabic criticism of the prose text, trying, as the energy allows, to elucidate the criticism provisions and rules established by the ancient Arab critics of the prose text. This is done by focusing on two critics who are known not only for their awareness of and being interested in prose but also for their preference of prose to poetry. One of them represents the Maghreb environment, who is Al-Kalaï through his book (Ihkâm Sanaât Al-Kalam) "The rigor of the art of speech," and the other represents the Oriental environment, who is Al-Kalakshendi through his book "Sobh al-Aasha fi Sianaât Al-Incha) "The daybreak of the blind in the art of prose". We wanted to be make a comparison between the Oriental and Maghreb Andalusian criticism through these two scholars.

The aim of all this is to try to bring the image of the prose text closer, to put it in its proper framework and proper place, and to try to reach the whole theoretical and applied basics that the ancient Arab critics have founded for the prose text.

Key words: Prose, text, criticism, Al-Kalaï, Al-Kalakshendi.

Résumé de la recherche :

Notre recherche traite le point de vue de l'ancienne critique arabe sur la prose en essayant tout ce qu'elle peut à établir les jugements critiques et les règle élaborés par des anciens critiques arabes en focalisant sur deux auteur qu'ils s'intéressaient à la prose, l'un représente le Maghreb qui est (El kalai) dans son livre : « Ihkam sanat El kalam » et l'autre représente l'orient appelé (El kalkachandi) dans son ouvrage : « sobh el acha fi sinaat el incha ». On a engagé d'équilibrer et réajuster le critique orientale et la critique andalousie maghrébine à travers ces deux auteurs.

L'objectif de notre recherche est une tentative pour bien rapprocher et clarifier l'image de la prose, de la donner la place qu'elle mérite. On a tenté également d'atteindre les fondamentaux théorique et pratique établis par nos anciens critiques arabes autour la prose.

les mots clé : Prose, texte, critique, El kalai, El KalKachandi.