الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
– قسنطينة–

كلية الآداب والحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:.....

الأجناس الأدبيّة
في التّراث النّقديّ العربيّ

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللّغة والأدب العربيّ

تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالبة:
مريم زنور

إشراف الأستاذة الدكتورة:
سكينة قدور

أعضاء لجنة المناقشة:

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د/أمال لواتي	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة–	رئيسا
أ.د/سكينة قدور	أستاذ	جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي–	مشرفا ومقررا
أ.د/أحمد كامش	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة–	عضوا
د/رياض بن الشيخ	أستاذ محاضر أ	جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة–	عضوا
أ.د/ شاكر لقمان	أستاذ	جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي	عضوا
أ.د/محمد بن زاوي	أستاذ	جامعة الأخوة منتوري – قسنطينة 01–	عضوا

السنة الجامعية: 1442–1443هـ/ 2021–2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

خالص الشّكر والعرفان وكبير الاحترام والتّقدير إلى العزيزة والغالية

الأستاذة الدكتورة

سكينة قدور

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإهداء

إلى قرّة عيني

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدّمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تعدّ مسألة تجنيس الأدب من المسائل الموغلة في القدم، لارتباطها بظهور الأدب ذاته، وهو ما جعلها من أشدّ مباحث نظرية الأدب تشابكاً وتعقيداً، فقد حاول النّقاد والباحثون على مرّ العصور المختلفة وتنامت جهودهم وتعددت آراؤهم في سبيل الكشف عن طبيعة العلاقة الجامعة بين النّصّ وجنسه، وأسس تقسيم الأجناس الأدبيّة ومرجعياتها الفنيّة والجماليّة.

وقد كان لمسألة الأجناس الأدبيّة حضورها الواضح في الدّرس النّقديّ الغربيّ منذ بداياته الأولى، فقد أبدى النّاقد الغربيّ اهتماماً كبيراً بمسألة تجنيس الأدب وتنظيم خطاباته، وهو الاهتمام الذي أسفر عن نظريات متعددة ومتباينة في أسسها ومنطلقاتها، ونظراً لثراء وعمق ما قدمه النّقاد الغربيون في هذا المجال سعياً منهم إلى استقراء تراثهم وتأصيل أدبهم، وقلة عناية النّقد العربيّ بهذه المسألة، ولدت فكرة هذا البحث الذي جاء رغبة في معرفة مدى حضور القضية في اهتمامات النّقاد العرب القدماء، خصوصاً وأنّ أغلب ما قدّم من دراسات في هذا الباب صَبَّت جلّ عنايتها على النّص الأدبيّ المعاصر على غرار الرواية وقصيدة النثر ونحو ذلك، وبقي البحث في تجنيس النّصّ الأدبيّ القديم قليلاً مقارنة بسابقه، مع رغبة ذاتية مني في خوض غمار النّصّ الأدبيّ القديم لكشف فنّيته ومكامن الجمالية فيه، مع رصيد معرفي سابق في مجال تجنيس الأدب وتداخل الأجناس الأدبية، ولهذه الأسباب ارتأينا أن نلج باب البحث في هذه القضية.

إنّ ثراء المنجز النّصيّ العربيّ القديم وتنوّع أشكاله وطرق التّعبير فيه، ينمّ عن تجربة إبداعيّة فريدة تستحق البحث والتّنقيب في سبيل كشف القوانين والقواعد التي تنتظمها، وضبط الحدود الفاصلة بين أجناسها وأنواعها، من خلال الوقوف عند المتشابه والمختلف بين مكوناتها ومقومات الأدبية فيها، وسعياً لبلوغ ذلك الهدف جاء بحثنا تحت عنوان:

الأجناس الأدبيّة في التّراث النّقديّ العربيّ

ليجيب عن إشكالات عدة أهمها:

هل كان لدى النّاقد العربيّ القديم اهتمام بتنظيم أشكال الخطاب الأدبي شعره ونثره؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي الأجناس الأدبيّة التي تفرّع إليها الخطاب الأدبيّ العربيّ؟ وما هي المعايير التي اعتمدها النّاقد في تصنيف تلك الأجناس وضبط الحدود الفاصلة بينها؟ وما هي المقومات الفنيّة والجماليّة التي استحقت بها تلك الأجناس لقب الأدبيّة؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات بُني هذا البحث على أربعة فصول ومقدمة وخاتمة، خصصنا **الفصل الأوّل** والذي جاء حاملاً لعنوان **مقدّمات تأسيسية** لضبط المفاهيم والمصطلحات ذات الصلة بموضوع البحث وضبط العلاقة بينها على غرار مصطلحي **الجنس والنّوع**، ومصطلحي **الجنس والنّصّ**، وقد أفضى بنا ذلك إلى البحث في تاريخية هذا المصطلح (الجنس الأدبي) في المدونة النّقديّة الغربيّة، بدءاً بأفلاطون وتلميذه أرسطو من خلال كتابي **فن الشعر** و**الخطابة**، تتبعنا بعدها كيفية تلقي المبادئ التي أرساها أرسطو في الكتابين السابقين في المدارس والتيارات النّقديّة الغربيّة الحديثة والمعاصرة وكيفية تفاعل تلك المدارس والتيارات مع مقولة الجنس الأدبي.

لنخصص الفصول الثلاثة اللاحقة لكشف مدى حضور القضية في المدونة النّقديّة العربيّة، فكان الفصل الثاني تحت عنوان **ثنائيّة الشّعر والنّثر في التّراث النّقدي العربيّ وموقعها من نظريّة الأجناس الأدبيّة** وقفنا فيه عند الثنائيّة التّراثيّة الشّهيرة (الشّعر/النّثر) من خلال ضبط المفاهيم وبيان الحدود والمسارات، ليفضي بنا البحث على هذا المستوى إلى بيان أوجه المشاكلة والاختلاف بين طرفي الثنائية الشّهيرة على مستويات عدّة؛ إيقاعيّة وتركيبيّة، وأسلوبيّة ودلاليّة، وهو ما سعينا من خلاله إلى كشف موقع ثنائية الشّعر والنّثر من نظرية الأجناس الأدبيّة.

أمّا **الفصل الثالث** والذي جاء تحت عنوان **الشّعريّة العربيّة – التّقسيم والتّجنيس–** فقد حاولت من خلاله الكشف عن أهم التّقسيمات والتّصنيفات التي خضع لها المنجز النّصّيّ العربيّ في شقّه الشّعريّ، بدءاً بالتّقسيم الكميّ القائم على معيارٍ شكليٍّ يرتبط أساساً بحجم النّصِّ والذي نتجت عنه أنواعٌ شعرية كان لها حضورها الواضح في المشهد الأدبي العربي إبداعاً ونقداً وهي (القصيدة والمقطعة والنُّتفَة والبيت المفرد)، يليه التّقسيم العروضيّ الإيقاعيّ الذي اتخذ من البنية الصوتيّة القائمة على الوزن

الشّعريّ معياراً له، وثالث التّصنيفات التي خضعت لها الشّعريّة العربيّة ولعله التّصنيف الأكثر شهرة وتداولاً حتى ليحسبه الباحث التّصنيف الوحيد، وهو التّقسيم الأغراضي الذي إليه تعزى أغراض الشعر المعروفة من مدح وفخر ورثاء وهجاء وغزل وما شابه ذلك، حاولت خلال هذا المستوى من البحث التّدقيق في مصطلح الغرض وبيان مفهومه ودلالاته، وكشف أسسه ومقوماته وأهم التّصنيفات التي عرفتها الشّعريّة العربيّة وفق هذا المعيار.

لأخصص **الفصل الرابع** للطرف الثاني من الزوج الشّهير، فجاء تحت عنوان **النثر العربي – بحث في منظومة الأجناس–** افتتح هذا الفصل بتوطئة وسمت بـ**"حضور النثر في الخطاب النّقديّ العربيّ"** تحدثت فيها عن المكانة التي احتلها الخطاب النّثريّ بمختلف أجناسه وأشكاله في المدونة النّقديّة العربيّة، وأهم الأسباب أو العوامل التي ساهمت في ذلك. لأنتقل بعدها إلى البحث عن أهم التّقسيمات التي خصّ بها النّثر العربيّ عند عدد من النّقاد الأعلام (الجاحظ "ت255هـ"، إبراهيم بن المدبر"270هـ"، وابن وهب الكاتب"335هـ"، وابن عبد الغفور الكلاعي "القرن السادس")، بعد عرض أهم تصنيفات النثر العربي ومناقشتها، وقفت عند أهم الأجناس الأدبية الواردة في التّصنيفات السابقة لبيان موقع كلّ جنسٍ منها من الخطاب النّقديّ العربيّ، ثم بحث خصائصها الفنيّة ومقومات الأدبيّة فيها.

لينتهي البحث بخاتمة، تجمل أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج.

وقد اعتمدت في تقديم مادة هذا البحث على المنهج التّاريخيّ من خلال عرض آراء النّقاد وتقسيماتهم لأجناس الكلام العربيّ شعراً ونثراً، عرضاً كرونولوجياً، قصد الوقوف على أهمّ التّطورات التي عرفها النّقد العربيّ في هذا السياق. كما اتبعت المنهج الوصفيّ التّحليليّ في عرض المادة الأدبيّة، وبيان خصائص كلّ جنس من الأجناس ومقومات الأدبيّة فيه، وكذا أثناء الموازنة بين طرفي ثنائية الشّعر والنّثر، وبين الأجناس الأدبيّة المختلفة. إضافة إلى تكريس بعض آليات نقد النّقد من خلال إعادة قراءة المنجز النّقديّ العربيّ وتأويل بعض أحكامه وتصوراته، للوقوف على أهم المعايير التي اعتمدها النّقاد العرب في تصنيف الأجناس الأدبيّة وترتيبها، وبيان علّة تقديم جنس أدبيّ على آخر.

لم يحدد مجال هذا البحث بفترة زمنيّة بعينها وإنّما ارتأيت أن يكون مجاله الزمنيّ مفتوحاً نظراً لتشتت المادة النّقديّة المتعلقة بهذا البحث في المصادر النقدية والبلاغية وحتى الفلسفية وليتسنى لنا تكوين صورة

شاملة عن كيفية تعامل النّقد العربيّ مع مسألة تجنيس الأدب، فكان عملنا انتقائيّا مبنيّا على جملة من المصادر التي احتوت مادة تخدم موضوع البحث، ولعل أهمها في **الشقّ الشّعريّ**؛ قواعد الشّعر لأبي العباس ثعلب، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، العمدة لابن رشيق المسلي، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، واختيار الممتع في علم الشّعر وعمله لعبد الكريم النّهشلي، أمّا على **الشقّ النّثريّ** فنذكر البيان والتّبيين للجاحظ، الرّسالة العذراء لإبراهيم بن المدبر، وإحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي، إضافة إلى بعض المصادر الهامة والمشتركة بين الخطابين الشّعريّ والنّثريّ على غرار الصناعتين لأبي هلال العسكري، والبرهان في وجوه البيان لابن وهب الكاتب.

أما فيما تعلّق بالدراسات السّابقة التي عنيت بهذا الموضوع فهي على قلّتها كان لها دور بارز في توجيه مسار هذا البحث وإثراء مادته، ولعل أهمها الدراسات الثلاث التي قدمها الباحث المغربي **رشيد يحياوي**، وهي حسب تسلسلها الزمني كتاب **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبيّة**، كتاب **الشّعريّة العربيّة – الأنواع والأغراض–**، إضافة إلى كتاب **شعريّة النّوع الأدبيّ في قراءة النقد العربي القديم**، ويعدّ الكتاب الأوّل عرضاً تاريخيّا لنظرية الأجناس الأدبيّة في الخطاب النّقديّ الغربيّ منذ أرسطو وأستاذه أفلاطون إلى مرحلة الثّمانينات من القرن العشرين، لذلك يمكن عدّه كتاباً في النّظريّة الغربيّة ولعل ذلك ما قلل من قيمته بالنسبة لموضوع بحثنا إذا ما قارناها بالكتابين التاليين، ففي الشعرية العربية –الأنواع والأغراض– درس رشيد يحياوي "أنساق الأنواع الشّعريّة"و"أنساق الأغراض الشّعريّة" في محاولة للإلمام بمجمل ما قدّم من تصنيفات للشّعريّة العربيّة.

أما الكتاب الثالث شعرية النّوع الأدبيّ في قراءة النّقد العربيّ القديم فإضافة إلى خوضه في الحدود الفاصلة بين طرفي ثنائيّة الشّعر والنّثر تعرّض لبعض العلاقات الفنيّة والجماليّة بين الأجناس الأدبيّة على غرار الرسالة والخطبة، الرسالة والشعر وتخضع هذه الدراسة عموماً إلى تصور جمالي مرتبط بأدبية الأجناس الأدبية المركزية في الفكر النّقديّ العربيّ نقصد (الشّعر/الخطابة/الرسالة). ويمكن اعتبار ما قدّمه **رشيد يحياوي** في كتبه الثلاثة جهداً تأسيسيّا في هذا المجال، غير أنّ الباحث لم يعرج على الكثير من الأجناس الأدبية التي كان لها حضور واضح في الإبداع والتلقي العربيين على غرار الوصية والمثل والمناظرة، والمقامة وغيرها، غير أنّ ذلك لا يقلل من قيمة هذا المنجز وأهميته في حقل الدراسة الأجناسية.

كما قدّم **عبد العزيز شبيل** دراسة هامة في هذا المجال من خلال بحث أنجزه لنيل شهادة الدكتوراه وتمت مناقشته بكلية الآداب بجامعة منوبة سنة 2000م، ونشره صاحبه تحت عنوان **نظريّة الأجناس الأدبية في التراث النثري – جدلية الحضور والغياب–** وفيه قدّم الباحث تحليلاً عميقاً لمختلف تصنيفات النثر العربيّ بدءاً من العصر الجاهلي إلى غاية القرن الرابع الهجريّ، وعرض مختلف الرؤى والتّوجهات النّقديّة والثّقافيّة التي كان لها تأثير في الرؤية التّجنيسيّة للنّثر العربيّ، غير أنّ هذا البحث رغم أهميته وعمق مخرجاته، غيّب الشّعر من دائرة اهتمامه ولم يقدّم أيّ تصوّر لمبادئ تصنيفه أو تجنيسه.

إضافة إلى بعض الدراسات المتخصصة في بحث جنس أدبيّ بعينه نحو ما قدّمه **عبد الله البهلول** في كتابي **الوصايا الأدبيّة إلى القرن الرابع هجريّا مقاربة أسلوبية حجاجيّة، والحِجَاج الجدلي خصائصه الفنيّة وتشكلاته الأجناسية**. في الكتاب الأوّل (الوصايا الأدبيّة) قدّم عبد الله البهلول بحثاً معمقاً حول الوصية باعتبارها جنساً من أجناس القول، وقد حدد لمدونة العمل إطاراً زمنيًّا امتدّ من الجاهلية إلى غاية القرن الهجريّ الرابع، والبحث عبارة عن مقاربة أسلوبية حجاجية حاول من خلالها الباحث الوقوف عند أهم الخصائص الأسلوبيّة، والسّمات الفنيّة، والأدوات التّعبيريّة، والاستراتيجيّات الحجاجيّة التي تميّز هذا الجنس عن سائر الأجناس، وذلك بغية كشف مكامن الجمالية والأدبية فيه.

أما الكتاب الثاني (الحجاج الجدلي) فقد خصصه الباحث لمعالجة جنس المناظرة، فكان الهدف الأول من هذه الدراسة هو رصد أهم الخصائص الفنيّة والتّشكلات الأجناسية لهذا الجنس من خلال العودة إلى أصوله اليونانية بدءًا بأفلاطون وتلميذه أرسطو وصولاً إلى المناظرة العربيّة بما لها ميزات جمالية وخصوصيات فكريّة.

ومن الدراسات السّابقة نذكر كتاب **الموقف من القص في التّراث النّقديّ العربيّ** للباحثة المصريّة **ألفت كمال الروبي** التي حاولت من خلال هذه الدراسة كشف أهم الأسباب الكامنة خلف التّهميش أو التّغييب الذي عرفه القصّ باعتباره جنساً أدبيًّا مستقلاً لم يحظ بالعناية اللازمة من قبل النّقاد العرب القدماء.

ومن الكتب المتخصصة أيضاً نذكر كتاب **الرسائل الأدبيّة ودورها في تطوير النّثر العربيّ (مشروع قراءة إنشائية) لصالح بن رمضان** وهو عبارة عن دراسة معمّقة لواحدٍ من أهم أجناس النّثر العربيّ،

وقف خلالها عند الجوانب التّاريخيّة وكذا الفنيّة المتصلة بجنس الرسالة، وكذا أشكال التّقاطع بينه وبين سائر أجناس القول على غرار الشّعر والخطابة والمقامة وأجناس السّرد عموماً، ويعدّ هذا البحث إضافة طيبة لما وصل إليه من نتائج أنارت البحث في هذا الباب.

ودراسة **جميل بن علي** الموسومة بـ **الأجناس النّثريّة الوجيزة في النّثر العربيّ القديم (مشروع قراءة)**، وهي أطروحة دكتوراه منشورة نوقشت بكلية الآداب والإنسانيات والفنون بجامعة منوبة سنة 2006م، اشتغلت على الأجناس النّثريّة الوجيزة على غرار المثل والحكمة واللّغز والأجوبة المسكتة، وركّزت اهتمامها على البحث في بنيتها والسّمات الأجناسيّة المشتركة بينها، والتّفاعل الأجناسي الحاصل بينها وبين سائر أجناس النثر كالخطابة والرسالة والمقامة.أما **فاطمة الوهيبي** في كتاب **نقد النثر في القرنين الرابع والخامس الهجريين** فقد قدّمت عرضاً تاريخيًّا جمعت فيه الباحثة الكثير من الآراء والمواقف والقضايا المتعلقة بنقد النثر في التّراث النّقديّ العربيّ، وعرضت خلال ذلك لأهم أجناسه خلال الفترة الزمنية المحددة للبحث.

وقد اعترضتنا بعض الصعوبات شكّلت تحدّيا كبيراً للبحث في هذا السّياق لعل أهمها قلّة الدراسات ذات الصلة بموضوعنا وإن وجدت لم تتوفر عليها مكتباتنا في حدود ما اطلعنا عليه.

وفي الختام أتقدّم بخالص شكري وتقديري وعرفاني إلى الأستاذة الدكتورة **سكينة قدور** على توجيهها لهذا البحث من خلال ما قدّمته من نصائح وملاحظات سديدة، فلم تبخل بوقتها وعلمها ومكتبتها ليصل البحث إلى ما هو عليه، كما لا يفوتني أن أشكر الأستاذة الدكتورة **آمال لواتي** على ما أمدتني به من نصائح قيّمة كان لها كبير الأثر في توجيه مسار البحث وتمامه، كما أشكر السّادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على ما سيتفضّلون به من جهد في قراءة هذا البحث وتقويمه.

مريم زنور

10 سبتمبر 2021م.

الفصل الأوّل:

مقدمات تأسيسية

1.الجنس الأدبيّ – المفهوم والمصطلح-

1-1 الجنس والنّوع

1-2 الجنس والنّص

2.تاريخ الجنس الأدبيّ:

2 -1 كتاب فن الشعر ونظرية الأجناس

2-2 كتاب الخطابة ونظرية الأجناس

3.نظرية الأجناس الأدبية في النقد الحديث والمعاصر:

3-1 في النقد الكلاسيكي

3-2 الرافضون لمقولة الجنس الأدبيّ

3-3 المدافعون عن مقولة الجنس الأدبيّ

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1-الجنس الأدبي – المفهوم والمصطلح –:

تعدّ المصطلحات مفاتيح العلوم والمعارف، ولذلك كانت الحاجة إلى تحديدها وضبطها من ضرورات البحث العلمي والمنهجي، وقبل الخوض في المفاهيم والتّعاريف التي قدمت للمصطلحات الإشكالية في هذا البحث كان لزاما علينا الرجوع إلى دلالاتها اللّغوية المعجمية، وما تحيل عليه من التّصورات والمفاهيم.

1-1 الجنس والنّوع:

جاء في **مقاييس اللّغة** لابن فارس (ت 360هـ) " الجيم والنون والسّين أصلٌ واحدٌ وهو الضّرب من الشّيء (...)، كلّ ضرب جنس، وهو من النّاس والطّير و الأشياء جملة، والجمع أجناس"[1].

وجاء في **تاج اللّغة وصحاح العربية** للجوهري (ت 398هـ) " الجنس الضّرب من الشّيء وهو أعمّ من النّوع ومنه المجانسة والتّجنيس"[2].

أمّا في **لسان العرب** لابن منظور (ت 711هـ) فقد ورد **الجنس** على أنّه " الضرب من كلّ شيء، وهو من النّاس والطّير، ومن حدود النّحو العروض والأشياء جملة(...) والجنس أعمّ من النّوع، ومنه المجانسة والتّجنيس، يقال هذا يجانس هذا أي يشاكله..."[3].

وعليه تتفق جلّ المعاجم اللّغوية العربية على أنّ الجنس هو **الضرب من الشيء أو من كلّ شيء**، وأنّ الجنس أعمّ من النّوع، فالحيوان جنس والإبل نوع منه، ويمكن أن نحصر مجمل المعاني المستفادة من التّعاريف اللغوية السابقة فيما يلي:

1- الجنس معنى تصنيفي يسعى إلى ترتيب الأشياء وتصنيفها.

2- يفيد الجنس معنى المشاكلة والمجانسة، أي المماثلة والاتفاق، فهذا مجانس لذاك إذا كان بينهما مشابهة ومماثلة.

3- يفيد الجنس معنى العموم، فالجنس عام في مقابل النوع الذي هو أخصّ منه.

---

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة، تح عبد السلام محمّد هارون، دار الفكر، بيروت، دط، ج1، ص 486، مادة (جنس).

[2] الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، دط، 2009م، ص 205، مادة (جنس).

[3] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، مج 06، ص 43، مادة (جنس)

وقد قدّم اللّغويون العرب **للنّوع** تعريفًا لا يكاد يختلف عن تعريف **الجنس** فعرّف على أنّه "الضرب من الشيء أو الصنف منه"[1]، فالنّوع هو الآخر مبدأ تصنيفي ترتيبي " النون والواو والعين، إحداهما تدلّ على طائفة من الشيء مماثلة له، والثانية ضرب من الحركة. فالأوّل النّوع من الشيء: الضرب منه، وليس هذا من نوع ذاك، والثاني قولهم ناع الغصن "[2]، إلاّ أنّ المعنى الذي يمكن أن يستفاد من النّوع عن طريق الاشتقاق، هو **التّنوع** أي **الاختلاف والتّباين** الذي يوحي به قوله **ليس هذا من نوع ذاك** وهو في ذلك مفارق للجنس القائم على **الاتفاق والمشاكلة**، وبذلك اتسم مصطلح النوع بشيء من الحركية اكتسبها بالانحراف أو العدول عن أصل ما يمكن عدّه مرجعا يتسم بالثبات والاتفاق.

أمّا من **الناحية الاصطلاحية** فلم تقدّم كتب النّقد والبلاغة العربيّة تعريفاً واضحاً لمصطلحي **الجنس** و**النوع**، وجلّ ما قدّم من مفاهيم لهذين المصطلحين جاء في كتب الفلاسفة والمناطقة، على نحو ما جاء به **عليّ بن محمّد الجرجاني** (**ت 816هـ**) في كتابه **التعريفات**، حيث عرّف الجنس بأنّه "اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع"[3]، أما في تعريف النّوع فقد قال: "اسم دال على أشياء كثيرة مختلفين بالأشخاص"[4]، والمعنى المستفاد من هذا التعريف يدعم ما ذهب إليه اللغويون من اعتبار الجنس أعمّ من النّوع كما يثبت دلالته اللغوية التي تعكس الاختلاف والمغايرة.

وقد أخذ كلّ من الجنس والنّوع موقعه في ترتيب الماهيات عند المناطقة والتي هي على التوالي **الجنس والنّوع والفصل والخاصة، والعرض**، ليأتي ترتيب أصناف الدّلالات يتصدره جنس الأجناس الذي لا جنس أعمّ منه، ويأتي في قاعدته نوع الأنواع الذي لا نوع أخصّ منه، وفيما بين الأوّل والثاني أصناف يمثل الواحد منها جنسا قياساً إلى ما هو أخصّ منه، ونوعاً قياساً إلى ما هو أعمّ منه[5].

ويمكن تجسيد هذه التصنيفات وفق الخطاطة الآتية:

---

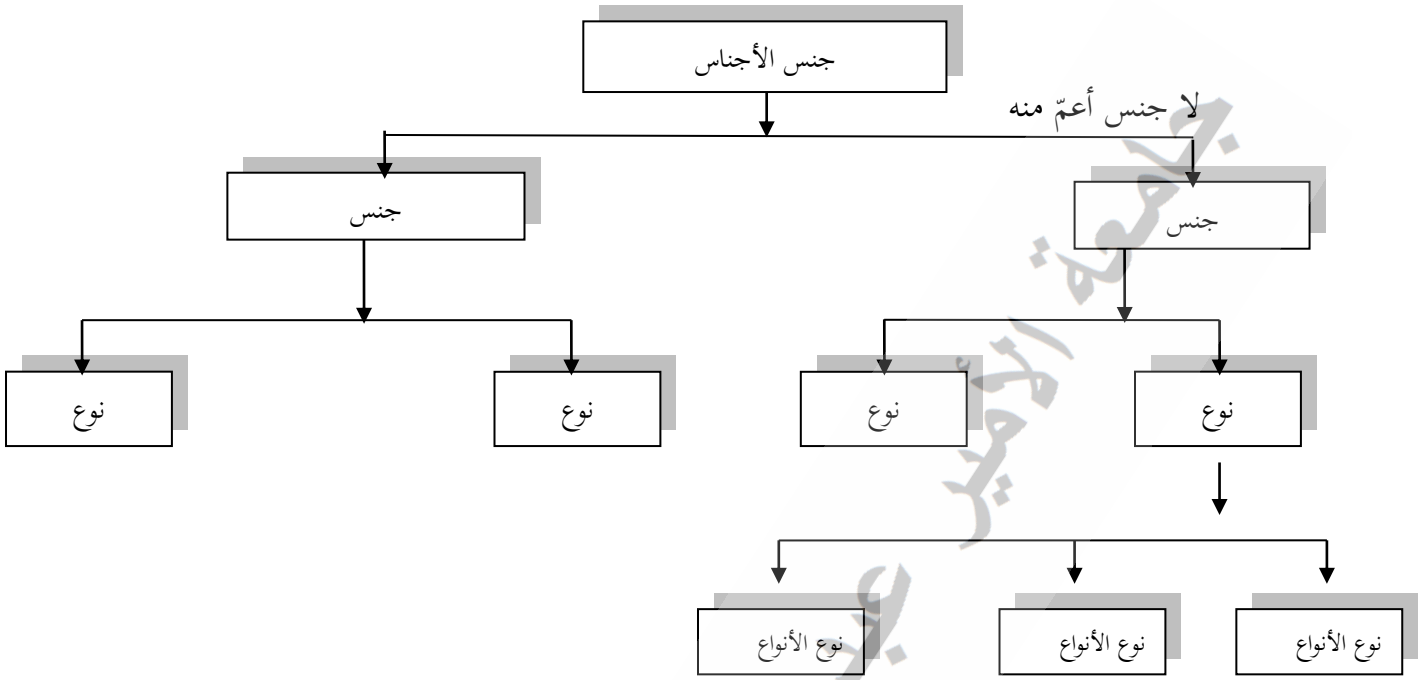
[1] ابن فارس: مقاييس اللغة، مجّ01، ص 486، مادة (نوع).

[2] المرجع نفسه، ص ص 370-371.

[3] الجرجاني: التعريفات، تح إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1992م، ص 107.

[4] المرجع نفسه، ص 316.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص ص 316-317.



لا نوع أخص منه

وقد جعلت تلك التصورات بعض المناطقة يعتبرون **الجنس** بحكم الاصطلاح أعمّ من **النّوع** "فكلّ لفظ عمّ شيئين فصاعدا، فهو جنس لما تحته، سواء اختلفا نوعا أو لم يختلفا (...) ويفيد معنى الجمع، لكونه معروض الكثرة ذهنا أو خارجا (...)وكلّ جمع جنس وليس كل جنس جمعا "[1]، وعليه كان **الجنس** مصطلحاً عاماً يضمّ جملة من الأنواع مجتمعة ومتفقة، فرصد وجمع جملة من الأنواع غير المتفقة لا يعدّ جنسا، وبذلك كان **الجنس** وفق التعريف السابق حاملاً لعنيين هما **الجمع والاتفاق**.

وقد عمد بعض العلماء إلى الجمع بين التصور المنطقي والقواعد اللّغوية، ومن ذلك اعتبارهم الكلمة " لفظة دالة على معنى مفرد بالوضع وهي **جنس** تحته ثلاثة أنواع، الاسم والفعل والحرف"[2]، ففي هذا النّموذج تحديد دقيق لمفهوم **الجنس** الذي يجمع بين صفتي الجمع والاتفاق، فالكلمة باعتبارها جنسا **تجمع** أنواعا (الاسم والفعل والحرف) **متفقة** في كونها دالة على مفرد بالوضع.

ويورد **أبو هلال العسكري** في كتابه **الفروق اللّغوية** في باب التّفريق بين **الجنس** و**النّوع** رأياً مخالفاً للأول مفاده أنّ "النّوع ما يقع تحته أجناس بخلاف ما يقوله الفلاسفة إنّ الجنس أعمّ من النّوع،

[1] الكفوي: الكلّيات، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1992م، ص ص 150-151.

[2] ابن يعيش:شرح المفصل، منشورات عالم الكتاب، بيروت، دت، ج1، ص 18.

وذلك أنّ العرب لا تفرز الأشياء كلها فتسميها بذلك، فأصحابنا يقولون: السواد جنس، واللّون نوع"[1]، كما نقع له موضع آخر على نص ينتصر فيه للرأي الأوّل القائل بأنّ **الجنس** أعم من **النّوع**، وهو ما يبدو لنا في قوله "ويقولون في الأشياء المتماثلة إنّها من جنس واحد وهذا هو الصحيح"[2]، فيقرّ بشمولية الجنس واحتوائه لأشياء متماثلة تشترك في صفة ما.

ومما سبق نخلص إلى أنّ مصطلحي **الجنس** و**النّوع** في اللّغة والاصطلاح كلاهما دال على أصناف ترتيبية يكون فيها الجنس أعمّ من النّوع، فالجنس يشتمل على عدد من الأنواع ذات الخصائص المتفقة والمختلفة في الوقت نفسه، متفقة في انتمائها إلى ذات الجنس ذاته، ومختلفة في بعض السّمات والخصائص التي تجعل منها أنواعا متباينة.

وإذا عدنا إلى معاجم المصطلحات وكتب النّقد الحديث والمعاصر، نقع على عدد من التّعاريف لمصطلح الجنس، منها ما أورده **عبد اللطيف زيتوني** في **معجم مصطلحات نقد الرواية** في قوله: "الجنس: اصطلاح عملي يستخدم لتصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية"[3]، فاعتبر **زيتوني** الجنس حلقة واصلة بين الأدب بمفهومه النظري المجرد والأثر الأدبي كتحقق فعلي لهذا المفهوم.

أمّا **معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب** فيعرّف **الجنس** على أنّه "أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية"[4]، وهو تعريف يقرّ بوجود عدد من القوالب التي تتجسد فيها الأعمال الأدبية ويمثل الجنس واحداً، وهو تعريف من الغموض وقلة الدقة ما يجعلنا نتساءل ما هو القوالب الأخرى، عدا الأجناس الأدبية التي يمكن أن تتجسد فيها الآثار الأدبية؟

وفي الوقت الذي استعمل المعجم الأوّل والثاني مصطلح الجنس، نجد **سعيد علوش** في **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، يستعمل مصطلح **النّوع**، فيقول "يشير النّوع إلى طبقة من الخطاب

---

[1] أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تح محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، دط، دت، ص 163.

[2] المرجع نفسه، ص 163.

[3] عبد اللطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2002م، ص 67.

[4] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص 141.

يتم التعرّف عليها بفضل مقاييس اجتماع لغوية، و(النوع) أو الجنس، تنظيم عضوي لأشكال أدبية"[1]، فقد أقام صاحب هذا المعجم تعريفه على قاعدة سوسيولغوية إلاّ أنّه اكتفى بالمصطلح ولم يقدم المراد من تلك المرجعية الثقافية اللغوية، وثاني ما يمكن تسجيله من ملاحظات حول هذا التعريف – وهو الأهم بالنسبة لبحثنا– كونه لم يفرّق بين الجنس والنّوع، وإنّما استعمل المصطلحين كمترادفين يقابلان مفهوما نقديا واحدا، وهذا ما وقع فيه العديد من الدارسين والنقاد ضمن أعمال مؤتمر النقد الثاني عشر بالأردن، والذي نشرت أعماله تحت عنوان **"تداخل الأنواع الأدبية"**[2].

وفي سياق الدراسات الأدبية والنقدية العربية المعاصرة، خاضت العديد من الدراسات في مصطلح **الجنس** منها كتاب **الأدب والغرابة** لعبد الفتاح كليطو، والذي يرى أنّ الجنس(النوع) جملة من العناصر تجمع عدداً من النّصوص، وتلك العناصر نوعان **أساسية** مسيطرة، و**ثانوية** متغيرة، فيقول: "هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية، إذا لم يحترم النّص العناصر الثانوية، فإنّ انتماءه إلى **النّوع** لا يتضرر، أمّا إذا لم يحترم العناصر الأساسية «المسيطرة» فإنّه يخرج من دائرة النّوع ويندرج تحت نوع آخر"[3]، فالنّوع عند **كليطو** يتكوّن من اشتراك عدد من النّصوص في جملة من العناصر الأساسية (الخصائص والسمات)، وإن اختلفت في بعض العناصر التي يمكن عدّها ثانوية، والملاحظ على تصورات **عبد الفتاح كليطو** هو عدم التّمييز بين الجنس والنّوع، فعلى الرغم من الدّقة التي اتسمت بها، فإنّ العناصر التي اعتبرها أساسية ولا يمكن للنصّ مغادرتها إلاّ وتغير (نوعه) يمكن أن نقابلها بمصطلح **الجنس**، بينما يقابل النّوع تلك العناصر الثانوية التي يملك فيها النّص نوعاً من الحرية، والتي لا تلغي انتماءه إلى جنس بعينه.

ومن أهم التعريفات الواردة في هذا السّياق ما قدّمه **عبد الله إبراهيم** في **موسوعة السّرد العربيّ** الذي استعمل هو الآخر مصطلح النّوع دون الجنس، فاعتبر "النّص الأدبيّ تعبيراً فرديّا يهتدي بقواعد النّوع الذي ينتمي إليه، فقواعد ذلك النّوع كانت تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية لنصوص تجمعها روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها"[4]، فالنّوع (الجنس) وفق ما ذهب إليه **عبد الله**

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص 223.

[2] تداخل الأنواع الأدبية: أعمال مؤتمر النقد الثاني عشر، دار جدارا، عمان، 2009م.

[3] عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار توبقال، المغرب، ط3، 2006م، ص 26.

[4] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1موسعة، 2008م، ص 390.

إبراهيم عملية تراكمية لخصائص اشتركت فيها جملة من النّصوص، أصبحت هذه الخصائص مع الزمن معياراً يحتكم إليه في تصنيف النّصوص، وقد تكون تلك الخصائص متعلقة بالأسلوب أو البناء أو الموضوع، إلاّ أنّ تلك العناصر "لا تظهر كلها بالضرورة معاً في عمل أدبيّ واحد لكن العناصر الخارجية ستكون بالتأكيد من بين المؤشرات"[1]، وبذلك يتقاطع **عبد الله إبراهيم** مع **عبد الفتاح كليطو** في تصنيف خصائص الجنس الأدبي إلى نوعين أساسية لا يمكن للنص تجاوزها (وهي خصائص شكلية عند عبد الله إبراهيم)، وثانوية لا يعني غيابها تغيير النّص الأدبي لجنسه.كما يلتقي معه في استعمال مصطلح النّوع دون الجنس.

وقد ذهب **سعيد جبار** إلى اعتبار **الجنس الأدبيّ** من المفاهيم التي استعارتها نظرية الأدب من العلوم الدقيقة خاصة البيولوجيا التي تعمل على تصنيف الكائنات الحيّة إلى أجناس وأنواع، وقد فرّق بين الجنس والنّوع معرّفا **الجنس** على أنّه تجميع لأنواع لها خاصية أو خصائص مشتركة، معتبرا النّوع فرعا من الجنس، وتجميع كائنات أو أشياء من طبيعة واحدة تمنحها خصائص مشتركة مميزة ووفق هذه الخصائص تتميّز عن كائنات أو أشياء تنتمي إلى نفس الجنس[2]، فلم يختلف عن سابقيه إلاّ في الإشارة إلى استعارة مفهومي الجنس والنوع من علم الأحياء (البيولوجيا).

ومن التعريفات المهمة في هذا المجال ما أورده **جميل حمداوي** في كتابه **نظرية الأجناس الأدبية** حيث عدّ الجنس الأدبي "مبدأ تنظيمياً للخطابات الأدبيّة ومعياراً تصنيفيًّا للنصوص الإبداعيّة، مؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النّص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدّلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي: **الثبات** و**التغير**.ويساهم الجنس في الحفاظ على النوع الأدبي ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق النّوعي(...) لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية وصفية تفسيرية في تحليل النصوص، وتصنيفها، ونمذجتها وتحقيبها ودراستها من خلال سماتها النمطية، ومكوناتها النّوعيّة وخصائصها التّجنيسية"[3]، فجمع **جميل حمداوي** في هذا التعريف بين المفهوم والوظيفة والأهمية، معتبرا الجنس الأدبي مبدأ يسعى إلى تنظيم العملية الإبداعيّة وفق معايير وأسس

---

[1] المرجع السابق، ص 390.

[2] سعيد جبار: الخبر في السرد العربي –الثوابت والمتغيرات–، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص 49.

[3] جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2015م، ص 07

خاصة، ولعل هذه الوظيفة تكتسي أهمية بالغة في حقل نظرية الأدب، حيث تجعل من الأدب مؤسسة بقوانين محكمة، كما تساعد القارئ على مواجهة النّص قراءة ودراسة وتأريخا، مشيراً إلى مبدأي الثّبات والتّحول، فجعل الأوّل سمة للجنس، والثاني سمة للأنواع.

أما **عبد الملك مرتاض** في كتابه **في نظرية الرواية** فسعى إلى ضبط مصطلحي الجنس والنوع انطلاقا من الأصول اللغوية المعجمية التي ذكرناها سابقا فيقول " وأمّا لماذا اصطنعناهما (الجنس والنوع) فمن أجل الميز بين معنيين اثنين مختلفين، فقد وجدنا ابن منظور يقرر أنّ الجنس أعمّ من النّوع، وهو على وجه من التّدقيق اللّغوي أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه الأنواع"[1]، ثم يضرب للجنس والنّوع مثالا بالشعر وآخر بالرواية فقال عن الأوّل "كشأن الشعر الذي إن كان في نفسه جنسا، فإنّ المسارات التي عرفها عبر تطوره، وتشعب موضوعاته واختلاف أشكاله جميعا هي في حقيقتها أنواع، وذلك الهجاء، والرثاء، والمدح، والوصف، والغزل"[2]، ولعل ذلك راجع إلى توجّهات الناقد الذي يسعى عادة إلى ضبط مصطلحاته انطلاقا من التّدقيق اللّغوي الذي يعدّه معياراً يجب الركون إليه طلبا للدقة العلمية والضبط المنهجي.

إنّ أهمّ ما يمكن تسجيله من خلال التّعريفات السّابقة وجود وعي واضح لدى بعض النقاد إلى الفروق الدقيقة بين مصطلحي الجنس والنوع عدا في بعض المصنفات التي استعمل فيها المصطلحان للدلالة على ذات المعنى نحو ما فعل سعيد علوش، أو استعمال مصطلح النوع للدلالة على المعنيين معًا، على نحو ما نجده عند عبد الفتاح كليطو.

أمّا إذا عدنا إلى الكتب الأدبية والنقدية الغربية فإننا نقع على عدد من التعريفات لمصطلحي Genre، Espéce، ونستهل عرضنا لتلك التعريفات بما جاء في كتاب نظرية الأنواع الأدبيّة لـ **ك.فانسان** (**M.L'Abbé CL VINCENT**) الذي لم يستعمل مترجمه مصطلح الأجناس وإنّما استعمل مصطلح الأنواع، معرّفاً إياها على أنّها "أشكال عامة وفنيّة للفكر، لها مميزاتها وقوانينها الخاصة، وهي تؤلّف أصنافاً أو زمراً تندرج ضمنها أعمال النّفس الإنسانيّة الشديدة التّعقيد والتّنوع، وهكذا يؤلّف

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998م، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

بعض الشعراء الملاحم وبعضهم القصائد الغنائيّة والآخرون المسرحيات المأساوية، وغيرهم الشّعر التّعليميّ"[1]، وقد ركّز التّعريف على خاصيتي الجمع والتّصنيف التي ترتكز عليها الأجناس الأدبية عموما، واستعمال مصطلح الأنواع راجع إلى مترجم الكتاب عبد الرزاق الأصفر الذي أورد في الصفحة الأولى عنوان الكتاب في لغته الأصلية Théorie Des Genres Littéraires وارتأى أن يترجمه إلى نظرية الأنواع الأدبية.

أمّا **كارل فييتور** (**Karl Vietor**) فقد ذهب في مقال له تحت عنوان **تاريخ الأجناس الأدبية L'histoire des genres littérarités** إلى أنّ الأجناس الأدبية هي "إنتاجات فنية مبهمة الأصل التاريخي، وهي سمات فنية مستوحاة من الصورة الأدبية المتميّزة التي يتجلى فيها الجنس الأدبي في صورته الفعلية (النّص) "[2]، وفي التّعريف إشارة إلى قدم مقولة الجنس الأدبي إلى حدّ الإبهام الذي يصعب معه الوقوف على الصور الأولى لها في تاريخ الفكر الإنسانيّ، مع تأكيد منه على ضرورة انتماء المنتج الفني إلى إطار تجنيسي معين، فلا يمكن للنّص أن يتواجد خارج إطار الجنس. إضافة إلى ذلك يؤكّد **فييتور** على ضرورة التّفريق بين الجنس Genus والنّوع Speci قبل الخوض في مسألة التّجنيس، داعياً إلى النّظر إلى الجنس باعتباره الوحدة الأوسع، والنّوع بوصفه مجموعة فرعية[3].

ومن التّعاريف التي اتخذت منحى مختلفاً في طرحها لمسألة الجنس تعريف **جان ماري شيفر** في مقاله الموسوم بـ **من الجنس إلى النّص – ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية –** والذي حاول من خلاله ضبط العلاقة بين النّص والجنس إذ يقول في إجابة له عن تساؤل: ما الجنس الأدبي ؟ "الجنس قد يكون معيارا، أو جوهرا مثاليا، أو منوال قدرة، إما مجرد مصطلح تبويبي لا تناسبه أيّ إنتاجية نصية خاصة"[4]، وقد جمع في هذا التعريف مجموعة من التصورات (معيار – منوال – مصطلح تبويبي) ما جعله تعريفا غامضا يصعب الإمساك بدلالاته ومعانيه سوى ما يمكن أن يستفاد من كونه يسعى إلى التّبويب والتّصنيف.

---

[1] ك.فانسان: نظرية الأنواع الأدبية، تر عبد الرزاق الأصفر، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2009م، ص 11.

[2] كارل فييتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، تر عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط1، 1415هـ، ص 17 .

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 14.

[4] المرجع نفسه، ص 130.

وانطلاقا مما سبق عرضه من تعريفات لمصطلحي الجنس والنّوع، نخلص إلى أنّ الجنس الأدبي مفهوم أدبي نقدي أوسع وأشمل من مصطلح النوع، وهو مبدأ تصنيفي يسعى إلى تنظيم الخطابات الأدبية وفق تراتبية خاضعة لجملة من السمات والخصائص الأدبية بالدرجة الأولى، وعلى الرغم من الاجتهادات الكثيرة التي حاولت ضبط هذا المصطلح وتحديد ماهيته، يبقى الجنس من المفاهيم العائمة والفضفاضة التي تعامل معها النقاد والدارسون كلّ وفق تصوراته وآلياته النقدية والمنهجية من جهة، ووفق أهدافه وغاياته البحثية من جهة أخرى.

1-2 الجنس والنّص:

إنّ من أهمّ وأوضح التعريفات التي قدّمت لمصطلح الجنس، اعتباره الحلقة الواصلة بين الأدب بمفهومه النظري المجرد والنص كتحقق فعلي لهذا المفهوم، ولعل هذا التعريف يؤكد ضرورة تحديد طبيعة العلاقة بين طرفي ثنائية الجنس والنّص.

يعد مصطلح "**النّص**" من المصطلحات ذات الدلالات والمفاهيم المختلفة نظراً للمجالات المعرفية العديدة التي تتجاذبه، ولعل أهم تلك المجلات وأكثرها عناية بهذا المفهوم، النّقد الأدبيّ وعلم النّص وكذا نظرية الأدب، والتي ينظر كل منها إلى هذا المصطلح حسب تصوراته وآلياته.

عرّف مصطلح **النّص** عموما و**النّص الأدبي** بوجه خاص شيوعًا كبيرًا وتداولاً واسعاً في حقل الدراسات النّقديّة المعاصرة، فـ"تطورت دلالاته المفهوميّة وتعددت تحديداته النظرية في السنوات الأخيرة نتيجة تطور العلوم المهتمة بدراسة الخطاب، ونضج آلياته التّحليليّة: كاللسانيات والسّميائيات والأسلوبية وغيرها"[1] .

1-2-1 الدّلالة اللّغويّة لمصطلح النّص:

تعددت معاني **النّصّ** في المعجم العربيّ فقد جاء في **لسان العرب** في مادة (**نصص**)"النّص: رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصّه نصا: أي رفعه، وكلّ ما أُظهر فقد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصّ للحديث من الزّهري أي أرفع له وأسند، يقال: نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه. ووُضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور (...) ونص المتاع نصا جعل بعضه إلى بعض(...)

[1] يوسف إدريسي: النّص في التراث النقدي عند العرب: المفهوم والإبدالات، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، العدد 17، مايو 2016م، ص 381.

وانتص الشيء وانتصب إذا استوى واستقام"[1]، ويمكن أن نحصر مجمل المعاني المستفادة من مادة نصص فيما يلي:

- **الظهور والارتفاع**: وهو المعنى الذي ركّزت عليه بعض التعريفات الاصطلاحية المعاصرة التي اعتبرت النص "يطلق على ما به يظهر المعنى، أي الشكل الصوتيّ المسموع من الكلام، أو الشكل المرئيّ منه عندما يترجم إلى مكتوب"[2]، فالنّص هو طريقة لإظهار المعاني والأفكار، وتحويلها من صورتها الذهنية المجردة إلى صورتها المرئية المكتوبة.

- **الجمع والانتظام**: ولعل هذا المعنى هو ما يعكس البنية التّركيبيّة للنّص التي تنتظم وفقها الوحدات اللّغويّة المكوّنة له، فالنّص من هذه الزاوية ما هو إلاّ " تتابع مترابط من الجمل"[3]، وهو بذلك عملية جمع وتركيب لمتتالية من الجمل يشترط فيها الانتظام والتّرابط، وليس مجرد رصف لجمل نحوية كيفما اتفق، وإنّما يتمّ ذلك وفق نظام خاص عن طريق روابط تخضع قواعد نحويّة وتركيبيّة ودلاليّة خاصة تضمن للنّص حسن اتساقه وانسجامه.

أمّا المعاجم الأجنبية فترى أنّ مفردة نص Texus باللاتينية آتية من الفعل Texéreومعناه بالعربية نسج، ليصبح معنى النص حسب الاشتقاق هو النسيج، فكما أنّ النسيج التحام بين الخيوط ينتج قماشا متماسكا، فكذلك "النص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة في كلّ واحد هو ما نطلق عليه مصطلح «نص»"[4].

ومن خلال التّعريف اللّغوي العربيّ وكذا الأجنبي نخلص إلى أن النّص مرتبط في مفهومه الأوليّ عموماً بالجمع والتّأليف، فهو نسيج يتخذ من الكلمات مادته، ويعمل على حسن الجمع والربط بينها في تنظيم محكم يعكسه جهد الكاتب فيما يبذله الكاتب في ضم الكلمة إلى الكلمة والجملة إلى الجملة ليعرض أفكاره في نص محكم منتظم الأجزاء.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 07، ص 97، مادة (نصص).

[2] الأزهر الزنّاد: نسيج النص – بحث فيما يكون به الملفوظ نصا –، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص 12.

[3] سعيد حسن بحيري: علم لغة النّص –المفاهيم والاتجاهات–، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997م، ص 69.

[4] المرجع السابق، ص 12.

1-2-2 مصطلح النّصّ في الخطاب النّقديّ المعاصر:

عرف مصطلح النّص من **الناحية الاصطلاحية** تعريفات كثيرة نظراً للموقع الهام الذي يتخذه في سياق المعرفة المعاصرة، فقد حظي بعناية اللّغويين واللسانيين، إلى جانب النّقاد والفلاسفة والأصوليين، ونظراً للمرونة التي يتسمّ بهذا هذا المصطلح فقد استطاع التّأقلم مع العديد من الاتجاهات والنّظريات المعرفيّة وكذا النّقديّة المعاصرة.

ولعل أشهر وأهمّ تلك تعريفات الواردة في هذا السّياق ما جاءت به الناقدة البلغارية **جوليا كرستيفا** (**J.Kristiva 1941م**) التي عرّفت النّص على أنّه" نظام عبر لغويّ، يقوم الكاتب فيه بإعادة توزيع نظام اللّغة، وذلك بإقامة علاقات بين الكلام التّواصليّ الذي يهدف إلى الإبلاغ المباشر وبين الملفوظات القديمة والمعاصرة"[1]، فجعلت النّصّ نظاماً يستهدف اللّغة فيعيد توزيعها وفق قوانين خاصة، ويعمل على إقامة جسر بين الكلامي الاعتيادي والنّسق الثقافي والاجتماعي. ولعل تلك القوانين الخاصة هي ما يضمن لنص دون غيره أن يكون أدبيا، أي ما يجعل من نصا ما أدبيا، وهو ما اصطلح عليه **رومان جاكوبسون R.Jakobson** 1896-1982**الأدبية**(**Littérarité**)، حين اعتبر موضوع علم الأدب ليس الأدب ذاته وإنما هو الأدبية[2]، وعليه كانت **الأدبية** تلك السّمة التي تجعل من نص ما نصا أدبيا، أيّ ما يضمن للنص انتماءه إلى جنس أدبي بعينه، و غيابها يخرجه من خارطة التّجنيس الأدبي.

وفي سياق البحث عن طبيعة العلاقة بين النص والجنس الأدبي يشير **عز الدين المناصرة** في دراسته المونتاجية لقضية الأجناس الأدبية إلى وجود طريقتين تتحدد من خلالهما تلك العلاقة:

الطريقة الأولى:

تتخذ من الأعمال الخالدة منطلقاً في وضع معايير الجنس الأدبي، على نحو الإلياذة لهوميروس، ودون كيشوت لسرفانتس أو الحمار الذهبي لأبيلوس، ومسرحيات شكسبير، وغيرها من الأعمال أو

---

[1] محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص – مجالاته وتطبيقاته-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، دت، ص 23.

[2] l'objet de la science de la litterature n 'est pas la litterature mais la litterarite Roman Jakobson.Huit questions de poétique . edidions du seuil . 1977. P16

الروائع التي تحكم نظريات التّجنيس ووفق هذا التّصور يكون النّص الأدبيّ سابقا للجنس وتراكم جملة من النّصوص الخاضعة لسمات فنيّة معينة هو ما يصنع الجنس الأدبي، وليس كلّ نص أدبي يرتقي إلى تلك المكانة، وإنّما يقتصر ذلك عل أعمال بعينها[1]، ويبقى هذا التّصور قاصراً لسببين **أولهما** قيامه على المركزية الأوروبية التي تتعالى على أعمال أدبية رائعة أنتجهما شعوب العالم المختلفة، و**ثانيهما** وجود أجناس أدبية قائمة بذاتها خارج المركزية الأوروبية نحو جنس المقامة الذي يعد جنس عربيا لم تشر الدراسات إلى وجود نصوص تمثله في الآداب الأوروبية .

الطريقة الثانية:

ينطلق التّصور الثاني للعلاقة بين النّص والجنس –حسب عز الدين المناصرة – من المطلق أو الجوهري أو المتعالي النّصيّ القائل بوجود معايير قبلية متعالية تصاغ في شكل نظرية للأجناس تعرض عليها النّصوص، ومن ثمّ يكشف التّطبيق النّصيّ مدى صلابة النظرية أو هشاشتها[2]، غير أنّ هذا التّصور أشد قصوراً من الأوّل، ذلكّ أنّه "من المعروف في تاريخ الأدب أنّه لا يمكن اختراع نوع أدبي استنادا إلى تصور/مفهوم مسبق، كما أنّ هذا النوع لا يوجد في شكل ما قبلي"[3]، ما يؤكّد أن النّص كتجسّد فعلي للظاهرة الأدبيّة يسبق الجنس كمعيار أو قانون يقعّد لتلك الظاهرة أو يضبطها، فقد نظم هوميرروس إلياذته الشهيرة ليعبّر عن واقع تاريخي معين دون وعي أو اطلاع مسبق على خصائص أو سمات لجنس أسماه أرسطو فيما بعد الملحمة .

فالنّص يولد ليأتي المتلقي بعد ولادته ويضعه ضمن سياق أو انتماء أجناسي معين، ما يجعل القاعدة الثانية القائمة على المتعالي النّصي صعبة التّحقق ميدانيًّا لأنّ الواقع الأدبيّ يثبت أسبقيّة التّجربة الإبداعيّة (النّص) على القاعدة التصنيفية (الجنس)، الذي يعدّ جملة من السمات الفنية تحققت في جملة من النصوص جعلتنا نصنفها ضمن إطار واحد .

---

[1] ينظر عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة – قراءة مونتاجية –، دار الراية، الأردن، ط1، 2010م، ص73.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 74.

[3] عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتمايز النوع، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، م1، ص 882.

وما يثبت صحّة هذا التّصور حركية تطوّر الأجناس وتوالدها، فالجنس الجديد ما هو إلا تطور وخلخلة لجنس أدبي قديم، فظهور نصوص أدبية جديدة تخرق المعايير الأجناسية السائدة وتفترض معايير جديدة سيؤدي بالضرورة إلى خلق جنس أدبي جديد، ولعل التّطور الذي عرفته القصيدة العربية من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة إلى ما يعرف بقصيدة النثر خير مثال على خلخلة المعايير التجنيسية السائدة لتكريس أجناس أدبية جديدة .

2-تاريخ الجنس الأدبي:

إنّ المتتبع لجذور نظرية الأجناس وأصولها يجد أنّ العناية بهذه المسألة ترجع إلى الإرث اليوناني الذي إليه تعزى أولى التّصنيفات أو التّقسيمات التي خضعت لها الممارسة الإبداعيّة الشّفهيّة.

حيث يجمع أغلب الباحثين في نظرية الأدب ومباحثها المختلفة أنّ الفيلسوف اليوناني **أرسطو طاليس (384 ق م- 322ق م)**، هو المؤسس الأوّل لنظرية الأجناس الأدبية، فمن خلال كتابيه **فن الشعر** و**فن الخطابة** قدّم أرسطو تصوّرا دقيقاً للأجناس الأدبية الشائعة في عصره، ولعل تخصيص كتاب للشعر وآخر للخطابة يعكس الفكر التصنيفي لأرسطو، كما يعكس تصوّره العام للأدب على أنّه لا يخرج عن نطاق الثنائية (شعر/نثر).

وقبل الخوض في التّقسيمات التي قدّمها **أرسطو** للأدب شعرا ونثرا، تجدر بنا الإشارة إلى بعض التصورات السابقة له، والتي جاءت على شكل إشارات أو رؤى فلسفية، يأتي في مقدمتها ما جاء به **أفلاطون** في كتابه **الجمهورية**، من تصنيف للشعر وفق طرق التعبير التي يعتمدها، إلى ثلاثة صنوف: سرد خالص يتكلّم الشاعر فيه بصوته، وسرد بالمحاكاة يتكلّم فيه واحد أو أكثر تشخيصا في العمل الفنّي، وصنف هو مزيج من الاثنين.

يمثل أفلاطون للصنف الأوّل من الشعر بما يسمى **ديثيرامب***، ويعد أوّل جنس شعري / أدبي حدّده النقد الأوروبي، وعرف لاحقاً باسم **الشعر الغنائي**، فيما يشمل الجنس الثاني **الشعر الدرامي** كلا من المأساة والكوميديا، يليه **الشعر الملحمي** كجنس شعري ثالث وفيه يمزج الشاعر بين السرد والحوار كوسيلة للتعبير[1].

*القصيدة التي ينشدها الشاعر بمصاحبة آلة موسيقية هي القيثارة.

[1] ينظر عبد الواحد لؤلؤة: الأجناس الأدبية، فيلادلفيا الثقافي، ص 83 .

Http://www.philadelphia.edu.jo/philareview/issue6/no6/11.pdf

فالشعر عند **أفلاطون** إمّا شعر ملحمي يعتمد السرد والحوار وسيلة للتعبير، وفيه يتحدث الشاعر على ألسنة الأشخاص مبتعداً عن الذات ومنكراً لها، وإمّا شعر محاكاة (مأساة أو ملهاة)، والذي تكون فيه المحاكاة وسيلة للتّعبير عن سلوك الطبقات الاجتماعية المختلفة، وعلى الرغم من أنّ **أفلاطون** لم يستعمل مصطلح **الشعر الغنائي** إلاّ أنّ الجنس الثالث الذي أشار إليه، والذي يعبر فيه الشاعر عن نفسه وعن غيره، يندرج ضمن ما يعرف بالغنائي ولعل الذاتية هي أهمّ ميزة لهذا الجنس حيث ينطلق منها الشاعر في التّعبير عن موضوعه، والتي تعتبر الفارق الجوهري بين هذا الجنس وسائر الأجناس الأخرى.

غير أنّ الجدير بالذكر أنّ أفلاطون لم يكن مهتما بوضع نظرية للأجناس الأدبية، أو على الأقل للأجناس الشعرية المعروفة في عصره، بقدر ما كان مهتما بدراسة الشعر من وجهة نظر إحساس الشاعر ووحيه والقيمة الفلسفية للمحاكاة، معتمدا في ذلك معايير تحليلية تسمح بالتمييز بين أصناف النصوص وفق الطرق التعبير المعتمدة، فلم يكن أفلاطون يتحدث عن ثلاثة أجناس أدبية ولكن عن ثلاثة أصناف تحليلية يمكن توزيع النشاطات الخطابية، أو الممارسات الإبداعية عليها[1].فالشعر عند أفلاطون سرد (محكي) لأحداث ماضية، حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث –بالمعنى العام لهذه الكلمة– أشكالا ثلاثة:

- الشكل السّردي الصرف.
- الشكل المحاكاتي Mimétique القائم على الحوار كما هو الحال في المسرح.
- الشكل المزدوج الذي يتناوب فيه السرد والحوار كما هو الحال عند هوميروس.[2]

وبذلك لم يكن **أفلاطون** معنيا بوضع أسس واضحة لتصوّر أو نظرية في الأجناس الشعرية ذلك أنه "لا يسأل نفسه ما هي المأساة أو ما هي الملحمة، إنّه يقتصر على القول بأن الأعمال المشمولة تحت التسمية العامة، **تراجيديا**، والأعمال المشمولة تحت اسم **ملحمة**، يمكن أن تتميز بحسب طرق التعبير عنها. لاشيء يمكنه أن يمنع إضافة أجناس أخرى إلى هذين الجنسين بمعنى آخر، طريقة التعبير لا تحدد جوهر العمل ولكن الدور التعبيري للشاعر :إما أن يروي، أو أن يحاكي، أو أن يجمع بين الطريقتين."[3]

---

[1] ينظر جون ماري شيفير: ما الجنس الأدبي، تر غسّان السيّد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ص 15.

[2] ينظر جيرار جنييت: مدخل لجامع النّص، تر عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، العراق، دط، دت، ص 22.

[3] المرجع نفسه، ص 15.

ونخلص إلى أنّ التصورات التي قدمها **أفلاطون** لا ترتقي إلى مصاف نظرية في الأجناس، وإنّما هي مجرد رؤى ومنطلقات فلسفية اعتمدها في اتخاذ قراره الشهير المتعلق بطرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة.

2-1 كتاب "فن الشّعر" ونظرية الأجناس الأدبية:

تجمع الدراسات الأدبيّة والنّقديّة على اعتبار كتاب **فن الشعر** لمؤّلفه الفيلسوف اليوناني **أرسطو**، أوّل مؤلَّف في الشّعريّة حاول وضع تصوّر لنظرية في الأجناس واضحة المعالم و دقيقة المعايير، وبذلك "ترك أرسطو في الميراث النّقديّ أهمّ إنجاز لرسم الحدود بين الأنواع المعروفة والمشهود لها بالقيمة في عصره "[1]، فصحّ بذلك اعتباره المؤسس الحقيقي لنظرية الأجناس الأدبيّة.

وإذا انطلقنا في قراءتنا لهذا المنجز الحضاري من عتبته الأولى **(العنوان)** والتي توحي بأنّه كتاب موضوعه **الشّعر** ألفينا **تزفيتان تودوروف** ينفي ذلك معتبراً موضوع هذا الكتاب (الذي عدّه أوّل كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب وأهمّ ما كتب في الموضوع) هو وصف لخصائص الأجناس الممثلة (أو المتخيلة) ويعني بها الملحمة والدراما[2]، وإذا أردنا التّعمق أكثر في بحث موضوع الكتاب وجدناه "كما هو مقرر عند الباحثين هو نظرية التراجيديا (المأساة) وأنّ أرسطو من خلال التّعمق في معالجتها، جعلها مثالاً لنظرية الأدب كلّه، والكتاب وإن عالج الأنواع الأدبية الثلاثة، الملحمة والمأساة والملهاة، إلاّ أنّه يكاد يكون مخصصا لموضوع المأساة"[3]، وكأنّه بذلك سحب قوانين المأساة على الأجناس الشّعريّة الأخرى فعدّ عمله بذلك تنظيراً للأجناس الأدبية كلّها.

وقد اختصر **عباس اَرحيلَة** البناء العام للكتاب المتكون من ستة وعشرين فصلا في المخطط الآتي[4]:

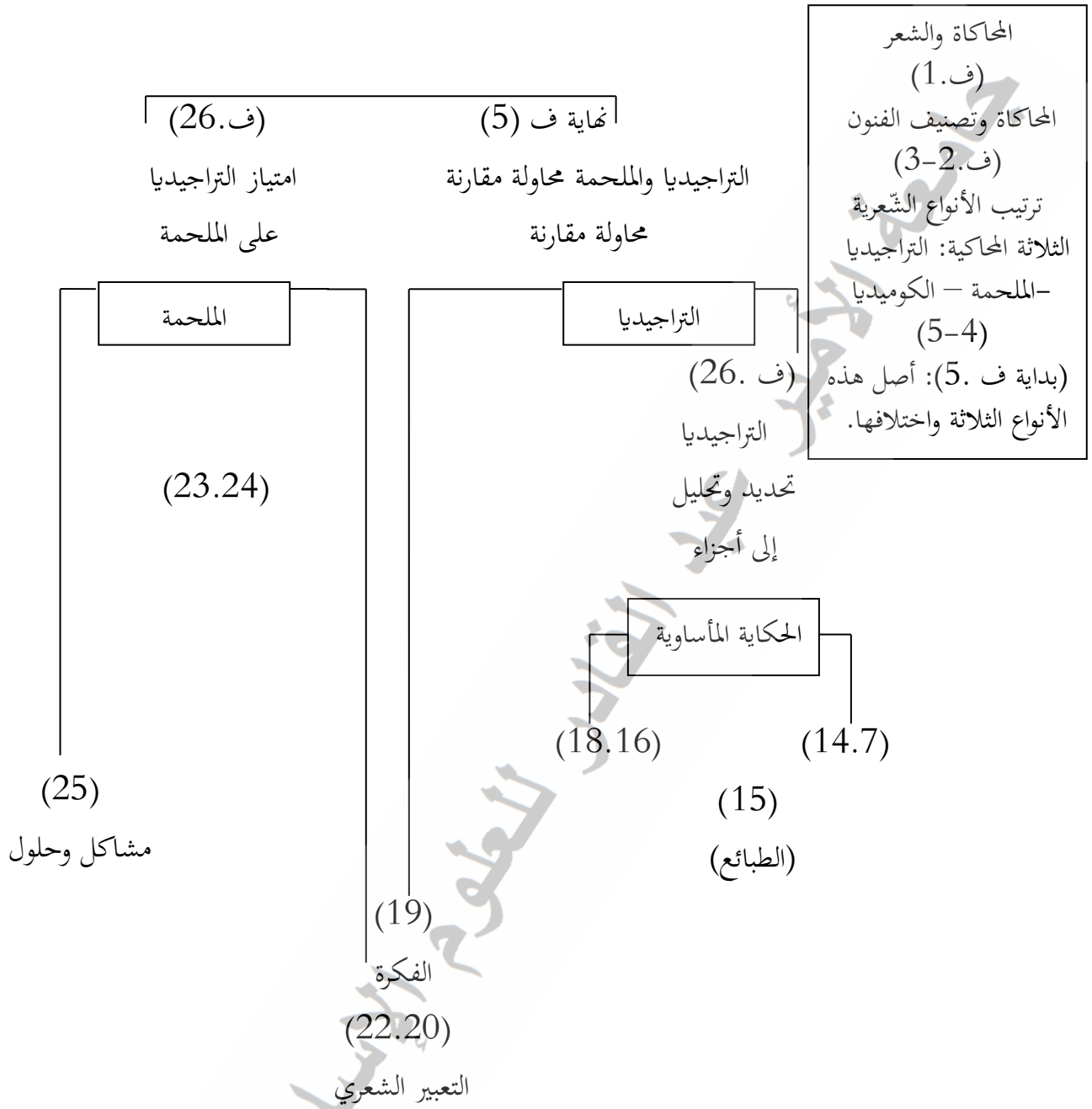
---

[1] رشيد يحياوي: الشعري والنثري في الأدب العربي الحديث – مفاهيم وتحاليل –، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016م، ص 17.

[2] ينظر طزفيطان طودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990م، ص 12.

[3] عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط1، 1999م، ص 186.

[4] المرجع نفسه، ص 187.

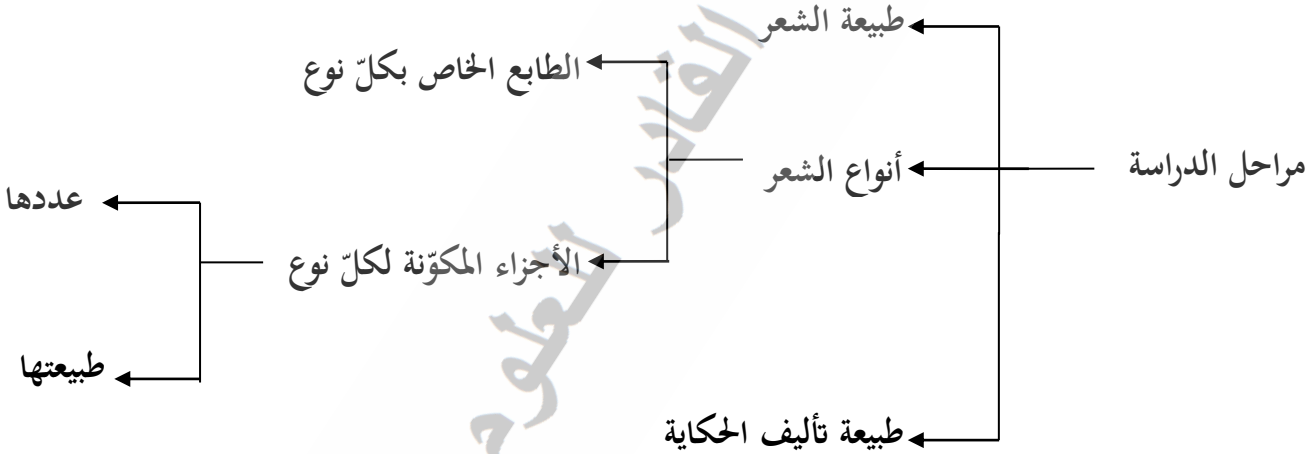


أمّا **نورثروب فراي** Northrop Frye(1912-1991م) في مقالاته الأربع التي اصطلح عليها عربيا **تشريح النّقد** (Anatomy of criticism)، فيعتقد أنّ "ما عناه أرسطو بكلمة **"البويطيقا"** هو نظرية في النّقد تنطبق مبادئها على الأدب كلّه، وتبرر كلّ طريقة صحيحة، ويبدو أنّ أرسطو قد تناول الشّعر تناول عالم الأحياء (...) فتناول أنواعه وصاغ قوانين التّجربة الأدبيّة العامة"[1]، وهو ما تفصح عنه فاتحة كتاب فن الشعر التي أعلن فيها أرسطو غايته من تأليف الكتاب الساعي إلى وضع تصوّر عالم للممارسة الإبداعية في

[1] نورثروب فراي: تشريح النقد – محاولات أربع –، تر محمّد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، ط1، 1991م، ص 16 .

عصره، ولعل ذلك ما جعل **فراي** ينظر إلى هذا المنجز على أنّه دراسة في نقد الشّعر لا في الشّعر ذاته، أي في تأصيل قواعده وبيان أسسه وما يقوم عليه معايير، حيث يقول أرسطو في مستهل كتابه:

"حديثنا هذا في الشعر: حقيقته وأنواعه والطابع الخاص لكلّ منها، وطريقة تأليف الحكاية حتى يكون الأثر الشّعريّ جميلاً، ثم في الأجزاء التي يتركب منها كلّ نوع، عددها، وطبيعتها وكذلك في سائر الأمور التي تتصل بهذا البحث، وفي ذلك نسلك الترتيب الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى"[1]، فقد حدد **أرسطو** في هذا الاستهلال المنهج الذي تسير وفقه هذه الدراسة من خلال جملة المصطلحات التي أوردها؛ الحقيقة، الأنواع، الطابع الخاص بكلّ نوع، طريقة تأليف الحكاية، الأجزاء المكونة لكلّ نوع (عددها، طبيعتها) وتعكس هذه المصطلحات الخطة المنهجية التي اتبعها أرسطو في دراسته للأجناس الشعرية، ممثلة في المراحل المبينة في المخطط الآتي:



وسنحاول فيما يأتي تفصيل تلك المراحل وفق ما جاء في كتاب فن الشعر لاستجلاء ملامح نظرية الأجناس الأدبية عند الأب المؤسّس:

2-1-1 حقيقة الشّعر:

يتفق **أرسطو** مع أستاذه **أفلاطون** في اعتبار الشّعر فنا من الفنون القائمة على المحاكاة، إلاّ أنّهما يختلفان في مرجعية هذه المحاكاة، فأفلاطون يعتبر الشّعر محاكاة لعالم المثل المفارقة للطبيعة، بينما اعتبر أرسطو الشّعر محاكاة للطبيعة ذاتها رغبة في إيضاح صورتها الكاملة، فاتفق الفيلسوفان في الطريقة (المحاكاة) واختلفا في المرجع والغاية.

[1] أرسطو طاليس:فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1953م، ص 03.

إنّ المتفحّص لكتاب فن الشّعر يدرك أنّ أرسطو لم يقدّم تعريفا واضحا للشعر، وإنّما قدّم تحليلا معمّقا للظاهرة الشّعريّة، لعلنا من خلال هذا التّحليل نتبيّن ماهية الشّعر عنده .

بدأ أرسطو في تحديده لحقيقة الشّعر بإنكار الفكرة السّائدة في عصره التي تعتبر الشّعر وزنا وإيقاعا، فيقول "على أنّ النّاس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشّعريّ وبين الوزن، (...) والواقع أنّ من ينظم نظرية في الطبّ أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلاّ في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعر"[1]، فالتّجربة الشّعرية عند أرسطو لا تقتصر على **الوزن** فحسب وإلاّ أصبح كل ناظم شاعرا، والنّظم وحده لا ينقل نظرية في الطب أو في الطبيعة إلى عالم الشّعر، وإنما هي عنده وزن وإيقاع ومحاكاة، مفسّرا ذلك بنشأة الشّعر ذاته والتي ترجع عنده "لسببين كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه عند الطفولة (...)كما أنّ النّاس يجدون لذّة في المحاكاة(...) وسبب آخر هو أنّ التعلّم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم، بل أيضا لسائر النّاس (...) فلما كانت المحاكاة غريزة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع، (...) كان أكبر النّاس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشّعر"[2]، فلا شعر دون هذه العناصر (اللحن، الإيقاع والمحاكاة) مجتمعة.

وتعدّ **المحاكاة** من أهمّ الأفكار والتّصورات النّقديّة عند أرسطو "ولعلها من أخطر المبادئ النقدية على مدى تاريخ النظرية النقدية الغربية"[3]. ويقع الاختلاف بين الفنون من حيث طبيعة المحاكاة ذاتها وذلك على مستوى أبعاد ثلاث؛ الوسائل والموضوعات والطريقة (الصيغة) فـ"الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثرامبوس وجلّ صناعة العزف بالناي، والقيثارة، هي كلّها أنواع من المحاكاة، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنّها تحاكي إمّا بوسائل مختلفة أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز"[4]، فتنصب على شخصيات تتسم إما بالفضيلة أو بالرذيلة، ووفق لذلك تتفرع الأجناس الشعرية.

---

[1] المرجع السابق، ص 06.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص ص 12-13.

[3] عيد دحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007م، ص 43.

[4] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 04.

2-1-2 الأجناس/الأنواع الشّعريّة:

يعلن أرسطو منذ الفقرات الأولى أنّ كتابه جاء لطرح نظرية للمحاكاة التي وسيلتها اللغة لتسمية أشياء لم تعرف لها أسماء من قبل، ذلك أنّ "الفن الذي يحاكي بواسطة اللّغة وحدها نثرا أو شعرا (...) فليس له اسم حتى يومنا هذا: فليس ثمة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتّواطؤ على تشبيهات سوفرون وألكسينرخوس وعلى المحاورات السقراطية، أو على المحاكيات المنظومة عل أوزان ثلاثية..."[1]، فقد لاحظ **أرسطو** انعدام اسم جامع للفنون التي تتخذ من اللّغة وسيلة للمحاكاة نثرية كانت أو شعرية فانطلق من هذا الإشكال في دراسته وتصنيفه لأشكال المحاكاة المختلفة، وسنحاول من خلال تقصينا للأجناس الأدبية في كتاب فن الشعر أن نكشف إلى أيّ مدى وفّق أسطو في حلّ هذه المعضلة التاريخية، وما الأسماء التي اقترحها لمختلف أنواع المحاكاة المعروفة في عصره.

أشرنا سابقا إلى أنّ **أرسطو** فرّق بين الفنون المحاكية وفق ثلاثة معايير، الموضوع والطريقة (الصيغة) وكذا الوسيلة، فإذا اتفقت هذه الفنون في الوسيلة واتخذت اللّغة وسيلة مشتركة للمحاكاة، حصل الفارق بينها على مستوى كل من الموضوع والصيغة.

فعلى مستوى **الموضوع** يقول أرسطو "ولما كان المحاكون إنّما يحاكون أفعالا، أصحابها هم بالضرورة إمّا أخيارا أو أشرارا، لأنّ اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين"[2]، وفي سياق آخر يقول "ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء"[3]، فموضوعات المحاكاة الممكنة في الشعر وفق ذلك، إمّا متفوقة أو متدنية .

أمّا على مستوى **الصيغة** أو **الأسلوب** فيرى أرسطو أنّ "وبين هذه الفنون فارق ثالث أيضا يتوقف على أسلوب المحاكاة للموضوع، إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص (...) ونحاكي الأشخاص وهم يفعلون"[4]، وتبعاً لذلك كانت موضوعات المحاكاة عند أرسطو (متفوق/متدن)، أمّا صيغ التّعبير فلا تخرج عن كونها (سردية/درامية).

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 05 .

[2] المرجع نفسه، ص ص 07-08.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

[4] المرجع نفسه، ص ص 09-10.

وينتج عن التقاء الصنفين من المواضيع بالصنفين من الصيغ تحديد أربعة أقسام من المحاكاة، تمثل ما نصطلح عليه بالأجناس الشعريّة، فمن الممكن أن يسرد الشاعر أو يعرض أعمال الشخصيات المتفوقة، كما يمكن أن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتدنية، وعلى هذا النحو يحدد الدرامي المتفوق المأساة، في حين يحدد السردي المتفوق الملحة، ويطابق الدرامي المتدني الملهاة، أما السّرديّ المتدنيّ فجنس لم يطلق عليه أرسطو مصطلحا معينا، وإنّما مثّل له بالشعر الساخر، ووفقا لذلك يمكن تمثيل نظام الأجناس عند أرسطو وفق الجدول الآتي:[1]

الموضوع / الصيغة	درامية	سردية
متفوق	المأساة	الملحمة
متدن	الملهاة	الشعر الساخر

يبيّن هذا الجدول التقسيم الثلاثي الشهير للأجناس الأدبية عند أرسطو **(مأساة، ملهاة، ملحمة)**، في غياب واضح لأجناس أخرى، سبق وأن أشار إليها أرسطو على غرار الشعر الغنائي، و الشعر التعليمي، كما أنّ الأجناس الثلاثة لم تلق العناية ذاتها، بل عرف جنس **الملهاة** إهمالاً واضحا، فاقتصر الدرس الأجناسي في "فن الشعر" على الجنسين الرفيعين **الملحمة والمأساة**، وحتى **الملحمة** ذاتها فقد توقّف عندها أرسطو من باب المقاربة أو الموازنة بينها وبين المأساة، وبذلك يمكن اعتبار جهود **أرسطو** نظرية في **جنس المأساة** بامتياز، ويرجع **جيرار جينيت** سبب ذلك إلى تفضيل **أرسطو** الصيغة الدرامية على حساب الصيغة السّرديّة، كما يشير إلى إهماله **للقصيد الغنائي**، على الرغم من أنّ **أفلاطون** سبق وأن أشار إليه كصنف تعبيريّ عبّر عنه بالسّرديّ الصرف، (والمراد بالسردي هنا كلّ ما يقوله الشاعر باسمه الخاص)، مع وعي من أرسطو بوجود نسق تعبيريّ ثالث أشار إلى بعض أنواعه كالهجاء والديثيرامبس[2].

ومن الملاحظات التي سجلها **جينيت** على **أرسطو** اعتباره الملحمة سردية خالصة، وتصنيفه لها على هذا الأساس بعد أن كانت عند أفلاطون متعلقة بالصيغة المختلطة لا سردية خالصة، وبذلك ألغى

[1] ينظر جيرار جينيت: مدخل لجامع النّص، تر عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، دت، ص 26.
[2] ينظر المرجع نفسه، ص ص 28-29.

أرسطو نموذج أفلاطون الثلاثي (سردي/مختلط/درامي) مؤسسا لنموذج ثنائي (سردي /درامي)[1]، وهو ما أثّر على التّصور العام لنظرية الأجناس خلال القرون اللاحقة لكونه اختزل الشّعريّة عموما في المنحى التّصويريّ متجاوزا أنماطا تعبيرية أخرى يأتي في مقدمتها الشعر الغنائي.

أولا: المأساة – طبيعتها والأجزاء المكونة –:

يعرّف **أرسطو** المأساة على أنّها "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، و هذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التّطهير من هذه الانفعالات"[2]، ففي هذا التّعريف حدد **أرسطو** بدقة أهم المقومات التي ينهض عليها جنس المأساة بدءا باللّغة التي تميّزها وصولا إلى الغاية أو الهدف المتمثل في الأثر الذي تخلفه المأساة في نفوس جمهور المتلقين.

ولم يكتف أرسطو بهذا التّعريف الموجز وإنّما فصّل المراد بكلّ جزء منه، فإضافة إلى محاكاتها لأفعال النبلاء من الناس، تتميز المأساة بطول محدد، أمّا **اللّغة** المزودة بألوان من التزيين فتلك التي فيها إيقاع ونشيد، واللذان يعتبرهما **أرسطو** الأساس الأوّل في الاختلاف بين أجزاء المأساة[3]، التي يقدرها بستة أجزاء، "تتركب منها وتجعلها هي ما هي، وهي: الخرافة، والأخلاق والمقولة، والفكر والمنظر المسرحي، والنّشيد"[4]، وبعض هذه الأجزاء متعلّق بوسائل المحاكاة (اللّغة/المقولة، والموسيقى) وبعضها الآخر بطريقة المحاكاة(المنظر المسرحي)، فيما يرتبط البعض بموضوعها (الخرافة والخلق والفكر) .

أمّا **الغاية** من المأساة فأخلاقية بالدرجة الأولى* وتكمن فما اصطلح عليه أرسطو **بالتّطهير (catharsis)**، وهو مرتبط بالحالة النّفسيّة التي تثيرها مشاعر الخوف من مصير الأبطال، وتلك المشاعر هي ما يحقق المتعة والتطهير معاً، وهذه الغاية مرتبطة بمدى براعة الشاعر وكذا الممثل في التّأليف والتّمثيل،

---

[1] ينظر المرجع نفسه، ص ص 28-30.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 38.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 19.

[4] المرجع نفسه، ص 20.

*وذلك على العكس من أستاذه أفلاطون الذي اعتبر المأساة أكثر الفنون إفسادا للأخلاق، وبذلك دعا إلى ضرورة تهذيب أشعار هوميروس، وذلك بحذف ما يتناقض مع معاني الفضيلة والأخلاق، ولكونها تمارس مفعولا سلبيا على القوى العقلية عند المستمعين. للاستزادة ينظر عيد دحيّات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، ص 28.

ولا يُرجع أرسطو التّطهير إلى أحاسيس الخوف التي قد تولدها المناظر المسرحية، وإنّما إلى الخوف المرتبط بالحكاية فيرى أنّ " الخوف والرحمة يمكن أن ينشآ من المنظر المسرحي، ويمكن أيضا أن ينشآ من ترتيب الأحداث(...) ذلك أنّ الحكاية يجب أن تؤلّف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها، وإن لم يشهدها، كما يقع لمن تروى له قصّة أوديفوس. أمّا إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضي غير وسائل مادية"[1]، وعليه ينتقد أرسطو من يسعى إلى إحداث تلك المشاعر انطلاقا من الوسائل المادية، ويستبعد عملهم عن حقيقة المأساة.

فيقول "أمّا أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي أن يثيروا الرعب الشّديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة، لأنّ المأساة لا تستهدف جلب أية لذّة كانت بل اللذّة الخاصة بها. فلمّا كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذّة التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة، فمن البيّن أنّ هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث"[2]، وبذلك ارتبط التطهير بنصّ الحكاية أو الأحداث القائمة على المحاكاة*.

ويرى الدكتور **عيد دحيّات** أنّ التّطهير يتم عبر جملة من المراحل رتبها كالآتي:

- **الإثارة:** حيث تعدّ الإثارة شرطا مسبقا ولازما للتهدئة.
- **التّهدئة:** وهي عملية تدريجية تنتهي بالسيطرة على هيجان النفس البشرية وتطهيرها من المشاعر المزعجة.
- **التّطهير:** ويتمّ عن طريق الانغماس العاطفي في معاناة البطل المأساوي وتقمّص عذاباته.

ونتيجة لهذه العملية تتقدّم النفس البشرية في سلّم الارتقاء الإنساني، وتبتعد عن الانطواء الذاتي، كما تكتسب صحّة نفسيّة وأخرى أخلاقيّة، تسمو بالإنسان في آفاق رحبة من الرّقة والنبل والإيثار[3].

وتعدّ **المأساة** أو التراجيديا أكثر الأجناس حضورا في كتاب فن الشعر، إلى حدّ يجعلنا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا المنجز اليوناني كتابا في التراجيديا لا في الأجناس الشعرية عامة.

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

* وجد العديد من النقاد إشكالا كبيرا في فهم نظرية التطهير، إذ لم يتمكنوا من تفسير كيفية التخلّص من المشاعر عن طريق المشاعر.

[3] ينظر عيد دحيّات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، ص 69.

ثانيا: الملحمة – الطبيعة والأجزاء المكوّنة –:

تحتل **الملحمة** مكانة هامة في تاريخ الأدب اليوناني، وهي تعكس مرحلة هامة من مراحل التّفكير البشري، أين كان الإنسان يخلط بين الواقع والمتخيل، وتعدّ النصوص الملحمية أرقى ما كتب في الشعر اليوناني القديم نظرا لما تميّزت به من طول وبراعة، ودقة في التّصوير.

وقد جاء **جنس الملحمة** في المرتبة الثانية من حيث اهتمام وعناية كتاب **فن الشعر**، وعلى الرغم من ذلك فإنّ **أرسطو** لم يخصص للملحمة فصلاً خاصاً كما فعل مع المأساة وإنّما انطلق في دراسته لطبيعة الملحمة وكذا الأجزاء المكونة لها وأوزانها من مبدأ الموازنة التي عقدها بين الملحمة والمأساة، وربما يرجع ذلك إلى الصلة الوطيدة بين الجنسين لاسيما من حيث نبل الموضوع وشرفه، وكذا من حيث طبيعة المحاكاة القائمة على الأفعال.

ينطلق أرسطو في تحديده لماهية **جنس الملحمة** من بيان طبيعته باعتباره سردًا شعريّا فهي المحاكاة قصصاً وشعرا[1]، ويذهب **أرسطو** إلى أنّ المأساة متطوّرة عن الملحمة، ولذلك نراه يتحرى الإيجاز في حديثه عن الجنس الثاني، مكتفيا برصد أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، ولعل أوّل ما تتفقان فيه، أنّ كلاهما محاكاة للأخيار في كلام موزون، إلاّ أنّ الملحمة تختلف عنها في أنّ لها عروض واحدة وفي كونها حكاية، إضافة إلى ذلك تمتاز الملحمة بطولها الذي يتيح لها إدراج الأحداث الكثيرة حتى العرضية منها لكونها لا تحد بزمان، بينما تقع المأساة في طول محدد له بداية ونهاية، فتستغرق بذلك مقدار دورة شمسية واحدة ولا تتجاوز ذلك إلاّ قليلا، نظراً لكونها مخصصة للتّمثيل على خشبة المسرح وهو السبب نفسه الذي جعل المأساة تعتمد حدثا واحدا، بينما يفتح المجال في ذلك للملحمة التي يمكن أن تخوض في أحداث كثيرة. وفارق آخر يكمن في استخدام الملحمة للخرافة أو ما يصطلح عليه **أرسطو** بغير المعقول لاسيما في الأحداث العرضية، بينما يُستحب التّخلي عنه في التمثيل (المأساة)[2].

أمّا على مستوى الأجزاء فلا فرق بين الجنسين عدا في النشيد والمنظر المسرحي، فهما يتفقان في الأجزاء الأربع الأخرى (الخرافة، والأخلاق والمقولة، والفكر) على تفاوت بينهما. ثم تختلفان في نوع

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 64.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 67.

الوزن إذ تعتمد الملاحم الوزن السداسي، الوزن البطولي فحسب، لكونه الأرزن والأوسع وهو أشدّ مناسبة لغريب الألفاظ والمجازات، من سائر الأوزان الأخرى التي يمكن اعتمادها في المآسي[1].

وعلى الرغم من تفوق الملحمة على المأساة في بعض الصفات النّوعيّة على غرار الحجم وتعدد الأحداث إضافة إلى اعتماد الوزن السداسي الرصين، يصل **أرسطو** من خلال موازنته بين الجنسين إلى تفضيل المأساة.

يقول **أرسطو**:"وفي وسعنا الآن أن نتساءل، أيّ الفنّين أفضل، محاكاة الملاحم، أم محاكاة المآسي؟ فإن كان الأقل ابتذالا هو الأفضل وكانت المحاكاة الأقل ابتذالا هي تلك التي تتوجه إلى جمهور أفضل فمن البيّن أنّ التي تسعى إلى محاكاة كلّ شيء هي المبتذلة"[2]، والمعروف أنّ الجنس الذي يحاكي كلّ شيء هو المأساة، وعليه تكون الملحمة هي الأقلّ ابتذالا.

ولعل القارئ لأوّل وهلة يعتقد أنّ أرسطو يفضّل الملحمة. غير أنّ أرسطو أراد تفنيد هذا الرأي النّقديّ الذي تبناه فلاسفة عصره وعلى رأسهم أستاذه **أفلاطون**، والذين يعتقدون أنّ المأساة يؤخذ عليها أنّها تحتاج إلى الممثلين وإذن فهي مادية وبالتالي أدنى مقاما، وذلك ما يؤثّر في نوعية الجمهور "إذ يقال إنّ الملحمة تتوجه إلى جمهور ممتاز لا يحتاج إلى تمثيل الحركات، بينما المأساة تتوجه إلى جمهور وضيع. فمادامت المأساة مبتذلة، فمن البيّن أنّ من الممكن النّظر إليها على أنّها أحط منزلة"[3].

ويلاحظ **أرسطو** أنّ أصحاب هذا الموقف يخلطون بين ضعف الممثل وبين ضعف النص المأساوي، "ولا يدركون أنّ المأساة، حتى بغير حركات تأتي بنفس الأثر الخاص بها، شأنها شأن الملحمة، لأنّه من مجرد القراءة البسيطة يمكن أن ترى قيمتها بوضوح (...)، وهي فعلا تمتاز، لأنّها تتضمن جميع مزايا الملحمة، بل تستطيع أن تستخدم نفس الوزن، يضاف إلى هذا – وهو ليس بالأمر الهين – أنّها تشمل الموسيقى والمنظر المسرحي، وكلاهما وسيلة ممتازة لإحداث المتعة"[4]، فالمأساة إضافة إلى كونها غنية بالعناصر بإمكانها استيعاب مزايا الملحمة وعلى رأسها الوزن البطولي، كما أنّ طولها المحدد يجعلها أكثر تركيزا، ما يجعلنا نستطيع استخلاص عدد من المآسي من ملحمة واحدة, وفتلك المزايا هي ما جعل أرسطو يحكم بأنّ المأساة أعلى مرتبة من الملحمة مخالفا ومفندا رأي أستاذه أفلاطون.

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص ص 64-71.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 78.

[3] المرجع نفسه، ص 78.

[4] المرجع نفسه، ص 80.

ثالثا: الملهاة – الطبيعة والأجزاء المكونة –:

يفترض العديد من الدارسين أن الجزء المخصص للملهاة في كتاب فن الشعر قد ضاع، وذلك نظراً لقلة المادة المخصصة لهذا الجنس إن لم نقل ندرتها، في حين يرجع **جيرار جينيت** ذلك لا إلى ضياع المادة المخصصة للملهاة بل إلى إهمال لها[1]، ومرد ذلك حسب رأيه هو الانتصار لجنس المأساة إلى حدّ اعتبر معه الناقد كتاب فن الشعر نظرية للمأساة كما سبق وأشرنا.

يشير **أرسطو** في مستهل حديثه عن الملهاة إلى الغموض الذي يكتنف نشأة هذا الجنس، وهو ما أدى إلى قلّة العناية بها وإهمالها، وفي ذلك يقول" أمّا الملهاة فنجهل نشأتها لأنّها قليلة الشأن غير معتنى بها. والوالي لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين إلاّ متأخراً، وقبل هذا كانوا من المتطوعيين"[2]، فلم تكن الملهاة كالمأساة في درجة الاهتمام، ولعله ما جعل أرسطو يكتفي في تحليلها بالتّعريف وبعض الإشارات السريعة حول الأجزاء المكونة لها وأوزانها.

يعرّف أرسطو الملهاة على أنّها "محاكاة الأراذل من النّاس لا في كلّ نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر"[3]، فهي تمثيل للنقائص والعيوب التي تثير الضحك، ولعل الفرق بينها وبين المأساة يكمن في الطريقة لا في الجوهر أو الأساس، ذلك أنّ طبعاً واحداً كالبخل أو رياء أو الحب يمكن أن يعالج بطريقة الملهاة المضحكة، كما يمكن أن يعالج بطريقة المأساوية الحزينة[4]، فكلا الجنسين يسعى إلى غاية واحدة هي التّطهير، الذي ترافقه عاطفتي الشفقة والخوف في المأساة، بينما ترافقه عاطفتي التعاطف والسخرية في الملهاة في شيء من النقد الاجتماعي الساخر.

ونخلص من خلال هذا العرض الموجز لأهم الأجناس الواردة في كتاب في الشعر إلى أنّ أرسطو بتقسيمه الثلاثي (ملحمة /مأساة /ملهاة) قد وضع الأسس الأولى لنظرية الأجناس الشعرية، وعلى الرغم من تجاوزه لبعض الأجناس التي كان لها وجود في عصره، على غرار الشعر الغنائي وكذا الشعر التعليمي،

---

[1] ينظر جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص ص 36-40.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 16.

[4] ينظر ك فانسان: نظرية الأنواع الأدبية، ص 126.

مع وجود بعض الغموض على مستوى التقسيم فالمأساة والملهاة تعتبران أنواع للشعر المسرحي وليست أجناسا، ولم يفصح أرسطو حول تصوره للجنس الجامع لهما، وإنّما تعامل مع المأساة على أنها جنس شأنها شأن الملحمة.

والجدير بالذكر أنّ أرسطو من خلال تقسيمه للأجناس الشعرية وضع الفواصل التي تقوم بين جنس وآخر على مستوى الشكل والمضمون، وقد لاحظ صاحب فن الشعر من خلال استقراء واقع الشعر اليوناني القديم أنّ الأجناس الأدبيّة ينفصل بعضها عن بعض انفصالاً تاما ثم ما لبث أن حوّل هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الأدباء والنقاد في العصور الأدبية التالية. وقد ترتب عن قاعدة الفصل بين الأجناس الأدبية التي تبناها أرسطو، ظهور ما يسمى في نظرية الأجناس بمبدأ صفاء الجنس الأدبي **Genre Tranché**[1] والذي بمقتضاه يرفض أيّ تداخل بين جنس أدبي وآخر شكلا أو مضمونا، فليس للجنس أن يتقاطع مع الميزات الفنية أو الأسلوبية لجنس آخر، كما لا يجوز له التركيز على أكثر من عاطفة واحدة أو موضوع واحد.

ويرجع مبدأ صفاء النوع في أبعاده الأيديولوجية إلى تقسيمات اجتماعية للأجناس الأدبية "فالملحمة والمأساة تتناولان الموضوعات المتعلقة بالملوك والنبلاء، وتتناول الكوميديا تلك التي تتعلّق بالطبقة الوسطى (أهل المدينة والبرجوازية) والأدب الساخر والهزلي للعامة"[2].

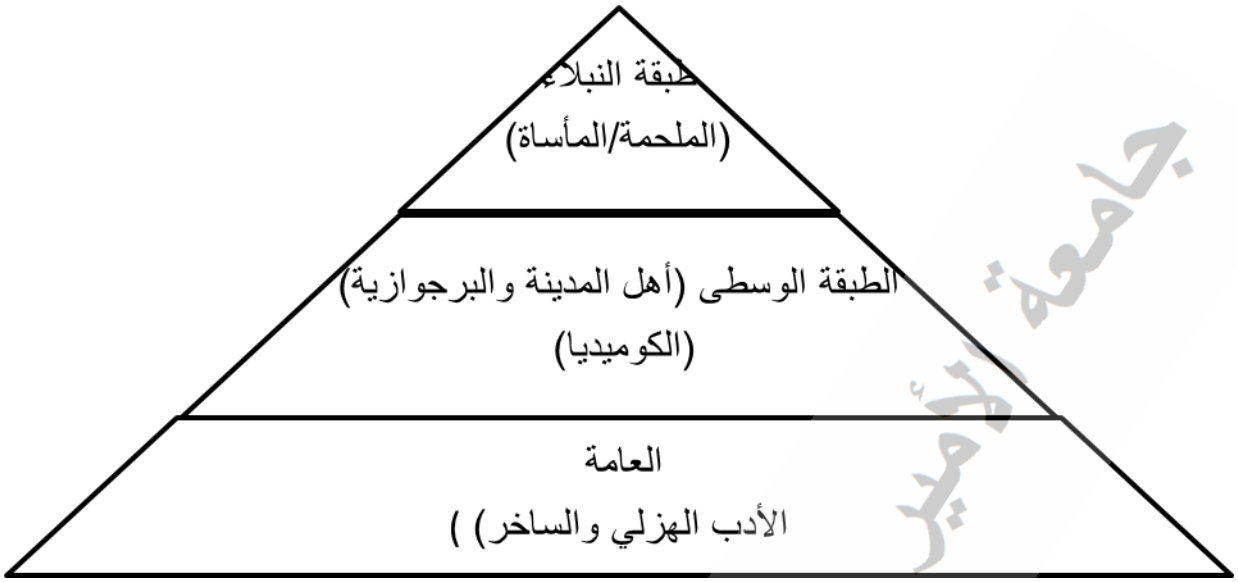
فهذا الفصل في الحقيقة ما هو إلاّ انعكاس لانقسام اجتماعي صارم طبع المجتمع اليوناني، فلا يجوز بحال من الأحوال أن تخاطب طبقة النبلاء مثلا بما يخاطب به العامة، وعليه كان من غير اللائق بل من المرفوض أن تحتوي المأساة على مناظر كوميدية، ويتعدى ذلك إلى "التمييز الواضح في الشخوص المسرحية بالنسبة لكلّ نوع، وله ما يلازمه في مبدأ اللياقة decorum (التقاليد الطبقية) وفي التفرقة بين الأساليب وفنون القول بحيث يكون منها الرفيع والمتوسّط والأدنى"[3]، ووفق هذا التصوّر كانت العلاقة بين الأجناس والطبقات في شكل هرمي يوضّحه المخطط الآتي:

---

[1] ينظر محمّد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، مصر، ط5، 2006م، ص 20.

[2] رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، ص 325.

[3] المرجع نفسه، ص 325.



2-2 كتاب "الخطابة" ونظرية الأجناس:

لم يقتصر أرسطو في عنايته بالأجناس الأدبية على الشعر، وإنّما خصّ النثر أيضا بكتاب أسماه **الخطابة (Rhetoric–ريطوريقا[1])**، وفيه اعتنى **أرسطو** بكلّ ما يخصّ الخطابة، فحدد ماهيتها وأنواعها، وخصائصها وما يجب أن يتصف به الخطيب من خصائص وسمات، إضافة إلى أهميتها وتأثيرها على الجمهور المتلقي، كما حاول **أرسطو** في كتابه هذا التّفريق بين الشّعريّ والنثري (الخطابي) وفقا للخصائص والسمات التي تميز أحدهما عن الآخر، وقد كان لعناية أرسطو بهذا الجنس أسباب كثيرة لعل أهمها وأرجحها عند الدارسين هو الرد على السوفسطائيين رغبة منه في إخضاع "فنهم الطليق لقواعد عامة"[2] وجَعْلِ هذا الجنس أكثرا ضبطا وتقيّدا بالقوانين الخلقية والعلمية والمنهجية.

---

[1] عرف مصطلح Rhetoric (Rhétorique) التباسا كبيرا لدى النقاد والدارسين العرب، وهو ما نتج عن ترجمته تارة إلى **الخطابة** اعتمادا على الجانب الإقناعي في الكتاب (ابن رشد)، وتارة أخرى إلى **البلاغة** على اعتبار المنحى الأسلوبي (متى بن يونس)، وقد أورد عمر أوكان جملة من العوامل لخّص فيها أسباب التداخل الذي عرفته الترجمات العربية لهذا المصطلح، ولعل أهمها استعمال المعرب من الكلام الأعجمي وكذا الترجمات المتعددة للمصطلح الواحد. ينظر عمر أوكان: اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2001م، ص 100.ويضيف محمّد العمري سببا آخر يعتقده الأهمّ وهو التداخل الحاصل بين البلاغي والخطابي في الفكر اليوناني القديم، ينظر محمد العمري: دائرة الحوار ومزالق العنف؛ كشف أساليب الإعنات والمغالطة مساهمة في تخليق الخطاب، أفريقيا الشرق، دط، 2002م، ص 36.

[2] إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب و اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1950م، ص 20.

2-2-1 الخطابة – المفهوم والغاية –:

يعرّف **أرسطو** الخطابة على أنّها "قوة أو ملكة نستطيع أن نكتشف بها على وجه نظري أو تأملي ما يمكن أن يكون شأنه الإقناع في كلّ حالة على حدة، ولا توجد هذه الوظيفة في أيّ فن من الفنون الصناعية غيرها(...)ولكن من الجائز أن نقول: إنّ الخطابة يبدو من أمرها أنها قوّة بها نكتشف نظريا المقنع في كلّ أمر معطى"[1].

ووفقا لهذا التعريف جعل أرسطو الخطابة "صناعة مدارها إنتاج قول تبني به الإقناع في مجال المحتمل والمسائل الخلافية القابلة للنقاش بمعنى أنّها علاقة بين طرفين تتأسس على اللغة والخطاب، يحاول أحد الطرفين فيها أن يؤثّر في الطرف الآخر جنسا من التأثير يوجّه به فعله أو يثبت لديه اعتقادا أو يمليه عنه أو يصنعه له صنعا"[2].

فإذا كانت الأجناس الشعرية عند أرسطو محاكاة وسيلتها اللغة وغايتها التطهير، فإنّ أرسطو يعتبر الخطابة صناعة تتخذ من اللغة وسيلة للتعبير وتسعى إلى تأدية وظيفة بعينها وهي الإقناع والتأثير في المتلقي على وجه يكون إمّا:

- توجيه فعل لدى المتلقي.
- تثبيت اعتقاد لدى المتلقي.
- صناعة اعتقاد لدى المتلقي.

وتنفرد الخطابة حسب **أرسطو** بهذه الوظيفة فلا تتقاسمها مع سائر الصناعات الأخرى وإن اتفقت معها في الوسيلة، "ويحصل الإقناع حين يهيأ المستمعون ويستميلهم القول الخطابي حتى يشعروا بانفعال ما لأننا لا نصدر الأحكام على نحو واحد حسبما نحس باللّذة أو الألم، والحبّ والكراهية (...) والخطاب هو الذي ينتج الإقناع حينما نستخرج الصحيح والراجح من كلّ موضوع يحتمل أن يقع فيه

---

[1] أرسطو: الخطابة، تر عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2008م، 15. وجاء في الترجمة العربية القديمة تعريف الخطابة على "أنّها قوة تتكلّف الإقناع الممكن في كلّ واحد من الأمور المفردة" أرسطو طاليس: الخطابة – الترجمة العربية القديمة –، تح عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، 1979م، ص 09.

[2] حمادي صمود: مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح، فريق البحث في البلاغة الحجاج، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ص 14.

الإقناع"[1]. وكي يصل النّص الخطابيّ إلى تحقيق ذلك الانفعال المراد، تعيّن على صاحبه:

- الاستعداد للاستدلال القياسي.
- المعرفة النظرية بطبائع البشر.
- معرفة الأخلاق والفضائل.
- معرفة الانفعالات (أحوالها وأسبابها)[2].

وفي ذلك يحدد أرسطو مجمل ما يحتاجه الخطيب من أدوات استدلالية ومنطقية ومعرفية لإقناع مستمعه واستمالته والتأثير عليه ذهنيا ووجدانيا.

ويعدّ أرسطو تلك الأدوات من أساسيات الفعل الخطابي نظرا لارتباطها بأنواع الحجاج والإقناع عنده، فالمتمعن لكتاب الخطابة يلحظ تحديد أرسطو لأهم الوسائل أو الطرق التي يمكن للخطيب اعتمادها للوصول إلى غايته من التأثير والإقناع، وهي تتنوع وفقا لعناصر الفعل الخطابي والتي حصرها أرسطو في ثلاثة عناصر فيقول "وينبغي أن نميّز في كلّ خطاب ثلاث عناصر مكوّنة أساسية، **من يتكلّم**، و**الموضوع** الذي يقع فيه الكلام، **والذي يوجّه إليه الكلام**"[3]. وبتركيزه على العناصر الثلاثة المكونة للخطاب والمؤثرة فيه (المرسل – المرسل إليه – الرسالة) يكون **أرسطو** قد جعل من الفعل الخطابي عملية تواصل متكاملة وهو ما يؤكّده **رولان بارت** في كتابه الذي ترجم إلى العربية تحت عنوان **"قراءة جديدة للبلاغة القديمة"** في قوله:

"إنّ أرسطو يتصوّر الخطاب مثل رسالة يخضعها لتقسيم إعلامي. هكذا **فالكتاب I** من البلاغة هو كتاب مُرْسِلُ الرِّسَالة: إنّه يدرس أصلا الحجج في علاقتها أساساً بالخطيب وتكيّفه مع الجمهور(...) أما **الكتاب II** فهو كتاب متلقي الرسالة، كتاب الجمهور: إنّه يدرس فيه الانفعالات والعواطف (...) في حين أنّ **الكتابIII** هو كتاب الرسالة ذاتها إنّه يدرس اللفظ والصياغة"[4]. فقدم **أرسطو** بذلك نظرية تواصلية عامة حاول أن يفصل في كلّ ما يتعلق بعناصرها المختلفة.

---

[1] أرسطو: الخطابة، ص 16.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

[4] رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1994م، ص 19.

وفي مجال الحجج التي يجأ إليها الخطيب أو المرسل جعل **أرسطو** "الأدلة التي تقدّم بواسطة القول الخطابي هي ثلاثة أنواع: أوّلها يقوم على طباع الخطيب ومزاجه، ويقوم ثانيها في الاستعدادات التي يوضع عليها المستمع، وتتعلّق ثالثتها بالخطاب ذاته"[1].

ولكلّ نوع من أنواع الوسائل الأدائية اصطلاح وصفات خاصة، فقد اصطلح أرسطو على الأدلة المتعلقة بالخطيب **Ethos** فمتى كان الخطيب متصفاً بالأخلاق الفضيلة والصفات الحسنة من حبّ الحق والحرص على العدل، والتمكن في القضايا التي يتحدّث فيها، كان حظّ الخطاب من الإقناع أوفر، وتأثيره في المتلقي أكبر.

كما قد يتمّ الإقناع عبر ما أسماه أرسطو **Pathos** ومداره أهواء المستمع وانفعالاته التي يعمل صاحب الخطبة على استثارتها وتأجيجها بعيداً عن الحجج الفكرية أو الاستدلالية ويشبّه أرسطو هذا النّوع من الأدلة بالتّمويه والتّحايل[2].

أمّا **النوع الثالث** من الأدلة أو الحجج وهو الأغلب والأرجح فما تعلّق باللّغة أي بالخطاب التواصلي (الرسالة) بين المتكلّم والمستمع أو **Logos** حسب اصطلاح أرسطو، ويتضمن مجمل ما يقدمه الخطاب من حجج استدلالية قائمة على القياس والاستقراء وهو ما يحصل معه التّصديق لدى المستمع تصديقاً فكريّا وذهنيّا[3]، وهي أسمى أنواع الاحتجاج لقيامها على الإقناع العقلي القائم أساساً على الحجة المحكمة المناسبة للمقام الخطابي، كما تخضع لمنهجية منطقية مرسومة سلفا للوصول إلى الغاية المسطرة.

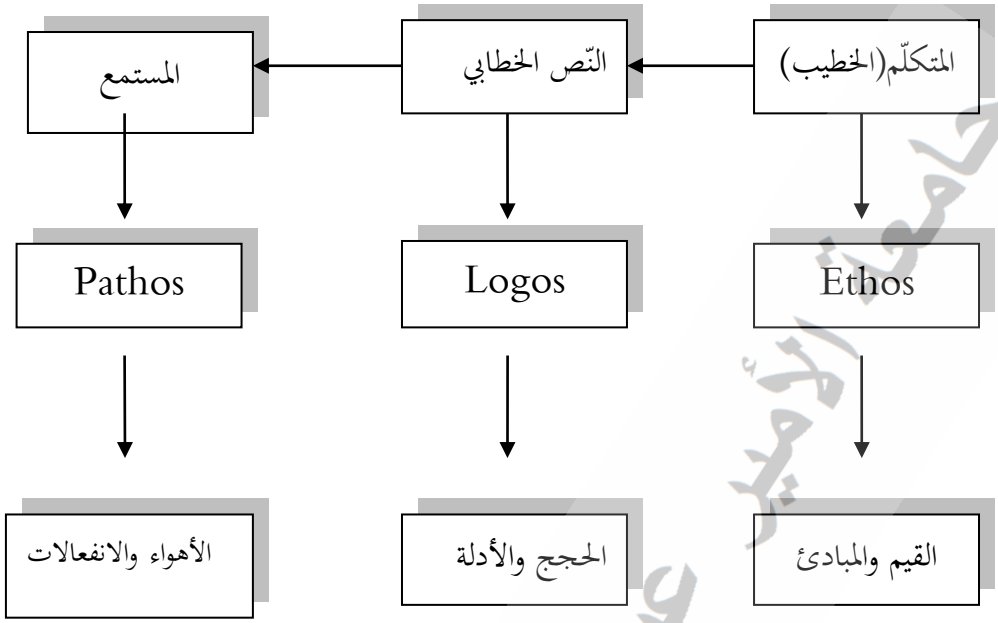
يمكن أن نجمل أنواع الأدلة و الحجج عند أرسطو في المخطط الآتي:

---

[1] المرجع السابق، ص 15.

[2] انتقد أرسطو هذا النوع من الحجاج القائم على التمويه وإثارة المشاعر والعواطف، فخطابة أرسطو هي خطابة استدلال (عقل) لا خطابة مشاعر. للاستزادة ينظر فيليب بروتون وجيل جوتييه: تاريخ نظريات الحجاج، تر محمّد صالح ناحي الغامدي، مركز النشر العلمي، جدة، ط1، 2011م، ص ص 26-27 .

[3] ينظر أرسطو: الخطابة ص ص 16-17.



2-2-2 أنواع الخطابة ومقومات كلّ نوع:

إنّ أوّل ما يعرضنا ونحن بصدد الحديث عن أنواع الخطابة عند **أرسطو** هو إشكالية المصطلح، وذلك للتداخل الشديد الحاصل على مستوى الترجمات المختلفة، ففي الترجمة العربية القديمة التي تمّ تحقيقها من طرف **عبد الرحمان بدوي** جاء الفصل الثالث من المقالة الأولى تحت عنوان **"أنواع الخطابة وغاية كلّ منها"**، وهو ما يجعلنا نتصوّر أنّ أرسطو قد ذهب إلى اعتبار الخطابة جنسا أدبيّا تنضوي تحته جملة من الأنواع، لكننا نلحظ بعد ذلك استعمال مصطلح الأجناس للدلالة على التقسيم الذي تخضع له الخطابة على اعتبار الخطابة فن تنضوي تحته جملة من الأجناس."قد توجد **أنواع** الريطورية ثلاثة عددا كما يوجد السامعون للكلام، (...) فمن الاضطرار إذًا يكون الكلام الريطوري ثلاثة **أجناس**"[1]، فاستعملت الترجمة القديمة مصطلحي الأنواع والأجناس كمترادفين وهو ما أوقع هذه الترجمة في التباس كبير، ولعل مرد ذلك هو التّذبذب الحاصل في كتاب أرسطو ذاته، فالعائد إلى ترجمته الفرنسية يلحظ الإشكال نفسه حيث استعمل مصطلحي **genres – espèces** للدلالة على أقسام الخطابة شأنها في ذلك شأن الترجمة العربية القديمة، حيث جاء الفصل الثالث تحت عنوان:

Des trois **genres** de la rhétorique: le délibératif, le judiciaire, le démonstratif.

[1] أرسطو طاليس: الخطابة – الترجمة العربية القديمة –، تح عبد الرحمان بدوي، ص ص 15-16.

بينما ورد في تفصيل الأقسام على النحو الآتي:

Il y a trois **espèces** de rhétorique; autant que de classes d'auditeurs, et il y a trois choses à considérer dans un discours: l'orateur, ce dont il parle, l'auditoire. Le but final se rapporte précisément à ce dernier élément, je veux dire l'auditoire [1].

ولعل الترجمة العربية الأقرب إلى مصطلح **genres** هي الأجناس، بينما يمكن عدّ **espèces** أنواعاً وهو ما يوقعنا في الإشكال ذاته.

بينما يذهب **عبد القادر قنيني** في ترجمته لكتاب الخطابة إلى استعمال مصطلح **الأجناس الخطبية** كعنوان للفصل الثالث من مقالة أرسطو الأولى ويبقى محافظاً على المصطلح ذاته في تفصيله لتلك الأجناس فيقول "والأجناس الخطبية عددها ثلاثة، لأنّه لا يوجد إلاّ ثلاثة أنواع من المستمعين (...) إذن يجب أن تكون هناك ثلاثة أجناس من الأقاويل الخطابية، المشورية والقضائية، والإثباتية الحكمية (...) وهناك زمان خاص لكلّ جنس من هذه الأجناس"[2].

ولعل هذا الثبات الذي اتسمت به ترجمة **عبد القادر قنيني** يعكس فهمه لتصور أرسطو للخطابة التي لا يعدّها جنسا أدبيا وإنما فنا تعبيريا شأنها في ذلك شأن الشعر الذي عدّه فنا قائما على المحاكاة وينقسم إلى عدد من الأجناس (الملحمة /المأساة /الملهاة).

وعليه كانت الخطابة هي الأخرى فنّا تعبيريّا قائماً على اللّغة الحجاجيّة الاستدلاليّة وينقسم إلى ثلاثة أجناس (المشوري / القضائي /الإثباتي الحكمي).

عدّ أرسطو المستمع العنصر الأهم من عناصر الفعل الخطابي، ذلك أنّه مدار العملية الإقناعية، فربط بين أنواع المستمعين وأجناس الخطابة فيقول في ذلك:

" والأجناس الخطبية عددها ثلاثة، لأنّه لا يوجد إلاّ ثلاثة أنواع من المستمعين (...)لكن يجب بالضرورة أن يكون المستمع إمّا مشاهدا أو قاضيا. والقاضي أو الحاكم إما أن يكون حاكما على

[1] Aristote , Poétique et Rhétorique,librairie genier freres ,Paris,chapitre3,p23.

[2] أرسطو: الخطابة، تر عبد القادر قنيني، ص 23.

الماضي أو على المستقبل، والذي يحكم في الأمور المستقبلة وينظر فيها هو العضو في الجمعية، والذي يحكم في أمور الماضي هو القاضي والذي يحكم على موهبة الخطيب ومقدرته هو المشاهد إذن يجب أن تكون هناك ثلاثة أجناس من الأقاويل الخطابية، المشورية والقضائية والإثباتية الحكمية."[1]

من خلال نصّه هذا ربط **أرسطو** بين أجناس الخطابة وأنواع المتلقين من جهة، وبين أجناس الخطابة وأزمنة الخطاب (الماضي والحاضر والمستقبل) من جهة أخرى، وجعل لكلّ جنس خطابي غاية محددة يختلف من خلالها عن سائر الأجناس الأخرى .

فالمتلقي عند أرسطو إمّا:

- يشهد الخطاب في الحاضر (المشاهد) .
- يحكم على حدث في الماضي(القاضي).
- يحكم على موقف مستقبلي (العضو في المجلس).

فكلّ نوع من أنواع المتلقين يستمع لجنس من أجناس الخطابة، فالأوّل هو المستمع لخطاب يسمى **Epidictique** وترجم إلى الاستدلالي وكذا الإثباتي الحكمي أو الاحتفالي، وفيه يحكم المشاهد على الخطيب سلبا أو ايجابا وفق صيغ المدح و الذم، و الذين "يمدحون ويذمون ويهجون فإنّ **الغاية** عندهم هي الجميل والقبيح"[2] بغية الدفاع عن القيم العليا والفضائل السامية ومجامع المروءة، والتي من أجلها يمدح المادح ويذم المنتقص، ومرد ذلك مشاعر الحب أو الكراهية الناتجة عند المتلقي إزاء الموضوع أو الخطيب، ويرتبط الجنس الاستدلالي **بالزمن الحاضر** "فالخطيب يعنيه في المقام الأوّل أن يثبت في أذهان السامعين حقيقة واقعة وحادثة في الوقت الذي يتكلّم فيه"[3]، ولا يخلو أسلوب هذا الجنس من المبالغة والتّفخيم لارتباطه بالجانب الانفعالي بالدرجة الأولى "وفي جنس الخطاب الإثباتي الحكمي تعطى المكانة الأولى للتكبير والتفخيم حتى نبرهن أنّ الأفعال كانت جميلة ونافعة، لأنّه يجب الاعتقاد بها "[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 23.

[2] أرسطو: الخطابة، ص 24.

[3] إسماعيل علي محمّد: فن الخطابة ومهارات الخطيب (بحوث في إعداد الخطيب الداعية) دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 2016م، ص 255.

[4] المرجع السابق، ص 236.

ويمكن أن "يوصف الجنس الاحتفالي بالجمالية في المقام الأوّل، إنّه يتطلب مقاربة بلاغية للأدب ويهتم هو نفسه بإظهار ما هو شعري في الخطاب، فالخطيب يصير شاعراً والشاعر يصير خطيباً، ويكون القصد في الحالتين الإقناع بواسطة الحيلة اللّغويّة"[1].

أمّا **الجنس القضائي** Judicaire فله مقومات تختلف عن سابقه، حيث يكون **المتلقي** في هذا الجنس من طبقة أرقى فهو مخصص للقضاة في المرافعات القضائية في مواطن الاتهام أو الدفاع، ويعمل هذا الجنس على استثارة مشاعر القسوة أو الرحمة لدى المتلقي أثناء الدعوى حيث "كان المحامي يقف في الموقف المخصص له ليتّهم أو ليردّ الاتهام، وهو يسعى لكسب رضا القاضي"[2]، ويرتبط الجنس القضائي **بالزمن الماضي** فبالنسبة "لصاحب الدعوى يكون ما يطالب به هو ما وقع في الماضي"[3]، فالقاضي مطالب بالحكم على الأفعال التي حدثت وانتهى زمنها، ويعتمد الخطيب في هذا الجنس من الخطابة القياس المنطقي كأسلوب للمحاججة والإقناع والوصول إلى الغاية المرجوة، والتي حددها أرسطو في تمييز المشروع من غير المشروع، ومعرفة الحقيقة بغية تحقيق العدالة .

أما الجنس الخطابي الثالث Délibératif ؛ **الخطابة الاستشارية** أو المشورية في الترجمة العربية، ومدار هذا الجنس النصح والإرشاد بفعل أمر أو الامتناع عن فعله، ففي" كلّ مشاورة نحن تارة نرشد وننصح وتارة نمنع ونثني عن الفعل، لأنّ جميع من يتقدمون بالنصح لمصلحة خاصة أو من يخطبون في الجمهور لمصلحة عامة إنّما يحققون دائما واحدا من هذين الأمرين"[4]، ويتخذ هذا الجنس من الخطابة طابعاً سياسيًّا لأنّ صاحبه يسعى إلى تحقيق الصالح العام من وجهة نظره، و"الخطابة الاستشارية زمنها المستقبل، لأنّ الناس يستشيرون فيما ينبغي فعله مستقبلا"[5]، أمّا غاية هذا الجنس فيرى **أرسطو** أنّ "الذي يرشد ويشير فغايته ما ينفع وما يضر، لأنّ المشير يظهر ما يأمر به كأنّه الأفضل، ويجتهد في أن يقنع بأنّ ما يمنع منه يكون ضارا"[6].مستعينا في ذلك بالأمثلة والشواهد التي تدعم موقفه الحجاجي.

---

[1] هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية – نحو نموذج سميائي لتحليل النص –، تر محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999م، ص ص 31-32.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] أرسطو: الخطابة، ص 23.

[4] المرجع نفسه، ص 23.

[5] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997م، ص 98.

[6] أرسطو: الخطابة، ص 24.

وقد حاول بعض الباحثين إيجاز ما قدمه أرسطو من تصورات حول أجناس الخطابة ومقومات كلّ جنس من موضوعات وأزمنة وغايات ومجمل ما يتصل بها في الجدول الآتي[1]:

ضرب الخطاب	طبيعة الخطاب	القيم المساعدة	زمنية الخطاب	الموقف الخطابي	إجراءات الحجاج	شكل الخطاب	الموضوع الذي يتناوله
الاستدلالي	المدح، الذم	الجمال الفضيلة القبح	الحاضر	المدح أمام العموم	التعظيم	خطبة في المدح	القيم
القضائي	الحكم	العدل الظلم	الماضي	المحكمة	القياس	مرافعة	البراءة والإدانة
الاستشاري	استشارة واتخاذ قرار	المفيد الضار السعادة	المستقبل	جمعية وطنية	المثال	خطبة	الميزانية، الأمن الاقتصاد، القانون

ويخصص أرسطو بعد ذلك عددا من الفصول في بيان ما هو مشترك بين الأجناس الثلاثة على اعتبارها أجناس حجاجية بالدرجة الأولى، واعتبر أهم تلك العناصر إجمالا **إيراد المثل والقياس المضمر**[2].

2-2-3 الفرق بين الشعر والنثر في الفكر الأرسطي:

لم يقتصّر **أرسطو** في كتابه **فن الخطابة** على القضايا المتعلقة بالخطابة كفن نثريّ فحسب، وإنّما تطرّق أيضا لبعض الموضوعات ذات الصلة بالشعر، حيث أورد في مقالته الثالثة من الكتاب ما تعلّق بأهم القواسم المشتركة وكذا الفروق بين الفنين؛ الشعر والخطابة.

تحدّث " أرسطو عن مزايا ثلاث تفرّق الخطابي عن الشعري، وهي: الجدل والتأثير والأسلوب"[3]، **فالجدل** أو المحاجّة هي الطريق التي يتّبعها الخطيب لبلوغ غايته المتمثلة في **التأثير** على المستمع وإقناعه وحمله على القيام بأمر ما أو الامتناع عن القيام به، وفي المقابل يتخذ الشعر من **المحاكاة** وسيلة لبلوغ

[1] ينظر فيليب بروتون وجيل جوتييه:تاريخ نظريات الحجاج، ص 30.

[2] ينظر أرسطو: الخطابة، ص 142.

[3] إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النّص –بحوث وقراءات–، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م، ص 18.

هدفه المختلف عن التأثير أو الإقناع الخطابي، وإنّما ينحصر هدف الشعر كما أسلفنا في التّطهير الحاصل بعد مشاهد المآسي أو الملاهي.

ويبقى مدار الأمر كلّه على **الأسلوب** الذي أعطاه أرسطو مكانة هامة في التعبير الإبداعي عامة دون تمييز لفن على أخر .

فيرى أرسطو أنّه "لما كان الشعراء بالرغم من بساطة ما يقولونه قد بلغوا مجدهم بفضل طريقتهم في قول ما يشعرون به، فإنّ كمال التّعبير بأبلغ البيان إنّما كان أولا شعريّا كالحال عند جورجياس، ولا يزال النّاس غير المثقفين حتى وقتنا هذا يعتقدون في معظمهم أنّ الخطباء من هذا النوع يتكلّمون على نحو فصيح، إلاّ أنّه ليس صحيحا، لأنّ أسلوب التّعبير النّثريّ هو غير البيان الشعري"[1].

ففي هذا القول أشار أرسطو إلى ثلاثة عناصر بالغة الأهمية تعكس تصوّره لطرفي ثنائية (الشعر/النثر) وهي:

- أهمية الأسلوب في الإفصاح عن المعاني .
- أسبقية الشعر على النثر في كمال التعبير وبلاغته.
- الاختلاف في الأسلوب بين الشعر والنثر.

يعتقد **أرسطو** أنّه لا يكفي أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقال، بل يجب أن يقوله كما ينبغي، فالأسلوب يحتل مكانة رئيسة في نقل الأفكار والتّعبير عن المشاعر، وذلك لأن الطريقة التي يقال بها الأمر تؤثر على كلّ حال في طريقة فهمه[2] .

ينطلق **أرسطو** في بيان أهمية الأسلوب في العملية الإبداعية من مفهوم **الملاءمة أو المناسبة** والتي مدارها حسن انتقاء الألفاظ المناسبة للمعاني في كلّ فن (الشعري/النثري) على حدة، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلاّ حين يجيد المبدع التّعبير عن أفكاره وعواطفه بأسلوب يتلاءم مع طبيعة الفن الذي يمارسه شعرًا أو نثرًا و كذا مع طبيعة الموضوع الذي يعالجه، " فالأسلوب يكون ملائما إذا استطاع أن يعبّر عن الانفعالات النّفسيّة والأحوال الطباعية، وإذا استطاع أن يكون متناسبا أو على نسبة مع الأشياء الوثيقة

[1] المرجع السابق، ص 181.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 115.

الصلة بالموضوع، يوجد تناسب ما، إذا لم نعالج موضوعات بسيطة بكثير من الفخامة والتّصنّع، وإذا لم يأخذ لفظ بسيط نعتا مزخرفا، وإلاّ كان الأسلوب ذا مظهر كوميدي مضحك"[1]. فالأسلوب الجيّد عند **أرسطو** هو ما قام على التناسب والملاءمة بين اللفظ والمعنى فخامة وبساطة قوة وضعفا.

تناول **أرسطو** في كتابه **فن الشعر** ما يجب أن يكون عليه أسلوب الشعر أو اللغة الشعرية من صفات وخصائص، فذهب إلى أنّ للشاعر كلّ الحق في استعمال لغة خاصة بعيدة عن اللّغة الشائعة المألوفة، وفي تلك اللّغة من الممكن أن يستخدم الشاعر الألفاظ الأجنبية أو الغريبة، وبل وقد يتجاوز ذلك إلى اختراع كلمات وابتداع ضروب من التّمثيل والمجاز، إلاّ أنّ هذه الحرية التي منحت للشاعر في اختيار ألفاظه وأساليبه ليست حرية مطلقة وإنّما لغة الشعر عنده لا هي غريبة مستغلقة ولا مبتذلة دارجة[2] فيتخذ بذلك الأسلوب موقعا وسطا لا مفرطا في الصنعة والزخرف ولا عاميّا مبتذلاً "وبهذه الألفاظ يجذب أنظار سامعيه، ثم لأنّه يصف عادة مواقف وأشخاصاً فوق ما أَلِف الناس، لأنّ الشعر يصف حياة الأبطال في الملاحم، ويحاكي ما يثير الرحمة والخوف في المأساة، وفي كلّ هذا إثارة للمشاعر ليس مما تجري به العادة"[3]، فمحاكاة المختلف ينبغي أن تكون بأسلوبٍ مختلفٍ.

وهذا الأسلوب المبتكر هو ما يعطي الفرادة والتميّز للأسلوب الأدبي "لأنّ الابتعاد والعدول عن الاستعمال العادي يجعل الأسلوب يظهر أكثر رونقا ورشاقة (...) وهكذا ينبغي أن نعطي لغتنا مظهرا غريبا ولونا عجيبا، وذلك لأنّه يحصل لنا الاستغراب عمّا هو بعيد، وكلّ ما يثير الإعجاب والاستغراب يكون لذيذا"[4]، فالمتعة أو اللذّة الحاصلة لدى المتلقي مردها تلك الغرابة أو العدول عن المتعارف عليه في شأن الدّلالة بين الألفاظ والمعاني، والشعر أكثر الفنيين قدرة على إعطاء تلك اللذة، ففي الأشعار على حدّ تعبير **أرسطو**" توجد وسائل كثيرة لإحداث هذا الأثر لأنّ ها هنا تكون الوسائل ملائمة، أما في النثر فقد تكون الوسائل أقلّ ملاءمة للإفراط"[5]، وهنا يقع الفرق بين الأسلوب الشعري والأسلوب الخطابي، ولبيان هذا الفرق يقول **رولان بارت**:

---

[1] أرسطو: الخطابة، ص 198.

[2] ينظر أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة، ص 114.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 117.

[4] أرسطو: الخطابة، ص 183.

[5] المرجع نفسه، ص 183.

" فالتقنية البلاغية تتناول فنا للتواصل اليومي، خطاب وسط الجمهور؛ في حين أنّ التقنية الشعرية تتناول فنا للاستحضار التخييلي؛ في الحالة الأولى يتعلّق الأمر بتقعيد تطور الخطاب، من فكرة إلى فكرة؛ أما في الحالة الثانية فيتعلّق الأمر بتقعيد الأثر، من صورة إلى صورة "[1].

يرى **رولان بارت** أنّ البلاغة الأرسطية قائمة على نسقين مختلفين؛ أحدهما شعري وآخر بلاغي (خطابي) وجوهر الفرق بينهما كامن في الأسلوب أو الممارسة اللّغوية فالشعري كما ذكرنا سابقا له لغة تصورية ذات مجازات واستعارات وعدول، إلاّ أنّ هذا لا يلغي أن يكون في النثر مثل ذلك " فاللفظ المتداول في الاستعمال واللفظ الخاص والاستعارة فهذه كلّها تصلح للغة النثر، والشاهد على ذلك هي أنّها وحدها يستعملها جميع النّاس: إذ نتحاور دائما بواسطة الاستعارات، وأنواع المجازات، والألفاظ الخاصة، والمتداولة (...) من غير أن يظهر عليه أثر التعمّل أو التصنّع ويسلم له الوضوح، وهذا كما نقول كمال وجمال أسلوب الخطابي وفصاحته"[2]، فاستعمال اللفظ المتداول يعيب الشعر بينما لا يلغي فنية النّص الخطابي وأدبيته فأسلوبه يجمع اللفظ المتداول واللفظ الخاص دون إفراط في كلا النوعين.

إضافة إلى الأسلوب عدّ أرسطو الوزن فارقاً جوهريّا بين الشعري والنثري، فالوزن خاصية شعرية اعتبر أرسطو وجودها في الخطابة من باب التكلّف والتصنّع[3].

ويمكن أن نجمل أهمّ الفروق بين والشعري والخطابي عند أرسطو في الجدول الآتي:

الفن / الخاصية	الشّعريّ	النّثريّ
الوسيلة	المحاكاة	الصناعة
الأسلوب	التصويري المجازي غير المألوف	المنطقي المألوف و المجازي غير المألوف

ومن بين أهم الفروق التي يمكن التي نسجلها بين الشعري والنثري في فكر أرسطو مسألة التّداخل بين الأجناس، حيث دعا أرسطو في كتابه فن الشعر إلى ضرورة الفصل بين أجناس الشعر الثلاثة

[1] رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص 18.

[2] أرسطو: الخطابة، ص 184.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 201.

(الملحمة/المأساة/الملهاة)، لاسيما بين المأساة والملهاة، متبنيا مبدأ صفاء الأجناس الذي يعكس الفكر الارستقراطي الطبقي للمجتمع اليوناني القديم، والذي يستحيل معه تقبل نصوص تجمع في خصائصها بين التراجيدي والكوميدي نظرا للتباين الحاصل في نوعية المتلقي لكلّ جنس.

أمّا الأجناس الخطابية الثلاثة (الاستشاري/القضائي/الاحتفالي) فنادراً ما تظهر في صورتها الخالصة "بل الذي يحدث، في الغالب هو تركيب المجال التّيميّ والوظائف النّصيّة والانفعالات والمراجع الزمنية. وهكذا فالاتهام قد يقتضي لحظات استشارية (مثل الدعوة إلى استقامة القاضي)؛ بل قد يتضمن لحظات احتفالية (مثل التشنيع بالمتهم)"[1]، وهو ما يجعل مبدأ صفاء الأجناس صعب التّحقق مع الأجناس الخطابية نظرًا للتقارب الشديد بين موضوعاتها ومجالاتها الزمنية وكذا ما تثيره من مشاعر وانفعالات لدى المتلقي، وهذا ما يجعل إمكانية التّداخل بين الأجناس الخطابية وارداً.

ولعل مرد ذلك هو كون الشعر فنّا أرستقراطيّا موجهاً بالدرجة الأولى إلى الطبقة الراقية في المجتمع عكس الخطابة التي هي جنس جماهيري مخصص لمخاطبة الجماهير التي تكون في الغالب من طبقات المجتمع البسيطة لاسيما الاحتفالية والاستشارية منها.

وعليه يمكن أن نخلص إلى أنّ مبدأ صفاء الأجناس عند أرسطو لم يكن عاماً يضمّ كلّ أجناس التّعبير وإنّما كان خاصا بالشعر وما انضوى تحته من أجناس. ومن خلال ما قدّم أرسطو من آراء في كتبه "فن الشعر" و"الخطابة " يكون قدّ أسس لثنائية الشعر والنثر في التراث الغربي انطلاقا من نسقين مختلفين من التّعبير الأدبيّ وبذلك أرسى القواعد الأساسية لنظرية الأجناس القائمة على المغايرة والاختلاف بين أشكال التّعبير المختلفة، لتمرّ تصورات أرسطو بعد ذلك بمحطات تاريخية وأدبية مختلفة تراوحت خلالها بين القبول والرفض.

[1] هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 32.

3. نظريّة الأجناس الأدبيّة في النّقد الحديث والمعاصر:

3-1 في النّقد الكلاسيكيّ:

كان للمبادئ التي أرستها شعرية أرسطو وقع خاص على النّقد الغربيّ عموماً وعلى نظرية الأجناس بشكل خاص، فقد اتخذ الكلاسيكيون من قوانين فن الشعر قواعد دستورية ملزمة، فلم تكن المرحلة الكلاسيكية في النّقد الغربي الحديث سوى امتدادا لشعرية أرسطو القائلة بمبدأ الفصل بين الأجناس الذي تمليه الطبيعة الفنية والخصائص المميّزة لكلّ جنس من جهة والفئة الاجتماعية التي تتلقى ذلك الجنس من جهة أخرى.

وقد كان للفكر الأرسطي أثر بالغ في توجيه الفكر النّقديّ الحديث الذي عمل على مقاربة النص الأدبيّ وفق تصورات ثنائية (شعر/نثر)، (عقل/شعور)، (نثر أدبي/نثر غير أدبي)، (أجناس دنيا/أجناس عليا) وأغلب الدراسات التي خاضت في مسألة تجنيس الأدب لم تخرج في حقيقة الأمر عن التصنيف الثلاثي الأرسطي الذي تحكمه تصورات ثنائية، فقد جاء **بوالو** بكتاب **فن الشعر** سنة 1674م ورغم شعرية الكتاب إلا أنّه ناقش في شكل قصائد عددا من القضايا ذات الصلة بالأجناس الكبرى عند أرسطو المأساة، الملحمة والكوميديا، إضافة إلى أنواع شعرية صغرى (القصيدة الريفية، القصيدة الغنائية، السونيت، القصيدة الهجائية، البالاد la ballade، الروندو le rondeau، الأُهجية la satire، الفودفيلle vaudeville ، وعموما فقد تبنى بوالو مبادئ الشعرية الأرسطية فقسم الأجناس إلى كبرى وصغرى وراح يهجو الصفات التي تترافق مع النوع ولا تتماشى مع الوصف الأرسطي الأفلاطوني، ويمتدح الملحمة باعتبارها الجنس الأدبي الراقي الذي يحاكي حياة الطبقة الاجتماعية النبيلة. ولم يخرج **هيجل** و**لابي سي فينست** و**فيليب فان تيغم** وغيرهم عن هذه التصورات في شكلها العام[1] فالأساليب والأشكال "محددة لا يختلط بعضها ببعض وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون ويتبعها الشعراء والكتّاب المنتجون"[2] الذين لا تعتبر نصوصهم أدبا راقيا إن هي خرجت عن تلك القواعد والأوامر.

وعلى الرغم من الأهمية البالغة التي أولتها المدرسة الكلاسيكية لمقولة الجنس الأدبي إلاّ أن العصور والمدارس النقدية اللاحقة حملت أفكارا وتصورات مختلفة تماشيا والتطورات الفكرية والعلمية الحاصلة،

[1] عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في (ضوء الشعريات المقارنة) (قراءة مونتاجية)، دار الراية، الأردن، ط1، 2010م، ص 19.

[2] محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1996م، ص 20.

والباحث في المجال يلحظ انقساما كبيرا بين النقاد اتجاه فاعلية هذه المقولة فمنهم من دافع عن الجنس الأدبي واعتبره من ضروريات الإبداع الأدبي ولوازمه، ومنهم من راح يناهضها ويدعو النقاد والمبدعين إلى ضرورة تجاوزها والاستغناء عنها مشككا حتى في أهميتها وجدواها، وسنحاول خلال هذه المرحلة من البحث متابعة أهم تلك الآراء النقدية والوقوف على أثرها في تطور النظرية وتحول مجراها.

3-2 الرافضون لمقولة الجنس الأدبي:

3-2-1 في النّقد الرومانسي "بنيديتو كروتشيه(Benedetto Croce1866-1952م)":

عرفت نظرية الأجناس الأدبيّة هزةً عنيفةً خلال المرحلة الرومانسية من النّقد الغربي الحديث، وقد ارتبطت هذه الهزة بعالم الجمال الإيطالي **بنيديتو كروتشيه** الثائر الأكبر ضد فكرة التّجنيس والداعي إلى موت الأجناس الأدبية ذاتها، ولعل منبع هذا الموقف العنيف الذي اتخذه كروتشيه ضد الأجناس الأدبية راجع إلى المبادئ الأساسية التي صرّح بها في كتابه **علم الجمال** والتي انطلق منها في نظرته الخاصة إلى الفن عموما وإلى الفن الأدبي بشكل خاص، وأول تلك المبادئ وأهمها مبدأ **الحدس واستقلالية الأثر** فالفن عنده "حدس محض أو تعبير محض، ليس حدسا عقليا كما زعم شلنج، ولا هو حدس منطقي كما يرى هيجل، ولا هو حكم يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي، إنّه مجرد إطلاقا من المفهوم ومن الحكم"[1]، وبذلك تحكمه التلقائية والعفوية فلا يمكن أن تحكمه القوانين أو النظريات، وقد رجع **كروتشيه** ليؤكد هذا التّصور مرة أخرى في كتابه **فلسفة الفن** في قوله:

"أقول إذا عدت إلى سؤال ما الفن؟ لم يسعني إلاّ أن أبادر فأقول، في أبسط صورة: إنّ الفن رؤيا أو حدس. فالفنان إنّما يقدّم صورة أو خيالاً، والذي يتذوق الفنّ يدور بطرفه إلى النقطة التي دلّه عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيّأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه. ولا فرق هنا بين «الحدس» و«الرؤيا» و«التأمل» و«التخيّل» و«الخيال» و«التمثّل» و«التصور» وما إلى ذلك، فتلك جميعًا مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن"[2].

---

[1] رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص26.

[2] ب.كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن، تر سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 2009م، ص 29.

وثاني تلك المبادئ مبدأ **وحدة العمل الفني وتطابق الشكل والمضمون فيه، فكروتشيه** يرى أنّ الأثر الأدبي غير قابل للتّقسيم أو التّجزئة وأنّ ذلك إنما يقتله أو يلحق به الضرر فـ"أي معنى لتقسيم الآثار الفنية إلى شخصي وموضوعي، وغنائي وأسطوري، وعاطفي وتصوري، مادام يستحيل، في التحليل الجمالي، أن نفصل الناحية الشخصية عن الموضوعية، والغناء عن الأسطورة، وصورة العاطفة عن صورة الأشياء"[1].

تلك هي المبادئ التي دعت **كروتشيه** إلى القول:

"لا تقولوا هذه ملحمة، وهذه غنائية أو هذه دراما، تلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إنّ الفن هو الغنائية أبدا وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودراماها"[2]، فالإبداع الأدبي عنده تعبير عن العواطف وخلجات النفس التي لا يمكن قولبتها ولا إخضاعها لقواعد ومعايير وبذلك أعلن **بنيديتو كروتشيه** "موت الأجناس وبشّر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كلّ الحدود، متحرّر من كل قيد أجناسي"[3]. والجدير بالتساؤل في هذا السياق هل لقيت دعوة **كروتشيه** قبولا في الساحة النقدية الغربية؟ وكيف كان تأثيرها على نظرية الأجناس المتأصلة في الفكر النقدي الغربي؟

3-2-2 موريس بلانشو (Maurice Blanchot 1907-2003م):

أعلن الناقد والروائي الفرنسي **موريس بلانشو** العداء على مقولة الجنس الأدبي، ولئن كان **كروتشيه** قد رفض تقسيم الأدب إلى أجناس وأنواع، فقد ذهب **بلانشو** لما هو أبعد من ذلك، ففي كتابه **أسئلة الكتابة** أورد فصلا تحت عنوان **التّبعثر** يدعو فيه إلى التحرر من كلّ القواعد والثوابت والقوانين التي تخضع لها الكتابة الأدبية والتي ما هي –في رأيه– سوى قيود تحدّ من حرية المبدع وحركيته فيقول:

"حالما ندرك أنّ الكتابة الأدبية؛ الأنواع، العلامات، استعمال الماضي والضمير الغائب، ليست فقط شكلاً شفّافًا، ولكن عالما مستقلاً تسود فيه المعبودات، وتهجع الأحكام المسبقة، وتعيش، غير مرئية، القوى التي تحرّف كلّ شيء، يكون من الضروري على كلّ منا أن يحاول الانفلات من هذا العالم،

---

[1] ب كروتشيه: علم الجمال، تر نزيه الحكيم، المطلعة الهاشمية، دمشق، دط، دت، ص 50.

[2] رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 26.

[3] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري –جدلية الحضور والغياب–، ص 07.

وهو إغراء لنا جميعا بتخريبه لإعادة بنائه، نقيّا من كل استعمال سابق، أو أحسن من ذلك بترك المكان فارغا، أن نكتب بدون كتابة، وأن نوصل الأدب إلى نقطة الغياب حيث يتوارى حيث لا نعود نخشى أسراره التي هي أكاذيب، هنا تكمن نقطة الصفر للكتابة"[1]، وفي ذلك دعوة صريحة للخروج عن كلّ تقاليد وأعراف الكتابة الأدبية المعروفة والتي عدّها أحكاما تعمل على تحريف جمالية الإبداع، لذلك يجب على المبدع الانفلات منها، لا بل وتخريبها بغية إعادة بنائها وخلق مساحة أوسع تتيح له التعبير بحرية وطلاقة، وتلك في رأيه هي إعادة الكتابة إلى نقطة الصفر، وهي العبارة التي تذكرنا بالناقد والفيلسوف الفرنسي **رولان بارت Roland Barthes (1915– 1980م)** في دعوته الشهيرة إلى كسر الحدود بين الأجناس الأدبية، "وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص. وبما أنّ النّص يتحكم فيه مبدأ التناص، واستنساخ الأقوال، وإعادة الأفكار، وتعدد المراجع الإحالية التي تعلن موت المؤلف (...) ويعني هذا أنّ الكتابة الأدبية –حسب بارت– هي خلخلة لمعيار التّجنيس، وانتهاك لترتيب الأنواع."[2] فبارت يرى أنّ الكتابة لم تعد وسيلة للتعبير وإنتاج النصوص وإنّما أصبحت غاية في حدّ ذاتها بوصفها خلخلة فهي تهشم كلّ بناء تصنيفي، ولا تنتج إلاّ النصوص، والنّص لا يصنّف، وحضوره يلغي الأنواع الأدبية[3].

وقد كان لآراء **موريس بلانشو** و**رولان بارت** تأثير واسع على الفكر والفلسفة المعاصرة ونظريات ما بعد الحداثة التي تبنت مبدأ التفكيك والخلخلة والقول بأفول الأدب وموت آخر كاتب، والتي تعكس حسب بعض الباحثين حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان المعاصر، وأفول الأدب يعني أفول الإنسان الذي لطالما ارتبط بالأدب منذ عصور سحيقة، حيث كان الأدب ولا يزال تعبيرا عن إنسانية الإنسان التي تهدف فلسفة ما بعد الحداثة إلى تدميرها[4].

---

[1] موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام نبعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص 41.

[2] جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، ص ص 14-15.

[3] ينظر رولان بارط: درس السميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993م، ص 48.

[4] ينظر مها القصراوي: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي–نظرية الرواية نموذجا–، ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، م2، ص ص 731-733.

3-3 المدافعون عن مقولة الجنس الأدبيّ:

رغم الهزة العنيفة التي تعرضت لها نظرية الأجناس الأدبية في الفكر الرومانسي إلاّ أنّ "المفارقة تمثلت في اقتران النّصف الثاني من القرن العشرين بعودة الاهتمام بالقضية بشكل أكثر حدة. وفي حين كان ينتظر اندثار قضيّة الأجناس –بعد نعي «كروتشيه» إياها– عادت المسألة للظهور بشكل لافت، حتى شغلت النّقد الغربيّ بشتى اتجاهاته ومدارسه"[1]، وعلى الرغم من الاختلافات والنزاعات النقدية بين مختلف المدارس والمذاهب إلاّ أنّه من الممكن عدّ نظرية الأجناس قاسما مشتركا بينها، فقد خاضت فيها كافة التيارات من خلال النظر في أصولها ومفاهيمها ومحاولة تفسيرها وفهمها، وذلك لارتباطها بالأصول الأدبية والنقدية عندهم، وسنحاول فيما يأتي عرض آراء أبرز النقاد المدافعين عن هذه المقولة:

3-3-1كارل فييتور (karl vietor 1892-1951)

يعد الناقد الألماني **كارل فييتور** واحدا من أهم الأصوات النقدية التي شُغِلت بنظرية الأجناس الأدبية، فمن خلال أبحاثه في الأدب الألماني وصل إلى جملة من التصورات إزاء هذه النظرية أهمها ما تعلّق بالمصطلح نفسه، حيث يرى أنّه "لم يكن لمتصوَّر «جنس» نفس الاستعمال الموحّد المطلوب حتى نتمكن، أخيرا، من أن نتقدّم في هذا الميدان الصعب. من ذلك أنّه يتحدّث عن الملحمة والشعر الغنائي والمأساة، باعتبارها الأجناس الثلاثة الكبرى، وفي الوقت نفسه تسمَّى الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي كذلك «أجناساً» وبذلك، فالمتصور الواحد يشمل ضربين من الأشياء مختلفين"[2]، فالتّداخل الكبير على مستوى التّسمية هو ما جعل **كارل فييتور** يدعو إلى ضرورة قصر هذا المصطلح على إحدى المجموعتين مستنداً في ذلك إلى التّصنيفات التي يقدّمها ميدان العلوم الطبيعية والتي بمقتضاها يمكن عدّ الأجناس الثلاثة الكبرى (الملحمة والمأساة والشعر الغنائي) مواقف جوهرية لعملية التشكيل ومنتهى ما يمكن الوصول إليه، في حين يطلق مصطلح **الأنواع** على ما أُتفق على تسميته **أجناسا**، وقد استند **كارل فييتور** في تصوره هذا على نظرة **غوته** للأدب فهو لا يستعمل بتاتا مصطلح «جنس» بل يسمّي «الموشح» و«قصيدة الهجاء» و«الحكاية» و«القصيد الغنائيّ» و« الأهجية» .. «أنواعا شعرية» ولهذا

[1] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 07.

[2] كارل فييتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، تر عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994م، ص 14.

السبب يسمّي الملحمة والشعر الغنائي والمأساة «الأشكال الطبيعية للشعر»[1] وهي التي تعبر عن المواقف الجوهرية للسلوك الإنساني والبشري.

يرى **كارل فييتور** أنّ الأجناس الأدبية نتاج فنيّ من أشد الأصول غموضا، ففيها ارتباط بين مضامين ثابتة وعناصر شكليّة محددّة، وهذا الارتباط –حسب تصوره- اكتسب مع الزّمن قوّة السّنة وثباتها رغم خضوع هذا الارتباط إلى التّغيّر والتّجاوز والتّحوير المستمر، إضافة إلى خضوعه للواقع التاريخي الذي يحكم الإنتاج الفني ويؤثر في طبيعته[2].

لقد سعى **كارل فييتور** ضمن دراسته الموسومة بـ **تاريخ الأجناس الأدبية** إلى الإجابة عن السؤال الذي رآه حتميًا وجوهريًّا وهو سؤال المحتوى: ممّ يتكوّن الجنس الأدبيّ؟ وفي محاولة للإجابة عنه انطلق **فييتور** من الاعتقاد السائد بأنّ تميّز الجنس قائم بالأساس على سمات شكليّة بالدرجة الأولى فالشكل وفق هذا المتصور هو ما يحدث الفارق بين جنس أدبي وآخر، وهو ما جعله يفترض اعتبار الأجناس الأدبية تشير إلى دائرة من الإمكانات الشكليّة.[3]

غير أنّ هذه الفرضية التي تبنتها أبحاث **كارل فييتور** أفرزت سؤالا آخر هو من أكثر الأسئلة النقدية تعقيداً، ماذا نعني بلفظة شكل في هذه الحالة؟ هل هي العناصر الشكلية الخارجية، أم العناصر الشكلية الداخلية ذات الصلة بالبناء المميّز، أو الطريقة المعيّنة في بناء الأثر؟ كما يكون من الممكن عدّ الشكل الناتج من التمازج الحاصل بين الشكلين معًا[4].

كل هذه التساؤلات حاول **فييتور** أن يقدم لها فرضيات لا أجوبة صارمة نهائية وملخصها أن "تكوُّن الجنس يعتمد على ثلاثة عناصر مجتمعة هي المحتوى النّوعيّ، والشكلان الداخلي والخارجي المخصوصان"[5] معتبرا هذا التّصور هو المسلك الأفضل لأية إنشائية تخوض في مسألة تجنيس الأدب وتسعى للوصول إلى نتائج مقنعة يمكن تعميمها على مختلف النصوص الإبداعية في كافة الآداب واللغات.

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص 19.

[2] ينظر كارل فييتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، ص 18. وينظر أيضا عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري العربي، ص 20.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 20.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص 20.

[5] عبد العزيز شبيل: نظرية الاجناس الأدبية في التراث النثري، ص 21.

ولم تقف تساؤلات **كارل فييتور** عند قضية **المحتوى** وإنما تعدت ذلك قضية **المنطلق** والتي لا تقل خطورة عن سابقتها، فهل تكون البداية من الجنس باعتباره متصورا نظريا قابلا للتطبيق؟ أم من الجنس باعتباره إنجازا ملموسا وإنتاجا متداولا؟ وهو ذاته سؤال الأسبقية في الظهور بين الجنس والأثر، فبما أنّ الجنس لا يخترع، ولا يمكن أن يوجد بشكل قبلي، فهل يمكن لنا أن ننتخب أثرًا أدبيا بعينه نعتبره أحسن ما يمثل جنسا أدبيا ما ثم نستقي منه خصائص ذلك الجنس؟ أم أنّ هذا الانتخاب في ذاته إقرار بوجود مرجعية نظرية جعلتنا نصنف هذا الأثر ضمن جنس أدبي بعينه؟ وفي ذلك كلّه معضلة أخرى من معضلات هذه النظرية فالجنس ما هو في المحصلة إلاّ تراكم لعدد من الآثار اشتركت في جملة من الصفات أو الخصائص الفنية فأدرجت بحكم ذلك ضمن سياق تجنيسي واحد، كما أنّ خصائص الجنس لا يمكن أن تتحقق جميعًا في أثر معين مهما بلغ درجة نضجه واكتماله. وفي هذا الصدد يرى **كارل فييتور** أنّنا يمكن أن نلحظ أنّ بعض الآثار تحتوي عل العنصر الأجناسي بشكل صريح –نسبيّا– من آثار أخرى، إلاّ أنّنا لن نجد في أيّة لحظة أثرًا يمكن أن نقول عنه إنّ النّمط يتحقق فيه، وأنّه الجنس في تمام اكتماله[1].

وعلى الرغم من ذلك فإنّ الباحث في نظرية الأجناس الأدبية لا يملك في حقيقة الأمر سوى هذا المسلك، فكي يرصد الخصائص والسمات المميّزة لجنس أدبي ما كان لزامًا عليه العودة إلى أحسن الآثار الأدبية الممثلة لهذا الجنس باعتبارها مرحلة نضج الجنس واكتماله، وحتى تكتمل صورة ذلك الجنس على الباحث العودة إلى أصوله الأولى وتتبع مراحله التّطوريّة من خلال الآثار المنجزة فيه، تلك هي الخطة المنهجيّة التي اقترحها **كارل فييتور** لدراسة وضبط تاريخ الجنس الأدبي.

3-3-2 تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov (1939-2017م):

يعدّ النّاقد الفرنسيّ ذو الأصول التشيكية **تزفيتان تودوروف** من النقاد الأكثر اهتماما وعناية بمسألة تجنيس الأدب وتصنيفه، وله في ذلك آراء مختلفة مبثوثة في مؤلفاته العديدة، فقد خاض في هذه القضية تنظيرا وتطبيقا، فمن الناحية النظرية قدّم عددا من المفاهيم لمصطلحات عديدة كمفهوم الأدب والجنس الأدبي والشعر وأصل الأجناس في كتابه **الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة**

[1] ينظر كارل فييتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، ص 36.

والنقد، أمّا من الناحية التطبيقية فنجد له عددا من الدراسات حول الأجناس الأدبية المختلفة لاسيما النثرية منها في كتابيه **مدخل إلى الأدب العجائبي** و**القصة والرواية والمؤلف**.

يعدّ كتاب **مدخل إلى الأدب العجائبي** 1970م محاولة تطبيقية سعى **تودوروف** من خلالها إلى تجنيس العجائبي وفيه جملة من الآراء هي خلاصة نظريته في الأجناس الأدبية التي انطلق فيها من حكم العلاقة بين الأدب (الجنس) والأثر (النص) وهي علاقة قائمة على "الحركة المزدوجة: من الأثر في اتجاه الأدب (أو الجنس) في اتجاه الأثر"[1] فكل منها يستدعي الآخر بالضرورة، وعليه كان القول بتجاوز مقولة الجنس الأدبي هو قطع لتلك العلاقة التلازمية، فـ"كلّ وصفٍ لنصٍ هو وصفٌ لجنسٍ "[2].

وإذا كان نقاد ما بعد الحداثة يعتقدون أن الإبداع إنّما يكمن في خرق القواعد والإتيان بما هو غير مألوف وذلك أحد منطلقاتهم في رفض مقولة الجنس الأدبي فإنّ **تودوروف** يسلّم بأنّ "الأثر الأدبي هو بالأساس فذٌّ، فريد وقيمته تكمن فيما ليس يقبل التقليد منه وفيما مغاير لكلّ الآثار الأخرى"[3] غير أنّ الخرق إنّما يستوجب وجود قاعدة في الأصل، والخروج أو العدول يستوجب وجود معيار ثابت يثبت النص فرادته من خلال كسره والانفلات منه ورفض الثوابت والقواعد بما فيها مقولة الجنس الأدبي يحمل في طياته هجوما على الإبداع ذاته ويحل الأدب في حال من الفوضى يستوي معها الجيد والرديء الجميل والقبيح، فتصبح كل النصوص إبداعا بحكم كونها نتجت من غير قاعدة أو أصل، وتبعا لهذا يصل تودوروف إلى أنّه " يستحيل إذن« اطراح مفهوم الجنس» مثلما دعا إلى ذلك كروشيه مثلا، فهذا الاطراح يستتبع ارتدادا عن اللغة، ولا يمكنه أن يكون مصُوغا بالتحديد، بينما المهم بالمقابل هو الوعي بدرجة التجريد المضطلع به، وبوضع هذا التجريد أمام التطور الفعلي، فهذا الأخير ينوجد منخرطا بهذه الطريقة في نظام مقولات أو أقسام يؤسسه ويرتهن به في الآن نفسه"[4].

3-3-3 هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss 1921-1997م):

يعدّ **هانس روبرت ياوس** واحدًا من رواد **نظرية القراءة والتّلقي** التي ظهرت في ستينات القرن العشرين. وقد سعى من خلالها إلى إعطاء السّبق في العناية والاهتمام إلى القطب الثالث من أقطاب العملية الإبداعية وهو **المتلقي**، والذي لم تلتفت إليه سائر النظريات والمذاهب النقدية السابقة، وتعد

[1] تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993م، ص 32.
[2] المرجع نفسه، ص 31.
[3] المرجع نفسه، ص 29.
[4] المرجع نفسه، ص 32.

مقولة **أفق الانتظار** أو **التوقع** (L'horizon d'une attente) واحدة من أهم مقولات هذه النظرية، وقد استند إليها **ياوس** في بناء تصوراته حول نظرية الأجناس الأدبية، وهي المقولة التي بموجبها يشكل القارئ (الجمهور) جملة من الأحكام المسبقة التي توجّه فهمه للنّص الأدبيّ ويشكلها القارئ انطلاقا من خبراته في قراءة النصوص لاسيما تلك التي تنتمي إلى جنس أدبي واحد، فقارئ الرواية يواجه نصه بما عهد من خصائص وسمات فنيّة وأسلوبية في الروايات التي سبق له قراءتها، وهو ما يصنع علاقة وطيدة بين الجنس الأدبي ومقولة أفق الانتظار جعلت ياوس يقرّ بأنّ "الأجناس الأدبية تفقد كثيراً من رونقها وجمالها بسبب إعادة إنتاجها"[1] وبذلك وجب على المبدع كي يضمن لنصّه الفرادة والتميّز أن يخرق قواعد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه تجنبا لتكرار المألوف لدى المتلقي حتى لا يقع في الرتابة والملل.

إضافة إلى هذه الآراء المتفرقة خصّ **ياوس** نظرية الأجناس الأدبية ببحث اشتغل فيه على أدب العصور الوسطى تحت عنوان **أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس** عالج فيه عددا من القضايا ذات الصلة بهذا الحقل لعل أهمها ردّه على **ب كروتشيه** في دعوته إلى رفض مقولة الجنس الأدبي وإبطال أيّ تصنيف أجناسي للنصوص الأدبية يقول: "إنّ جمالية **كروتشه** التي لم تعد تعترف – أمام الفرادة التعبيرية لكلّ أثر فني- إلاّ بالفن ذاته (أو الحدس) كجنس، بدت وكأنّها حررت علماء الفيلولوجيا من قضية الأجناس: إنّ **كروتشه** يختزل هذه القضية في التّساؤل عن جدوى القائمة التصنيفية."[2]

وقد عمل **ياوس** على إبطال ما جاءت به جمالية كروتشيه منطلقا من تصوراته ذاتها في قوله "كلّ رائعة حقيقية تخرق قانون جنس مقرر، زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس"[3]، والتي تبرز –حسب ياوس- جهله بشرط جوهري للعمل الفني يكمن في كيفية الإجابة عن التّساؤل الذي شغله (كروتشه) عمّا إذا كان عمل فنّي ما تعبيرًا مكتملاً أو نصف ناجح أو فشلاً، فالإجابة تقتضي بالضرورة وجود حكم جمالي هو بمثابة معيار يستند إليه في الحكم بجمالية نص ما، وهذا الحكم مقتبس من نصوص إبداعية أصبحت مرجعا لغيرها، فالعمل الفنّي حتى

[1] Hans Robert Jauss, chapitre « Littérature médiévale et théorie des genres », dans le livre de Gérard Genette et autres, théorie des genres, P 66.

[2] كارل فيتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، ص ص 52-53.

[3] ب. كروتشيه: علم الجمال، ص 50.

وإن كان –كما يتصور كروتشه– مجرد تعبير عن الفردي يبقى مكيّفا بالغيرية أي بالعلاقة بالآخر باعتباره ذاتاً مدركة.[1] يلتقي **ياوس** في تصوراته السابقة حول مقولة الجنس الأدبي **بتودوروف وكارل فييتور** وغيرهما من النقاد على غرار **جرار جينيت** و**ميخائل باختين** و**جان ماري شيفر ورومان جاكوبسون** في اعتبار قواعد الجنس الأدبي ضرورة لا يمكن التخلي عنها.

ومن خلال ما سبق نخلص إلى أنّ الجنس الأدبيّ معيارٌ تنظيميٌ ومؤسسة تصنيفية تسعى إلى تنظيم أشكال الخطاب الأدبي وفق معايير وأسس وقواعد شكليّة ومضمونية وأسلوبية ووظيفية، وتعدّ مقولة الجنس الأدبيّ من أبرز القضايا التي شغلت الشعرية الغربيّة منذ أرسطو إلى نقاد الحداثة وما بعدها نظراً لأهميتها في توجيه عمليتي الإبداع والتلقي على السواء.

ويعدّ أرسطو من خلال كتابي **فن الشعر** وفن الخطابة المنّظر الأوّل لمسألة الأجناس الأدبية من خلال ما قدّمه من تصنيفات لأجناس الأدب شعراً ونثراً وفق منهج علمي دقيق قائم على رصد الخصائص والمكونات الشكلية والجمالية التي تميز الجنس الأدبي عن الآخر، وقد تبنت شعريّة أرسطو مبدأ نقاء الأجناس الذي يقضي بضرورة الفصل الصارم بين الأجناس الأدبية وتفادي أية تداخل أو تمازج بينها.

تبنت المدرسة الكلاسيكية مبادئ الشعرية الأرسطية لاسيما مقولة نقاء الأجناس واعتبرتها قواعد وقوانين ملزمة، بينما ثارت المدرسة الرومانسية على مقولة الجنس الأدبي ذاتها ودعت إلى تجاوزها وتحرير الإبداعي الأدبي من قواعدها وقوانينها الملزمة.

غير مقولة الجنس الأدبيّ بقيت حاضرة باعتبارها ضرورة للمبدع والقارئ العادي وحتى الناقد أو القارئ المتخصص، وذلك باعتباره حاضراً خفيّا في عمليات الكتابة والقراءة والنّقد، فهاجس الإبداع أو الفرادة التي تسكن أيّ مبدع محكومة بتلك القواعد، وأفق انتظار القارئ لا يمكنه هو الآخر التنصل منها، أمّا الناقد فأغلب آلياته النقدية محكومة مسبقا بقواعد الجنس فلا يمكن له أن يواجه نصّا شعريّا بآليات وطرق نقد أو تحليل النصّ السردي، ومن ثم كانت كل دعاوى النقاد الرافضين لمقولة الجنس الأدبي زائفة حسب تصور الكثير من النقاد فالجنس الأدبي من ثوابت العملية الإبداعية والنقدية.

[1] ينظر المرجع السابق، ص 54.

الفصل الثاني:

ثنائية الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ القديم وموقعها من نظرية الأجناس

1- توطئة: الأدب والأدبية في التّراث النّقديّ العربيّ

2- ثنائيّة الشعر والنثر الحدود والمسارات:

2-1 الشّعر والنّثر – المفهوم والمصطلح-

2-2 ثنائية الشعر والنثر – قراءة في الأصل والفكر-

3- ثنائية الشّعر والنّثر – المماثلة والاختلاف-:

3-1 المستوى الإيقاعي – التركيبي

3-2 المستوى البلاغيّ: الاختيار الأسلوبيّ بين الشّعر والنّثر

3-3 ثنائيّة الشعر والنثر بين الفنّ والإيديولوجيا

3-4 فعل التّلقي بين المشافهة والكتابة

1- توطئة: الأدب والأدبيّة في التّراث النّقديّ العربيّ:

لعله من نافلة القول أن نشير إلى أنّ التّراث النّقديّ العربيّ لم يعرف مصطلح **الأدب** بالمفهوم المتعارف عليه حديثا، باعتباره كتابة تخييلية Imaginative ليست حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة[1] أو على أنّه فنٌّ من الفنون الجميلة يستخدم اللّغة بطرائق غير مألوفة [2] للتعبير عن المشاعر و نقل الانفعالات والخبرات، أو باعتباره "مجموعة النصوص التي توفر فيها البعد الفنيّ لتؤثر في المتقبّل"[3]، ولعل المراد بالبعد الفنيّ ما توفر عليه النّص الأدبيّ من خصائص وسمات ميّزته عن سائر النصوص التي يمكن نعتها بغير الأدبية، أي ما يصطلح عليه **بالأدبية** (La Littérarité)أو ما يجعل من عمل ما عملا أدبيّا، فهي المعيار الذي يمكن الاحتكام إليه في التفريق بين النصوص فتُصطفى نصوص وتسقط أخرى.

وتصبح مهمة النّاقد الأدبيّ تبعاً لهذا وحسب ما يؤكده **بوريس إيخنباوم** B.Eikhenbaum محاصرة تلك السمات المميّزة لمادة الأدبية[4]، وهي عملية ينبغي أن تأخذ في الاعتبار الأوّل تلك الخصائص التي "يرى رومان جاكوبسون أنّها جمالية بحتة وينبغي استقصاؤها بمعزل عن الاعتبارات الاجتماعية والتاريخية"[5]، في محاولة لإعادة الاعتبار للبعد الفني في النّص بعيدا عن الحاجات الإيديولوجية سياسية كانت أو اجتماعية والتي كرس الأدب لخدمتها زمنا طويلا .

وقد عمل **أحمد محمد ويس** على الربط بين تعريف الأدب على أنّه استخدام للغة خارج المألوف ومفهوم الأدبية وخلص من ذلك إلى أنّ "مكمن الأدبية ماثل في طريقة استعمال اللّغة استعمالا يخرج بها عن المألوف"[6]، فالأدبية –حسبه– هي الخروج بمفردات اللّغة عن المعاني التي وضعت لها في الأصل، وهو

---

[1] ينظر تيري ايغلتون: نظرية الأدب، تر ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1995م، ص 09.

[2] يرجع هذا التعريف إلى الشكلانيين الروس وعلى رأسهم **رومان جاكوبسون** الذي يعتبر الأدب نوعا من الكتابة التي تمثل عنفا منظّما يرتكب بحقّ الكلام الاعتيادي، فيحوّل بذلك اللغة الاعتيادية، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي، فلا وجود للأدب إلاّ انطلاقا من تحويل ما يسمى في العادة لغة، ينظر المرجع نفسه، ص 11. قارن بـ رولان بارط: درس السميولوجيا، تر ع بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993م، ص 35.

[3] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1987م، ص 04.

[4] فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، تر محمّد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص 14.

[5] رمسيس عوض: الأدب الروسي قبل الثورة البلشفية وبعدها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1987م، ص 30.

[6] أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي – بحث في المشاكلة والاختلاف –كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2017م، ص 38.

التصوّر نفسه نجده عند **جوناثان كولر Junthan Mal** حيث يرى أنّ "الأدبية تقع في معظم الأحوال داخل نظام اللغّة التي تجعل الأدب متميّزا عن اللّغة المستخدمة لأغراض أخرى"[1]. ووفقا لذلك يصبح الأدب ممارسة أو حدثا لغويا يقدّم عالما تخييليّا مختلفا عن العالم الواقعي وإن كان مستمدا منه .

ويعدّ مفهوم الأدبية من المصطلحات ذات الشمولية والاتساع لكونها تنطبق على كلّ ما يكتب في إطار الممارسة الأدبية، بغض النظر عن انتمائه الأجناسي لأنّ " نسبة الأدبية إلى الأدب هي بمقام اللّغة من الكلام عند دوسوسير؛ بمعنى النظام الذي تشترك فيه كلّ الأعمال الأدبية مجرّدة"[2]، فهي بذلك معيار لكلّ أدبي، إلاّ أنّ هذا المعيار يحتاج إلى تضييق كي يكون أداة نقدية ناجعة وقابلة للتطبيق النقدي على مختلف النصوص، ولا يمكن تحقيق ذلك إلاّ من خلال مقولة الجنس الأدبي، فصحيح أن كلا من الرواية والرسالة والقصيدة نصوص أدبية، إلاّ أنّ أدبية الرواية ليس هي أدبية الرسالة ولا أدبية القصيدة، إذ لكلّ جنس أدبيّته التي يمتاز بها[3].

إنّ أدبية الجنس الأدبي مردها مجمل الخصائص والسمات التي تميّز الجنس الأدبي عن الآخر، فالأدبية مفهوم عام وخاص في الوقت نفسه، عام حين تكون بصدد التمييز بين الأدبي وغير الأدبي، وخاص حين يحاول التفريق بين أدبية جنس وأدبية جنس آخر. كما أنّ هذا المفهوم يختلف أيضا باختلاف البيئة البشرية التي تنتجه فما يعدّ نصا أدبيا في مكان و زمان معينين قد لا يعتبر نصا أدبيا في غيرهما، وهو ما جعل **جان إيف تاديه** Jan If Tadyih يعتبر مفهوم الأدبية "دلالة إيحائية اجتماعية ثقافية تتغير تبعا للزمان والمكان البشريين"[4]، وذلك لكون أدبية النّص ترتبط قبل كلّ شيء بالمتلقي وأبعاده الاجتماعية والثقافية وحتى النفسية.

إنّ مصطلح الأدب بهذا المفهوم الخاضع لمعيار الأدبية وليد العصر الحديث، فلم يكن مستعملا في التراث الغربي أو العربي، ففي المدونة النقدية الغربية عرف مصطلح الأدب تأخرا في الظهور من جهة، وقلة ضبط وتحديد من جهة أخرى.

---

[1] جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، تر مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م، ص 47.

[2] Mounin (et autres):Dictionnaire de la Linguistique ,PUF . Paris, 1974,p 205-206

[3] ينظر المرجع السابق، ص 38.

[4] جان أيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993م، ص 325.

ففي الوقت الذي يعتقد كلّ من **تزيفتان تودوروف** و**رولان بارت** " أنّ كلمة أدب بمعناها الحالي حديثة عهد في اللغات الأوروبية:إنّ تاريخها يعود، في أقصى حدّ إلى القرن الثامن عشر"[1].

يرى **تيري ايغلتون** أنّ مفهوم الأدب في إنجلترا القرن الثامن عشر لم يكن "مقتصراً كما هو الحال في بعض الأحيان اليوم على الكتابة الإبداعية أو التخييلية، إذ كان يعني كلّ ما في المجتمع من كتابة قيّمة فلسفة وتاريخ ومقالات ورسائل فضلا عن القصائد"[2]، ولعلنا من خلال رأي **إيغلتون** نستطيع أن نستشف سبب تأخر هذا المصطلح كمقابل لمختلف النصوص الإبداعية في أوروبا، والذي يمكن إرجاعه إلى استعمال المصطلح كمقابل لكلّ الممارسات اللغوية بمختلف مباحثها[3].

ولعل هذه الظاهرة لم تكن مقتصرة على اللغات الأوروبية فحسب وإنّما تعدتها إلى سائر اللغات ومنها العربية، فالمتتبع للتطوّر الدلالي لمفردة أدب في العربية يلاحظ أنّها استعملت في مجالات عديدة منها ما هو مرتبط بالجانب الأخلاقي ومنها ما ارتبط بالجانب التعليمي التدريسي، ثم أخذت ذات الدلالة السابقة التي تتسع لتشمل مختلف أشكال القول في سائر المعارف.

أما في المدونة النقدية العربية فإنّ "اسم الجنس الجامع الذي اهتم به العرب القدامى، ووصفوا به مختلف الممارسات اللفظية، وميّزوا أنواعها وخصائصها هو مفهوم **الكلام**، وعلينا أن ننطلق من هذا المفهوم لرصد كيفية تحديد القدامى لأجناسه وأنواعه"[4]، وهو المصطلح الذي درج النقاد العرب على استعماله كمقابل لمصطلح الأدب، استعمالا عاما في مختلف الكتب النقدية والبلاغية وحتى الإعجازية والفلسفية. حيث تزخر المصادر العربية في شتى المجالات بالإشارات الصريحة إلى مفهوم الكلام وصفاته وكذا أقسامه وأنواعه، وهو ما سنحاول بيانه فيما سيأتي.

---

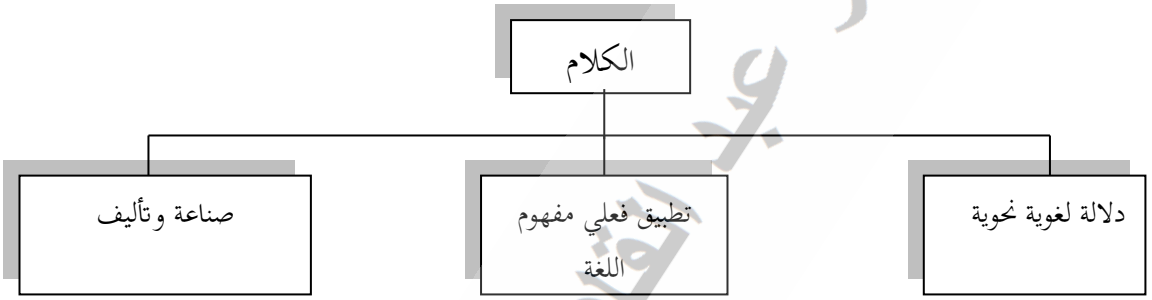
[1] تزيفتان تودوروف: مفهوم الأدب، تر منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1990م، ص ص 35-36.قارن بـ رولان بارت درس السميولوجيا، ص 34.

[2] تيري ايغلتون: نظرية الأدب، ص 37.

[3] يرى **جوناثان كولر** أنّ المفهوم الغربي الحديث للأدب، بوصفه كتابة تخيليّة يعود إلى المنظرين الرومانسيين الألمان في أواخر القرن الثامن عشر، وإلى كتاب نشر في عام 1800م للفرنسية **مدام دي ستال** Madam de Staél تحت عنوان **في الأدب المتأمل من خلال علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية**. ينظر جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ص 40.

[4] سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص 133.

إنّ لفظ الكلام من الألفاظ ذات الاستعمالات العديدة في الثقافة العربية، منها ما هو نحوي لغوي ومنها ما هو فني بلاغي، كما يستعمل للدلالة على الكلام الاعتيادي اليومي كتطبيق فعلي لمفهوم اللغة، ولعل ما يهمّنا في هذا السياق هو مصطلح الكلام بأبعاده الفنية والذي يستعمل للدلالة على صناعة وسيلتها اللغة باعتبارها "نواة فعل التأليف وأساسه"[1]، فالاستعمالات العديدة لمصطلح الكلام تشترك في هذه النواة لكنّها تختلف في منهجية الاستعمال ودرجة العدول عن المعيار اللّغوي المتفق عليه أيّ مجمل قواعد اللّغة من حيث دلالتها على المعاني وكذا من حيث العلاقات الإسنادية.ويمكن تمثيل دلالات مصطلح الكلام في الخطاطة الآتية:



إنّ الكلام في مستواه الثالث الدال على صناعة فنية قائمة على التأليف والإبداع انتقل فيه الاستعمال اللّغوي من "مرتبة اللّغة العادية، لغة العامة، إلى الاستعمال الإبداعي ليصبح التأويل فعلا مشروعا يتيح للذهن أن يجول في المعاني"[2] باحثا عن مكامن الجمالية فيه، ومن ذلك ما جاء على لسان النبي ﷺ في قوله " إنّما الشعر **كلام مؤلّف** فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه"[3].

فالشعر وفق الحديث النبوي الشريف نوع خاص من الكلام خاضع لقواعد ومعايير أخذت مفهوم التأليف الذي يمكن عدّه نظاما معيّنا تصاغ وفقه العبارة ولا يتأتى ذلك لكلّ الناس، إنما لمن حذق منهم وأجاد الصناعة ذلك أنّ "الكلام صلف تياه لا يستجيب لكلّ إنسان، ولا يصحب كلّ لسان، وخطره

[1] خديجة غفيري: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، دار أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2012م، ص 173.

[2] المرجع نفسه، ص 173.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، ج1، ص 27.

كثير وتعاطيه مغرور (...) وهو يتسهل مرّة ويتعسر مرارا ويذلّ طورا ويعزّ أطوارا"[1].

ويأخذ مفهوم التأليف عدة معاني تدور في مجملها في مجال النظم وصياغة الكلام وحسن بنائه وسبكه[2]، في عملية هي أقرب إلى الخلق الذي يجعل من الكلام بمثابة الكائن الحي الذي تتآلف فيه الروح مع الجسد فكذلك كان أمر الألفاظ مع المعاني إذا تأملنا قول **العتابي** (ت 220هـ) "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنّما تراها بعيون القلوب، فإن قدّمت منها مؤخرا، أو أخرت مقدّما، أفسدت الصورة وغيّرت المعنى، كما لو حوّل رأس إلى موضع يدّ، أو يد إلى موضع رجل لتحوّلت الخلقة وتغيّرت الحلية"[3]، كما يقترب تأليف الكلام عند النقاد العرب من مفهوم النسج باعتباره إحالة مادة خام إلى صورة فنيّة وفق مقتضيات خاصة، فتقترب من موهبة صانع الكلام من صاحب النسيج في الجمع بين الألفاظ والمعاني وفق نسق معين، نحو ما ذهب إليه **أبو هلال العسكري** في قوله "الشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن"[4].

وهذا التصوّر هو ما بنى عليه النقاد العرب نظرياتهم حول ما نصطلح عليه اليوم بالأدب فالكلام المؤلّف عندهم هو القاعدة الأولى التي بنيت عليها تصوّراتهم ومفاهيمهم حول التصنيف أو ما نصطلح عليه حديثا بالتجنيس، فالكلام جنس عام يضمّ مجمل الممارسات الإبداعية، وهو ما يصرّح به **أبو العلاء المعري** (ت 449هـ) في **رسالة الصاهل والشاحج** يقول " الشعر نوع من جنس وذلك الجنس هو **الكلام**"[5].

والجنس كما سبق وذكرنا في الفصل الأوّل من هذا البحث يضمّ جملة من الأنواع تجمع بينها خصائص مشتركة من باب التجانس أي التشابه والمماثلة، أو ما يصطلح عليه أبو العلاء **بالجنسية** والتي جعلها نوعا من القرابة بين أنواع الجنس الواحد، فيقول في ذلك "فالجنسية قرابة بين المتجانسات،

---

[1] التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة،، شرح وتصحيح محمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، 1953م، ص 06.

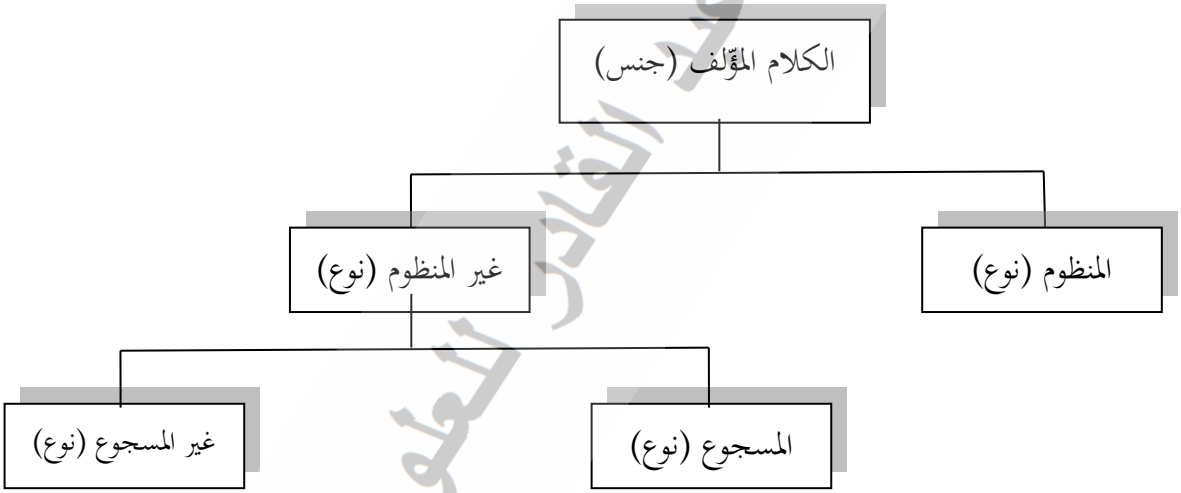
[2] ينظر محمّد مهدي الشريف: معجم مصطلحات علم الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 2003م، ص ص 09-10.

[3] الجاحظ:البيان والتبيين، ج1، ص 86.

[4] العسكري: الصناعتين- الكتابة والشعر-، ص 60.

[5] أبو العلاء المعري: رسالة الصّاهل والشاحج، تح عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984م، ص 181.

ثمّ يتفرّع ذلك إلى ترتيب الأنواع، فالحيوان كلّه جنس بينه تقارب بالجنسية "[1]، و كذلك كان الكلام جنسا تتفرع عنه أنواع بينها صلة قرابة أوّلها الشعر كما جاء في نص المعري، وثانيها النثر كما نستخلص من النصّ الذي ردّ به **أبو علي مسكويه** (ت 421هـ) على مسألة **لأبي حيّان التوحيدي** (ت 414هـ) حول النّظم والنّثر، ومرتبة كلّ واحد منهما، ومزيّة أحدهما فقال: " إنّ النّظم والنّثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما وإنّما تصح القسمة هكذا: الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع، ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه"[2].فالنوع الثاني الذي يدرج تحت جنس الكلام إضافة إلى الشعر هو النثر أو غير المنظوم وهذه الأنواع حسب مسكويه قابلة للتقسيم والتفرع إلى أنواع أخرى كما يبيّن الشكل الآتي:



والنصوص النقدية التراثية في هذا السياق كثيرة؛ بعضها خاض في التصنيف والتقسيم، وبعضها الآخر خاض في بيان صفة الكلام بين الجودة والرداءة لإبراز ما يحسن فيه من المزايا وما يعاب، على حدّ قول **أبي هلال العسكري** (ت395هـ) في كتابه **الصناعتين** "والكلام يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيّر لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه (...) فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه (...) فإذا كان

[1] المصدر السابق، ص 170.

[2] أبو حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، تقديم صلاح رسلان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، دت، ص 309.

الكلام كذلك كان بالقبول حقيقا، وبالتحفّظ خليقا"[1] وجاء في موضع آخر " ولو كان الكلام الواضح السهل، والقريب السلس الحلو بليغا، وما خالفه من الكلام المستبهم والمستغلق والمتكلّف والمتعقد أيضا بليغا لكان كلّ ذلك محمودا وممدوحا مقبولا، لأنّ البلاغة اسم يمدح به الكلام "[2] .

فالسهولة والسلاسة والحلاوة وقرب المأخذ ومجمل ما وصف به العسكري الكلام الجيّد الذي يلقى القبول لدى المتلقي، يمكن إجمالها انطلاقا من نصه الثاني في مصطلح **البلاغة** باعتبارها وصفا جامعا لكّل الخصائص والسمات اللغوية الجيدة التي تشترك بها جميع أنواع الكلام العربي شعرا ونثرا، فلا تقصر على نوع دون غيره ويمكن أن نقول هي ما يصنع فرادة النص فنلتقي بذلك مع ما اصطلح عليه حديثا بالأدبية.

وهذا التقارب الحاصل بين المصطلحين (البلاغة والأدبية) انتبه إليه بعض النقاد المعاصرين لاسيما الغرب، **فرولان بارت** يتبنى مصطلح **البلاغة** كبديل لمصطلح **الأدبية** الذي جاء به الشكلانيون الروس، في محاولته الإجابة عن التّساؤل الجوهريّ في العمل الأدبي " ما الذي يجعل من الاتصال اللغوي عملا فنيا ؟ إنّه العنصر النوعي نفسه الذي سأسميه **البلاغة**"[3]مستعيرا بذلك المصطلح التراثي لمعالجة إشكالية قديمة جديدة هي مكمن الاختلاف في النص الأدبي، وهو ما يجعلنا نتساءل عن الكيفية التي تعامل بها النقد العربي القديم مع هذه القضية ؟ وهل كانت من بين مشاغله النقدية ؟

مما لاشك فيه أنّ النقد العربي القديم منذ بداياته الانطباعية الأولى إلى مرحلة النضج كان على وعي تام بالفرق بين الاستعمال الفني للغة متجسدا في الأدب وعلى رأسه الشعر وبين استعمالها اليومي كوسيلة للتواصل، وهو ما خلق مستويين لغويين متباعدين ومختلفين تمام الاختلاف، أحدهما يقتصر على الإفهام قصد التواصل، بينما يتعدى المستوى الثاني إلى استخدام اللغة بطريقة فنية وفق مقتضيات بلاغية، ومن ذلك ما ذهب إليه **الجاحظ** حين نفى أن يكون مدار الكلام البليغ على الإفهام وتبعه **أبو هلال العسكري**، ومما جاء في ذلك قوله في الصناعتين، "إنّ الخطب الرائعة والأشعار الرائقة، ما

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين – الكتابة والشعر–، تح علي محمد البجاوي و محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1، 1952، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة، ص 55 .

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] رولان بارت: الأدب بلاغة، ضمن كتاب سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 54.

عملت لإفهام المعاني فقط، لأنّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيّد منها في الإفهام (...) ولهذا تأنّق الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة، يبالغون في تجويدها (...) ليدلوا على براعتهم وحذقهم بصناعتهم، فلو كان الأمر على المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدّا كثيرا وأسقطوا عن -أنفسهم تعبا طويلا "[1]، فأدركوا بذلك أنّ في النص الأدبي (رسالة أو خطبة أو قصيدة) مزيّة يصنع من خلالها تميّزه.

فبداية من النقد الجاهلي القائم في معظمه على الذوق الفطري غير المعلل أصدر النقد أحكاما حول الأدبية أو الشاعرية خاصة في شكل انطباعات ذوقية واكبتها نعوت جزئية وأخرى كلية تعكس الوعي بالاختلاف وإن لم تكن مشفوعة بالحجج والأدلة المسوغة، تدل على إدراك لوجود الأدبية الذي يعكسه الارتياح أو التفاعل الحاصل بين النص الأدبي ومتلقيه ذلك أنّ " أوّل موقع لرصد «الأدبية» هو التقبّل، وهذا طبيعي إذا اعتبرنا الأدب خاضعا لشبكة التواصل، فتكون «الأدبية» آنذاك منحصرة فيما يحدثه النّص من وقع في المتقبل، هو ما نعبّر عنه بـ «التلذذ الأدبي"[2] الذي يمكن عدّه أبسط درجات ومراحل إدراك الأدبية، وهو في أغلب الأحيان مرتبط بمعطيات البيئة الاجتماعية والذوق العام، إضافة إلى بعض المعايير اللّغوية وكذا العروضية التي تمّ الاستناد إليها في الحكم على أدبية بعض النصوص الشعرية[3].

وقد ناقشت العديد من النصوص النقدية التراثية مسألة التلذذ أو الطرب[4] القائم على الانفعال دون أن تورد له علة واضحة ومن ذلك قول **القاضي عبد العزيز الجرجاني** (ت 392هـ) " ثم أحسست في نفسك عنده هزّة ووجدت طَربة تعلم لها أنّه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها"[5]، فلفظتي **هزّة**

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ص 58-59.

[2] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، ص 10.

[3] نحو ما ورد من استهجان لظاهرة تغيير المجرى (حركة حرف الروي)أو ما يعرف عروضيا بالإقواء ينظر المرزباني: الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمّد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م، ص25.

[4] يعرّف مصطفى الجوزو الطرب على أنّه الشعور بالمتعة الفائقة عند السماع أو ما أصله السماع: الموسيقى والغناء وما قارب ذلك، مع التعبير الانفعالي العفويّ عن طريق تعبيرات من لغة الجسد عن طريق الهتاف أو الحركة وتسمى هذه الحالة عند النقاد العرب هِزّة الطرب. ينظر مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب – الجاهلية والعصور الإسلامية – 2 نظريات تأسيسية مفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988م، ص 228.

[5] عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة، ط2، 1951م، ص 188.

و**طربة** دالة على التلذذ الحاصل من وقع الكلام أما لفظة **فضيلة** فتدلّ على أنّ في النّص اختلافاً وفرادةً كانت سبباً في إحداث المتعة المذكورة.

ويوضّح **ابن رشيق** في **العمدة** علّة غياب تعليل هذه المتعة بقوله " وليس للجودة في الشعر صفة، إنّما هو شيء يقع في النفس عند المميّز، كالفرند في السيف والملاحة في الوجه"[1]، فربط بذلك بين التلذذ والدربة أو الخبرة التي يكتسبها القارئ من طول معاينة الكلام، فالوقوف على مكمن الأدبية حسب نص القيرواني متوقف على خبرة القارئ التي تمكنه من بيان جيّد الكلام من غيره، وعليه لا يحدث التلذذ عند القارئ الذي لا يتوفر على تلك الصفة، وغياب الإحساس باللذة التي يتيحها النصّ لقارئه يمكن إرجاعه إلى أحد أمرين:

- أن يكون النصّ فاقدا للأدبية، فيخرج بذلك من دائرة الأدبي إلى غير الأدبيّ.
- أن يكون قارئ النصّ ليس في المستوى الفني والثقافي الذي يتيح له تذوّق جمال النصّ الأدبي كأيّ مظهر من مظاهر الفن والجمال[2].

وإضافة إلى الذوق ارتبط الحكم على أدبية النّص في بعض النماذج النقدية القديمة بمعايير فنية وأخرى موضوعية أخلاقية ارتبطت خاصة بمفهوم الصدق، ومن ذلك ما ورد عن **عمر بن الخطاب** ﷺ في حكمه على شعر زهير بن أبي سلمى الذي عدّه أشعر الشعراء في قوله: "كان لا يعاظل[3] بين القول، ولا يتبع حوشي الكلام، ولا يمدح الرجل إلاّ بما هو فيه"[4]، وعليه بنى عمر حكمه على " نفي المعاظلة عن شعر زهير ووصفه بالسماحة ومجانبة التوعّر والتعقيد كما مدحه بالاعتدال في المديح والبعد عن الإطراء والمغالاة في الثناء"[5]، فتجسدت المعايير الفنية في العناية بالأسلوب متمثلا في حسن انتقاء الألفاظ والابتعاد عن التوعّر والتعقيد، أما المعايير الأخلاقية فتدور حول معاني متمثلة في البعد عن المبالغة والتزام الصدق في المديح.

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 99.

[2] ينظر عبد الملك مرتاض: نظرية النصّ الأدبي، دار هومه، الجزائر، ط2، 2010م، ص ص 57-58.

[3] المعاظلة في أصل الكلام إنّما هي ركوب الشيء بعضه ببعض وسمي الكلام به إذا لم ينضّد مستويا وأركب بعض ألفاظه رقاب بعض، وتداخلت أجزاؤه تشبيها بتعاظل الكلاب والجراد ينظر أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ص 162-163.

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص ص 137-138.

[5] بدوي طبانة: دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1974، ص 73.

ومع تطوّر الفكر النّقديّ العربيّ و ظهور مصطلحات وقضايا نقديّة شائكة وعميقة مردّها دائما البحث عن النّموذج الأعلى في الأدب ممثلاً في الشعر خاصة، اختلف تفكير النّاقد العربيّ حول مكمن الأدبيّة، وعلى الرغم من غياب هذا المصطلح بصيغته المصدرية، إلاّ أنّه عرف مصطلحات تقترب من معناه باعتباره بحثاً فيما يميّز النّصّ الأدبيّ عن غيره، ومن ذلك مصطلح **حسن الديباجة** الذي ورد في مواضع ونصوص تراثية عديدة منها ما جاء في عيار الشعر **ابن طباطبا** (ت 322هـ) من أنّ " الشعر هو ما إن عري من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر"[1]، فجعل انتماء الكلام إلى مجال الشّعر قائما على **حسن الديباجة** الذي يمكن أن نعدّه مصطلحاً آخر للتعبير عن مفهوم **الأدبية**، وقد ارتبط هذا المصطلح بواحدة من أهمّ القضايا التي شغلت الدرس النقدي القديم وهي ما يعرف بقضية **اللفظ والمعنى** باعتبارها من أهمّ المسائل التي شغلت النقد العربي القديم، وهي قبل كلّ شيء بحث فيما يخلق جمالية النّص (اللفظ أم المعنى).

ولا يخفى على الباحث في هذا السياق الارتباط الوثيق لهذه القضية بحقل الدراسات الإعجازية التي نزعت في بداية أمرها إلى كشف ما يفرق بين القرآن الكريم بوصفه كلاما معجزا، وبين التعبير الفني شعرا ونثرا، فكان لتلك الدراسات فضل في " تفتق أكمام البيان القرآني عن مسائل ولطائف جديدة في فنون القول وجماله، وتمكنت أيضا من الوصول إلى **العلّة الجمالية** التي تكمن وراء هذه الفنون الجمالية في البيان"[2].

يذهب **أبو سليمان الخطابي** (ت 388 هـ) إلى "أنّ القرآن إنّما صار معجزاً لأنّه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التّأليف مضمناً أصحّ المعاني"[3]، فجعل مدار الإعجاز على اللّفظ الفصيح والمعنى الصحيح "وتكون الحظوة للنّظم لأنّه لجام الألفاظ وزمام المعاني، وبه تنتظم أجزاء الكلام ويلتئم بعضه إلى بعض فتقوم له صورة في النّفس يتشكّل بها البيان"[4].

وإذا أردنا نقل هذه التصورات إلى الكلام الأدبي، كان من الضروري أن يعتني صانع الكلام شاعراً كان أو كاتباً بحسن تأليف الكلام والذي لا يكون صحيحا إلا بحسن اختيار اللّفظ وإحلاله الموقع

---

[1] ابن طباطبا: عيار الشعر، تح طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، دط، 1956م، ص 17.

[2] محمّد زغلول سلام: أثر القرآن في تطوّر النقد العربيّ إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الشباب، المنيرة، دت، ط1، ص 233.

[3] الخطابي: بيان إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح وتع محمّد خلف الله أحمد و محمّد زغلول سلام، سلسلة الذخائر، دار المعارف مصر، ط 3، 1973م، ص 27.

[4] المصدر نفسه، ص 36.

المناسب في السّياق والذي يعدّ أساس البلاغة والإحسان في البيان[1] الذي جعله **الباقلاني** " مرهون بأن يأتي كلّ شيء على قياس دقيق فالعذوبة في الشّعر قد تضيع بنقصان حرف أو زيادة حرف، فتصير إلى الكزازة، وتعود ملاحته ملوحة وفصاحته عيًّا، وبراعته تكلّفا، وسلاسته تعسفا وملاسته تلوّنا وتعقدا"[2]، فيكون مدار الأدبية عند علماء الإعجاز فيما اصطلح عليه بـ **النظم**، والذي تبلورت فكرته وأخذت أبعادا بلاغية وجمالية عند **عبد القاهر الجرجاني** (ت471هـ) في كتابه الشهير **دلائل الإعجاز**، وقد " تركّزت جهود عبد القاهر الجرجاني حول شروط تحليل الخطاب المبين تحليلاً بيانيّا يعمد من خلاله إلى استنباط طرائق إنتاجه، وطرائق تلقيه (...) ومعروف أنّ أهمّ ما كان يشغل عبد القاهر الجرجاني هو بيان دلائل الإعجاز في الخطاب العربي المبين، وعلى رأسه القرآن"[3]، فنظريته الشهيرة في النظم بُنيَت على أسس جمالية في الأصل تسعى إلى تتبع مكامن الجمال والتميّز في النّص بغض النظر عن جنسه.

وإذا كان النّقاد المعاصرون كما سبق وأشرنا يعتقدون أنّ الأدبيّة تكمن في استعمال اللّغة استعمالاً خارج المألوف، أي في مجمل ما يمارسه المبدع من عنف في حق اللّغة الاعتيادية على حدّ تعبير **رومان جاكوبسون**، فإنّ هذا التصوّر ليس جديداً تماماً، لأنّ نظريّة النّظم الجرجانية انطلقت في المقام الأوّل من تصوره الخاص للغة والكلام، فاعتبر الجرجاني "أنّ العلم باللّغة من حيث هي ألفاظ، وقواعد لا يؤدي حتماً إلى جودة الكلام والشّعر، فأولئك الذين فضّلوا شعر الأقدمين بحجة أنّهم أعلم من المحدثين باللّغة، أو فضّلوا شعر العرب على المولدين بحجة أنّهم دخلاء عليها وأنّ الدخيل في اللّغة، لا يبلغ مبلغ من نشأ عليها، إنّما هو في طريقة الاختيار والتّصرف بهاتيك القواعد وهاتيك الألفاظ"[4]، فالمنظومة اللّغويّة من ألفاظ وقواعد – حسب الجرجاني- يشترك فيها العام والخاص، وهي موجودة في الكلام كلّه منظومه ومنثوره، إلاّ أنّ ما يصنع الفرق بين نص وآخر هو شيء ذاتيّ للغاية يتعلّق بأسلوب كلّ متكلّم في استعمال تلك القواعد والألفاظ، وبذلك جعل الجرجاني النّصّ الأدبيّ ظاهرة فرديّة بامتياز لأنّها ممارسة مخصوصة للحدث اللّغوي، " فالنصّ ظاهرة فرديّة ومطلقة لا يمكن أن تتكرر حتى عند المبدع ذاته (...) والذي يميّز شاعراً هو النّظم والأسلوب"[5]، وليس مدى معرفته باللّغة وقواعدها.

---

[1] ينظر الباقلاني: إعجاز القرآن، تح أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط 3، دت، ص 220.

[2] المصدر نفسه، ص 220.

[3] عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005م، ص 123.

[4] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص ص 192-193.

[5] إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النّص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م، ص 48.

إنّ النّظم عند الجرجاني يجمع بين التّراكيب اللّغويّة النّحوية والصياغة الفنيّة الجماليّة، فمفردات اللّغة لا أدبيّة لها إلاّ داخل التّأليف، فمن الغلط أو الوهم الاعتقاد " أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التّأليف والنّظم (...) وهل تجد أحداً يقول: هذه اللّفظة فصيحة إلاّ وهو يعتبر مكانها من النّظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها"[1]، أيّ بالنظر إلى سياقها الداخليّ وعلاقاتها بسائر الوحدات اللّغويّة التي تنتظم داخل التركّيب، وهو ما اصطلح عليه الجرجاني بمفهوم **الملاءمة** بين المعاني والألفاظ التي أعطاها مكانة متميّزة في صنع أدبية النّص، وعدّها "الكفيلة بإكساب نص ما مزية أو عكسها"[2].

إنّ البحث عن مكامن الأدبية والجمالية في النّص وفق تصوّر **عبد القاهر الجرجاني** يستلزم نظرة شمولية تستوعب جميع عناصر النّص ومقوماته من لفظ ومعنى وتأليف أو نظم، كما تستدعي بالضرورة النظر في حال المتلقي ومدى قبوله للنصّ في ظلّ سياقه الاجتماعيّ والنّفسيّ، فـ"الحضور الذهنيّ للمتلقي يستدعي الحضور النّفسيّ بمعنى أنّ تشكيل الصياغة على نحو نظميّ مخصوص يستهدف إحداث أثر نفسي فيه، وغياب الأثر معناه افتقاد مهارة التّعامل مع الإمكانات النّحويّة تعاملاً جماليًّا"[3]، وإدماج المتلقي في صناعة النص الأدبيّ وإنتاجه تقتضي مراعاة سياقه الاجتماعي ومجمل خصوصيات البيئة التي ينتج فيها، ومرد ذلك "أنّ أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم"[4].

وهنا يلتقي عبد القاهر الجرجاني مع العديد من الأبحاث النّقديّة المعاصرة التي رأت في الأدبيّة معطى اجتماعي يخضع للسّياق الخارجيّ الذي ينتجه كما سبق وأشرنا. "فجماليات النّص من جماليات التلقي نفسها، ومن استعداد نفس المتلقي للتذوّق وإدراك مواطن المتعة والعجيب في النّسيج اللّغويّ، وفي

---

[1] المرجع السابق، ص 32.

[2] حميد حماموش: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث- مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون (463هـ)-، تقديم أحمد علوي، عالم الكتاب الحديث للنشر، الأردن، ط1، 2013م، ص 88.

[3] محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1995م، ص 246.

[4] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، علّق عليه محمّد رشيد رضا، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط3، 1939م، ص102.

طرائق النّظم التي اعتمدها الكاتب"[1]، فأدبيّة النّص مرهونة بالإحساس بالجمال لدى المتلقي وفي هذا السياق يقول **عبد القاهر الجرجاني**" فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع. فاعلم أنّه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده. وفضل العقل من زناده."[2]

فالأدبية عند عبد القاهر الجرجاني لها مصدران الأوّل **داخلي** متعلق بما اصطلح عليه بالنظم، أي التآلف الحاصل بين الألفاظ الفصيحة والمعاني الصحيحة، والثاني **خارجي** مرده ضرورة مراعاة السياق الاجتماعي وكذا الوضع النفسي لدى المتلقي الذي لا يمكن تجاهل دوره الهام في عملية الكتابة وإنتاج النصوص. وبعيدا عن الدراسات البلاغية والنقدية كان للفلاسفة المسلمين آراء في مكامن الأدبية في النص، لاسيما من خلال الموازنات التي عقدها بعضهم بين الكلام الأدبي متمثلا في الأقاويل الشعرية والخطابية، وبين سائر الممارسات اللغوية الأخرى على غرار الجدل والسفسطة والبرهان.

ومما جاء في هذا السّياق ما أورده الفيلسوف **أبو نصر الفارابي** (ت 339هـ) من التّفريق بين ما اصطلح عليه بالأقاويل المبتذلة التي تؤدي المعنى بأهزل التعابير والتي لا تسعى إلى أكثر من تفهيم السامع وبين الأقاويل غير المبتذلة ومنها الأقاويل الشعرية والخطابية وما يجري مجراها من ضروب الكلام الفني الذي يتحرى البلاغة فتستعمل فيه الألفاظ خارج المألوف وترتب ترتيبا خاصا له وقع على النفوس والأذهان[3]، ففرق بذلك بين الكلام العادي الهادف إلى التواصل والتبليغ، وبين الكلام الإبداعي البليغ.

ونخلص من هذا العرض الموجز لآراء النقاد العرب حول ما اصطلح عليه بالأدبية إلى أنّ الناقد العربي كان على وعي كامل بما يميّز النص الإبداعي شعرا أو نثرا عن غيره من الممارسات اللغوية، والنصوص النقدية في هذا المجال كثيرة ومتشعبة، فكلٌّ من النّاقد القديم والناقد المعاصر"يقرّ بوجود أدبية

---

[1] عبد القادر عميش: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل – مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي –، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، دط، دت، ص 112.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص 14.

[3] ينظر أبو نصر الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تح غطاس عبد الملك خشبة، سلسلة تراثنا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 1092.

في النّصّ الأدبي، وهي الأولى بالعناية والأحرى بالتحليل"[1] إلاّ أنّ ذلك لا ينفي ما يعتري مصطلح **الأدبية** من الغموض والزئبقية التي يستعصي معها كشف مواطنها وكيفية الاهتداء إليها، ناهيك عن الفروق الكثيرة بين الأدبية بمفهومها التراثي المستمد من البيئة النقدية والفلسفية العربية، وبين مفهومها الجاكبسوني المعاصر الذي وصلنا عن ترجمة تشوبها إشكاليات كثيرة جعلتها تتداخل مع حقول ومصطلحات أخرى (الشعرية والبلاغة).

ووفقا لما سبق يمكن عدّ مصطلح **الأدبية** تصورا جماليًّا جامعاً لمختلف الممارسات الإبداعية باعتباره محاولة لكشف فنّيتها، إلاّ أنه لا ينبغي طمس الفروق التّعبيريّة التي تميّز الجنس الأدبي عن الآخر، فلكلّ جنس –كما سبق وأشرنا– أدبيته الخاصة، و دون هذا الاختلاف الجوهري تخفق تلك الأجناس الأدبية في أداء رسالتها الإنسانيّة التي تشترك فيها جميعاً اعتباراً من الأداة اللّغويّة الخاصة بكلّ منها[2]، ولعل هذا الاختلاف هو ما سنحاول بيانه بدءا من ثنائية الشعر والنثر وصولا إلى آخر التصنيفات التي تمثل في مجملها التصور العام لما يسمى بنظرية الأجناس الأدبية.

2– ثنائية الشعر والنثر الحدود والمسارات:

إنّ محاولة تأصيل نظرية للأجناس الأدبية في التراث العربي لابدّ أن تمرّ بثنائية **"الشعر والنثر"** باعتبارها النّواة الأولى التي انطلقت منها مجمل التّقسيمات التي خضع لها الكلام العربيّ، والتي اتفقت حولها جلّ الدراسات النقدية والبلاغية وحتى الفلسفية والكلامية، والتي اعتبرت –كما سبق وأشرنا– الكلام جنسا جامعا يضم مختلف أشكال التعبير التي تتخذ من اللّغة وسيلة لها، كما عبّر عنه قول **مسكويه** السابق "إنّ النظم والشعر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما"[3]، ما يطرح تساؤلا شائكا: هل الشعر والنثر جنسان أم نوعان؟

إذا أخذنا بالقاعدة اللّغوية التي اتفقت عليها المعاجم العربية في اعتبار **الجنس أعمّ من النّوع**، يصبح التصوّر السابق مقبولا من جهة ومرفوضا من جهة أخرى، فالكلام الذي يقابل مصطلح الأدب في تصورنا المعاصر يمثل جنسا بالنظر إلى ما هو أخصّ منه أي الشعر والنثر التي هي أنواع قياسا إلى

---

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية النصّ الأدبي، ص 60.

[2] ينظر محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 17.

[3] أبو حيّان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، ص 309.

الكلام، إلاّ أنّ هذا التصور يطرح إشكالا آخر، فإذا كان الشعر والنثر أنواع فكيف يمكن تسمية ما تفرع عنهما؟

لعل **أبا العلاء المعري** قد انتبه إلى هذا الإشكال، فجعل القاعدة اللغوية أكثر مرونة باعتبار الكلام جنساً قياساً إلى ما هو أخصّ منه (الشّعر والنّثر) لتصبح هذه الأنواع أجناساً قياساً إلى ما هو أخصّ منها على غرار أنواع النّثر وأنواع الشّعر يقول "قد تقدّم أنّ الشعر نوع من جنس، وذلك الجنس هو الكلام. وإذا صحّ ذلك قلنا: إنّ الشعر جنس والرجز نوع تحته. وإنّما ذكرت ذلك خشية أن تذهب إلى أنّ الرجز ليس بشعر كما قال بعض الناس"[1].

ولعل ما يعقّد الأمر أكثر وجود مصطلحات أخرى جرى استعمالها في التراث على أنّها مقابلة للشعر أو النثر أهمّها مصطلح **الفنّ** ولا أدلّ على ذلك من ترجمة عنوان كتاب أرسطو في الشعرية إلى **فن الشعر**، وكما ورد في نصوص تراثية كثيرة منها ما جاء به **ابن وهب الكاتب** (ت139هـ) حين اصطلح **فنون القول** على مجمل الممارسات الإبداعية المنطوية تحت مصطلح الكلام، " ليس المستحسن السرف والكذب والإحالة في شيء من فنون القول إلاّ الشعر"[2]، وفي السياق ذاته يستعمل **أبو القاسم الكلاعي** (ت634 هـ) مصطلح قسم " والبلاغة تنقسم قسمين: منظوما ومنثورا"[3]، إضافة إلى مصطلحات أخرى من باب الضرب والصنف وغيرهما مما استعمل للدلالة على التقسيم الثنائي الشهير الذي خضع له الكلام العربي، وقد لا يحتاج الباحث في هذا المجال إلى التدليل على حضوره كأحد أهمّ القضايا التي شغلت الدرس النقدي القديم، فإلى جانب المباحث التي خصصت له ظهر هذا التقسيم الثنائي جليا في الكتب العديدة التي اتخذت منه عنوانا لها[4]، ولقد عبّر النقاد القدماء عن ثنائية الشعر

---

[1] أبو العلاء المعري:رسالة الصاهل والشاحج، ص 181.

[2] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تح أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1967م، ص 185.

[3] الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تح محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، دط، 1966م، ص 28.

[4] أورد أحمد محمد ويس طائفة من المصنّفات التي اتخذت من ثنائية الشعر والنثر عنوانا لها نذكر منها:كتاب المنثور والمنظوم لأحمد ابن أبي طاهر طيفور (ت 280هـ). رسالة في المفاضلة بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر لأبي العباس المبرد (ت 286هـ). كتاب النثر الموصول بالنظم، لخشكنانجه علي بن وصيف الكاتب (ت نحو 350هـ). نثر المنظوم، للحسن بن بشر الآمدي (ت 370هـ). رسالة في الفرق بين المترسّل والشاعر لأبي إسحاق الصابي (ت 384هـ). الصناعتين، الكتابة والشعر، لأبي هلال العسكري (ت 395هـ). محاسن النثر والنظم من الكتابة والشعر لأبي هلال العسكري. أحسن ما سمعت من النظم والنثر لأبي منصور الثعالبي (ت 429هـ). صنعة الشعر والنثر لأبي منصور الثعالبي . قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، لأبي طاهر محمد بن حيدر البغدادي (ت 518هـ). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين ابن الأثير (ت 637هـ). كفاية الطالب في نقد كلام الكاتب والشاعر لابن الأثير، تحرير التحبير في

والنثر باصطلاحات وتسميات مختلفة نذكر منها:

– **النظم والنثر**: كان لهذه الثنائية حضور واسع في التراث النقدي على غرار البيان والتبيين **للجاحظ** (ت255هـ)، الصناعتين **لأبي هلال العسكري**، البرهان في وجوه البيان **لأبن وهب الكاتب**، والإمتاع والمؤانسة لأبي حيّان التوحيدي، ومن هذا الأخير قوله "مراتب النظم والنثر وإلى أيّ حدّ ينتهيان وعلى أيّ شكل يتفقان، وأيّهما أجمع للفائدة، وأرجع للعائدة وأدخل في الصناعة وأولى بالبراعة"[1].

– **المنظوم والمنثور**: ولا يقل استعمال هذه الثنائية عن سابقتها، فقد درج العديد من النقاد على استعمالها ومن هؤلاء ابن رشيق المسيلي الذي أورد في العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده نصا مفاده أنّ "كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور"[2] .

– **الشعر والكلام**: وفي هذا النموذج استعمل مصطلح الكلام كبديل للنثر، وهو ما خلق شيئا من الاضطراب في فهم تصنيف الكلام عند القدماء، خاصة وأنّ مصطلح الكلام كان منطلقا في تصنيف الممارسات الإبداعية عند العرب كما سبق وأشرنا، وقد وردت هذه الثنائية في مواضع عدة منها ما أورده **ابن سلام الجمحي (ت231هـ)** في قوله " كان أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام"[3]، وغير هذا كثير في تراثنا النقدي.

– **القول الشعري والقول الحقيقي**:وقد ورد هذا في كتب الفلاسفة لاسيما شراح أرسطو وعلى رأسهم **ابن رشد (ت 595هـ)**، الذي انطلق في تصوراته النقدية من الفلسفة الأرسطية القائمة على المحاكاة والتخييل "وقد يستدل على أنّ القول الشعري هو المتغيّر أنّه إذا غيّر القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له الشعر"[4].

صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الأصبع المصري(ت 654هـ)، مقدمة في صناعة النظم والنثر، لشمس الدين محمّد بن حسن النواجي (ت 859هـ) وغيرها، ينظر أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي – بحث في المشاكلة والاختلاف–، ص ص 179-181.

[1] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج1، ص 313.

[2] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 19.

[3] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 2001م، ص 42.

[4] ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب أرسطو طاليس: فن الشعر، تح عبد الرحمان بدوي، ص 242.

- **الشعر وغير الشعر:** وجاء هذا في الحيوان للجاحظ في قوله "إلاّ أنّ الشعراء يجعلون الفرّوج فرخا على التوسّع في الكلام، ويجوّزون في الشّعر أشياء لا يجوّزونها في غير الشعر"[1].فطرق التعبير وفق ذلك إمّا مقيّدة بقوانين الشعر وقواعده و غير ذلك[2].

وعلى الرغم من الأهمية البالغة التي تبوأتها ثنائية الشعر والنثر في المدونة النقدية العربية إلاّ أنّ من الباحثين المعاصرين من كان له موقف مختلف إزاء التقسيم الثنائي ذاته، ويأتي على رأس هؤلاء المستشرق الفرنسيّ **ريجيس بلاشير** Regis Blacher الذي اعتبر هذا التقسيم نوعاً من التّحكم فرض على النّتاج الأدبيّ العربيّ، محتجاً في ذلك بأنّ "كلا النتاجين قد عاشا على اتصال وثيق في أغلب الأحيان، فهناك نثر هو النثر المسجّع الممثل للشعر والنثر معا"[3]، والمتمعن في هذا الرأي يدرك وجود شيء من الغموض لدى **بلاشير** في فهم الفرق بين الشعر والنثر، والذي عدّه قائما على الإيقاع على أنه الخصيصة الوحيدة الفارقة بين النتاجين، وبذلك اعتبر وجود نوع من الإيقاع في الكتابة النثرية ميلاد نتاج وسط بين الشعر والنثر، دون وعي منه أنّ السجع ما هو إلاّ خاصية من خصائص النثر الفني لا يخلق التزامها جنسا هجينا أو منزلة بين المنزلتين، كما أنّ التداخل الذي يمكن أن يقع بين طرفي الثنائية لا يلغي الثنائية ذاتها.

ومن الآراء الواردة في هذا السياق ما ذهب إليه **المسيو وليم مارسيه** Le Musio William Marce الذي قدّم بدل التقسيم الثنائي للكلام العربي(الشعر والنثر) تقسيما ثلاثيا(النظم والنثر والخطابة)، ومرد هذه القسمة إيمان مارسيه بوجود الخطابة في العصر الجاهلي وغياب النثر الفني في تلك الحقبة[4]، ووفقا لذلك فصل بين الخطابة والنثر وهو فصل لا مسوّغ له إلاّ اعتقاده ببدائية المجتمع الجاهلي والتي لا تقتضي وجود نثر فنيّ.

---

[1] الجاحظ: الحيوان، تح عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1965م، ج1، ص 199.

[2] يرجع حمادي صمود هذا التنوع في المصطلحات الدالة على التقسيم الثنائي الذي خضع له الكلام العربي إلى أنّ المقارنة بين الشعر والنثر لم تعتمد مستوى من النثر ضبطت خصائصه الفنية إلى حدّ دقيق يسمح بضبط هذا الفرق بين طرفي الثنائية كمًّا وكيفًا. ذاهبا إلى أنّ المصادر العربية القديمة كانت تشير إلى =الكلام مطلقا بقطع النظر عن القصد إلى الفنّ فيه.ينظر حمادي صمود: ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب ضمن كتاب نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، دط، 1990م، ص 54.

[3] ريجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي –العصر الجاهلي–، دار الفكر، دمشق، دط، دت، ص 92.

[4] زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي، القاهرة، دط، 2012م، ص 32.

وقد شايعه في موقفه هذا الدكتور **طه حسين** الذي عدّ تقسيم الكلام إلى شعر ونثر تقسيما ساذجا بسيطا، يمكن للباحث اعتماده إذا كانت غايته تسهيل البحث وتبسيطه، وقد بنى طه حسين هذا التصوّر اعتمادا على قناعته التامة بغياب النثر الفني عن أدب العصر الجاهلي، فيؤكّد أننا لا نستطيع بحال من الأحوال حتى وإن كنّا من أنصار هذا العصر وعشاقه أن نطمئن إلى وجود نثر فني به، وإنّما انحصرت الممارسة النثرية عند الجاهليين في نوع خاص من النثر، هذا النثر هو الخطابة[1]، فعدّ الخطابة نوعا مختلفا من النثر لا يندرج ضمن النثر الفني، وهو ما جعل **أحمد محمد ويس** يتساءل في حيرة شديدة عن ذلك النوع الخاص الذي يمكن للخطابة أن تمثّله وعن علّة هذا الفصل الجائر بين الخطابة والنثر الفني، فيرى أنّ لا مسوّغ لذلك إلاّ اعتقاد **طه حسين** بأنّ الخطابة تدخل في مجال المخاطبات العادية التي تتوسل لغة أقلّ حظا من الجمال والفن من المستوى الذي يؤهلها لأن تكون نثرا فنيا[2]، وذلك النّوع من الممارسة اللغوية – حسب طه حسين- لا يرتقي إلى مصاف الدراسة الأدبية، فالنثر لا يكتسب تلك المزية إلاّ حين تكون له أبعاد جمالية تصنع نوعا من اللذة أو المتعة لدى القارئ[3].

وهذا الموقف من **طه حسين** لا يخلو من المغالطة لأنّه ليس من الممكن بأيّة حال من الأحوال أن نسويَ بين الخطابة وهي الجنس الأدبي المشهود له بالتميّز والأصالة وبين المخاطبات العادية التي يديرها المتكلمون فيما بينهم كطريقة لغوية للتواصل الاجتماعي.

إضافة إلى ذلك يمكننا أن نعلل هذا التصوّر بالاعتقاد السائد عند بعض الباحثين والنقاد الذين لا يعدون النثر فنيّا إلاّ إذا تحرى صاحبه التفكير والرويّة في صياغته، وكون الخطابة جنسا شفهيا قائما على البديهة والارتجال فتلك السمة تنفي عنه الفنية وتخرجه من دائرة النثر الفني.

وقد ورد هذا الرأي في بعض كتب النقد على غرار كتاب **أسس النقد الأدبي عند العرب** لمؤلّفه **أحمد أحمد بدوي** والذي صرّح بأنّه " لن يعدّ الخطابة نثرا في هذا الكتاب، لأنّها وإن شاركت النثر في أنّها غير موزونة ولا مقفّاة تختلف عنه اختلافا بيّنا من ناحية تكوينها، فألوان النثر المختلفة تعتمد على التفكير والرويّة في إنتاجها، ويمحو فيها القلم ما يشاء، ويثقفها صاحبها ما شاء له التثقيف، بينما

[1] ينظر طه حسين: حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، دط، 2012م، ص ص 25-26.

[2] ينظر أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف، ص 185.

[3] المرجع السابق، ص 25.

تعتمد الخطابة أكثر ما تعتمد على البديهة والارتجال، ولذلك تميّزت من باقي أنواع النثر"[1]، غير أنّ صاحب هذا الرأي يناقض كلامه في العديد من المواضع في الكتاب نفسه منها ما ذهب إليه من أنّ "العرب يفضّلون الاحتراس للخطيب وأن يتقي خيانة البديهة في أوقات الارتجال، ولا يغرّه انقياد القول له في بعض الأحوال. وكأنّهم يطلبون من الخطيب أن يعدّ خطبته نوعاً من الإعداد، وأن تكون معه مذكرة بها عناصر وموضوع خطبته"[2]، وهو في ذلك يستشهد بآراء كبار النقاد والبلاغيين العرب الذين رأوا ضرورة تثقيف الخطبة وتمحيص ألفاظها ومعانيها قبل عرضها على الجمهور الذي تستهدفه، **كالجاحظ** و**ابن وهب الكاتب** وغيرهما، فوقع بذلك في تناقض شديد حين اعتبر الخطابة قائمة على الارتجال والبديهة من جهة وتحتاج إلى التروي والتثقيف من جهة أخرى.

غير أنّ النقد العربي القديم كان على وعي كامل بأنّ التجربة الخطابية وإن كانت شفهية، ليست قائمة على الارتجال بقدر ما هي تجربة خاضعة لقوانين ومعايير واستراتيجيات خاصة يبنى وفقها النصّ الخطابي، بدءا من شروط الخطيب وصولا إلى الغاية التأثيرية الإقناعية التي يستهدفها النّص، ولولا الأهمية البالغة التي تبوأها جنس الخطابة لما وضع **الجاحظ** كتابه البيان والتبيين وفق استراتيجية "تكشف بكلّ وضوح أنّ هذا الكتاب محاولة لوضع نظرية لبلاغة الإقناع، مركزها الخطاب اللغوي الشفوي، وهامشها كلُّ الوسائل الإشارية والرمزية"[3]، بذلك لا يمكن بحال من الأحوال تجاوز هذا الجنس أو التقليل من شأنه.

إضافة إلى ذلك خاض **الجاحظ** في مسألة إعداد الخطبة وتثقيفها في الجزء الأوّل من البيان والتبيين فقال " فإن أردت أن تتكلّف هذه الصناعة، وتنتسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو ألّفت رسالة، فإيّاك أن تدعوك ثقتك بنفسك، ويدعوك عجبك بثمرة عقلك، إلى أن تنتحله، وتدّعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تدلج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله"[4]، فلم يفرّق الجاحظ بين الشعر والنثر سواء

---

[1] أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1996م، ص 573.

[2] المرجع نفسه، ص 630.

[3] محمد العمري: المقام الخطابي والمقام الشعري ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين، دار أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1996م، ص 125.

[4] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 203.

كان شفهيّا (الخطبة) أو مكتوبا (الرسالة) في مسألة التّثقيف والتّدقيق، فنجاح النصّ أياً كان جنسه متوقف على ذلك، ولعل استبعاد الخطابة من دائرة الفنية بعلّة الشفهية أو الارتجال سيقودنا إلى استبعاد جزء كبير من الشعر العربي لاسيما في الفترة الجاهلية ذاتها نظرا لكونه لم يكن قائما على الكتابة أو التدوين وهو تصوّر خطير ومجحف في حق أدب تلك الفترة.

ومن الأدلة التراثية على أنّ الشفهية لا تلغي أدبية النص الخطابيّ ما ذهب إليه **أبو هلال العسكري** من تقريب بين الخطبة والرسالة كجنسين نثريين حين اعتبر" الرسائل والخطب متشاكلان في أنّهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية. وقد يتشاكلان من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطب تشبه ألفاظ الكتّاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب، مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلاّ أنّ الخطبة يشافه بها والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة في أيسر كلفة"[1].وعلى الرغم من تلك الآراء التي انتقدت التقسيم الثنائي للكلام العربي تبقى هذه الثنائية الشعر والنثر "فاتحة الحديث عن مسألة الأجناس الأدبية"[2] في التراث النقدي العربي.

يعدّ مفهوم الكلام بجنسيه الشعر والنثر موضوعا للبلاغة باعتبارها بحثا في الجمالية، والتي عدّها **أبو حيّان التوحيدي** "زائدة على الإفهام الجيّد بالوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة، وتخيّر اللفظ، وهذا الفن لخاصة الناس لأنّ القصد فيه الإطراب بعد الإفهام"[3]، فالكلام(شعرًا ونثرًا) يجمع بين المنفعة ممثلة في الإفهام قصد الإفادة، والمتعة ممثلة في النشوة والطرب، وذلك لما توفر عليه من سمات وخصائص أدبية أو بلاغية ميّزته عن سائر أنواع الممارسات اللغوية الأخرى التي قد يتوقف دورها أو غايتها عند مجرّد الإفهام أو نقل المعرفة على غرار النصوص العلمية أو المخاطبات اليومية العادية، وعليه كان لزاما على الباحث في هذا السياق أن يقف عند مصطلحي الشعر والنثر لبيان دلالة أو ماهية كلّ منها، وكذا مجمل التصورات النقدية التي قدّمها النقد العربي القديم في هذا السياق، وهو بحث يقودنا حتمًا إلى الخوض في السمات البلاغية أو الأسلوبية المميّزة لكلّ جنس.

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين – الكتابة والشعر–، ص 132.

[2] حمادي صمود: المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها، ضمن كتاب نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1990م، ص 89.

[3] أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تح حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992م، ص 92.

2-1 الشعر والنثر – المفهوم والمصطلح –:

إنّ العائد إلى المعاجم اللّغوية العربية يقع على معنيين متباينين لمادة (شعر) "يدلّ أحدهما على ثبات"[1] وهو معنى حسيّ مفاده أنّ الشَّعر بالفتح معروف وهو "نبتة الجسم مما ليس بصوف ولا وبر، ويُجمَع على أشعار وشعور وشِعار، والواحدة: شَعْرَة"[2] أمّا المعنى الآخر لمادّة شعر فيدور في مجال العلم والفطنة "والأصل قولهم شَعرت بالشيء إذا علمت وفطنت له وليت شِعري أي ليتني علمت (...) وسُميَ الشاعر لأنّه يفطن لما لا يفطن له غيره"[3]، ويرى صاحب **القاموس المحيط** أنّ "الشعر غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعر"[4]. والمتمعن في المعنيين السابقين يدرك العلاقة القائمة بين الشَّعر والشِّعر حيث حاول العديد من اللغويين الجمع بين الشَّعر والشعور على غرار ما فعل **ابن سيده** (ت 458هـ) حين ذهب إلى إمكانية أخذ الشعور من الشَّعر في قوله "شَعِرت بالأمر أشعر شِعرا وشَعرا (...) علمت وكأنّ شَعِرت مأخوذة من الشِّعار وهو ما يلي الجسد.فكأنّ شعرت به علمت به علم حسٍّ"[5]، ولعل مفردة "كأنّ" دالة على أنّ هذا الاشتقاق قائم على الاحتمال فقط، إضافة إلى ذلك جعل **ابن سيده** العلم الحاصل عن طريق الشعور علما حسيّا أي مصدره الحواس، فجمع بذلك بين الشعور والإحساس.

أمّا **ابن منظور** فالشعور عنده يتعدى الحواس إلى المشاعر الداخلية التي تجتاح الإنسان كالحزن والخوف والخشية أو الفرح وما شابه ومن ذلك قوله "نقول للرجل: استشْعِر خشية الله أي اجعله شِعار قلبك. واستَشعَر فلان الخوف إذا أضمره"[6].

وتتفق المعاجم السابقة في أنّ الشِّعر أطلق على منظوم الكلام لما تميّز به من صفتي الوزن والقافية، وهو ليس خاصا به وإنما عاما في كلّ علم، وفي هذا السياق ربط بعض العروضيين بين الشَّعر والشِّعر من خلال استعارة عدد من المصطلحات العروضية من الخيمة أو ما يسمى بالبيت الشَّعر نحو العمود

---

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة، مج 03، ص 193، مادة (شعر).

[2] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986م، ص 416، مادة (شعر).

[3] المرجع السابق، ص 194.

[4] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص 416، مادة (شعر).

[5] ابن سيده: المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ج 3، ص 32، مادة (شعر).

[6] ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص 409، مادة (شعر).

والوتد والخبن* وما إلى ذلك.[1]

ومن الاشتقاقات الهامة التي خضعت لها مادة (شعر) المصدر الصناعي **"الشعرية"** والتي اختص بها الفلاسفة المسلمون لاسيما قراء أرسطو **كابن رشد وابن سينا والفارابي وحازم القرطاجني** وغيرهم وعدد من النقاد البلاغيين، فقد ورد عن **أبي نصر الفارابي** في كتابه **الحروف** نصاً نقدياً متميّزا جاء فيه "فإذا استقرأت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها فصار واحدٌ واحدٌ لواحدٍ واحدٍ وكثير لواحد أو واحد لكثير وصارت راتبة على التي جعلت دالّة على ذواتها صار النّاس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ (...) فيبتدئ حين ذلك في أن تحدّث الخطبيّة أولاً ثمّ الشّعريّة قليلا قليلا"[2]، كما قدّم **ابن سينا**(ت427هـ) أحد فصول **كتاب الشفاء** تحت عنوان "في الشعر مطلقا وأصناف الصيغ (الصفات) الشعريّة"[3]، والمراد بمصطلح **الشعرية** هنا صفة الشعر، أي تلك الطاقة الكامنة في النّص أو "الخطاب الشعري [الذي] ينبني جوهريا على جملة من الخاصيات بها يتمكن من كسر المساحة التي يتحرك بها الخطاب العادي، وبالاستناد إليها يرتقي أيضا إلى ذرى تعبيرية جمالية قوامها خرق العادة والانعتاق من النمطيّة التي تدير الخطاب العادي"[4]، ومرد هذه الصفة كفاءة يتحلى بها الشاعر باعتباره قادرا على إدراك أشياء لا يدركها غيره (حسب التعريف اللغوي السابق)، فمن خلال ممارسته اللّغوية التي يخرج بها عن حدود المألوف أو المتعارف عليه اكتسب الشاعر نوعاً من السلطة على النّظام اللغويّ، وهذا ما يقرّه **الخليل بن أحمد الفراهيدي** في قوله "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده (...) واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه (...) ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصوّرون الباطل في صورة الحقّ والحقّ في صورة الباطل"[5].

---

* الخبن (زحاف): هو حذف الثاني الساكن نحو **مستفعلن** تقلب إلى **متفعلن**. ينظر عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار الآفاق، القاهرة، ط1، 2000م، ص 142.

[1] ينظر أبو يعلى التنوخي: القوافي،تح عوني عبد الرؤوف، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، دط، 1975م،ص 168.

[2] الفارابي: كتاب الحروف، تح محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، دط، 1969م، 141.

[3] ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب أرسطو طاليس: فن الشعر، تح عبد الرحمان بدوي، ص 161.

[4] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية – الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه – الدار العربية للكتاب، الجماهيرية الليبية، دط، 1992م، ص 15.

[5] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، دت، ص ص 143-144.

إنّ الشّعريّة باعتبارها الصفة المميّزة للخطاب الشعري عن سائر الخطابات الأخرى الأدبية وغير الأدبية" تقع في الشعر لكنّها ليست ماهيته أو جنسه أو نمطه، إنّ صفة الشيء جزء منه ولكنّها مفارقة له، إنّ لها كيانا مستقلا هو الذي يمنحها هويتها كصفة لا كماهية"[1]، وبذلك يمكن اعتمادها كمعيار لتجنيس الشعر وتمييزه عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى، لأنّنا إذا أردنا تحديد ماهية جنس الشعر علينا أن نعارضه بما ليس شعرا والذي قد يكون نثرا في أغلب الأحيان، فكما سبق وأشرنا إلى التلازم الحاصل بن طرفي الثنائية، إذ لا يمكن تحديد ماهية أحدهما في معزل عن الطرف الآخر. وبذلك يعتمد هذا البحث مصطلح **الشعرية** للدلالة على "الهيئة الفنّية، أو الحالة الجماليّة التي تمثُل في نسج النّصّ لتجعله مشتملا على خصائص فنّيّة، تميّزه عن النّصّ النّثريّ"[2] وانطلاقا من هذا المصطلح يمكن تقديم الشعر على أنّه "جملة من الثوابت الأسلوبية والجمالية التي تجلّت عبر تراكم نصوص الشعر باختلاف أنماطها وأشكالها"[3]، والتي لا يمكن حصرها والوقوف عليها إلاّ من خلال المقارنة بين جنس الشعر والطرف المقابل له في الثنائية التراثية (جنس النثر) وهو ما سنطرحه في الأجزاء اللاحقة من بحثنا. والجدير بالذكر في هذا المقام أنّ الشعر في التراث العربي يلتقي بمصطلح آخر كثيرا ما استعمله النقاد القدماء للدلالة على الخطاب الشعري وهو مصطلح **النظم** أو المنظوم والذي يعني بالدرجة الأولى "كتابة تقيم بين عناصرها علاقة تنظيم وطيدة"[4]، بمقتضى هذه العلاقة يتم تأليف العبارة وفق نسق مخصوص خاضع لآليات وقوانين بعينها، وعلى الرغم من أنّ دلالة النّظم في المعاجم العربية لا تكاد تبتعد عن معاني الجمع والترتيب، إلاّ أنّها قد أخذت في النقدية العربية أبعادا كثيرة أعمق غورا وأعلق بالتجربة الشعرية العربية من أيّ مصطلح آخر.

إنّ **النظم** باعتباره أحد المصطلحات الدالة على العملية الشّعريّة ينظر إليه على أنّه تأليف يضمّ مجموعة من العناصر المتحدة في العملية اللّغويّة ليكتسب الكلام صفة الجودة والحسن، ولا يتم ذلك إلّا بمراعاة خصائص معينة في التركيب بدءا بأبسط مكوناته (الأصوات) وصولا إلى مراعاة الموقع النحوي

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، 236.

[2] عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات – متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة- منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعل وم الإسلامية، قسنطينة، دط، 2008م ص 13.

[3] محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم المعرفة، العدد01، المجلد30، يوليو 2001م، ص 80.

[4] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر مبارك حنون ومحمد ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996م، ص13.

الأصيل حسب ما تقتضيه بيئة العربي، إضافة إلى العناية بالمعاني المباشرة منها وغير المباشرة[1].

ومن الملاحظات الجديرة بالذكر في هذا السياق أنّ مصطلح النظم أخذ في بعض الاستعمالات دلا ة سلبية حين صار يطلق على ما لا علاقة له بالشعر سوى من حيث الالتزام بالوزن، عل نحو ما يعرف بالمنظومات النحوية على غرار ألفية ابن مالك وما شابه ذلك من متون الشعر التعليمي، وهذا إنّما يدلّ على أنّ الشعر نوع من النظم، فليس كلّ نظم شعرا، وفي هذا السياق يستشهد **أحمد محمد ويس** بنص رواه **أبو زكريا التبريزي** (ت 502هـ) عن أستاذه **أبي العلاء المعري** قال "كنت أسأل المعري عن شعر أقرأه عليه، فيقول لي: هذا نظم جيّد، فإذا مرّ به بيت جيّد قال: يا أبا زكريا هذا هو الشعر"[2].

وتشير بعض الأبحاث إلى أنّ "استعمال النّظم في الدّلالة على الشعر كان من نتاج العصور الإسلامية، حين ترسّخ مفهوم النثر وصار هو والنظم قسيمين لمفهوم الكلام"[3]، وهو في حقيقة الأمر ما قرّب بين المفهومين وجعل إدراك ماهية أحدهما متوقفة على فهم ما قرّبه وما يبعده عن الآخر من حيث السمات الجوهرية والخيارات الأسلوبية.

تدور أغلب معاني **مادة (نثر)** في المعاجم العربية في سياق التفرّق والانتشار فـ"النون والثاء والراء أصل صحيح يدلّ على إلقاء شيء متفرّق"[4]ومنه "نثر الشيء ينثُره وينثِره نثْرا ونُثارا: رماه متفرِّقا، كنثَّره فانتثَر وتنثَّر وتتناثر، والنُثارة بالضمّ، والنَّثر بالتحريك ما تناثر منه"[5]، وفي سياق آخر اقترنت مادة (نثر) بالكلام والقراءة "فيقال رجل نَثِر مهذار مذياع للأسرار، (...) ونثر قراءته إذا أسرع فيها"[6]، وقد أطلق لفظ النثر على المهذار من الناس لأنّه يعمل على نشر الكلام وبسطه فيجعله في متناول الجميع، أما المعنى الآخر والذي ارتبط بأسلوب أو طريقة في القراءة فلعل مرد السرعة أو الاسترسال فيها غياب قوانين تلزم القارئ بمراعاتها فيأخذ في القراءة على نحو مسترسل دون حواجز، ولعل هذا النوع من القراءة لا ينطبق على الشعر مثلا والذي تستلزم قراءته التأني ومراعاة طبقات الكلام الناتجة عن الإيقاع الشّعريّ.

---

[1] ينظر صالح بلعيد: نظرية النّظم، دار هومه، الجزائر، دط، 2001م، ص 93.

[2] المظفّر العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص 197.

[3] المرجع نفسه، ص 196.

[4] ابن فارس: مقاييس اللغة، مج 05، ص 389، مادة (نثر).

[5] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص 479، مادة (نثر)

[6] الزمخشري: أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ج2، ص 248، مادة (نثر).

وقد قدّم **الزبيدي** (ت1205هـ) في **تاج العروس من جواهر القاموس** جملة من المعاني المجازية لمادة (**نثر**) فاعتبر من المجاز إطلاق لفظ **النّثر** على "الكلام المقفى بالأسجاع ضدّ النّظم"[1]، ويمكن إرجاع الجامع بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي الدال على الجنس الأدبي المعروف إلى انتفاء صفة الانتظام في الكلام النثري مقارنة بالشعر الذي ينعت في أغلب الأحيان بالنظم أو المنظوم، وبذلك درج النقاد واللغويون القدماء على تحديد "النثر في علاقته بما ليس بنثر.فكانوا كلّما وقفوا عند ضرورة تقتضي تعيين ماهية النثر ومهمته وأدواته، استدعوا الشكل غير النثري وكان الشّعر في مقدّمة هذا الشكل"[2]. وهو ما خلق صعوبة كبيرة في تحديد ماهيته التي تتوقف بالضرورة على تحديد ماهية الشعر والذي يبدو تحديد تعريف له من الأمور العسيرة، لأنّ "الشعر بحكم أنه نمط أدبي له أشكال وأنواع متغيّرة، يصعب أن نتفق حول تعريف له والدليل على ذلك أنّ تعريفات الشعر تغيّرت عبر العصور والمذاهب الأدبية. وفي كلّ فترة كان متداولو الشعر يضعون تعريفات للشعر تجسّد نظرتهم الجمالية الجماعية"[3] فما اكتسب صفة الشعر في مرحلة من المراحل وعند فئة معينة قد يفقد هذه الصفة في مراحل أخرى أو عند فئة مختلفة من النقاد أو المتقلين عموما.

ووفق هذا المبدأ عدّ الشعر معيارا لتحديد ماهية النثر، كما عدّ هذا الأخير معيار لتحديد ماهية الشعر عند القدماء في سياقات كثيرة[4]، فإذا أردنا وضع تصور عام لماهية النثر انطلاقا من متصور اللاشعر واستنادا إلى الدّلالات المعجمية، فيكمن أن نقول إنّ النثر هو الكلام المرسل الخالي من القواعد التي ينتظم وفقها الشعر، مستعيرين بذلك مصطلح اللانظم، الذي جاء به **جمال الدّين بن الشيخ** في قوله "اللّفظ المختار لوصف النثر لا يحدد النّثر بوصفه كتابة متميّزة بل النثر مجرد لانظم"[5].

---

[1] الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح عبد العليم الطحاوي، سلسلة التراث العربي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، 1973م، ج 14، ص 175، مادة (نثر).

[2] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي – في قراءة النقد العربي القديم–، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص 09.

[3] المرجع السابق، ص 09.

[4] ينظر في هذا السياق ما قدّمه عثمان موافي من نصوص تراثية تحدد ماهية كلا من طرفي الثنائية انطلاقا من الآخر، عثمان موافي: في نظرية الأدب – من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، دط، 1992م، ص ص 12-22.

[5] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 13.

إلاّ أنّ مصطلح **اللانظم** لا يعني خلو النثر من القواعد إطلاقا، ذلك أنّ واقع التجربة النثرية العربية يثبت أن للنثر قواعد خاصة تخضع لها الكتابة، فإذا تأملنا قول **أبي حيّان التوحيدي** "إذا نُظر في النّظم والنّثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما (...) كان أنّ المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا"[1] فوجدنا أنّ النثر هو الآخر خاضع لنوع من النظم على نحو خاص، لا نقول إنّه كنظم الشعر ولكنّه تأليف يخضع له النثر باعتباره جنسا أدبيا لا يقل أهمية في النقد العربي عن جنس الشعر، فمصطلح "النظم لا [يعني] دائما إقامة الوزن الشعري بل كثيرا ما [يرد]بمعنى حسن التأليف"[2] ودليل ذلك استعماله للدلالة على الصياغة التي تميّز النصّ القرآني المعجز عن سائر ضروب القول، على نحو ما جاء في **البيان والتبيين** "أقسام تأليف جميع الكلام، وكيف خالف القرآن الموزون والمنثور(...) وكيف صار نظمه من أعظم البرهان وتأليفه من أكبر الحجج"[3] وعليه فمصطلح النظم وإن استعمل في بعض تعاريف الشعر يبقى مصطلحا عاما على عملية التأليف أو الصياغة[4]، التي تشمل كافة الممارسات الإبداعية شعرا ونثرًا.

ولعل من الأسباب التي حالت دون تحديد مفهوم واضح للنثر استعماله للدلالة على معاني متعددة تختلف في صفتها والغاية منها، وفي درجة عنايتها بالتأليف أو السبك، **فالنثر** قد يكون "الكلام العادي للإنسان، [كما قد يستعمل للدلالة] على الكلام المقدّم في شكل نثر فني"[5] على درجة معينة من العناية والتأليف، ولعل ما يعقّد الأمر أكثر أنّ من النّقاد القدماء من استعمل مصطلح النثر للدّلالة على الكلام العادي الذي يديره الناس في مخاطباتهم متوسّلين في ذلك لغة التواصل اليومية، ومن ذلك ما جاء به **ابن طباطبا العلوي** في بيانه لماهية الشعر فعدّ الشعر "بائناً عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم"[6]، فحصر النثر في لغة التواصل العادي، بينما اتجه **ابن وهب** اتجاها مغايراً حين عدّ الخطابات والأحاديث اليوميّة نوعا من النثر لا النثر ذاته في قوله " فأمّا المنثور فليس يخلو من أن يكون

---

[1] التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج1، ص 247.

[2] مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية)، 1، ص 197.

[3] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 383.

[4] عمر أوكان: اللغة والخطاب، ص 144.

[5] يوري لوتمان: تحليل الخطاب الشعري – بنية القصيدة –، تر محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995م، ص 42.

[6] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 09.

خطابة، أو ترسلا، أو احتجاجا، أو حديثا ولكلّ واحدٍ من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه"[1].

وعلى الرغم من أنّ مصطلح الحديث له دلالات مختلفة عدا الكلام اليومي على غرار الحديث النبوي الشريف وأحاديث الحكماء والفصحاء والتي قد تلحقه بالنثر الفني[2]، إلاّ أنّنا إذا أخذنا المعنى القريب لمصطلح الحديث والدّال على طريقة في الإخبار والتواصل يمكننا أن نستدل برأي **ابن وهب** على وعي النقد العربي بمستويات النثر، وإدراكه الفروق بين النثر اليومي والنثر الفني الذي يقاسم الشعر الثنائية التراثية.

وأغلب الظنّ أنّ النقد العربي القديم كان يستعمل مصطلح النثر للدّلالة على المستوى الفني منه، ويمكننا أن نحتج في ذلك بآرائهم "في جواز نقل الشعر إلى نثر والنثر إلى شعر، وفي التقارب بين أسلوب الطرفين أو جعلهما متقابلين أدبيا، وفي إطلاق نعت النّاثر على النّاثر الأديب وليس على المتكلّم العادي.[كما قد نحتج]بقولهم صناعة المنثور"[3]والأرجح أنّ المنثور ليس كلام المخاطبات العادية الذي لا يحتاج صاحبه إلى حذق بمبادئ الصناعة، فمن المستبعد جدّا أن يكون المراد بالنثر في قول **مسكويه** "إنّ النّظم والنّثر نوعان قسيمان تحت الكلام"[4] لغة التواصل اليوميّ، والحكم نفسه بالنظر إلى بعض تسميات الكتب والفصول على غرار كتاب **المنثور والمنظوم** لأحمد بن أبي الطاهر طيفور، وفي ذلك أيضا إلحاقهم لفظ البلاغة أو الصنعة والصناعة بالنثر في بعض مباحثهم، **كرسالة في المفاضلة بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر** لأبي العباس المبرد، **صنعة الشعر والنثر** لأبي المنصور الثعالبي.

وقد جعل النقاد المعاصرون النثر حسب درجة العناية بالتأليف وصناعة العبارة ثلاثة: **نثر عادي** يستخدمه عامة النّاس في معاملاتهم بلغة عادية بعيدة عن التروي والتأنّق، و**نثر علمي** تصاغ به الحقائق

---

[1] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 191.

[2] يعرّف عبد العزيز شبيل **الحديث** على أنّه "عبارة عن كتلة من القصص في طور التكوين والرّواية قبل تثبيتها في مدوّنات القرن الثالث الهجري، كما أشار إلى فكرة المستشرق ريجيس بلاشير حول الفرق بين الحديث والخبر الذي هو عنده "القصّة الشفويّة تعالج أحداث سبقت وجود محمّدﷺ" فبنى وفق ذلك تصوّرا خاصا لهذا المصطلح الذي جعله منطلقا لتصنيف أشكال الخطاب الشفويّة في العصر الجاهلي والتي تضمّ كلّ المخاطبات التي ولّدتها حياة البداوة بما في ذلك الشعر، فكان مصطلح الحديث عنده يضارع مصطلح الكلام الذي انطلقت منه هذه الدراسة في بيان تصنيف الأجناس الأدبية في الثقافة العربية، بما فيها الشعر ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص ص 189-188.

[3] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 14.

[4] أبو حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، ص 309.

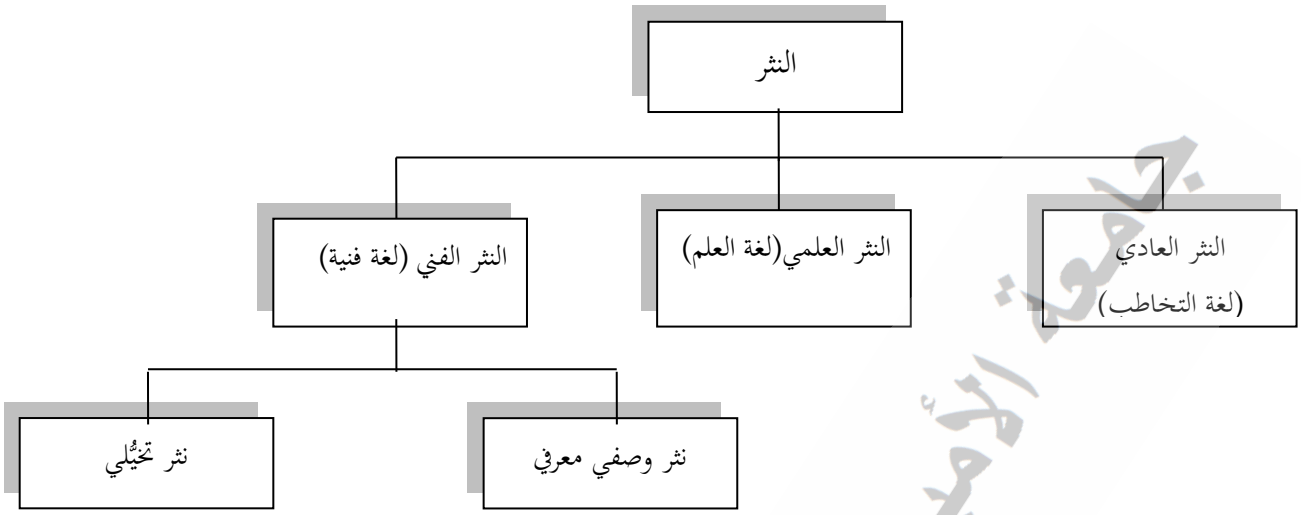
والنظريات العلمية دون عناية فنيّة، ونثر فنيّ يستخدم فيه أصحابه لغة فيها من الفن والمهارة والروية، ويوفّرون له ضروبا من التنسيق والزخرف، فتختار ألفاظه، وتنسّق جمله، وتنمّق معانيه، فيغدو بذلك لونا جميلا من الإنشاء العالي للتعبير عن خلجات النفس وومضات العقل[1]، ويجعل **عبد الله إبراهيم** النوع الثالث من النثر قسمين:

أولهما: النثر الوصفي المعرفي: ويكتب لغايات مختلفة، ويهدف إلى إيصال معرفة ما إلى المتلقي، ويتجلى في كتابات كبار الكتّاب مثل: الجاحظ والتوحيدي وابن العميد وغيرهم.

وثانيهما: النثر التّخيُلي: الذي ينتظم بأشكال سردية متعددة: كالمقامات والسير والحكايات الخرافية، ويهدف إلى إثارة الانفعال النفسي، لأنّ غايته أدبيّة بالدرجة الأولى شأنه شأن أيّ تعبير متخيّل، كالشعر والملحمة والرواية وفي هذا النوع من النثر يستوحي الكاتب الأحداث التي يعاصرها، ويهتدي بالمرجعيّات الثقافية العامة التي تؤطّره وتؤثّر فيه، فيعبر عن تلك الأحداث بطريقة غير مباشرة[2]، وعلى الرغم من التباين الشديد على مستوى موضوعات وأساليب الكتابة الفنية عند كتاب النثر الذي سماه **عبد الله إبراهيم** بالنثر الوصفي المعرفي بين رسائل ومناظرات ومكاتبات إلاّ أنّ أرجح الظن أنّ ما يريده عبد الله إبراهيم بهذا الصنف من النثر أدب الترسل على وجه الخصوص، ومرد ذلك اعتباره وسيلة تواصل وإيصال لمعرفة معينة، ولا ننسى في هذا السياق أنّ أكثر الكتب وأهمّها كانت في حقيقتها رسائل بغض النظر عن موضوعاتها المختلفة، و التي لا تخرجها من سياق النثر الفني. ووفقا لما سبق يمكننا تمثيل النثر وتقسيماته وفق الخطاطة الآتية:

[1] ينظر عبد الحكيم بلبع: النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت، ص ص 1-2.

[2] ينظر عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم– بحث في البنية السردية–، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2002م، ص 05.



2-2 ثنائية الشعر والنثر -قراءة في الأصل والفكر-:

إنّ البحث في أولية الشعر والنثر يعدّ من أهمّ القضايا التي تسهم بطريقة غير مباشرة في تجلي السمات الفارقة بين طرفي الثنائية، وعليه تسهم في تجنيس كلّ منها وبيان حدوده ومساراته، "فقد انتهى نقاد الأدب إلى أنّ بين زمن الشعر وزمن النثر اختلافا في نمط الحضارة وطبيعة المعرفة وملكة التفكير"[1]، فالشعر يمثل مرحلة معينة من تاريخ تفكير الشعوب وتحضّرها، وهي مرحلة تختلف بالضرورة عن المرحلة التي يمثلها النثر، فـ"زمن الشعر مقترن بالعاطفة والقلب والانفعال والبداوة والتّرحال، و زمن النثر موصول بالعقل والتطوّر والحضارة والاستقرار"[2].

إنّ ارتباط الشعر بمراحل طفولة الفكر البشري يجعله سابقا في الظهور على النثر الذي ارتبط أكثر بمفهوم الكتابة، والتي تعدّ مظهرا هاما من مظاهر التّحضر والتّمدّن. ويعدّ هذا التّصوّر المنطلق الأوّل في الدراسات النقديّة الحديثة التي ذهب أغلبها إلى اعتبار الشعر سابقا في الظهور على النّثر[3]، أمّا النّقاد

[1] عبد الله البهلول: الشعراء يتبعهم الناثرون – في بلاغة المنثور المحوّل من موزون الشعر-، دار النهى للطباعة، سفاقس، ط1، 2015م، ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

[3] تتبنى هذا الرأي بعض الدراسات الاستشراقية (مثل دراسة مارسيه) التي حذا طه حسين حذوها، حيث يؤكّد على أنّ أسبقية الشعر على النثر قاعدة عامة عند كلّ الأمم والشعوب على غرار اليونان والرومان، وعليه لن تخرج الثقافة العربية عن هذه القاعدة، فقد "تغنت ونظمت الشعر قبل أن تعرف النثر بأزمان طوال، وأنت تستطيع أن تتلمّس ذلك في الأمم والبيئات غير الراقية المعاصرة لنا، فسترى أمما وحشية أو بدوية تتغنى وتنظم الشعر، وليس لها من النثر حظّ" طه حسين: في الأدب الجاهلي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، دط، 2012م، ص 286.

العرب القدماء فيرون زمن التّجربة الشّعريّة متأخراً مقارنة بنظيره في الممارسة النثرية، التي جعلها النقاد أصلا للشعر ومنطلقا له وهذا ما نستنتجه من استقراء عدد من النصوص نحو ما رواه **التوحيدي** عن **أبي زيد الكرخي صالح بن علي** قوله "النثر أصل الكلام والنظم فرعه"[1]، وعدّ **أبو حيّان التوحيدي** كون النّثر أصلا تشريفا له، بينما ينتقص من الشعر بعدّه فرعاً من النثر، وذلك راجع لكونه (الشعر) حالة عابرة لا يأتيها الإنسان إلاّ لسبب أو باعث[2]، وقد حاول **ابن رشيق** بيان ذلك السبب أو الباعث وتفصيله في نص له في هذا السياق جاء فيه "وكان الكلام كلّه منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة وفرسانها الأنجاد وسمحائها الأجواد، لتهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلمّا تمّ لهم وزنه سمّوه شعرا، لأنّهم شعروا به أي فطنوا"[3]، فإذا كانت التجربة الشعرية –حسب ابن رشيق– تتمّ على هذا النحو الآلي البسيط القائم على الحاجة إلى التغني بالأمجاد والمفاخر، فإنّ من النّقاد من رأى العملية الشعرية من وجهة أخرى قوامها اتخاذ النثر مادة ينسج منها الشاعر إبداعه الشعري، وبذلك تكون "الصنعة في الشعر عبارة عن النّظم الذي خلّصه من النثر، وجمع أشتاته بعد التبدّد والتصدّع. وأنّ المصنوع هو الشعر الذي عنصره الكلام المنثور"[4]، فالمعاني في ذهن الشاعر ترتب بداية في شكل نثري ثم يأخذ في تنظيمها وتنسيقها وفق ما تقتضيه الصناعة الشعرية من بنية إيقاعية أو بلاغية تركيبية، ويرجع **رشيد يحياوي** هذا الموقف إلى تأثّر النقاد العرب "بنظرتهم إلى أنّ البلاغة تمثّل في الغالب تحلية وزخرفة وتوابل يزاد منها وينقص بحسب الرغبة وبنظرتهم إلى أنّ البيت هو الفكرة أوّلا تنقل شعرا بواسطة البلاغة + الوزن والقافية"[5].

غير أنّ النّظر إلى النّثر على أنّه أصل والشعر فرع منه والذي ذهبت إليه العديد من النصوص النقدية التراثية، هو إلغاء غير مباشر لمبدأ التقابل والتوازي بين الجنسين الذي أقيمت عليه الثنائية التراثية، فالفرق شاسع بين اعتبار الشعر جنسا أدبيا مستقلا بكينونته وبين عدّه فرعا منطويا أو منقسما عن

---

[1] التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص 132.ينظر الرأي نفسه الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 39.

[2] ينظر المصدر نفسه، ج2، ص ص 132-133.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 20.

[4] المظفّر العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، دط، دت، ص 26.

[5] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 12.

جنس آخر، فهذا التصور يجعل من النثر باعتباره أصلا مركزا للطاقات اللغوية يستوعب كافة المقومات الأدبية، الذي تعدّ الممارسة الشعرية إحدى بدائله المتولّدة من اختيارات الشاعر، وهو ما يوحي به رأي **المعري** حين عدّ "المنثور من الكلم جنس للمنظوم، وعلى حسب ما يتسع في قول المتكلّم، يتصرّف لدى الشاعر"[1]، فسعة هذا المركز وثرائه تفتح المجال للشاعر في اختيار بدائله بحرية أكبر أثناء عملية انفصاله عن المركز الأصل مستعينا بجملة من المقومات التي تجعله يتميّز عن الأصل والتي أهمها الوزن، وهو ما يوحي به قول **مسكويه** "النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما. ثم ينفصل النّظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوما"[2]. وإذا كان في انفصال الشعر من رحم النثر منقصة له –حسب أبي حيّان التوحيدي– فإن من النقاد القدماء لاسيما المتأخرين منهم من يذهب إلى عكس ذلك حيث يعتبر الشعر جوهر العملية الأدبية ذلك أنّه يمثّل الحدّ الأقصى في عملية الصياغة اللغوية التي تتدرج بدءًا بالمستوى الذي يهدف إلى مجرد الإفهام والإبلاغ الذي يمثله النثر عادة، نهاية بالمستوى الجمالي المتحقق في لغة الشعر الذي يجاوز الإبلاغ إلى التأثير الجمالي ويأتي في مقدمة النقاد الذي اتخذوا هذه الوجهة **أبو محمّد القاسم السجلماسي**[3] صاحب كتاب **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**.

وعموما يبقى النثر في الفكر النقدي والبلاغي العربي سابقا للشعر وأصلا له، على الرغم من إدراك الناقد العربي للرأي الشائع في النقد المعاصر والقائل بتقديم الشعر على النثر باعتبار الأوّل منطلقه الحسّ أو الوجدان وكلّ ما ارتبط بالذوق والخيال والطبع، في حين يمثّل الثاني مرحلة أرقى من مراحل الفكر البشري والتي تحتكم إلى العقل وترتبط بالفكر والمعرفة العقلية. وهذا ما ناقشته جملة من الطرحات النقدية التراثية النابعة من تصوّر فلسفي للكون ولسائر الموجودات، والذي وُضع فيه النّثر إلى جانب العقل العلوي يستمد منه أكثر مما يستمد من موجودات الدنيا، في حين يضع الشّعر إلى جانب المادة والحسّ والطبيعة وينفعل بها ويخضع لها أكثر مما يستنير بالعقل[4]، ومرد ذلك تنوّع قوى الإبداع ومكامنه في النفس البشرية

---

[1] المعري: رسالة الصاهل والشاحج، ص 162. ويقاسمه أبو القاسم الكلاعي الرأي نفسه.

[2] التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، ص 309.

[3] ينظر ألفت كمال الروبي: مفهوم الشّعر عند السّلجلماسي، مجلة فصول، تراثنا النقدي، ج2، مج 06، ع2، يناير/فبراير/مارس 1986م، ص 34.

[4] ينظر الحسن بوتبيا: المفاضلة بين النظم والنثر وأشكال التداخل بينهما في العصر العباسي، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2010م، ص137.

ذلك أنّ "الكلام ينبعث في أوّل مبادئه إمّا عن عفو وبديهة، وإمّا عن كدّ الروية، وإمّا أن يكون مركب منهما، وفيه قوامهما بالأكثر والأقل"[1]، فمجمل ما يصدر عن الذات المبدعة من نتاج أدبي يكون إمّا قائما على **البديهة** التي تعني الارتجال وتقترب من مفهوم الطبع الذي توقده الموهبة والاستعداد الذاتي الفطري، أي قدرة أو طاقة كامنة في النفس تتحيّن الوقت المناسب لتتفجر تحت تأثير مثير معين[2].وإمّا قائمة على الروية التي هي ضرب من التّفكير والإمعان وغيرهما من عمليات العقل باعتباره القوة التي بها يدرك الإنسان جوهر الأشياء، وبها تكون الروية، وبها يتصدى لمختلف العلوم والصناعات، والنتاج الأدبي القائم على الفكر والروية ما هو إلاّ صناعة من مجمل الصناعات التي هي "قوة للنّفس فاعلة بإمعان مع تفكّر ورويّة في موضوع من الموضوعات، نحو عرض من الأعراض"[3]، وبمقتضى ذلك يصبح الشعر طبعا يحكي انفعالات الذات الإنسانية بطريقة أميل إلى البديهة والارتجال، ويأخذ النثر صفة الصناعة العقلية، وهذا الفهم نستشفه من قول **أبي سليمان المنطقي (ت حوالي 361هـ)**[4]:

"النظم أدلّ على الطبيعة، لأنّ النّظم من حيّز التركيب، والنثر أدلّ على العقل، لأنّ العقل من حيّز البساطة، وإنّما تقبّلنا المنظوم بأكثر مما تقبّلنا المنثور، لأنا بالطبيعة أكثر منا بالعقل. الوزن معشوق الطبيعة والحسّ ولذلك يغتفر له ما يعرض من الاستكراه في اللفظ، والعقل يطلب المعنى، فلذلك لا خطر للفظ عنده"[5]، وهو ما يجعل القارئ يتساءل عن علّة تقديم النثر على الشعر من حيث النشأة والوجود عند النقاد القدماء على الرغم من إدراكهم جوهر كلّ منها وهو المنطلق الذي قدّم من خلاله المحدثون الشعر على النثر كما سبق وأشرنا.ولعل مرد ذلك حسب استقرائنا لبعض النصوص اعتبار "المعاني المعقولة بسيطة [مبسوطة] في بحبوحة النّفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الونيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة والعبارة، حينئذ تتركّب بين وزن هو النظم للشعر وبين وزن هو

---

[1] التوحيدي:الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص 132.

[2] ينظر عصام بهى: الكلام على الكلام- قراءة في فكر أبي حيّان الأدبي-، مجلة فصول، مج 14، ع 03، خريف 1995م، ص185.

[3] التوحيدي: المقابسات، ص 314.

[4] محمّد بن طاهر بن بهرام: أبو سليمان السجستاني، الملقب بالمنطقي، نزيل بغداد، قرأ على على متى بن يونس وأمثاله واصدّر لإفادة هذا الشأن، وقصده الرؤساء والأجلاء وله كتب صنّفها منها رسالة في مراتب قوى الإنسان، ورسائل إلى عضد الدولة عدّة في فنون مختلفة من الحكمة، وشرح كتاب أرسطو طاليس، وكان أبو حيّان التوحيدي من بعض أصحابه ولأجله صنّف كتاب الإمتاع والمؤانسة. ينظر القفطي: إخبار العلماء بأخبار الحكماء، علّق عليه وشرح حواشيه إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م، ص ص 2014-2015.

[5] التوحيدي: المقابسات، ص 245.

سياقة الحديث"[1]، وهي نظرة تحتكم إلى نظرية منطقية مفادها أنّ الفكر ينطلق في تركيب المعاني وإخراجها من البسيط إلى المعقّد، والنثر وإن كان فنيًّا يتحرى ضروب البلاغة في صياغة ألفاظه ومعانيه، فإن أبنيته تعدّ بسيطة إذا ما قورنت بالأبنية الشعرية الخاضعة لمنطق النظم القائم على "الأدوات الفنيّة الخاصة بإبداع الشعر مثل الوزن والقافية والبلاغة والتصوير وما إليها من طرائق تقسيم السطر الشعري من تشطير أو تسطير أو تدوير"[2]. وهذا ما جعل النثر أصلا للشعر في رأي القدماء لسهولته وبساطة نسجه إذا ما قيس بالشعر الذي هو فرع خارج من صلبه.

ولعل هذا الموقف من النقاد المتقدمين لم يكن مقنعا لدى الكثير من الباحثين المعاصرين لاسيما من ربط منهم النثر بمرحلة أكثر مدنيّة وتحضّرا من المرحلة التي يمكن أن يمثلها الشعر[3]، باعتبار النثر أكثر كفاءة في استيعاب المنجز الحضاري للأمة التي تسعى إلى تنمية قدراتها ومعارفها الإنسانية التي تتيح لها مسايرة الركب الحضاري، في زمن "بدت [فيه بلاغة الشعر]قاصرة لا تفي بمستجدّ المطالب ولا تساعد العرب على مضاهاة سائر الأمم"[4]، غير أنّ من الواضح جدّا أنّ هذا التصّور يقصد بالنثر فن الكتابة والتأليف على وجه الخصوص وهذا مالم تغفل عنه مباحث المتقدمين، بل أقرّت به في مواضع عديدة نستدل عليها بقول **الجاحظ** في **الحيوان** "وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب(...) وجميع الأمم يحتاجون إلى الحكم في الدّين والحكم في الصناعات، وإلى كلّ ما أقام لهم المعاش وبوّب لهم أبواب الفطن، (...) وكلّ شيء في العالم من الصناعات والأرفاق والآلات، فهي موجودة في هذه الكتب دون الأشعار"[5]،ومرحلة التصنيف والتأليف وحتى ترجمة الكتب مرحلة متقدّمة من مراحل تطوّر النثر سُبقت لا محالة بمراحل لا تخفى على الباحث في هذا المجال، والتي تعدّ الخطابة أهم ملامحها، ولعل إخراج الخطابة من دائرة النثر الفني والذي تبنته أغلب هذه الآراء يوصل بالضرورة إلى هذا الطرح المبني على نفي جزء هام من التراث النثري العربي الذي تثبته الدراسات التاريخية الكثيرة. وأغلب الظنّ أنّ الخطابة هي المراد بالنثر الذي حكم له المتقدمون بالأسبقية وجعلوه أصلاً للشعر باعتباره يمثّل إلى جانب الشعر أقدم أجناس الكلام العربي المشهود لها بالبلاغة والفنيّة.

---

[1] التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص 176.

[2] عبد القادر عميش: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل، ص 125.

[3] يمثل هذا الموقف المستشرقون وتبعهم في ذلك الدكتور طه حسين كما سبق وأشرنا.

[4] عبد الله البهلول: الشعراء يتبعهم الناثرون، ص 118.

[5] الجاحظ: الحيوان، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1965م، ص ص 74-80.

3 – ثنائية الشعر والنثر – المماثلة والاختلاف–:

تعدّ المفاضلة من أقدم القضايا في النقد الأدبي منذ أرسطو، والذي تحسسنا في جزء سابق من هذا البحث ميله وإعجابه بالمأساة كجنس أدبي خصص له مساحة واسعة من كتاب فنّ الشعر، الذي عدّه بعض الباحثين كتابا في المأساة لا في الشعرية اليونانية عموما، ولم يكن النقد العربي استثناء في هذا الباب؛ فقد كانت المفاضلة "طريقة في النقد والتقويم شائعة قديمة، تعود بوادرها الأولى إلى العصر الجاهلي، وتتأسس على طبيعة الفكر البشري في البحث والاختيار والمقايسة بين الأشياء المتقابلة"[1]، فشاعت عند نقاد العرب المفاضلات والمقارنات والموازنات بين الأبيات والقصائد، لتتعدى إلى الموازنة بين الشعراء أنفسهم[2] نحو ما قدّمه **الآمدي** وغيره في الموازنة بين أبي تمام والبحتري ومثل ذلك كثير عند المتقدّمين.

غير أنّ أهمّ ما قدّمه النقد العربي في هذا السياق ما سُمي بالترجيح بين المنظوم والمنثور[3]، وهي قضية كان لها كبير الأثر في بيان أدبية كلّ من الشعر والنثر من خلال بحث أوجه التشابه والاختلاف بينهما، في الميزات والخصائص الفنية والأسلوبية، وذلك انطلاقا من الوقوف على "مراتب النّظم والنثر وإلى أيّ حدّ ينتهيان، وعلى أيّ شكل يتفقان، وأيّهما أجمع للفائدة، وأرجع بالعائدة"[4]، وعلى الرغم من العوامل الكثيرة التي حكمت قضية الترجيح بين المنظوم والمنثور عند الأقدمين، والتي تنوّعت بين عوامل دينية وأخرى أخلاقية وثالثة اجتماعية[5] فرجّحت كفّة النثر تارة وكفة الشعر تارة أخرى وصنعت أنصارا لهذا

---

[1] الحسن بوتبيا: المفاضلة بين النظم والنثر، ص 64.

[2] ينظر في هذا الباب، زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، مؤسسة هنداوي، القاهرة، دط، 2012م.

[3] استعمل مصطلح الترجيح للدلالة على قضية المفاضلة بين الشعر والنثر عند نقاد القرن السادس الهجري على غرار **الكلاعي** الذي خصص لهذه المسألة فصلا في كتابه إحكام صنعة الكلام جاء تحت عنوان **فصل في الترجيح بين المنظوم والمنثور**، ينظر الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 36.

[4] التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص 130.

[5] تمثل **العوامل الدينية** من بين الحجج التي احتج بها أنصار النثر على الشعر، ومفادها أنّ الشعر ذُمّ في القرآن والحديث، وأنّ النبي ﷺ لم ينطق إلاّ نثرا في كلّ حالاته، وما سلب الشعر إلاّ لهبوط درجته عن النثر، ينظر أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر، ص 212. أمّا **العوامل الأخلاقية** فتدور في السياق نفسه، فبعض النقاد حاكم الشعر من زاوية الأخلاق، معتبرا الوزن الذي هو ميزة الشعر يساعد على التغني، والغناء مكروه يبطل التديّن، ينظر ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 30. كما عدّه البطليوسي(ت521هـ) أدنى درجات الأدب لأنّه باطل يحلى في معرض حقّ، وكذب يصوّر بصورة صدق.ينظر البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تح مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، طبعة منقحة ومزيّدة، 1996م، ص 50. وجاءت العوامل الاجتماعية عند بعض النقاد الذين أرادوا الحطّ من قيمة الشعر والشاعر التي اعتبرت عند بعضهم مذمة وفي هذا السياق نص أورده المرزوقي(ت 421 هـ) في أنّ العرب "كانوا يأنفون من الاشتهار بقرض الشعر، ويعدّه ملوكهم دناءة" المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951م، ص 16. وينظر أيضا رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص ص 109-112.

وأنصار لذاك، تبقى هذه العوامل في مجملها بعيدة عن الموضوعية نظرا لكونها لم تحتكم إلى بنية الجنس الأدبي أو بنية النصوص الممثّلة له بقدر ما خاضت في سياقات خارجية بعيدة كلّ البعد عن جوهر الجنس الأدبي وميزاته، وبل إنّ من النقاد من رأى في المفاضلة ذاتها غير قليل من الإجحاف في حقّ أحد الطرفين أو كليهما معًا، وذلك راجع إلى الاختلاف البيّن بين الجنسين من حيث الطبيعة والسمات، وحتى من حيث مجال التأثير والتلقي، فالمفاضلة تكون موضوعية متى عقدت بين شيئين من طبيعة واحدة أو متقاربة نحو المفاضلة بين قصيدتين أو بين قصتين[1]، أي بين نصين من جنس واحد، فإسقاط معايير جنس أدبي على جنس أدبي آخر من "شأنه أن يتجنى على ما يفرضه قانون الاختلاف الذي يجعل لكلّ منهما مواصفاته الخاصة"[2].

وعليه كان **العامل الأسلوبي** الذي بمقتضاه يتم تفضيل "النمط [شعرا أو نثرا] بخصائص أسلوبية تعتبر أحسن من خصائص النمط الآخر، أو الحطّ منه بخصائص تأخذ كعيوب فيه"[3]، هو ما يقرّب هذه المفاضلة من حيّز الموضوعية، حين تقف عند المقوّمات الأسلوبية والفنيّة الخاصّة بكلّ جنس أدبي، وذلك على اعتبار أنّ لكلّ جنس طاقات بلاغية تجعله متفقا ومختلفا مع الجنس الآخر، ومما يمكن الاستشهاد به في هذا السياق ما أورده **الجاحظ** عن **ابن المقفع** في بيانه لماهية البلاغة في قوله "البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة.(...) منها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا وخطبا، ومنها ما يكون رسائل، فعامّة ما يكون في هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغة، (...) إذا أعطيت لكلّ مقام مقالا"[4].

إنّ الأدبية أو البلاغة على حدّ تعبير المتقدّمين ليست حكرًا على الشعر وحده ولا على النثر دون غيره وإنّما"في الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة"[5]، وإن اختلفا في الطريق أو المنهج فـ "الشعر كلام وإن كان من قبيل النظم، والخطبة كلام وإن كانت من قبيل النثر، والانتثار أو الانتظام صورتان للكلام في

---

[1] ينظر أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر، ص 206.ينظر الرأي نفسه عند محمد مشبال: البلاغة والأصول –دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي نموذج ابن جني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2007م، ص 21.

[2] محمد السرغيني: عن تجنيس الشعر الشفوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 02، مج 29، أكتوبر–ديسمبر 2000م، ص 248.

[3] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص 114.

[4] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص ص 115-116.

[5] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 161.

السّمع، (...) وليس الصواب مقصورا على النثر دون النظم، ولا الحق مقبولا بالنظم دون النثر"[1]، وإنّما مدار الأمر على الإجادة التي تحدد درجة أو مستوى الأدبية في الكلام، وعلى الرغم من أنّ كلا الجنسين تجسيد لمفهوم البلاغة لابدّ أن لكلّ منهما طريقته في هذا التجسيد القائم على جميع مستويات الخطاب (صوتي، تركيبي، دلالي)، والبحث في الفرق بين أدبية الكلام المنظوم ونظيرتها في الكلام المنثور وفق هذا التوجه يتدرج من بيان جماليات المفردة من حيث سماتها الصوتية والصرفية وإلى النظر في مستواها التركيبي وعلاقاتها مع سائر المفردات، دون إغفال لأبعادها الدلالية، إضافة إلى الوقوف عند البعد التأثيري الخاص بمستوى التلقي الذي لا يقلّ أهمية عن المستويات السابقة في الوقوف على ما يميّز أدبية الشعر عن أدبية النثر.

3-1 المستوى الإيقاعي – التركيبي:

يعدّ المستوى الصوتي الإيقاعي أهمّ مستويات عدول الخطاب الشعري عن سائر أجناس الخطاب الأخرى، باعتباره صفة مائزة في بنيته الفنية، ولعل الباحث في هذا السياق لا يحتاج إلى كبير جهد لبيان الأهمية البالغة التي أولاها النقاد العرب المتقدّمون للإيقاع الشعري ممثلا في الوزن والقافية كفارق جوهري بين طرفي الثنائية، فالعائد إلى أشهر ما قدّم للشعر من تعريفات في المدونة النقدية العربية على غرار "الشعر كلام موزون مقفى يدلّ على معنى"[2]، أو نحو "الشعر يقوم بعد النيّة من أربع أشياء، وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية فهذا حدّ الشعر"[3]، يجدّ أنّها على الرغم من سطحيتها وما يعتريها من نقص في بيان ماهية التجربة الشعرية قد حاولت تعريف الشعر بالاقتصار على أبرز مظاهره[4] أو مكوناته، مرتكزة في المقام الأوّل على البعد الإيقاعي كعنصر قار لابدّ لأيّة تجربة شعرية أن تمرّ به، "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[5].

---

[1] التوحيدي: أخلاق الوزيرين – مثالب الوزيرين الصاحب بن عبّاد وابن العميد–، تح محمد بن تاوريت الطنجي، دار صادر، بيروت، دط، 1992م، ص 08.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص 64.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 119.

[4] ينظر محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، دط، 1981م، ص 19.

[5] ابن طباطبا:عيار الشعر، ص 11

فيصبح بناء النص الشعري وفق معادلة مفادها؛ (معنى نثري +لفظ مطابق +قافية موافقة +وزن مناسب)، وعلى الرغم من الأهمية البالغة التي يكتسيها المضمون الفكري أو ما يصطلح عليه بالمعنى في أيّ جنس من أجناس القول والذي يعكس الجانب النفعي فيها، فإنّ الشعر كغيره من الأجناس الأدبية "لا يسمو إلى درجة الفن المتميّز إلاّ بما يتجاوز به المضمون الفكري من إمكانيات الأداء"[1] التي تتجلي فيها الأبعاد الجمالية وتديرها سائر أجزاء المعادلة من لفظ ووزن وقافية.

إنّ فهم التجربة الشعرية في ظلّ هذه المعطيات جعل الشعر في متصوّر النقد العربي القديم ما هو إلاّ "تسليط نظام إيقاعي[2] على نظام لغوي"[3]، يكون فيه النظام الأوّل ثنائي المصدر يتراوح بين حسن انتقاء الوزن المناسب والقافية الموافقة، في حين ينبني النظام الثاني على مجمل الاختيارات أو البدائل اللّغوية المتاحة للنهوض بالمحتوى الفكري أو البعد الشعوري الذي يحاول الشاعر إيصاله إلى متلقي الخطاب، وعليه يمكن عدّ التجربة الشعرية إعادة تنظيم للغة على مستويات عديدة، أوّلها المستوى الصوتي الذي يأخذ منها مصطلح الإيقاع باعتباره تنظيماً لأصوات اللغة[4] وفق نسق يعيد إنتاج اللغة ويخرجها غير مخرج العادة.

وبهذا المعنى "يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، وليست مفروضة عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 10.

[2] يعدّ مصطلح الإيقاع من المصطلحات الإشكالية في النقد نظرا لتعدد تعريفاته، وتباين الآراء حوله، و لفظ الإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى، وقد عرّف في هذا المجال تعريفات كثيرة منها تعريف ابن سينا في جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، في قوله "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيّا وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا" ابن سينا: الشفاء- الرياضيات جوامع علم الموسيقى-، تح زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط، 1956م، ص 81. ويفهم من ذلك أنّ الإيقاع يستعمل للتعبير عن موسيقى الشعر ونقل من علم الموسيقى إلى علم العروض، وبعيدا عن الاختلافات الكثيرة حول الفرق بين الوزن والإيقاع، فأنّ أرجح الآراء تعتبر الإيقاع ظاهرة صوتية أعمّ من الوزن، وعليه كان كل وزن إيقاعاً وليس كلّ إيقاع وزنا، فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولّدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثّل الكلّ، ينظر محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع32، 1991، ص ص 12-20.، وبهذا المفهوم يصبح الإيقاع ليس حكرا على الظاهرة الشعرية وإنّما هو صفة في الكلام المؤلّف شعره ونثره وذلك لاتساع نطاقه وتنوّع مصادره التي يمكن أن تتحقق في النثر على غرار السجع والتجنيس والتكرار وما شابه ذلك من الظواهر التي تحدث إيقاعا في النثر لا يقلّ أهمية من الوزن كمصدر من مصادر الإيقاع الشعري.

[3] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعريّة، ص 51.

[4] ينظر سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1993م، ص 111.

حسيّة لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز"[1] وهي عملية في غاية الدّقة والتعقيد تقوم على التلاحم الشديد بين البنيتين، فتخرج العبارة الشعرية مسبوكة سلسة قائمة على نظام محكم "حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد"[2].

وإن لم يكن النقاد المتقدّمون قد استعملوا مصطلح الإيقاع للدلالة على المستوى الصوتي للخطاب الشعري فقد استعملوا مصطلح الوزن/النظم نيابة عنه وذلك باعتباره "عنصرا إيقاعيّا موحِّدا لأجزاء القصيدة وهو يجري وراء غاية مضبوطة تتمثل في إرضاخ اللّغة كلمات وتراكيب إلى توزيع كمّي معيّن يفرز إيقاعا يحقق للشعر بعض غاياته ويذلل الفارق بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية"[3]، وقد تعاملوا معه على أنّه مسألة من مسائل الطبع لا تحتاج إلى الدربة أو التمرس على علم العروض، وهو ما أقرّه **قدامة بن جعفر** حين اعتبر "الوزن والقافية وإن خصّا بالشعر فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في الطباع من غير تعلّم"[4]، فهو طاقة كامنة في الذات المبدعة، ولكونها فطرية غير مكتسبة لا ينفع تعلّم العروض عند غيابها.ونظرا لأهمية الوزن في بيان ماهية جنس الشعر من جهة والتفريق بينه وبين جنس النثر من جهة أخرى فقد جعله **ابن رشيق** أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[5]. فأضاف بذلك مكونا إيقاعيّا آخر تنماز به التجربة الشعرية عن غيرها وهو **القافية** التي تعدّ "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[6]، وبذلك جعلوا هذين المكونين هما ما يميّز البنية الإيقاعية الشعرية عن نظيراتها في الأجناس الأدبية الأخرى، فصار "الفرق بين الشعر والنثر بالوزن على كلّ حال وبالتقفية إن لم يكن المنثور مسجوعا على طريقة القوافي الشعرية"[7]، وهو ما يجعلنا نتساءل إلى أيّ حدّ يسهم هذا التصّور الإيقاعي في بيان أدبية الخطاب الشعري؟ وإلى أيّ مدى يمكن أن يكون حدّا فاصلا بين طرفي الثنائية التراثية ؟ وما الوظائف التي يؤديها الإيقاع (وزنا وقافية) كمميّز للخطاب الشعري عن نظيره النثري؟

---

[1] المرجع السابق، ص 109.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 67.

[3] حمادي صمود: ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب، ضمن كتاب نظرية الأدب عند العرب، ص 60.

[4] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ص 61-62.

[5] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 134.وفي السياق نفسه ينظر ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 09 وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 236 وابن الأثير:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج2، ص 361 والكلاعي: احكام صنعة الكلام، ص37 والمظفر العلوي: نضرة الإغريض، ص 10 والجاحظ: الحيوان، ج1، ص 75.

[6] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 151.

[7] ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص287.

3 – 1– 1 الإيقاع وبنية النّص:

إنّ الوزن باعتباره الإطار الموسيقي العام الذي تتحرك فيه اللّغة الشعرية يتألّف من جملة تشكيلات صوتية، تكتسي أهمية بالغة في تشكيل الكلام "تشكيلا جديدا وصياغة خاصة تنأى بوضعها الجديد عن نظام الأشكال الأخرى من فنون القول"[1]، بفضل ما يمنحه من الانتظام بين أجزاء العبارة المكونة للبيت الشعري القائم وزنه على العددية والتساوي[2]، تبعا لذلك أخذ الحدث الشعري نظامًا معينا ينفرد به عن الخطاب النثري وهو القالب أو الهيكل العام الذي يستند إلى خلفية إيقاعية جعلته كلاما مؤلّفًا من أبيات تتألّف هي الأخرى "من أقوال ذات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم، فالكلام جنس أوّل للشعر، يعمّه وغيره مثل الخطابة والجدل وما يشبههما، (...) وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر وقولنا: متكررة ليكون فرقا بين المصراع والبيت وقولنا متساوية ليكون فرقا بين الشعر ونظم يؤخذ جزءاه من جزئين مختلفين، وقولنا متشابه الخواتيم ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى"[3].

وكان نتاج هذه الممارسة الإيقاعية التي أساسها الوزن والقافية أن نُظر إلى الخطاب الشعري على أنّه قائم على لبنة أساسية هي البيت الذي هو في حكم المتقدمين بنية في ذاتها مستقلة بكيانها الخاص الذي يتيح لها الإنفراد فلا تحتاج إلى غيرها لإحداث المتعة أو التأثير المنشود، وبذلك "ينفرد (...) بإفادته في تراكيبه حتى كأنّه وحده مستقل عمّا قبله وما بعده، وإذا انفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر..."[4]،

---

[1] بديعة الخزازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنيين السابع والثامن الهجريين –دراسة نقدية تحليلية–، دار نشر المعرفة، الرباط، ط1، ص 2005م، ص 131.

[2] تعد العددية والتساوي النظام العام الذي تقوم عليه الأوزان الشعرية العربية القائمة على عدد من التفعيلات المتكونة من أسباب وأوتاد تتشكل بدورها من صوامت وصوائت في تناسب عددي واضح والذي تكشف عنه مختلف النصوص النقدية ومنها ما أورده السجلماسي في المنزع البديع "الشعر هو الكلام المخيل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أنّ يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّف من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يُختَم بها كلُّ قول منها واحدة".ينظر السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس ألوان البديع، تح علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م، ص 218.

[3] ابن سينا: الشفاء – الرياضيات جوامع علم الموسيقى–، ص ص 122–123.

[4] ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1، 2004م، ج2، ص 396.أثارت قضية الوحدة في الشعر العربي جدلا نقديا واسعا تراوحت فيه الآراء بين من يرى القصيدة العربية قائمة على وحدة البيت المكتفي بمعناه المستغني عمّا قبله وما بعده، وبين من يرى القصيدة القديمة وإن تنوعت موضوعاتها ومعانيها تبقى متصلة بخيط معنوي رفيع يشدّ

فإذا لم يكتف البيت الواحد بنفسه واحتاج إلى ما قبله أو ما بعده عدّ ذلك في عرف المتقدّمين منقصة من أدبية النص وجماليته لأنّ "الشعر بُنِي على حدود مقررة وأوزان مقدّرة وفصّل أبياتا، كلّ واحد منها قائم بذاته، غير محتاج إلى غيره، إلاّ ما يتفق أن يكون مضمّنا بأخيه، وهو عيب"[1]، ويمكن تعليل هذا الحكم في ضوء مفاهيم الشعرية العربية بوجود سمات إيقاعية وأسلوبية في البيت ذاته تجعل "الشاعر إنما يصوغ قصيدته بيتا بيتا. فهو يجمع قريحته وقدرته على كلّ بيت منها فيقهره ويبلغ إرادته منه. وله في الوزن والقافية قائد وسائق يقومان له بأكثر حدود الشعر. فكأنّه إنما يحذوه على مثال أو يفرغه في قالب"[2]، ولكي يحيط الشاعر بالمعنى المراد في هذا القالب المركّز المحدد عليه العمل على تكثيف المعاني والاقتصاد في العبارة، وهذا التكثيف هو ما يصطلح عليه في عرف البلاغيين **بالإيجاز** الذي هو سبيل الشعر خاصة، ذلك أنّ "الإيجاز بجميع الشعر أليق، وبجميع الرسائل والخطب. وقد تكون من الرسائل والخطب ما يكون فيه الإيجاز عيّا، ولا أعرفه إلاّ بلاغة في جميع الشعر؛ لأنّ سبيل الشعر أن يكون كلامه كالوحي، ومعانيه كالسحر"[3]، وفي سبيل ذلك يشتغل الشاعر على أبعاد لغوية من قبيل الإشارة أو الإيماءة ومجمل ما تتيحه اللّغة من ظواهر كالحذف والتقديم والتأخير كما قد يلجأ إلى الخروج على الاستعمال المألوف للغة وما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي، أو ما يعرف عروضيا بالضرورة الشعرية[4].

ولعل هذا الحيز الضيق الذي تتحرك في نطاقه التجربة الشعرية يحدّ من "طاقة الإبداع المسترسل عند الشاعر ويوقف ما يفضل بعض المحدثين تسميته «الدفقة الشعورية» عند نهاية كلّ بيت. حيث يوجد

أجزاءها يربط موضوعاتها و قد صنّفت في هذا السياق دراسات عديدة من أهمها دراسة يوسف حسين بكار الموسومة بـ "بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)"، ومن ذلك أيضا مقال قدّمه شكري محمد عيّاد في مجلة فصول، المجلد 06، العدد 04، 1986م، تحت عنوان "جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية"، وبحث لعبد الحكيم راضي تحت عنوان "بين وحدة البيت ووحدة القصيدة (دراسة في مفهوم مصطلح التضمين)، عدد أكتوبر 1977م من مجلة الشعر بالقاهرة، وأعيد نشره في كتاب من آفاق الفكر البلاغي عند العرب، سنة 2006م عن دار الآداب بالقاهرة.

[1] الصابي: رسالة في الفرق بين المترسّل والشاعر، تقديم وتحقيق محمد بن عبد الرحمن الهدلق، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج 02، 1990م، ص 596.

[2] المصدر نفسه، ص 596.

[3] العسكري: ديوان المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994م، ص 433.

[4] ينظر السيّد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، دار الأندلس للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1983م، ص ص 97-99، الضرورة الشعرية من القضايا التي شغلت بها الشعرية العربية فصنفت فيها كتب عدة على غرار ضرائر الشعر لمحمد بن عصفور، تح السيّد إبراهيم محمد، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1982م،، وكذا كتاب ما يجوز للشاعر من ضرورة للقزاز، تح رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، دار العروبة، الكويت، دط، دت .وقد عرّفت الضرورة الشعرية على أنّها ما جاز للشاعر دون الناثر من تغييرات في البنية والتركيب والإعراب، ينظر القزاز: ما يجوز للشاعر من ضرورة، ص 24.

عدم توازن بين الكمّ الإيقاعي ورغبة الشاعر في الإبداع "[1]، مما يجعل الشاعر مضطرا إلى "أن يلطف ويدق [المعنى] ليصير المفضي إليه والمطلّ عليه بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استثارها"[2]، فيقع المعنى عندئذ في الخفاء والغموض الذي يستدعي التأمل والتدبر للوقوف عليه وكشف مقاصده.

والشعر في هذا الموضع يختلف تمام الاختلاف عمّا أتيح للنثر من حرية منبعها الأوّل طبيعة تأليف العبارة النثرية التي أبيح لها كلّ ما حظر في العبارة الشعرية من ترابط بين الأجزاء والفصول، هذه الحرية جعلت النثر محروما من بعض المزايا التي خصّ بها صنوه الشعر من حذف وتقديم وتأخير، فـ "لا يجوز في الرسائل ما يجوز في الشعر؛ لأنّ الشعر موضع اضطرار"[3]، فالحرية التي منحت للشعر والتي تدخل إجمالا في باب الضرورة هي حرية أباحتها قيود الوزن والقافية، تختلف عن الحرية التي تتمتع بها العبارة النثرية والتي مردها الاسترسال وغياب القيد العروضي، غير أنّ هناك من المتقدمين من لم يقصر الضرورة والاضطرار على الشعر بل رأى أنّه من الممكن أن تتعدى إلى النثر، فـ "الشعر لما كان كلاما موزونا تخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحّة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا لأنّه موضع أُلِفت فيه الضرائر (...) وألحقوا الكلام المسجوع في ذلك بالشعر، لما كانت ضرورة في النثر أيضا هي ضرورة النظم"[4]، ولعل عدم اقتصار الضرورة على الشعر وحده وتعديها إلى النثر المسجوع يجعلنا نستنتج أنّ الإيقاع عموما لا الوزن وحده هو الدافع لانتهاك وخرق قواعد اللّغة المتعارف عليها، وإن كان هذا الخرق أشد وأوسع في لغة الشّعر منه في لغة النّثر[5] فنظم العبارة النثرية يقتضي بعض الظواهر الإيقاعية على غرار السجع والجناس وما إلى ذلك والتي تفتح المجال لتجاوزات لغوية أقل حدّة مما يمكن أن يكون في الشعر.

وعليه فإنّ كلاً من الشعر والنثر قيّد من جهة وحرر من جهة أخرى، فكان له بذلك سبيل في الترتيب والتركيب يضمن به الفرادة والتميّز عن نظيره، وهو التميّز الذي فرض "ضرورة الفصل بين الشعر

---

[1] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 92.

[2] الصابي: رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، ص 597.

[3] إبراهيم بن المدبر: الرسالة العذراء–مصححة ومشروحة مع مقدّمة مفصّلة بالفرنسية عن فن الإنشاء ومذاهب الكتّاب في القرن الثالث، تح زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1931م، ص19.

[4] ابن عصفور: ضرائر الشعر، ص 13.

[5] ينظر رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 91.

والنثر، عند التحدث عن بناء الجملة ووضع القواعد لنظامها؛ لأنّه مادامت أية ظاهرة نحوية معينة لا تعرف إلاّ في الشعر فإنّها لا تصلح ظاهرة عامة، تنطبق على النثر كذلك"[1]. وقد نتج عن هذا الاختلاف في تركيب العبارة الشعرية بعض الظواهر ذات الصلة بالشعر منها ما أشار إليه **الجاحظ** حول صعوبة نقل الشعر العربي (الذي عدّه حكمة العرب) أو ترجمته إلى اللغات الأخرى، والتي مردها الأوّل –حسب رأيه– بنيته التركيبية القائمة على الوزن[2]، فيقول:

"وقد نُقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونانية، وحوّلت آداب الفرس؛ فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئا، ولو حوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنّهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم"[3]، وفي هذا التصوّر السابق من **الجاحظ** فرق آخر بين الشعر والنثر، فالنثر بأنواعه المختلفة على نقيض الشعر يمكن نقله وترجمته في أيسر كلفة، بل قد يكتسب المعنى المترجم من اللغة الجديدة جماليات أخرى تزيد من مستوى أدبيته.

وقد ذهبت العديد من الدراسات الحديثة والمعاصرة عربية وغربية إلى الإقرار بالصعوبة الكبيرة التي تصل إلى حدّ الاستحالة التي تحول دون ترجمة الخطاب الشعري بأبعاده الدقيقة ومزاياه الصوتية التي تجعل منه حدثا منفردا غير قابل للتكرر، وهم لم يبتعدوا في تعليل هذه العوائق عمّا ذهب إليه **الجاحظ**، فجعلوا "العقبة الكأداء التي تقف أمام ترجمة أيّة قصيدة من لغة إلى أخرى تتمثل في أنّ الصور الشعرية قد يكون لها رنين أو إيحاء يختلف من لغة إلى أخرى، فما يعدّ عميقا ومبتكرا في لغة قد يبدو سخيفا وسطحيا في لغة أخرى، تبعا لطبيعة الأجواء اللّسانية والثقافية والحضارية التي تلف كلتا اللّغتين، وحين تفقد القصيدة من جراء الترجمة موسيقاها ومزاياها العروضية والبلاغية فإنّها تفقد الكثير، وقد تتحوّل إلى نثر محايد"[4] لا يملك القوة التأثيرية التي يتميّز بها النّصّ الأصلي، وعليه كانت ترجمة الشعر تستدعي

---

[1] رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1987م، ص 157.

[2] جاء هذا القول في مقدمة كتاب الحيوان في سياق حديث الجاحظ عن التحوّل الذي شهدته الحضارة العربية من الشفوية التي يمثّلها الشعر إلى الكتابة والتأليف، واعتبار الوزن معجزة الشعر التي حالت دون القدرة على ترجمته، بينما اعتبر حمادي صمود ذلك تعبيرا عن "خيبة من اكتشف ضعف ما بيده وقلّة جدواه مقارنة بما بدأ يهب على الحضارة العربية الإسلامية من ريح الثقافات المجاورة" ينظر حمادي صمود: الأدب عند العرب، ص 48.

[3] الجاحظ: الحيوان، ج1، ص 75.

[4] إنعام بيوض منور: الأساليب التقنية في الترجمة – دراسة نقدية مقارنة لأساليب الترجمة من منظور الأسلوبية المقارنة لـ "فيني وداربلني (1977م)" وتطبيقاتها على الترجمة الأدبية في كتاب "النبي" لجبران جليل جبران– رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، إشراف حمدان حجاجي، معهد الترجمة، جامعة الجزائر، 1992م، ص 42.

مترجما خاصا لا يقلّ قدرة على التفنن في أساليب اللغة والخيال من الشاعر نفسه، ويملك من الشاعرية ورهافة الحسّ ما يمكنه من الولوج إلى عوالم الشاعر الحميمة، أضف إلى ذلك تمكنه وإتقانه للّغتين مما يساعده على استيعاب معجم الشاعر الخاص والإلمام بإيحاءاته ونقلها بأمانة لا تخذل عبقرية الشاعر[1].

غير أنّ إمكانية الترجمة وسهولتها في النص النثري مقارنة بنظيره الشعري ليست مطلقة وإنّما قد يتعلّق ذلك بالنثر العلمي أكثر منه في النثر الفني، أو بما أسماه الجاحظ بـ "المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر"[2]، وذلك لما يحتويه هو الآخر من أبعاد جمالية منها ما هو إيقاعي صوتي ومنها ما هو أسلوبي بلاغي قد يحول دون نقله إلى لغات أخرى مع الاحتفاظ بمعانيه وأساليبه جميعا، وهذا بحدّ ذاته يشكل أمام المترجم واحدة من أكبر إشكاليات الترجمة ألا وهي فهم الآلية الدلالية للنّص أو معرفة وتأويل ثقافة النص. إذ لا تنحصر مهمة المترجم، الذي يتصدى للنصوص الأدبية خاصة، في كشف الرابط القاموسي للعلامة اللغوية ضمن ضوابط وقوانين اللّغة، بل تتعدى ذلك إلى كشف العلاقة الجمالية بين الدال والمدلول ضمن مفهوم المجاز والبلاغة والصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية. إذاً يتعين على المترجم في هذه الحالة أن يفكك النظام الدلاليّ للنّصّ[3]. شعرا كان أم نثرا قبل نقله إلى اللّغة الجديدة وتمثّل أبعاده الثقافية والحضارية ومجمل سياقاته الخارجية التي لا تقل أهمية عن البنية اللغوية التي يتعامل معها المترجم مباشرة.

وعليه كان فعل الترجمة في الخطاب النثري الفني وإن لم يكن بذات الدرجة من الصعوبة التي تواجه مترجم النصّ الشعري إلاّ أنّها ليست بتلك السهولة التي يمكن أن تترجم بها نظرية في العلوم الفيزيائية أو الرياضيات أو غيرها من المجالات المعرفية التي تتعامل مع اللغة في مستواها العلمي أو العادي.

3-1-2 الإيقاع والذاكرة:

إنّ الانتظام الذي أُخضعت له العبارة الشعرية بمقتضى سمات إيقاعية بالدرجة الأولى ولّد فيها نغما أو جرسا موسيقيا تستعذبه النفس ويحلو لها تكراره، وهذا الانتظام هو ما خلق نوعًا من الرّتابة في الجملة

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص ص 42-43.

[2] الجاحظ: الحيوان، ج1، ص 75.

[3] ينظر جوني عدي: إشكالية الترجمة وثقافة النص، مجلة أفق الثقافية الالكترونية، عدد فبراير، 2000م، ص 04،)تمَّ الإطلاع عليه بتاريخ جوان2016م على الموقع :www.ofouq.com. وللاستزادة في موضوع ترجمة النصوص الأدبية وما تواجهه من صعوبات، وكذا الحلول المقترحة في ذلك ينظر جورج مونان: علم اللغة والترجمة، تر أحمد زكريا إبراهيم ومراجعة أحمد فؤاد عفيفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

الشعرية عملت على ربط النغم الموسيقي بقوى ذاكرة الإنسان العربي، فسهل عليه حفظ الشعر وتخزينه في الذاكرة الفردية والجمعية، فـ "كلّ أمّة تعتمد في استبقاء مآثرها وتحصين مناقبها على ضرب من الضروب وشكل من الأشكال وكانت العرب تحتال في تخليدها بأن تعتمد على الشعر الموزون والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها"[1].

فكان للشعر بذلك وظيفة تعليمية ارتبطت بنقل المعرفة من أبسط أشكالها وهو ما تجسّد خلال الفترة الشفوية إلى أعلى مراتبها خلال ما يعرف بعصر التدوين والتأليف أين كان له الدور البارز في مجالات عديدة لاسيما في علوم اللغة والتفسير، فكان منه الشاهد والمثل، وهذه الوظيفة إنّما اضطلع بها الشعر عن طريق سمته الإيقاعية المميّزة وهي الوزن كما يذهب إلى ذلك صاحب **سرّ الفصاحة** في قول: "أمّا اقتصاري في أكثر ما أمثّل به على المنظوم دون المنثور – مع أنّ كلامي عليهما واحد – فإنّما أقصد ذلك لكثرة المنظوم واشتهاره، ورغبتي في أن يسهِّل الوزن عليك حفظ ما أذكره، فإنّه داعي قوي وسبب وكيد"[2]، وربما تميّز الشعر في هذا عن النثر الذي راح يحاول مجاراته ليضمن لنفسه سهولة الحفظ والرسوخ في الذاكرة من خلال ميزات إيقاعية خاصة به تمكنه من الاضطلاع بهذه الوظيفة، فقد "قيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لِمَ تؤثر السجع في المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكنّي أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر؛ فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط؛ وهو أحقّ بالتقييد وبقلّة التّفلّت. وما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور، أكثر ممّا تكلّمت به من جيّد الموزون، فلا حفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"[3]، فكان السجع كظاهرة إيقاعية سبيل النثر إلى الذاكرة في محاولة للاقتراب من حظوة الشعر ومكانته، القائمة على ثنائية الحضور والغياب التي ينبني على أساسها الشعر العربي باعتباره الجنس الأدبي "الذي ينفرد بآلات شكلية ليس للنثر فيها حظّ ومن هنا يسهل حفظه وتداوله ويحافظ بذلك على حضور دائم لأنه يحاول القبض على الراهن والحاضر"[4]، وإلى تلك الآليات الشكلية تعزى العلاقة القائمة بين البنية الشعرية والذاكرة الجماعية.

---

[1] الجاحظ: الحيوان، ج1، ص ص 71-72. ينظر أيضا السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه وعلّق عليه محمد أحمد جاد المولى بك وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1982م، ج2، ص 470.

[2] الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص 98.

[3] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 387.

[4] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية-الحضور والغياب-، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 2001م، ص 15.

3 –1– 3 الإيقاع بين أدبية الشعر وأدبية النثر:

لقد ترتّب عن البنية الإيقاعية للشعر جملة من الظواهر التركيبية كانت حجة النقاد والدارسين في التفريق بين الخطاب الشعري ونظيره النثري، كما كانت وسيلتهم في بيان جمالية الشعر وأدبيته، فجزء كبير من قيمة الشعر الجمالية يُعزى إلى صورته الموسيقية، التي جعلها بعض الدارسين مكمن التفرد والتأثير أو السحر[1] الذي يمارسه الخطاب الشعري على متلقيه، وهو ما جعلنا نتساءل إلى أيّ حدّ يمكن الاحتكام إلى الظاهرة الإيقاعية في تمييز أدبية الشعر من أدبية النثر؟

إنّ الوزن والقافية باعتبارهما المظهر الإيقاعي المميّز الذي انفرد به جنس الشعر وتميّز عن سائر الأجناس الأخرى ما هو إلاّ واحد من جملة احتمالات عديدة لمظاهر إيقاعية أخرى، جعلت "الإيقاع يتعدى حدود الجنس الأدبيّ ليصبح طاقة كامنة تُحرِّك فنون القول عامّة"[2].

فبعيدا عن الوزن والقافية تلوّن النثر بألوان إيقاعية أخرى ميّزت بنيته وأضفت عليها نوعا من الجمالية اقترب بها النثر من الكلام الفني ذو الطبيعة الأدبية، وابتعد عن الكلام العادي ذو الطبيعة التواصلية، وأضحت معه الموسيقى شرطا هاما من شروط النثر الفني لا غنى له عنها وهي قائمة في المقام الأولّ على السجع كظاهرة نغمية تتأتى من حسن انتقاء الألفاظ ذات الترنيمة الواحدة وصياغتها في تركيب ذو وصلات نغمية مؤثرة، يقترب بها الناثر من أسلوب الشاعر القائم على التقفية باعتبارها تكرار أصوات بعينها في أواخر الكلام، وفي هذا السياق يقول **ابن سنان الخفاجي** "فأمّا القوافي في الشعر فإنّها تجري مجرى السجع، وإن المختار منها ما كان متمكّنا؛ يدلّ الكلام عليه"[3]، وعليه كان الفرق بين القافية والسجع ليس نوعيا، فهو لا يعدو كون أحدهما منتظما والآخر حرًا. فحين يمارس الناثر السجع عن اختيار يخضع نفسه لمقتضيات القافية (التي هي إلزام) من حيث التفاعل الصوتي الدلالي[4]، فاشتركت بذلك القافية مع السجع في العديد من اللوازم التي قرّبت إيقاع النثر من إيقاع الشعر فلم تعدّ القافية بذلك معيارا للتمييز بين الخطابين، وإنّما يصبح "الفرق بين الشعر والنثر بالوزن على كلّ حال.

---

[1] ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، ص 74.

[2] توفيق الزايدي: الأدبية في التراث النقدي العربي، ص 138.

[3] الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص 179.

[4] ينظر محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1999م، ص 464.

وبالتقفية إن لم يكن المنثور مسجوعا على طريقة القوافي الشعرية"[1].وبذلك يبقى مدار الأمر على الوزن الشعري في مواجهة موجة الإيقاع النثرية.

إلاّ أنّ الملاحظة الجديرة بالتسجيل في هذا الموضع أنّ بعض النصوص النقدية تشير إلى أنّ السجع ليس خاصية نثرية بقدر ما هي خاصية أدبية وبذلك فهي ممكنة في الشعر أيضا، ومن النّصوص الدّالة على ذلك قول **أبي هلال العسكري** "وقد أعجب العرب السجع فاستعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم، وسجعا في سجع"[2]، ولو أنّ في النص ذاته تلميح إلى أنّ استعمال السجع في منظوم الكلام شيء من التكلّف الذي تغدو معه التجربة الشعرية تقييدا في تقييد. ولعل ذلك ما جعل أغلب النقاد يعتبرون السجع من لوازم النثر ويقرنونه به، فيما يجعلون ما يماثله في الشعر أو في القرآن الكريم تحت مسميات أخرى من باب التقفية أو الفاصلة. كما يلتقي السجع أيضا من حيث طبيعته القائمة على التناسب بين الكلمتين في الفاصلة الأخيرة مع مظهر آخر من مظاهر الإيقاع الذي خصّ به الشعر وهو ما يعرف **بالتصريع** المقترن بالبيت الأوّل من القصيدة، إلاّ أنّ هذا المظهر لا يقدّم كبير إفادة في مجال التفريق بين الخطابين لأنّ "التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور"[3]، ولا تقف مظاهر الإيقاع عند ذلك وإنّما تتشعب لتشمل مظاهر أخرى بعضها عام في الخطابين وبعضها الآخر خاص بأحدهما دون الآخر، ومن النوع الأوّل **الجناس**، وكذا **الترصيع** الذي يشمل الشعر والنثر، رغم أنّه بالأوّل ألصق وهو الآخر ليس بعيدا عن السجع إلا في "الاصطلاح عليه حين يوظّف في الشعر"[4]، ما يحصر الفرق الإيقاعي بين الشعر والنثر في الوزن فقط باعتباره نظاما كميا تضبط من خلاله العبارة الشعرية وتنتظم، ما يجعلنا نتساءل عن إمكانية حضور عنصر إيقاعي ينتظم العبارة النثرية وينظّم مقاطعها.

---

[1] المصدر السابق، ص 287.

[2] العسكري: الصناعتين، ص ص 264-265.

[3] ابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص 258.

[4] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 96. **والترصيع** هو أن يقابل الناثر والناظم كلّ لفظة من الفقرة الأولى أو صدر البيت، بلفظة مثلها وزنا وتقفية في الفقرة الأخرى، وعجز البيت، وهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك بأن يكون في أحد جانبيه من الجوهر مثل ما في الجانب الآخر، كقوله تعالى: ﴿ إِنَّ إِلَيْنَآ إِيَابَهُمْ ﴿٢٥﴾ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُم ﴿٢٦﴾ ﴾ [الغاشية: 25-26] ينظر عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1992م، ص 229.

يعدّ **الازدواج** (أو الموازنة) من أهمّ مظاهر الإيقاع النثري إلى جانب السجع، فلا "يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجا ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج"[1]، وقد كان للأسلوب المزدوج في عرف المتقدّمين المكانة والحظوة في بيان أدبية النصّ النثري لما يمتاز به من "تناسق تام بين أجزائه وهذا التناسق يتمثّل في تداعي أجزاء الكلام وتجاوبها (سواء كان ذلك على مستوى الجملة والفقرة أو النّص والفصل) كما هو الشأن في الموسيقى إذ تتطلب النغمة أختها المكمّلة لها وتدعوها، وتمهّد لها وتقتضيها، فإذا اقترنت بنظيرتها حصل ضرب من التجاوب والتصادي هو موضع الروعة الغنائية في الموسيقى وفي الأسلوب معًا"[2]، يحقق من خلاله النثر مستوى عاليا من التنظيم والتنسيق الذي يقترب به من حدود العبارة الشعرية الموزونة.

وقد أدرج النقاد العرب كلّ ما يتعلّق بالبنية الصوتية في الشعر تحت مصطلح "**التناسب**"[3]، وجاء هذا المصطلح في سياق النّظر إلى القصيدة الشعرية على أنّها بنية أو كلّ متكامل تتضافر عناصره في نظام محكم لبلوغ الغايتين الإبلاغية والجمالية معًا، وفي العلاقة الكامنة بين عناصر التركيب ودلالاته يحدث الإيقاع الذي لا يمكن عدّه "صورة للتجانس البديعي ولا للمحسنات اللفظية والمعنوية فحسب، بل هو نتاج بناء النّصّ الذي لا يكون ذا قوّةٍ وحركةٍ إلاّ بحيوية الانسجام المتأتّي من قانون عامّ يقوم على تناسب عناصر النظام الإيقاعي وهو يعمل في اللّغة وعبرها"[4].

إنّ المصدر الأوّل للإيقاع في صورته الشعرية أو النثرية ليس الوزن أو السجع أو ما شابه ذلك من الظواهر الإيقاعية الجزئية، وإنّما يرجع بالدرجة الأولى إلى كيفية استخدام اللغة وفق معايير الجودة لأنّ

---

[1] العسكري: الصناعتين، ص 260. الموازنة: هي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنا، ينظر ابن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح مصطفى جواد وجميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، 1956م. ص265.

[2] البشير المجدوب: تحليل نقدي لمفهوم النثر الفنيّ عند القدامى -1-، ضمن قضايا الأدب العربي، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية الجامعة التونسية، 1978م، ص 414.

[3] التناسب عند ابن سنان الخفاجي هو "المناسبة بين اللفظين عن طريق الصيغة" ينظر سر الفصاحة، ص 169.وقد استعمل النقاد العرب هذا المصطلح بلفظه نحو (التناسب، المناسبة، النسبة) أو بمعناه (التلاؤم، المشاكلة، الاعتدال، الموازنة...) ينظر عبد اللطيف الوراري: نقد الإيقاع – في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2011م، ص 114.ويدرج في المناسبة المكونات الإيقاعية التالية: السجع والازدواج، القوافي وما يتصل بها من تصريع ولزوم ما لا يلزم، الترصيع، حمل اللفظ على اللفظ، التوازن بالمقدار، المجانس، ينظر محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 461.

[4] المرجع نفسه، ص 114.

"المؤلّف –كلّ مؤلف– يروم وهو يمارس فعل التأليف، أن يصل إلى المرتبة النموذج، تلك التي يوفر فيها للنص–الخطاب، ما تستمال به القلوب وتثنى به الأعناق، وتزين به المعاني"[1]، وفي سبيل ذلك يعمل على انتقاء ألفاظه في عناية بالغة وصياغتها في تركيب من النظم والتأليف والتماسك، ووسيلته في ذلك هي الإيقاع لا باعتباره معطى خارجياً وإنّما باعتباره البوتقة التي تنصهر فيها الألفاظ والمعاني وكلّ العناصر الفنية المشكلة للنّص على نحو يوجد بينها نوعا من الانسجام والتلاؤم والتناغم الذي يعدّ أهمّ أسس الجمال الفنيّ ولو فقده النّص شعرا كان أم نثرا لفقد هويته الفنية[2]، وعليه كان البحث في الإيقاع لا يقوم على رصد شكلي للظواهر الإيقاعية السالفة الذكر بقدر ما هو بحث في عمق البنية النصية عن سرّ الإيقاع وجوهره باعتباره "صيغة معيّنة من النّظم يصوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها هيكلة وهندسة تتآلف عناصره المادّيّة في هيئة متماسكة تتعلّق أجزاؤها البعض بالبعض وبالكلّ، وتنتظم حسب نسب ومقادير ومواضع وأمداد وأوصال أو فواصل مضبوطة جميعها ضبطا لا تصيبه زيادة أو نقص أو تغيير إلاّ اختلّ أو انعدم قوام الإيقاع صنعه"[3]، ولا تقف الهوية الإيقاعية للنّص عند حدود نسقه الداخلي وإنّما تتعداها إلى أنساق دلالية فلا تتحقق تلك الهوية إلاّ من خلال امتزاج البنيتين الإيقاعية والدّلالية كما يسهم فيها المتلقي كطرف فاعل له أهمية بالغة في صناعة المعنى، وهو المنطلق الذي جعل **عبد السلام المسدي** يرى أنّ الإنسان في قدرته أن يروض إحساسه الموسيقي ترويضاً ينتهي به إلى إدراك النّشوة الفنيّة بقطعة موسيقية غنائية في لغة لا يفهم دلالتها البتة، لكنه لا يتصوّر إنساناً يصفّق نشوة، أو يصيح انفعالاً لقصيدة أو رواية تُلقى عليه في لغة لا يفهمها، والسبب في ذلك واضح، لأنّ الحدث الأدبيّ مزدوج في غايته تكون الحواس فيه محط رحال النشوة الفنيّة، ومنافذ الإدراك في الوقت نفسه[4].

وعليه فإنّ ما يمكن استخلاصه من البحث في سياق الإيقاع هو أنّ هذا الأخير ليس سمة شعرية خالصة بقدر ما هو مظهر من مظاهر أدبية الأدب إنّه أصل فنّي لابد من توفّره في كلّ جنس من

---

[1] خديجة غفيري: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، ص 192.

[2] ينظر ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م، ص320.

[3] محمود المسعدي: الإيقاع في السّجع العربيّ– محاولة تحليل وتحديد–، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1996م، ص06.

[4] ينظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط1، 1982م، ص 121.

أجناس القول فهو ليس حكرًا على الشعر ولا على النثر وإنّما هو من مكونات الأدبية والجمالية في كليهما مع اختلاف في كيفية تعامل كلّ منهما مع هذا الأصل وفي ذلك تتميّز أدبية جنس عن أدبية جنس آخر.

3-2 المستوى البلاغيّ: الاختيار الأسلوبيّ بين الشّعر والنّثر.

إنّ البحث على المستوى الإيقاعي وإن حظي بكبير عناية في مجال التفريق بين الخطابين الشعري والنثري وإليه استند أغلب النقاد والباحثين في هذا المجال، تبقى أحكامه وتصوراته من الجزئية بحيث لا تعطي نظرة شاملة أو تصورا دقيقا لكلا الجنسين، وهو ما يجعلنا بحاجة ماسة إلى توسيع دائرة الموازنة والتفريق من مستوى الصوت إلى مستوى التركيب، والذي يحيلنا على المجال البلاغي أو ما اصطلح عليه حديثا بالمستوى الأسلوبي رغبة منّا في تجاوز إشكالية الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، منطلقين في ذلك من التصوّر القائل بأنّ "لكلّ جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة والتي لا تقتصر على تكوينه فحسب بل تشمل أيضا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنّية التصويرية"[1]، فإلى أيّ مدى يمكن أن تقدّم البلاغة معيارا بديلا للإيقاع في التفريق بين طرفي الثنائية التراثية؟ وما مدى صلاحية هذا المعيار في سياق المفارقة بين الخطابين؟

إنّ البحث في مشروعية هذا التوجه يحيلنا على التصوّر أو المفهوم العام الذي قدّم للبلاغة العربية باعتبارها "مجموعة من القواعد لإنتاج النصوص الأدبية"[2]، وعلى الرغم من أنّ هذا العلم لم يعتن في مباحثه المختلفة بالفوارق الأسلوبية بين الجنس الأدبي والآخر، إلاّ أنّه قدّم جملة من المفاهيم والقواعد لدراسة النصّ الأدبيّ وتحليله على مستويات عدّة؛ صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية، ولذلك يمكن عدّها قاسما مشتركا بين الأجناس الأدبية عامة، فكلّ نص أدبي أيًّا كان جنسه لابد له من عناصر بلاغية تدخل في مجال تكوينه الأدبي وتساعد على تحقيق أدبيته بل وقد يتعدى الأمر حتى إلى الخطابات والممارسات اللغوية العادية التي تستهدف التواصل لا الإبداع الأدبي[3]. والبلاغة في حضارة العرب نمط في تأليف

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته –، دار الشروق، القاهرة، دط، دت، ص 249.

[2] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 97.

[3] يرى كلّ من جورج لايكوف ومارك جونسن أنّه باعتمادنا على معطيات لغوية بالأساس نكشف أنّ الجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي استعاري من حيث طبيعته، فالبلاغة ممثلة في الاستعارة على وجه الخصوص ليست نمطا كتابيا أدبيا فحسب، وإنّما هي جزء من لغتنا اليومية، وذلك لأنّها تحكم عددا كبيرا من التعابير التي نتبادلها أثناء تواصلنا اليومي، ينظر جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2009م، ص ص 21-22.

الكلام المنظوم والمنثور، فبها تأدّت أنماط القصائد بمختلف وجوهها وفنونها، وبها استدلّ النقاد على جودة الشعر والنثر، ومازوا فحول الشعراء وصنّفوا الشعراء طبقات، فما أوجده البلاغيّون العرب من تسميات واصطلاحات لدراسة المدوّنة الشعريّة من جهة و تناول للخطب من جهة أخرى يقوم دليلا على كثافة الجهود التي بذلوها في تعقّب الظّاهرة الإبداعيّة[1]، رغبة منهم في محاصرة جمالياتها وتقعيد فنياتها.

وفي سياق بحثنا عن كيفية تعامل الفكر البلاغي العربي مع أجناس الكلام نجد أغلب المصادر العربية القديمة التي خاضت في مباحث البلاغة في أطوارها المختلفة تنوّع على مستوى الشاهد البلاغي بين نماذج شعرية وأخرى نثرية، على غرار **البيان والتبيين للجاحظ** و**البديع لابن المعتز** و**الصناعتين،** وحتى **المثل السائر** وغيرها كثير، مما يدلّ على أنّ البلاغة لاسيما في منحاها الأسلوبي هي علم "بالكلّيات يطول مجال «العبارة» بصرف النظر عن الجنس الأدبيّ الذي تتشكّل فيه"[2].

وفي هذه الحال تخضع القراءة النقدية لتصوّر يقوم على اعتبار بلاغة الجنس الأدبي ماثلة في ما يشكّل أدبيته من مقوّمات وبنيات أسلوبية يشترك فيها مع غيره من الأجناس التي تجري عليها قوانين بلاغية واحدة تستمدها من النسق البلاغي المتعالي والمجرد الذي لا يحتكره قول دون آخر من أنواع القول، وعليه فالصورة البلاغية تحضر في الشعر بأشكاله وأغراضه المختلفة على نحو ما تحضر في النثر بأنواعه وأشكاله[3].

وعلى الرغم من ذلك فإنّ من الدراسات ما يرى غير ذلك حين اعتبر البلاغة العربية علماً وضع على مقاس جنس الشعر فهو يختزل "جمالياته التي قد تمتدّ لتسريَ في جسد أجناس أخرى، غير أنّها لا ترتقي إلى مرتبة أن تصبح مكوّنا جماليا يحدد هويتها الجنسية"[4]، ما جعلنا نتساءل إلى أيّ حدّ يمكن الركون إلى أحد الرأيين ؟ وهل البلاغة العربية بلاغة شعرية سلِّطت على أجناس الكلام الأخرى؟ أم أنّها بلاغة عامة تصلح لكلّ أجناس الكلام شعرا ونثرا؟ وهل البلاغة العربية بمختلف مباحثها بلاغة عامة أم بلاغة نوعية قائمة على التفريق بين أجناس الكلام في القراءة والتأويل؟

---

[1] ينظر أحمد الجوة: التداولية وتحليل الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، العدد 19، جانفي 2015م. ص 167.

[2] شكري المبخوت: جمالية الألفة –النص ومتقبّله في التراث النقدي–، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993م، ص 78.

[3] ينظر محمد مشبال: خطاب الأخلاق والهوية في رسائل الجاحظ – مقاربة بلاغية حجاجية –، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015م، ص 15.

[4] محمد مشبال: البلاغة والأصول –دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي نموذج ابن جني، ص 14.

يعرّف **الأسلوب** في الدراسات النّقدية واللّسانية المعاصرة على أنّه "تفجير الطاقات التعبيريّة الكامنة في صميم اللّغة إلى حيّز الوجود"[1]، فالأديب ليس سوى محفّز لتلك الطاقة التي تتمتع بها اللّغة ومحرّك لها، ولما كان الشعر والنثر كلاهما اشتغال على الآلية نفسها؛ وهي اللّغة دون غيرها كان الاختلاف واضحا بين طريقة التحفيز والتفجير التي يمارسها الشاعر عن تلك التي يمارسها الناثر، وفي مدار هذه الطريقة يتحدّد أسلوب كلّ منهما، فالإبداع قبل كلّ شيء اختيار لمعجم لغوي معين تتحرك في إطاره التجربة الإبداعية، ليأتي كلّ من الجنس الأدبي والأسلوب البلاغي ويعملان على ضبط هذا المعجم وفقا لقوانين المقولتين السابقتين.

فالشعر باعتباره "صياغة لغوية أسلوبية أحدث فيها الشاعر جميع ضروب الإبداع التي من شأنها أن تثير في المتلقي الاستطراف والتعجيب"[2] يأخذ في سبيل ذلك في صور مختلفة من التغيير والانحراف على مستوى النظام اللغوي، والتغيير وفق ما ذهب إليه الفلاسفة المسلمون لاسيما شراح أرسطو هو مكمن الشعرية وموطنها، "وأنت إذا تأمّلت الأشعار المحرّكة وجدتها بهذه الحال. وما عُري من هذه التغييرات فليس فيه معنى الشعر إلاّ الوزن فقط. والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا"[3]، وبذلك كان مدار العدول أو الانحراف الذي يمارس في حقّ اللّغة أو ما اصطلح عليه ابن رشد بالتغيير على **المجاز** الذي هو في عرف البلاغيين والنقاد توسّع في الحقيقة التي تتنوع في ذاتها إلى أجزاء متشابهة[4]، فهو لا يقف عند ضروب من الصور البلاغية[5] وإنّما يتجاوز ذلك ليغطي كثيرًا

---

[1] Charles bally ,Traité de styistique française ,Klincksieek, Paris, 1951 , p14

[2] محمد مشبال: البلاغة والأصول –دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي نموذج ابن جني، ص 15.

[3] ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، تح تشارلس بترورث و أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1982م، ص ص 122-123.

[4] ينظر مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي ومهدي البحيقري، مكتبة الإيمان، المنصورة، دط، دت، ج1، ص 125.

[5] في هذا الصدد يقول ابن قتيبة "وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها: طرق القول ومآخذه، ففيها الاستعارة والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار والإخفاء والإظهار، والتعويض، والإفصاح، والكناية..." ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيّد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973م، ص 20.

من العمليات والآليات الأسلوبيّة العربيّة التّي تعتمد في باب التجوّز والاتساع في الكلام[1]، و هي عمليات تدور في معظمها حول مخالفة المتعارف عليه أو المألوف في النسيج والعبارة اللغوية، كما يتقاطع مصطلح **المجاز** في هذا المجال مع مصطلح **البديع** لاسيما في كتاب البديع **لعبد الله بن المعتز(ت296م)**. ولعل المراد بالبديع في هذا الكتاب ليس ما يفهم منه في مباحث البلاغة المدرسية من ضروب لتحسين الكلام وزخرفته، وإنّما هو مفهوم أوسع يلتقي بمفهوم المجاز نفسه بضروبه المختلفة.

ومعروف أنّ **ابن المعتز** إنّما وضع كتابه لتأكيد تصوّر مفاده أنّ ما سُمي بالبديع واقع في أجناس الكلام عامّة شعرا ونثرا من خلال "ما [وجده] في القرآن واللّغة وأحاديث رسول الله صلى ﷺ وكلام الصّحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدّمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون بديعا"[2]، إلاّ أنّ أغلب الباحثين يرون أنّ هذا الكتاب قصر فنون البديع على الشّعر فشغل "بإحصاء أوجه العبارة الشعرية والتمثيل لها"[3] ومحاولة بيان أدبيتها ووجه البلاغة فيها، وربما يرجع ذلك إلى عوامل خارج نصيّة تتمثل في الغاية من تأليف الكتاب ذاته، فقد ولد في خضم الصراع النقديّ الحضاريّ بين القدماء والمحدثين مطلع العصر العباسيّ حول التّجديد في الصنعة الشعرية والتوسّع فيها، وجاء بكتابه هذا ليثبت أنّ الفارق بين القدماء والمحدثين على مستوى الصنعة أو ما أسماه بالبديع ما هو إلاّ فارق كمّي[4]. إلاّ أنّ **محمد العمري** يرجع ذلك إلى عوامل داخلية نصيّة محضة منبعها إحساس **ابن المعتز** "بأنّ صور البديع هي

---

[1] أورد **محمد عابد الجابري** هذا المفهوم في سياق حديثه عن كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة معمر بن المثنّى المتوفّى سنة 215هـ، الذي تناول الأساليب البيانية البلاغية في القرآن الكريم، والتي أصبحت فيما بعد مادة خصبة لاستخلاص قوانين تفسير الخطاب البياني، وقد استعمل مصطلح المجاز للدلالة على أساليب وطرق التعبير غير المباشرة وجاء في مقدمة كتابه نص في بيان تلك الطرق في قوله "ففي القرآن ما في كلام العرب من الغريب والمعاني ومن المحتمل من مجاز ما ومجاز ما كف عن خبره ومجاز ما جاء لفظه لفظ الواحد ووقع على الجميع ومجاز ما جاء لفظه لفظ الجميع ووقع معناه على الاثنين ومجاز ما جاء لفظه خبر الجميع على لفظ خبر الواحد ومجاز ما جاء الجميع في موضع الواحد(...) وكلّ جائز وقد تكلّموا به" ينظر محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي –دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية–، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط9، 2009م.

[2] ابن المعتز: كتاب البديع، تح إغناطيوس كراتسقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م، ص 01.

[3] محمد العمري: البلاغة العامّة والبلاغات المعمّمة، مجلة فكر ونقد، السنة الثالثة، ع25، يناير 2000م.

[4] يناقش **حمادي صمود** في كتابه التفكير البلاغي عند العرب هذه المسألة وأثرها في الفكر النقدي والبلاغي العربي معتبرا قناعة «**الكمّ**» هي ما صدّ النقاد العرب وعلى رأسهم الجاحظ وابن المعتز عن "النفاذ إلى داخل القصيدة ودراسة التجديد من زاوية «**نوعيّة**» تترصد ما قد يكون طرأ على بنية الصورة ذاتها من التحوّل، لتغيّر الظروف الحضارية الحافة بالأدب، وما ينتج عنه من تبدّل رؤية الشاعر للعالم" ينظر حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس(مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسيّة، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، تونس، السلسلة السادسة: الفلسفة والآداب، مجلد عدد 21، ص 388.

صور شعرية برغم ما دفعته إليه لجاجة الصراع من البحث عنها في النثر وجعل الفارق كميًّا والواقع أنّه نوعيّ، إذ أنّ الشعر يحتمل درجات من الخرق والتعقيد تفوق الوظيفة الخطابية"[1].

وخلاصة ذلك أنّ أشكال البديع أو المجاز على حدّ تعبير ابن قتيبة أو التغيير حسب ابن رشد التي تشتغل على عامل اللّغة في الأساس أقرب إلى التجربة الشعرية باعتبارها تشكيلا لغويا منها إلى التجربة النثرية، وعليه فإن وجدت في النثر فذلك من باب التوسّع في الأساليب والاقتراب من وحي الشعر ليس إلاّ، وتبقى بذلك شعرية في المقام الأوّل، وعليه نفهم أنّ البلاغة إذا فهمت على أنّها مجمل الأساليب والصور التي تعتمد في صياغة العبارة خارج المألوف، فهي بلاغة شعرية نوعية قيست عليها سائر أجناس الكلام الأخرى.

أمّا البلاغة بمفهومها الأعمّ باعتبارها "تحَقق عباري للمعنى الذي يتطلبه المقام أوّلا، وتلك العبارة تمكّن المعنى المقصود من نفس المخاطب دون زوغان عن المعنى الذي قصده القاصد (...) حدث تبالغي مخصوص يجمع بين تحقيق مقصد الإفهام مع الحسن"[2]، كانت بمقتضى ذلك أشمل من كونها عناية خاصة بالأسلوب وإنّما تعدت ذلك إلى الجمع بين أطراف العمل الأدبي الثلاثة؛ فإضافة إلى الاهتمام بصياغة النصّ وإخراجه غير مخرج العادة، تعتني بمتلقي هذا النّصّ وسياقه الخارجي، أي مجمل الحيثيات المحيطة بالنّصّ كظاهرة لغوية متفردة، وفي هذا المقام تبرز مصطلحات هامة كان لها تقاطع واضح مع ماهية البلاغة لاسيما في أطوارها الأولى، وعلى رأسها مصطلح «البيان» "الذي عدّ المعبر الأمثل للمعرفة البلاغيّة وتجلى فيها باعتباره نظامًا سيميائيًا، ثمّ تحوّل إلى نموذج للإنتاجيّة الدّلاليّة فأصبحت بفضله البلاغة إضافة إلى أنّها ممارسة معرفيّة سيميائيّة تولّت بيان عمل إستراتيجية التّأويل في الخطاب المجازيّ وعلاقة كلّ ذلك بالسّياق والقصد"[3]، وقد ارتبط هذا المصطلح بجنس الخطابة أكثر من أيّ جنس آخر، ولعل مرد ذلك إلى ارتباط هذا الأخير بالفهم والإفهام والجدل والإقناع وهي غايات لا تتحقق إلاّ عن طريق ما اصطلح عليه المتقدّمون بالإبانة فعدّت البلاغة بذلك وسيلة لإنتاج الخطاب المبين الذي يتمّ

[1] محمد العمري:المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، ضمن كتاب إلرود إبش وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1996م، ص 128.

[2] محمد بازي: صناعة الخطاب – الأنساق العميقة للتأويليّة العربيّة –، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015م، ص 34.

[3] آمنة بلعلى: سيمياء الأنساق – تشكّلات المعنى في الخطابات التراثية–، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015م، ص 114.

إنتاجه في ضوء جملة من الشروط تنطلق من ماهية البيان وهي" طلاقة اللّسان، التّجانس بين الحروف والألفاظ، والكشف عن قناع المعنى، (...) والتّوافق بين اللّفظ والمعنى وذلك هو البلاغة"[1]، وفي جملة ذلك ما أسماه **محمّد العمري** بلاغة الخطابة التي هي قبل كلّ شيء محاولة لتقنين الخطابة العربية وفق مقتضيات بلاغية، وكثيرة هي النصوص النقدية التي تناولت أسس صناعة الخطاب الإقناعي لاسيما من منظورها البلاغي، ويأتي على رأسها كتاب البيان والتبيين وقبله صحيفة **بشر بن المعتمر** (ت 210هـ) التي عدّت من أهمّ المراجع في بيان تلك الأسس، وقد كانت موضوع الكثير من الدراسات لما احتوته من آراء هامة في صناعة الخطاب[2].

وخلاصة الرأي في ذلك أنّ من الواضح أنّ البلاغة العربية أولت عنايتها بالأجناس الأدبية عامة ما جعلها بلاغة أو علما كليًّا يشمل جملة من المقوّمات والقوانين التي اشتقت بداية من الكلام العربي شعره ونثره دون تفريق بينهما، "ففي الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة"[3].

و من المقومات التي استند إليه النقاد والبلاغيون في التفريق بين الشعر والنثر(الخطابة خاصة) بعيدا عن معيار الوزن والقافية عنصري **الإقناع والتخييل** كقانونين في "معرفة كيف يتشكّل المعنى والبحث عن العلاقات التي يتحيّن بواسطتها، وليس وصف تجلياته اللّفظية، والعلاقات بين الكلمات ورتبتها بالنسبة لبعضها البعض"[4].

فأُعطت الأهمية البالغة للكيفية التي يتشكلّ من خلالها المعنى والطرق التي يسلكها في سبيل إحداث الأثر، وفق تصنيف ثنائي قائم على مفهومي القول الشعري والقول الخطابي، فـ"معرفة طرق التّناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكليّ في ذلك وهو علم البلاغة"[5].

---

[1] محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص 30.

[2] ركّز بشر بن المعتمر في صحيفته على مبادئ صناعة الخطاب من خلال أقطاب العملية الإقناعية الثلاثة؛ المتكلّم، النّصّ، ومتلقي الخطاب، ومن تلك المبادئ: اختيار ساعة النشاط، إجابة النفس، وعدم إكراهها وإلاّ وقع في التكلّف، اجتناب التوعّر والتعقيد، التماس اللفظ الكريم، فحقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقام من مقال، إضافة إلى ضرورة الموازنة بين أقدار المعاني، وأقدار الأحوال وأقدار المخاطَبين، أين يخاطب المتكلّم كلّ طبقة من الجمهور بالخطاب الذي يناسبها، مراعيا في ذلك نوعية الجمهور وطبقته الاجتماعية، ينظر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 136.

[3] حازم القرطاجني: المنهاج، ص 226.

[4] آمنة بلعلى: سيمياء الأنساق، ص 201.

[5] المصدر السابق، ص263.

إلاّ أنّ كلّ ذلك لا يلغي إدراك البلاغيين العرب لوجود فوارق بين الاختيارات البلاغية وفق مقتضيات التجنيس، ما ينشئ تصوّرا لبلاغات نوعية، وهي إن عدمت التأسيس المعرفي الدقيق المتكامل لم تعدم التلميح والإشارة، وقد عرض **محمد مشبال** عددًا من النصوص النقدية قدّم لها تخريجات لمقاماتها التجنيسية النوعية[1].ما يجعل البلاغة العربية ليست بلاغة واحدة بقدر ما هي بلاغات عديدة فالشعر له بلاغته الخاصة وللنثر بلاغته، التي تختص بمجمل الإمكانات المتاحة للتعبير والصياغة، ولعل المستوى البلاغي وفق هذا المفهوم من أكثر المستويات عمقا في بيان الفرق بين طرفي الثنائية، باعتباره أكثر تجسيدا للغة الأدبية شعرية ونثرية التي "لا تقيم كبير وزن للقواعد النحوية النظرية، بل تريد تجاوزها بغية الوصول إلى أساليب بلاغية تعارض المألوف في اللّغة، ويصبح الحكم هنا على فنّية الأسلوب نابعا من انزياحه عن الأصل، ومن درجة هذا الانزياح"[2]، وعليه كان مدار الاختلاف البلاغي بين أدبية الشعر وأدبيّة النّثر على درجة انزياح المفردة عن المعيار اللّغوي- التركيبي(النحوي) بين الشعر والنثر، فاللّغة الشعرية من خلال ما أبيح لها من مجاز وضرورة أكثر ميلا إلى الانزياح من لغة النثر، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا أرجعنا ذلك إلى الاختلاف بين المعاني المبتغاة من التركيبين الشعري والنثري، إضافة إلى الاختلاف على مستوى التلقي والتأثير، فالخطاب الشعري يسعى إلى التأثير في المتلقي بطريقة تختلف عن تلك التي ينتهجها الخطيب أو كاتب الرسالة وبذلك كان البحث على مستوى التأثير والتلقي بين الشعر والنثر وما يمكن أن يسفر عنه من نتائج في سياق التفريق والتقريب بين طرفي الثنائية لا يقل أهميّة عن المستويات السابقة.

3-3 ثنائية الشعر والنثر بين الفن والإيديولوجيا:

إنّ الوقوف على أوجه المشاكلة والاختلاف بين الخطابين؛ الشعري والنثري ليس من القضايا اليسيرة، ولئن قدّم المستوى الإيقاعي، وكذا البلاغي بعض ملامح تلك الأوجه، يبقى البحث على المستوى الدّلالي من أهمّ المستويات التي التجأ إليها النقاد في سياق التفريق والتقريب بين الخطابين، "فالكلمة صوت دال على معنى ما يحدث في الآذان إيقاعاً معيناً؛ ويتصف بجمالية خاصة تترك أثرها في

[1] ينظر محمد مشبال: خطاب الأخلاق والهوية في رسائل الجاحظ، ص ص 16-17.

[2] أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي – قراءة في التراث النقدي عند العرب-، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009م، ص71.

المتلقي"[1]، ويختلف هذا الأثر وفق طبيعة ذلك المعنى الذي يسوقه النّصّ الشّعريّ أو النّثريّ، إضافة إلى الصّياغة التّي تقدّم فيها تلك المعاني، "فالمعنى ليس مجرد فكرة أو مضمون أو مفهوم أو موضوع أو متصوّر خارج عن النّصِ بالإمكان الحديث عنه بمعزل عن الصّياغة التي يتشكّل بواسطتها أو يظهر فيها، وإنّما هو مقولة دلاليّة فرديّة منجزة في شكل تعبيريّ مكرّر في أثر شخص واحدٍ أو عدّة أشخاص تتحقق في النّصوص في شكل ترجيعة بين عناصرها الداخليّة قدرٌ من التّماثل وحظٌّ من التّنوّع"[2].

ولعل هذه الفكرة هي ما يخلق لدى القارئ إحساسًا بالتلازم الحاصل بين الجنس الأدبيّ وطبيعة المعاني التي يخوض فيها من جهة، والطريقة التي يخوض بها في تلك المعاني من جهة أخرى، وقد ورد عن النّقاد والبلاغيين العرب نصوصا نقديّة عديدة خاضت في طبيعة المعنى في الشّعر والنّثر، ومن أهمّ الآراء الواردة في هذا السياق "أنّ الحسن من الشّعر ما غمض وأعطى معناه بعد مطاولة ومماطلة، وأنّ الحسن من النّثر ما كشف عن غرضه في أوّل وهلة سماعه وسبق معناه لفظه"[3]، غير أنّ الأمر في ذلك على خلاف ففي الوقت الذي عدّ بعضهم جيّد الكلام ما استغلق معناه وصعب مذهبه، اعتقد غيرهم أنّ "السّهل أمنع جانبًا، وأعزّ مطلبًا، وأحسن موقعًا، وأعذب مستمتعًا"[4]، ومجمل هذه التّصورات والآراء هي ما أفرز ما سمي في الحركة النقدية العربية بقضية الغموض.

وقد ربط النّقاد العرب مسألة الغموض والوضوح بطبيعة الجنس الأدبي من حيث صياغة نصوصه من جهة، ومن حيث طبيعة متلقيه من جهة أخرى، حيث يترتّب عن الصياغة الإيقاعية للشّعر من وزن وقافية، نوعًا من الانتقاء على مستوى المعجم اللّفظي، أضف إلى ذلك ما سبقت الإشارة إليه من حدود القوالب الشكليّة التي تصبّ فيها المعاني الشعريّة وما تقتضيه من اقتصاد لغوي يلجأ خلاله الشّاعر إلى ضروب من الحذف والتقديم والتأخير تؤدي إلى تكثيف المعاني ومع هذه الظواهر "يعظم دور المتلقي لإعادة تشكيل الكلام على نحو يوفي عناصره المكوّنة له في الأصل. وبالحذف يوسم الشّعر

---

[1] حسين جمعة: في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2002م، ص 22.

[2] مبروك المنّاعي: الشعر والمال – بحث في آليات الإبداع الشعري عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن 3هـ/ 9م، منشورات كليّة الآداب منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ص 07.

[3] عبد الله البهلول: الشّعراء يتّبعهم النّاثرون، ص 127.

[4] العسكري: الصناعتين، ص 60.

بالكثافة وتقوى طاقة البيت الإيحائية وتتضاعف مسؤولية المتلقّي"[1]، مقارنة بالعبارة النّثرية المرسلة التي تلتزم صياغتها بقواعد أقلّ إلزاما وإحكاما يسهل على المتلقي نسبيا فكّ شفراته وبيان دلالاته.

وإلى هذا الفارق الجوهريّ يمكن إرجاع صعوبة اجتماع الإبداع الشعريّ والنثريّ في ذات واحدة، وقد أرجع المرزوقي تلك الصّعوبة إلى المستوى التّركيبي أو ما اصطلح عليه بالبناء الذي يأخذ شكلاً في الشّعر مختلفا تمام الاختلاف عمّا هو في النثر[2].

ارتبط الشعر أكثر من أيّ جنس آخر بوجدان العربي، فسجّل مفاخره وواكب آماله وآلامه، فنظمت القصائد الطّوال في الأغراض والموضوعات المختلفة اللّصيقة بالجوانب الانفعالية خاصة، بينما كان النثر خطابة وترسّلا أكثر اتصالا بقضايا الدّين والسّياسة، ووفق هذا التّوجه بنيت أغلب التّصورات النّقدية القديمة تجاه قضية المعاني في سياق التفريق بين الشعر والنثر، فثنائية الجدّ/الهزل كانت المحرّك الأوّل لهذه التصورات، وقد جاءت مجمل هذه الأفكار في باب المفاضلة بين الجنسين لاسيما عند المتشيعين للنّثر، إذ الشعراء "إنما أغراضهم التي يسددون نحوها وغايتهم التّي ينزعون إليها، وصف الدّيار والآثار. والحنين إلى المعاهد والأوطان. والتشبيب بالنساء والتلطيف في الاجتداء والتفنن في المديح والهجاء"[3].

أمّا النثر؛ ورغم من الاشتراك الحاصل بين الخطابة والترسّل في اختصاصهما بأمر الدّين والسلطان فقد أشار النقاد إلى فروق جوهرية بين الجنسين فأغراض الخطباء متعلّقة بالأمور الجليلة ذات الصّلة بالدّين وأحوال المجتمع وبعض قضايا الملك والسياسة، وكلّ ما دار في فلك الجدّ من موضوعات كـ"إصلاح ذات البين وإطفاء نار الحرب وحمالة الدّماء. وتشييد الملك والتأكيد للعهد، وفي عقد الأملاك وفي الدعاء إلى الله – عزّ وجلّ – وفي الإشادة بالمناقب. ولكلّ ما أريد ذكره ونشره بين

---

[1] عبد الله البهلول: الشعراء يتّبعهم الناثرون، ص 129.

[2] أورد المرزوقي نصّا مميّزا في هذا السياق جاء فيه "وعزّ من جمع بين النوعين مبرّزا فيهما، فهو أنّ مبنى الترسّل على أنّ يكون واضح المنهج، سهل المعنى، متسع الباع، واسع النطاق، تدلّ لوائحه على حقائقه، وظواهره على بواطنه، (...) ومبنى الشّعر على عكس من جميع ذلك لأنّه مبني على أوزان مقدّرة وحدود مقسّمة (...) فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، وكلاهما قليل (...) وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال على المعنى، وأن يأخذ الشاعر في تلطيفه، والأخذ من حواشيه، حتى يتسع اللّفظ له، فيؤدّيه على غموضه وخفائه، – حدّا يصير المدرك له والمشرف عليه كالفائز بذخيرة اغتنمها، والظافر بدفينة استخرجها (...) فكلّ ما يحمد في الترسّل ويختار، يذمّ في الشّعر ويرفض" المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص ص 18-19.

[3] المصدر نفسه، ص 20.

النّاس"[1]، أمّا الترسّل فله من ذلك نصيب إلى جانب خوضه في الجانب الإداري التنظيمي للدول وكلّ ما تعلّق بالتولية والعزل وعقد التحالفات وإبرام المعاهدات، و" للاحتجاج على ما زاغ من أهل الأطراف، وذكر الفتوح، وفي الاعتذارات والمعاتبات وغير ذلك"[2].

وقد سيطرت تلك النظرة على متصور النقد القديم حول المستوى الدلالي للثنائية الشعر والنثر على الرغم من بعض الآراء الشاذة التي ذهبت إلى إلغاء الفروق بين الجنسين على مستوى المعاني معتبرة الفكرة أو المضمون ليست حكرا على جنس بعينه، لاسيما بعد التقارب الحاصل بين الشعر و جنس الرسالة على مستوى الأساليب والأغراض أين خاض الكتاب في أغراض كانت حكرا على الشعر وحده كالهجاء والرثاء وما أشبه ذلك، وإلى هذا الرأي يذهب **ضياء الدّين ابن الأثير** الذي عدّ المعنى من باب المشترك بين الشعر والنثر، مستنتجا "هذا الحكم من تجربته ككاتب، وكذلك من استقراء النصوص الإبداعية الرسائلية التّي تؤكّد فعلا تطرقها لأغلب المجالات الموضوعية. حتى تلك التّي عرفت قصرا على الشّعر"[3]، وله في هذا السياق نص شهير مما جاء فيه قوله "وأيّ فرق بين الشّاعر والكاتب في هذا المقام؟ فكما يصف الشاعر الآثار والدّيار، ويحنّ إلى الأهواء والأوطار، فكذلك يكتب الكاتب في الاشتياق إلى الأوطان ومنازل الأحباب والإخوان، ويحنّ إلى الأهواء والأوطار، ولهذا كانت الكتب الإخوانيات بمنزلة الغزل والنّسيب من الشّعر، وكما يكتب الكاتب في إصلاح الفساد وسداد الثّغر، ودعاء إلى ألفة، وإنهاء فرقة، أو تهنئة أو تعزية، فكذلك الشعر"[4].

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا ربطنا متصوّر المعنى في النقد العربي القديم بعنصر التلقي؛ فالمتلقي العربي أَلِفَ من الجنس الأدبي أغراضا بعينها، تعودت عليها الذائقة العربية، فإن خاضت في أغراض جنس آخر كان ذلك المعنى طارئا أو عارضا لا أصيلا في ذلك الجنس "فلم ننف كون الشّعر قد يشتمل على ذلك ولكننا قلنا أنّه ليس هو الغرض الأصليّ الذي وضع الشّعر له. ولا يكون أصلا فيه بل عارضا وطارئا، والرسائل بخلاف ذلك، لأنّ هذا المعنى هو الغرض الأصليّ فيها"[5].

---

[1] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان ص 150.

[2] المصدر نفسه، ص 150.

[3] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص119.

[4] ابن الأثير: المثل السائر، ج4، ص 09.

[5] ابن أبي الحديد: الفلك الدائر على المثل السائر تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 308.

وهو ما يجعل الأجناس في حقيقة الأمر أقرب إلى المجالات المتخصصة في معانٍ بعينها، ولعل من خصائص الجنس الأدبي ذلك المجال المعنوي الخاص به دون غيره، وله بعد ذلك أن يخوض في بعض موضوعات الأجناس الأخرى، والتي تعدّ معاني فرعية بالنسبة لهذا الجنس.

وقد ارتبط المستوى الدّلالي وفق هذا المفهوم بأبعاد تداولية مرتبطة في المقام الأوّل بنفسية المتلقي الذي لم يألف سماع خطبة أو قراءة رسالة يفتخر فيها الخطيب أو الكاتب بنفسه أو يصف فيها عشقه وهيامه بمحبوبته، بقدر ما ألف هذا واستساغه بل وأعجب به في الشّعر على نحو ما ذهب إليه **أبو هلال العسكري** حين عدّ "من صفات الشّعر الذي يختصّ بها دون غيره أنّ الإنسان إذا أراد مديح نفسه فأنشأ رسالة في ذلك أو عمل خطبة فيه جاء في غاية القباحة، وإن عمل في ذلك أبياتا من الشّعر احتمل، ومن ذلك أنّ صاحب الرّياسة والأبّهة لو خطب بذكر عشيق له، ووصف وجده به، وحنينه إليه (...) لاستهجن منه ذلك، وتنقّص به فيه، ولو قال في ذلك شعرا لكان حسنا"[1].وهذه الرؤى والتصورات كانت نتاجا لأبعاد فكرية وأنساق اجتماعية محضة ترتب عنها ربط ثنائية (**الشّعر/النّثر**) بثنائية أخرى هي ثنائية (**النّفعيّ /الجماليّ**)، ففي الوقت الذي ركّز النّاقد العربي على بحث مكامن الجمال في التّجربة الشّعريّة وحاول تكريس منظومة نقدية خاصة لتحقيق النموذج الأعلى في الشعر سواء في بعده الكلاسيكي وفق مقتضيات ما سمي عندهم بعمود الشعر، أو في بعده الحداثيّ الذي أفرز ما سُميَ مدرسة الصّنعة، بقي النثر في ظلّ ذلك محكوما بالشقّ الآخر من الثنائية، فقد كانت "الخاصية التي غلبت على النثر العربي ولازمته في عصور ازدهاره وانحداره وصولاً إلى العصر الحديث هي أنّ النّظرة العربيّة لم تميّز فيه بين النفعيّ والجماليّ"[2]، فنظر بذلك إلى النّثر في مختلف أجناسه وأطواره على أنّه تعبير عن إيديولوجيا معينة، تخدم تيارات وسياسات بعينها، فلم يكن هناك فصل بين نثر جمالي غايته الإمتاع والجماليّة وبين نثر وضع أساسًا لخدمة دواوين الدولة ومؤسساتها.

3-4 فعل التّلقي بين المشافهة والكتابة:

إنّ لعملية القراءة والتّلقي أهمية بالغة في إنجاز النّصّ الأدبيّ باعتباره حدثا لغويا متفردا لا تتحقق

[1] العسكري: الصناعتين، ص 139.

[2] مبروك المنّاعي: في إنشائيّة الشعر العربي – مقاربات وقراءات – دار محمّد علي الحامي، تونس، ط1، 2006م، ص 10.

نصيته إلاّ عبر أطوار إنجازية مختلفة تبدأ من ذهن الكاتب الذي يعمل على نقل المعنى من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، مستعينا بالمنجز الفكري والثقافي الذي يعدّ مادة النّصّ الأولى وتنتهي عند ذهن المتلقي من خلال فعل القراءة "التي تقوم بإنتاج نص مواز للنّص الأصل، نص يعاضد النّصّ الأصل ويقويه، بحيث نستطيع أن نفهم ما يريد هذا (النّصّ / الأصل)"[1].

ولعلنا لا نحتاج إلى التدليل على مدى عناية الدرس النقدي العربي القديم بالمتلقي كحلقة أساسية في إنجاز النّصّ، فبدءا من الاهتمام بثقافة المتلقي وصولا إلى أحواله النفسية كان الناقد العربي على وعي بأهمية هذه المرحلة في تحقيق نصية النّصّ، غير أنّ الخوض في مسألة التلقي والتأويل من باب المشاكلة والاختلاف بين الشعر والنثر يحيلنا على إشكالات وتساؤلات جوهرية عميقة في الفكر النقدي العربي، لعل أبرزها هل يختلف تأثير الكلام باختلاف جنسه الأدبي؟ وأيّ الجنسين أشدّ تأثيرا في القارئ العربي؟ الشعر أم النثر؟ ولماذا؟

إنّ النّثر (الرسالة خاصة) باعتباره جنسا مكتوبا فإنّ ذلك يتيح لكاتبه نوعًا من الحرية في الصّياغة، فيزيد وينقص مخضعا نصّه للتنقيح قبل عرضه على متلقيه، أما الشفويّة التي تغلب على الإنتاج الشعريّ فتجعله أكثر ارتجالا وعفويّة، مما يضعنا في مواجهة نمطين من الإبداع أحدهما مكتوب والآخر شفوي، "فقد كان الشعر عنوان ثقافة تقوم على المشافهة وتستند في بقائها إلى الذّاكرة وإلى ما يرسّخ النّصّ في الذّاكرة بينما يشير النّثر المكتوب إلى ما سُميَ «بلاغة القلم»، وهذه البلاغة تقتضي مراسم تختلف اختلافا جوهريا عن بلاغة الشّعر"[2] إلاّ أنّ ذلك لا يعني لزاما أنّ المشافهة حكر على البلاغة الشعريّة دون النثريّة فاستقراء واقع النّثر العربي منذ بداياته الأولى يكشف أنّ "شعرية المشافهة هي الخاصية [التّي] وجّهت الإبداع الأدبي في الشّعر والنّثر معًا وعلّقت به آثارها (...)، أثّرت في الشّعر على مستوى البناء والإيقاع والمعجم والتّمثيل، وأثّرت في النّثر من حيث ربطته بالشّعر في الموقف والممارسة"[3]وقد بدا ذلك واضحا في أهمّ أجناسه وأقدمها وعلى رأسها الخطابة، ومعظم الأجناس القائمة على السرد حيث تلون فعل السّرد عند العرب من الجاهلية إلى مرحلة متقدمة من عصر التّدوين بالصبغة الشفهية.

---

[1] أسامة عبد العزيز جاب الله: إنجاز النص – مقاربة في التنظير والتطبيق –، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015م، ص13.

[2] حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنّشر، تونس، ط1، 1988م، ص ص 23-24.

[3] مبروك المنّاعي: في إنشائية الشّعر العربيّ، ص ص 07-08.

إنّ لثنائية (المشافهة / الكتابة) دور بارز في فعل التلقي عند النّقاد العرب ذلك أنّ القرّاء في النقد العربي القديم أنواع وأقدار، تتحكم فيها عوامل مختلفة بعضها متعلّق بقدرات القارئ العقلية وثقافته وخبرته في تلقي الكلام وبيان معناه وبعضها الآخر يمكن إرجاعه إلى طبقته الاجتماعية، فإذا أخذنا قول **أبي هلال العسكري** "وقوله ربما كانت البلاغة في الاستماع فإنّ المخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدّي إليه الخطاب، والاستماع الحسن، عون للبليغ في إفهام المعنى. وقال إبراهيم الإمام: حسبك من حظّ البلاغة ألا يؤتى السّامع من سوء إفهام النّاطق، ولا يؤتى النّاطق من سوء فهم السامع"[1]، وجدنا فيه إشارة واضحة لأهميّة المتلقي في بيان المعنى المراد إيصاله وتأديته من خلال النّصّ ولم يقف به عند حدود التلقي السلبي.

إنّ المتلقي في النّصوص النّثريّة المكتوبة لاسيما ما كان منها في أدب الترسّل يكون في أغلب الأحيان متلق انتقائي قد تصل امتيازاته إلى اعتباره صاحب سلطة يضطلع بجملة من المهام التي تخوّل له أن يكون سببا في التأليف ذاته "فكثيرا ما نجد في مقدّمات المؤلفات المدروسة ما يشير إلى أنّ فعل التأليف ما أنجز إلاّ استجابة لرغبة متلق بعينه"[2]، وهذا كثير في حركة التّأليف العربيّة، ولهذا النّوع من المتلقي حظوة بالغة فسلطته تجعله يتحكّم بطريقة غير مباشرة في عملية إنجاز النّصّ فيأخذ بفعلها منحى معينًا من حيث الاختيارات المعجميّة والأسلوبيّة تتناسب مع مقامه وميوله.

أمّا المتلقي في النّصّ الشعري أو النّصّ الشفوي عمومًا فهو متلق شاهد أي حاضر لحظة ولادة النّصّ وله أثر لا يقلّ عن سابقه في إنجاز النّصّ وسبل إبلاغ المعنى، ففي جنس الخطابة مثلا يكون لتفاعل الجمهور المتلقي مع الخطيب من عدمه تأثير بالغ في اختيار طرق ووسائل الإقناع التّي يسعى من خلالها إلى إحداث الأثر المرغوب في ذهن المتلقي، أمّا على مستوى التّجربة الشّعريّة فعلى الرغم من وجود العديد من القصائد التي أخضعت للتّهذيب والتّنقيح تبقى الشّعريّة العربيّة في أغلب نصوصها فيها من العفوية ما يدرجها تحت الحكم السابق.

وقد ارتبط تلقي النّصّ الشّعري في الثقافة العربية بظاهرة الإنشاد أو الغناء الذي كان له كبير تأثير على نفسية المتلقي "وقد يولّد هذا التأثير في الذات المتلقية ردّ فعل لا تكتفي فيه النّفس بالشّعور بالمتعة

[1] العسكري: الصناعتين، ص 16.

[2] خديجة غفيري: سلطة اللّغة بين فعلي التأليف والتلقي، ص 205.

واستهلاكها، إذ ينعكس على إدراكها العقلي ويحررها من بعض العقد النفسية والسلوكات الأخلاقية"[1]، فارتباط الشعر بالغناء عمّق تأثير الشعر على المتلقي بسبب التمازج الحاصل بين النّصّ والموسيقى، ولئن كان أثر الغناء في بعض الأحيان يتمّ بمعزل عن المعنى، فكثيرًا ما يطرب السّامع للوصلة الغنائية في لغة أجنبية لا يفقه من معانيها شيئًا، إلاّ أنّ التّناسب الحاصل بين المعاني والألحان لا يمكن إنكاره فـ"الغناء أجناس، فمنها ما يشجي ويبكي ويلين القلوب ويرققها، وهو ما كان في الغزل، والبكاء على الشّباب والشّوق إلى الأوطان والمراثي والدهر، وذكر الموت، ومنها ما يسرّ ويبهج ويحثّ على الكرم وهو ما كان في المديح وذكر الوقائع والأيام والمفاخر"[2]، وإذا كان الإنشاد فعلا خاصا بالشّعر ففي النّثر ما يشبه ذلك لاسيما في باب الخطابة باعتبارها تقاسم الشعر مبدأ الشّفويّة والأداء الصّوتي، فالخطيب يلجأ عادة إلى ضروب من التّنغيم من رفع وخفض في الصّوت حسب مقامات الإلقاء وحسب مقتضيات الإقناع وقد كان للنقد العربي وقفات مطولة في هذا الباب، ولا أدلّ على ذلك مما قدّمه الجاحظ في معرض بيانه لمقومات الخطابة من جهارة الصّوت وسلامة آلة النطق وغير ذلك مما لا غنى عنه لبلوغ الإقناع المنشود من الخطبة.

كما يلتقي الشّعر في عمق تأثيره على النّفس وقدرته على استمالتها في متصور النقد القديم مع السّحر "فإذا ورد عليك الشعر اللّطيف المعنى، والحلو اللّفظ، التّام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفى دبيبًا من الرُّقى، وأشدّ إطرابا من الغناء، فسلّ السخائم، وحلّ العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته"[3]، فإذا كان السّحر محاولة للتحكم في قوى غيبية معينة وجعلها تتحرك وفق إرادة خاصة، فكذلك الشّعر يحمل متلقيه على اعتناق أفكار وتصورات والغوص في مشاعر وإحساسات معينة، سبيله في ذلك الكلمة التي هي في حقيقة الأمر أوّل قاسم مشترك بين السّحر والشّعر فقد "بيّنت البحوث المتعلّقة بالسّحر أنّ الطّقوس المولِّدة كانت دائما طقوسا شفاهية، وأنّ سحر الكلمة سابق لسحر الحركة، لأنّ الكلمة هي الفكرة الحيّة السّخنة الظّافرة"[4].

---

[1] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 134.

[2] الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: كمال أدب الغناء، تح غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1975م، ص77.

[3] ابن طباطبا: عيار الشّعر، ص 22.

[4] مبروك المنّاعي: الشّعر والسّحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004م، ص 42.

إلى جانب ذلك ربط العرب تأثير الكلام الموزون المقفى والسّحر على اعتبار الصّوت فالتقارب الحاصل بين الخطابين الشّعريّ والسّحريّ على هذا المستوى مرده "أنّ كليهما يستخدم الصّدى الصّوتيّ في تحقيق الانسجام بين الدوال والمدلولات ويعوّل على كثافة اللّغة وضباب العبارة عبر استهلاك الإرادة في الحدث اللّغوي المنظّم حسب إجراءات معينة"[1]، فتأثير كلّ من السّحر والشّعر لا يتأتى إلاّ عبر خواص لفظية بالدرجة الأولى ولعل هذا ما جعل الفكر العربيّ الأوّل يربط بينهما من حيث المصدر فيرى أنّ الشعر ما هو إلاّ نوع من الإلهام من لدن قوى غيبية عليا ليس للشاعر فيها سوى مهمة النقل أو التبليغ، وبذلك كان كلّ من "الساحر والشاعر (...) يعيش على شفا عالمين: عالم الجنّ وعالم الإنس، عالم الغيب وعالم الشهادة "[2] فأخذ الحدث الشّعريّ بذلك تفسيرا غيبيا أقرب ما يكون إلى الأسطورة التي تعتمد في تقنياتها على استخدام الظّلال السحريّة للكلمات، فتأخذ فيها كلّ لغة وجهين؛ وجه دلالي يرتبط بالمعاني المباشرة للمسميات، وآخر سحري متلوّن بظلال متدرجة بين الخفاء والوضوح تعمل عن طريق الإيحاء على استثارة مشاعر وأهواء كثيرة، وعليه يصبح الشّعر سليلا للأسطورة وابنا شعريا لها من خلال الترابط الحاصل بينهما على مستوى الخصيصة السّحرية للغة[3].

إنَّ فهم الشّعر على أنّه عملية خلق وفق علاقات ماورائية أصبح جزءا من التراث الفكري العربي السّاعي إلى تفسير عملية الإبداع الشعري والسرّ الكامن وراء التأثير الغريب الذي تمارسه اللّغة الشّعرية على المتلقي، جعلته ينظر إلى الشاعر على أنّه ملهم يستخدم بمهارة اللّغة أداة سحرية يمتلك كلّ أسرارها وينعم لدى الجمهور بحظوة عظيمة كانت الرهبة فيها تدعم الإعجاب[4].

إلاّ أنّ هذا التأثير في واقع الأمر ليس وقفا على الشّعر بخاصة وإنّما يمكن أن يتعدى إلى كلّ كلام بليغ "وآية ذلك أنّ الخطابة كانت تؤثّر في النّاس على نحو يشبه في القوة تأثير الشّعر"[5].

---

[1] المرجع السابق، ص 40.

[2] مبروك المنّاعي: الشّعر والسّحر، ص 65.

[3] ينظر فراس السواح: الأسطورة والمعنى – دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية –، منشورات دار العلاء، دمشق، ط2، 2001م، ص 22.وينظر في هذا السياق أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة والشعر العربي ..المكونات الأولى، مجلة فصول، مج 04، ع02، يناير/فبراير/مارس 1984م.

[4] ينظر محمد عبد السلام: الموت في الشّعر العربيّ – من الأصولّ إلى نهاية القرن 3هـ/9م–، تر مبروك المنّاعي، مر حمادي صمود، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، بيروت، الرباط، ط1، 2017م، ص 50.

[5] أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر، في الفكر النقدي، ص301.

ومن ثمّ كان للخطاب الشفوي عموما حظوظا أكبر على مستوى التأثير في المتلقي إذا ما قورن بالخطاب المكتوب، ولعل ذلك يرجع إلى حضور المتلقي ساعة الإلقاء، وما يتاح للمؤلِّف من إمكانات الإقناع والتأثير الصوتية، إضافة إلى استخدامه لغة الجسد من إشارات وإيماءات تقرّب المعنى وتزيد في تفاعل المتلقي معه وتصحح سوء الفهم إن وقع، أمّا الخطاب المكتوب فتقع فيه المواجهة بين النّصّ ومتلقيه في غياب المؤلِّف "ما يجعل العلاقة بين المنشئ والمتلقي مبنية على عدم اليقين، بحيث إنَّ الكاتب ليس متأكّدا من نوايا القارئ، كما أنَّ القارئ وهو يقرأ ليس متيقنا من مقاصد الكاتب"[1]، مما يجعل العلاقة بين الطرفين أساسها الشكّ وهو ما يفتح المجال لقراءات كثيرة قد تبتعد من المعنى الذي أراده الكاتب لنصه.

[1] مخلوف عامر: الخطاب الأدبي ومقتضيات التلقي، مجلة المخبر –أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع3، 2006م، ص 121.

ومما سبق نخلص إلى أنّ البحث في أوجه المشاكلة والاختلاف بين طرفي ثنائية الشعر والنثر يثير الكثير من القضايا والإشكالات وعلى مستويات مختلفة، تتجاوز المستوى الإيقاعي الذي تستند إليه أغلب الدراسات الكلاسيكية النمطية التي درجت على التّفريق بين الخطابين انطلاقا من مقولة الوزن، إلى مستويات أخرى تركيبية وأسلوبية ودلالية.

ولئن كان المستوى الصوتي أهم مستويات عدول الخطاب الشّعريّ عن نظيره النّثريّ، فإنّ الإيقاع بمفهومه الواسع ليس حكرا على الشعر بقدر ما هو مقوّم من مقومات الأدبية في كل جنس من أجناس القول، فهو يتجاوز مقولة الوزن إلى ظواهر وبنى نصية عميقة تستخدم اللّغة وفق طرائق خاصة تستهدف الجودة الفنية وتسعى إلى تحقيق الجمالية في النص شعراً كان أم نثراً.

أما على المستوى الأسلوبي فإنّ قوانين البلاغة العربية وقواعدها لم توضع على قياس جنس أدبي بعينه وإنما هي من الشمولية والعموم ما يجعلها تنسحب على كافة أجناس القول، غير أنّ الفارق الجوهري بين جنس أدبي وآخر على المستوى البلاغي راجع إلى الاختيارات البلاغية والأسلوبية التي يتبناها المبدع والتي تتم وفق مقتضيات تجنيسية تخرج الصورة البلاغية من مفهومها النظري العام لتدخلها في صياغة تعبيرية تختلف من جنس أدبي إلى آخر.

إضافة إلى المستويين السابقين يعدّ المستوى الدّلالي من أهم المستويات التي لجأ إليها النقاد في هذا الباب، فالمعاني رغم أنها مجال مشترك بين الكاتب والشاعر إلاّ أنّ الطرق التّعبيريّة والاختيارات البلاغيّة التي تختلف اختلافا واضحاً بين الخطابين الشّعريّ والنّثريّ وهو ما يصنع نوعاً من التلازم بين المعنى والجنس الأدبي الذي يعبّر عنه، وبين الجنس الأدبي ونوعية المتلقي الذي يتلقاه.

الفصل الثالث:

الشعريّة العربيّة - التقسيم والتجنيس-

1- توطئة: فكرة التصنيف في الخطاب النّقديّ العربيّ

2- الشّعريّة العربيّة والتقسيم الكميّ:

2-1 القصيدة نوعاً شعريّاً

2-2 المُقَطَّعَةُ نوعًا شعريًّا

2-3 شعريّة البيت الواحد

3- الشّعريّة والتقسيم الإيقاعيّ

3-1 القصيد

3-2 الرجز

3-3 المسمط والمزدوج

4- الشعرية العربية والتقسيم الأغراضي:

4-1 مفهوم الغرض الشعري

4-2 مقومات الغرض الشعري

4-3 مصطلح غرض/أغراض في الخطاب النقدي العربي

4-4 تقسيم الأغراض الشعرية عند النقاد العرب

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- توطئة: فكرة التّصنيف في الخطاب النّقديّ العربيّ

تأثّرت الحركة النّقديّة العربيّة أثناء مراحلها التّطورية بتيارات فكريّة وسياسيّة ودينيّة مختلفة، كان لها أثر بالغ في انتقال الفعل النّقديّ من الذوق والشفويّة إلى التّعليل والتّدوين، فقد شهدت هذه الحركة لاسيما خلال القرنيين الثالث والرابع الهجريين إضافة نوعيّة تحت تأثير جملة من العوامل والأسباب؛ منها ما تعلّق بانتشار الكتابة والتّدوين، ومنها ما تعلّق بحركة المثاقفة وما نجم عنها من اهتمام بالغ بتعريب المنجزات الفكريّة لمختلف الأمم المنضوية تحت راية الإسلام.

تلك العوامل وغيرها ساهمت في تحصيل وعي لدى العلماء العرب بفكرة التّصنيف والتّرتيب والتّبويب التي تعدّ من ملامح النضج الفكريّ والعلمي لارتباطها بمبدإ التّنظيم كفعل حضاري له آثاره البالغة في بناء الدول وتشييد الحضارات.

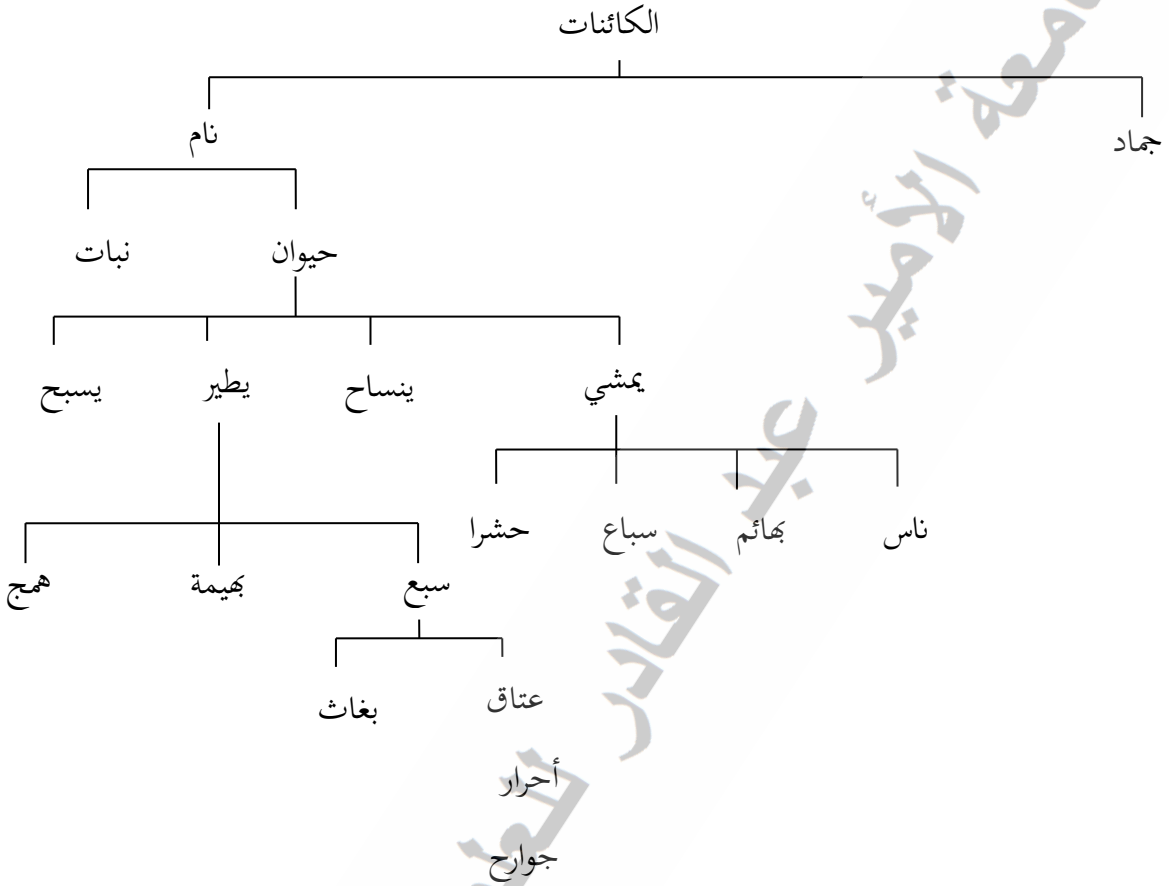
وقد تفطن غير واحد من نقاد العربيّة إلى ضرورة تصنيف العلوم والمعارف وترتيبها وفق معايير موضوعية وعلمية دقيقة من ذلك ما دعا إليه **الجاحظ** في محطات مختلفة من كتاباته؛ منها ما جاء في قوله:

"إنّ لكلّ شيء من العلم ونوع من الحكمة وصنف من الأدب سببًا يدعو إلى تأليف ما كان فيه مشتتًا، ومعنى يحدو إلى جمع ما كان فيه مفرّقا. ومتى أغفل حملة الأدب وأهل المعرفة تمييز الأخبار واستنباط الآثار، وضمّ كلّ جوهر إلى شكله، وتأليف كلّ نادر من الحكمة إلى مثله، بطلت الحكمة وضاع العلم وأميت الأدب، ودرس مستور كلّ نادر"[1].

فلم تكن دعوة الجاحظ إلى التّرتيب والتّصنيف مقتصرة على علوم بعينها وإنّما شملت كلّ مجالات الكتابة والتّأليف من علوم وآداب، كما لم تكن تلك الدّعوة نظريّة فقط، بقدر ما عمل صاحبها على تجسيدها عمليّا في أهمّ ما قدّم من مؤلّفات؛ فقد تبنى في كتابه **الحيوان** منهجا تصنيفيّا سعى من خلاله إلى إدراج الكائنات في شجرة تنشدّ فروعها إلى أصولها على مقتضى ما يتوفّر من خصائص الجمع والتّفريق، فعمل على تصنيف المخلوقات في زمر تجنيسيّة على اعتبار تلك الخصائص فبلوّر بذلك

[1] الجاحظ: رسالة الحنين إلى الأوطان، ضمن رسائل الجاحظ، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1979م، ج2، ص 381.

مشجرًا ينطلق فيه من الكائنات بوصفها الجنس الأعلى أو جنس الأجناس مستعيرًا التّسمية من الكون ذاته، ثم يتفرّع في المعاقد والرؤوس التّي لها بموضوع الكتاب علاقة كما يوضّح الرّسم التّجسيدي الآتي[1]:



ولعلّ ما يهمّنا في هذا السّياق هو وعي النّاقد بفكرة التّقسيم المنتظم الخاضع لمعايير دقيقة تستنبط من خصائص مشتركة بين عناصر المجموعة الواحدة، والتي يتبلور وفقها مفهوم الجنس، وهذا الوعي ينسحب على مختلف العلوم والآداب والفنون التّي لا مناص لها من الانضواء تحت مسمى الجنس باعتباره مقولة تصنيفيّة مجردة "ومرتبة من مراتب التّفكير في الظاهرة الأدبيّة متقدّمة يتطلّب الوعي بها

[1] ينظر حمادي صمود: بلاغة الهزل وقضية الأجناس الأدبيّة عند الجاحظ، دار شوقي للنّشر، تونس، ط1، 2002م، ص ص 03-04. يعدّ هذا الرّسم التخطيطي ترجمة لنصّ الجاحظ في مقدّمة الحيوان والذي جاء فيه "إنّ العالم بما فيه من أجسام على ثلاثة أنحاء: متفق، ومختلف ومتضاد؛ وكلّها في جملة القّول جمادٌ ونام (...) ثمّ النّامي إلى قسمين: حيوان ونبات، والحيوان على أربعة أقسام: شيء يمشي، وشيء يطير، وشيء يسبح وشيء ينساح (...) والنّوع الذّي يمشي على أربعة أقسام: ناسٌ، وبهائمٌ، وسباعٌ، وحشرات، (...) والطّير كلُّ سبْعٍ وبهيمة وهمج، والسّباع من الطير على ضربين: فمنها العتاق والأحرار والجوارح، ومنها البغاث" الجاحظ: الحيوان، ج1، ص ص 26-28.

إنتاجًا وفيراً يدرس على أساس ما في نصوصه من الشّبه والمجانسة والائتلاف"[1]. وقد كانت ثنائية المنظوم والمنثور أولى بوادر ذلك التّفكير التّصنيفيّ الممنهج، وسنحاول خلال المراحل القادمة من البحث الوقوف عند طرفي هذه الثّنائية لبيان ما خضعا له من تصنيفات بدءا بالشّعر.

ولعله من نافلة القول أن نشير إلى العناية البالغة التّي حظيَ بها الشّعر في الفكر النّقديّ العربيّ، فقد أفردت لهذا الجنس الأدبيّ المؤلفات الكاملة، ونوقشت قضاياه ومسائله ضمن مباحث فنية وأدبية مختلفة، لاسيما في سياق البحث في جمالية الخطاب القرآني، أو البحث في أدبيّة مختلف الأجناس التي شكّلت منافسًا لهذا الجنس في مراحل معينة من تاريخ الأدب العربيّ على غرار الخطابة والرسالة، كلّ ذلك في محاولة لمحاصرة هذا الجنس الأثير وكشف ملامح الأدبية فيه وضبط آليات قراءته ونقده، فكانت أنواعه وأشكاله وأنماط التّعبير فيه من أبرز مسالك البحث وأكثرها تشعبا.

لازم الفكر التّصنيفيّ الإبداع الشّعريّ عند مختلف الشّعوب وفي مختلف الحضارات، فقد "مثّلت أنواعية الشّعر بؤر تأملات متفاوتة في درجات صرامتها وانسجامها المنهجيّ. فتحوّلت من ثمّ إلى مطلب تتجلى فيه خصوصيات الوضعيات الإبستمولوجية المتداخلة والمتعاقبة والمتغذّية بالبنيات الثّقافية الطّارئة أو الكامنة في الذّهنيات"[2]، فعكست بذلك مختلف الرؤى المنهجية والنّقديّة للبيئة التي تنتجها، ولعلّ الشّعر العربيّ لم يكن استثناء في هذا المجال فالمتأمل في المنجز الفكريّ العربيّ يلحظ أنّ مصطلح «الشّعر» في تصور النّاقد العربيّ لا يدلّ على ممارسة إبداعيّة مفردة بقدر ما يدلّ على أصناف مختلفة من الممارسات التّي تتباين على مستويات عدة، فالقصيدة العربيّة منذ مراحلها الأولى –في حدود ما وصلنا منها–، لم تسر على نمط واحد من حيث موضوعها وأساليبها الفنية، وإنّما تعددت وتنوعت وهذا التّنوع انتبه إليه النّاقد العربي فكانت له إشارات كثيرة ومحاولات عديدة لحصر تلك الأنواع والأقسام الشعريّة المختلفة، فكان مصطلح الشّعر بمثابة النّسق الجامع أو الجنس بمفهومه المجرد يتفرع وفق معايير مختلفة إلى أنواع شعريّة شتى.

لقد سعى نقادنا القدماء إلى ضبط أنواع الشّعر العربيّ في مستويات عديدة من أبحاثهم استندت إلى معايير مختلفة في التّعامل مع الظاهرة الشّعريّة، وعلى الرغم من أنّ أغلب النّقاد العرب المعاصرين

[1] حمادي صمود: بلاغة الهزل وقضية الاجناس الادبيّة عند الجاحظ، ص 02.

[2] رشيد يحياوي: الشّعريّ والنّثريّ في الأدب العربي الحديث، ص 57.

يحصرون أنواعية الشّعر العربيّ في التّقسيم الأغراضيّ (مديح، وهجاء، وغزل ورثاء ...)، إلاّ أنّ المتمعن في النّصوص النّقديّة المختلفة يكتشف أنّ التّصنيف الأغراضيّ لم يكن إلاّ احتمالا واحدًا من جملة من الاحتمالات العديدة نستعين في إثباتها بقول **الفارابي** في **"رسالة قوانين صناعة الشّعر"**:

"إنّ الأقاويل الشّعريّة: إمّا أن تتنوّع بأوزانها، إمّا أن تتنوّع بمعانيها. فأمّا تنوّعها من جهة الأوزان فالقول المستقصى فيه لصاحب الموسيقى والعروضيّ، في أيّ لغة كانت تلك الأقاويل، وفي أيّ طائفة كانت الموسيقى، وأمّا تنوّعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء فهو للعالم بالرموز والمعبّر بالأشعار والنّاظر في معانيها (...) مثلما لأهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنّفوا الكتب في ذلك المعنى وقسّموا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات و..."[1]، فالمعلم الثاني وفق هذا النصّ يصنّف جنس الشعر إلى اتجاهين كبيرين؛ الاتجاه الأوّل اتخذ من الشكل والإيقاع معيارًا له، بينما استند الاتجاه الثاني إلى المعيار الأغراضي والموضوعي وهذا التصنيف —حسبه– ليس حكرا على الشعر العربيّ وإنّما هو عام في مختلف الآداب واللّغات.

ولا نحسب نص الفارابي استثناء في هذا السياق الذي سنعمل خلال هذه المرحلة من البحث على تقصي مختلف الجهود التي وردت فيه مستهدفة الظاهرة الشعرية العربيّة بالتّقسيم والتّصنيف لبيان أهمّ الأسس والمعايير التي احتكم إليها النّقد العربيّ في ذلك.

2- الشّعريّة العربيّة والتّقسيم الكميّ:

ولعل من أهمّ التّصنيفات التّي خضعت لها الشعريّة العربيّة؛ تقسيم تجارب الإبداع الشعريّ وفق معيار الكمّ الذي يراد به عدد الأبيات في النّص الشعريّ الواحد، والواضح من خلال البحث على هذا المستوى أنّ الشّعريّة العربيّة لم تحظ بمعيار ثابت يوجّه حركيتها على المستوى الكميّ، وإنّما تمايزت الممارسات الإبداعية بين الطول والقصر، وقد وضع النّقاد والشعراء العرب جهازا اصطلاحيًا للتعبير عن التجارب الشعرية المختلفة الأحجام تكشف عنه نصوص نقدية كثيرة اختلفت في بعض المفاهيم واتفقت في أخرى، لعل أبرزها وأكثرها دقة وإلماما قول **أبي بكر الباقلاني عن الفراء** (ت 207هـ):

[1] الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن فن الشعر تح عبد الرحمن بدوي، ص 151.

"سمعت الفراء يقول: العرب تسمي البيت الواحد «**يتيمًا**»، وكذلك يقال «**الدّرة اليتيمة**» لانفرادها، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي «**نتفة**»، وإلى العشرة تسمى «**قطعة**»، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى «**قصيدًا**» وذلك مأخوذ من المخّ القصيد وهو المتراكم بعضه على بعض"[1]، وانطلاقا من هذا النّص وغيره من النصوص النّقديّة سنعمل على تقصي سمات المنهج المتبع في تصنيف أنواع الشعر العربيّ القائمة على معيار الكمّ وفق منهج تنازلي وذلك لبيان موقع الشّعر العربيّ وتقسيماته من نظرية الأجناس وهو ما يقتضي -حسب تقديرنا- ضرورة النظر إلى ذلك الجهاز الاصطلاحي كنسق أو نظام كليّ لا كمصطلحات منفصلة عن بعضها البعض.

2-1 القصيدة نوعًا شعريًا:

يعدّ مصطلح **القصيدة** من أهمّ المصطلحات في الشّعريّة العربيّة، **حيث** كان المنطلق الأوّل الذي خاض من خلاله النّقاد العرب والعلماء بالشّعر في هذا الضّرب من التّصنيف، فما هو عدد الأبيات التي يستحق بها النّصّ وسم القصيدة؟ هو الإشكال الذي عدّ العصب المحرك لهذا المجال التّصنيفيّ، حيث لا يخفى على الباحث الاختلاف القائم بين المتقدمين إزاء هذا المصطلح.

ولئن حاول بعض النّقاد المعاصرين ضبط تعريف نقديّ واضح لمصطلح **قصيدة** على نحو ما قدّمه **لطفي عبد البديع** حين اعتبرها "بناء يتركّب من العناصر والقوى التّي تتظاهر على نحو يتمّ فيه تكامل المعاني الشّعريّة في حقائق لغويّة، فالعالم الذي تتألّف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطّردة"[2]، فإنّ الباحث لا يكاد يعثر على تعريف مماثل لهذا المصطلح في الخطاب النّقديّ العربيّ القديم، ما يجعلنا نسعى لضبط ماهيته انطلاقا من أصوله المعجميّة وما قدّم له من شروح وتفسيرات لغويّة نستعين بها لبيان ملامح أدبيّة هذا النّوع الشّعريّ وتحديد موقعه من التّجنيس الشّعريّ، دون أن نغفل أثر الأنساق الثقافية والاجتماعية في صناعة هذا المصطلح وضبط دلالاته اللّغوية والفنّية.

ينحدر مصطلح **قصيدة** في أصوله المعجميّة من مادة **قصد** و**القصد** كلمة استقرت في الفهم العربيّ على أنّها "الاعتزام والتّوجّه والنّهود والنّهوض إلى الشيء"[3] بنيّة فعله وتنفيذه والذي يضفي إلى العدول من

---

[1] الباقلاني: إعجاز القرآن، تح السيّد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1981م، ص 257.

[2] يوسف حسين بكّار: بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم – في ضوء النّقد الحديث-، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م، ص23.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص 355 مادة (قصد).

العفويّة إلى القصديّة والنّظاميّة، فإذا حاولنا الوقوف على ما مواطن الارتباط والتّفاعل بين مصطلحي **قصيدة/شعر** وجدنا أنّ القصيدة تجتمع مع الشّعر في القصد ذاته، فلا تعدّ القصيدة إنجازًا إلاّ إذا قُصِد إلى الشّعر، ولا يكون الشّعر شعرًا إلاّ إذا قصد إلى الشّعر[1] وهو ما جعل **ابن رشيق** يقيم حدّ الشّعر على جملة من المقومات منطلقها "النّيّة"[2]، فمتى استقامت تلك المقومات دون نيّة أو قصد لا يعدّ الناتج إنجازًا شعريًا، فالقصيدة وفقا لذلك ليست مجرد إنجاز لغويّ بقدر ما هي فعل إبداعي مقصود.

وجاء في العمدة عن **علي بن أبي طالب** ﷺ قال "الشّعر ميزان القول، ورواه بعضهم: ميزان القوم"[3]، ولا يخفى على القارئ ما للميزان من دلالة على العدل الذي يهدف إلى الاستقامة والاعتدال، وهذا المعنى يمكن الوقوف عليه في مصطلح **قصيدة** ذاته، حيث يشير **ابن منظور** إلى أنّ من المعاني التي تحيل عليها مادة **قصد "القصد:** استقامة الطريق، قال تعالى: ﴿وَعَلَى ٱللَّهِ قَصۡدُ ٱلسَّبِيلِ﴾[**النحل:** 9] أيْ على الله تبيين الطريق المستقيم والدعاء إليه بالحجج والبراهين الواضحة، (...). والقصد: العدل."[4]

ويبقى التّفاعل حاصلا بين المصطلحين على أصعدة عديدة يأتي في مقدمتها الصعيدان الاجتماعيّ والثّقافيّ، فمن المتعارف عليه في حقل التّلقي العربيّ أنّ القصيدة إنّما هي تجسّد عيني للشّعر كمفهوم أو تصوّر ذهنيّ مجرد، فالعلاقة بين المتصوّرين هي علاقة انتقال من الوجود بالقوة التي يجسدها الشّعر في مدركات المتلقي العربيّ إلى الوجود بالفعل والذي وهو في المحصلة ما يشير إليه مصطلح القصيدة.

وقد انحدرت من مادة **قصد** مصطلحات عديدة تجذّرت في واقع التّجربة الشّعريّة العربيّة وتقاطعت على المستوى الإدراكي والتّداولي لدى المتلقي العربيّ مع مصطلح **قصيدة**، منها مصطلح **مقصّد القصائد**، الذي ارتبط باسم **المهلهل بن ربيعة**[5] وتحيل دلالته الأولى على المشتغل بإنجاز نصوص

---

[1] ينظر تفصيل القصدية في الشّعر ومتى يعتبر الكلام الموزون المقفى شعرا، ومتى لا يعدّ كذلك.ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص286.

[2] يرى **ابن رشيق** أنّ "الشّعر يقوم بعد النّيّة على أربعة أشياء، وهي: اللّفظ، والوزن، والمعنى، والقافية" ينظر ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 119.

[3] المصدر السابق، ج1، ص 28.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص 353.

[5] يقول **ابن سلام الجمحي**: "كان أوّل من قصّد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل (...) وكان اسم المهلهل عديّا، وإنّما سُمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه" ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 2001م، ص 38.

وبنيات وفق نظاميّة يستحق معها النّص نعت القصيدة، ويستحق صاحبها لقب المقصّد، فقد "زعم الرّواة أنّ الشّعر كلّه كان رجزًا وقطعًا، وأنّه إنّما قصِّد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أوّل من قَصَّده مهلهل وامرؤ القيس، وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة ونيف وخمسون سنة"[1]، ما يجعلنا نفهم أنّ مصطلح **مقصّد القصائد** إنّما يحيل عل تحوّل من نمط كتابيّ إلى نمط كتابيّ آخر يختلف كلّ منهما من حيث المقومات والمعايير، وكلا النّمطين انعكاس لفهم معين للعملية الإبداعيّة ومرحلة معينة من تاريخ التّلقي العربيّ، وعليه عدّ هذا المصطلح النّواة المركزيّة "في فهمنا تحوّل الكلام الشّعريّ من البناء الأفقيّ إلى البناء العموديّ"[2]، وهو تحول في تصوّر وممارسة التّجربة الشّعريّة ذاتها من اعتبار البيت بنية نصيّة كاملة إلى اعتباره لبنة في بناء النّص الكامل الذي يجسد مفهوم الشّعر كجنس أدبي له مقوماته الخاصة، ما يجعل مصطلح**"قصيدة"** مفهوما نوعيّا بالدرجة الأولى.

إنّ التّحوّل من بنية **النّصّ/البيت** إلى بنية **النّصّ/القصيدة**، مرتبط بنظام شكليّ خاص تتجلى من خلاله القصيدة باعتبارها تجسيدًا لبنية فكرية شعورية في بنية لغويّة فنيّة، وقد وضّح **ابن قتيبة** النّظام الذي يتمّ وفقه بناء **النّص/القصيدة** في قوله:

"وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ **مقصّد القصيد** إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرّفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظّاعنين عنها."[3]

وهذا النّظام سلّط اهتمامه على الأبعاد الموضوعاتيّة التي تقوم عليها القصيدة وهي تتسم بالتّنوع والكثرة التي تحتاج إلى كمّ شعريّ معين يستوعب البنية الفكريّة والشعوريّة التي يريد الشاعر تجسيدها، ووفقا لذلك يقرّ الخطاب النّقديّ العربيّ أنّ البيت الواحد لا يمثّل الشّعر كجنس أدبيّ له ميزات شكليّة وأسلوبيّة، إنّما يتمظهر هذا الجنس في متصور **القصيدة** باعتبارها بنية نصيّة تامة، فالخطابات النّقديّة العربيّة وإن انطلقت من البيت أو البيتين، فإنّها كانت محكومة بمتصوّر قصيدة على أنّه المعبّر الفعلي عن ماهية النّصّ الشّعريّ .

---

[1] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 189.

[2] أسماء جموسي عبد الناظر: التفاعل السياقي بين الشّعر الأوّل والتراث النّقديّ إلى القرن الخامس الهجري، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص 870.

[3] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 74.

وقد ناقش بعض النّقاد المعاصرين كيفية تعامل النّقد العربيّ مع **النّصّ/القصيدة** وعلى رأسهم **طه حسين** إذ يقول:

"إنّكم لا تجدون أحدًا من هؤلاء النّقاد ينقد القصيدة من حيث هي قصيدة. فهم إذا قرءوا قصائد أبي تمام والمتنبي والبحتري، لا ينظرون إليها جملة: كيف استقامت ألفاظها ومعانيها وأسلوبها، وإنّما يقفون عند البيت والبيتين :أأجاد الشاعر في هذا التشبيه أم لم يجد؟ أوُفِّق في هذا التعبير أم لم يُوفَّق؟ وما هكذا نفهم نحن النّقد الآن وما هكذا نتصوّر المثل الأعلى للنقد الأدبيّ."[1]

فطه حسين يعتقد أنّ النّقد العربيّ القديم لم يتعامل مع القصيدة باعتبارها نصًا أي نسيجًا أو كلاًّ متكاملاً وإنّما اتسمت نظرته بالجزئية، فكان الخطاب النّقديّ حسبه قائمًا على **النّصّ/البيت** لا على **النّصّ/القصيدة** فأهمل بذلك الكثير من جماليات النّصّ الشّعريّ ومالت أحكامه نحو التّعميم فلم يكن في مستوى الطموح النّقدي المطلوب.

وإذا كان موقف **طه حسين** قد يصدق على بعض النّصوص والآراء في الخطاب النّقديّ العربيّ لاسيما في مراحله الأولى، فإنّ من الشّطط تعميمه على كلّ منجزات هذا الخطاب الذي قدّم خلال مراحل ازدهاره تصورات نقدية على مستوى من النضج يستبعد معه غياب متصور **القصيدة** في الفعل النقديّ لاسيما على المستوى الإدراكي لدى الناقد العربيّ وهو ما يجعلنا نعيد النّظر في موقف طه حسين ومن الشواهد التّي يمكن أن تكون حجة لنا في هذا الرأي ما قدّمه **ابن طباطبا** في حديثه عن تأسيس الشّعر داخل **القصيدة** "فإنّ الشّعر إذا أُسّس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة المستقلّة بذاتها، والأمثال السّائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها"[2]، أمّا **حازم القرطاجني** فيورد رأيا أكثر عمقًا في فهم التّجربة الشّعريّة التي جعل قواعد الصّناعة النّظميّة فيها قائمة على عشر قوى كانت القوة الثالثة منها "القوّة على تصوّر صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل..."[3]

---

[1] طه حسين: من حديث الشّعر والنّثر، ص 102.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 131.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 200.

ومن المفاهيم التي ارتبطت بالمتصور القصيدة والتي نرى أنه لابد من الوقوف عندها مصطلح **القصيد** الذي كان له مجال تداوليّ واسع في الشّعريّة العربيّة تحوّل معه إلى مقولة نقدية ذات مرجعية لغوية بالدرجة الأولى، فجُعل المنطلق الأوّل في تفسير العملية الشّعريّة وبيان أنواعها وأهمّ الفروق القائمة بين تلك الأنواع، واستعمل مصطلح **القصيد** للدلالة على نوع خاص من الشّعر، فقد "قالوا: شعرٌ قصِّد إذا نُقِّح وجوِّدَ وهذِّب، قيل: سُمّيَ الشِّعر التّام قَصيدًا لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصدًا ولم يحتسه حسيًا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا فهو فعيل من القصد"[1]، وهو ما يطرح فكرة التهذيب والتنقيح التي تسمّ **فعل التقصيد** فتعدل به عن العفويّة كما سبق وأشرنا.

إنّ **القصيد** كما استقر في النّظام اللّغويّ والنّقديّ عند العرب تجربة شعريّة خاصة تجمع بين ميزات شكليّة وأخرى مضمونيّة، خاضعة لنسق تنظيميّ قائم على معايير كميّة وأخرى نوعيّة؛ جاء بيانها في قول ابن منظور: "القصيد من الشّعر ما تمّ شطر أبياته(...) سُميَ بذلك لكماله وصحّة وزنه(...) وقال الأخفش: القصيد من الشّعر هو الطّويل والبسيط التّام والكامل التّام والمديد التّام والرجز التّام والخفيف التّام وهو كلّ ما تغنى به الركبان"[2].

وبذلك كان **القصيد** نعتا للشّعر يكتسبه متى استوفى شروط الصّحة في البناء والوزن معًا، وتلك الصحّة تستوجب نظمًا إيقاعيّة خاصة تتناسب والكمّ الشعريّ المطلوب في هذا النّوع الأدبيّ.

وقد كان مبدأ الكمّ في القصيدة العربيّة معرض خلاف بين النّقاد واللّغويين فاتخذوا في ذلك مذاهب عديدة سنحاول الوقوف عند أبرز الآراء الواردة في هذا السياق من خلال استقراء عدد من النصوص النقدية نستهلها بما أورد **ابن منظور** عن كلّ من **الأخفش** و**ابن جني** في قوله:

"وقال أبو الحسن الأخفش: ومما لا يكاد يوجد في الشّعر البيتان الموطآن ليس بينهما بيت (...) وليست القصيدة إلاّ ثلاثة أبيات (...) قال ابن جنّي: في هذا القول من الأخفش جواز وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة، قال: والذي في العادة أن يسمى ما كان من ثلاثة أبيات أو عشرة أو

[1] ابن منظور:لسان العرب، ج 3، ص 354، مادة (قصد).

[2] المرجع نفسه، ج 3، ص 355.

خمسة عشر قطعة، فأمّا ما زاد على ذلك فإنّما تسمّيه العرب قصيدة"[1]. و**لابن رشيق** في ذلك رأي مخالف استند فيه إلى رواية مجهولة السّند جاء فيها: "وقيل: إذا بلغت الأبيات السّبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس، ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلاّ ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد، ويستحسنون أن تكون القصيدة وتراً"[2].

وللفراء كما سبق وأوردنا عن **أبي بكر الباقلاني** رأيا مخالفا ذهب فيه إلى أنّ النّصّ لا يستحق وسم القصيدة ما لم يبلغ العشرين بيتا فقال:

"سمعت الفراء يقول: العرب تسمي البيت الواحد «**يتيمًا**»، وكذلك يقال «**الدّرة اليتيمة**» لانفرادها، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي «**نتفة**»، وإلى العشرة تسمى «**قطعة**»، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى «**قصيدًا**» وذلك مأخوذ من المخّ القصيد وهو المتراكم بعضه على بعض"[3].

تعدّ **القصيدة** ذروة الإبداع الشعري وفق هذا المعيار ولذلك أصبحت النموذج الأعلى الذي يمثل مرحلة النضج في التجربة الإبداعية عند العرب والذي يمثل الطول أحد أهمّ مقوماته وإن عدّ مقومًا شكليًا إلاّ أنّه علامة دالة على وضوح ملامح الشعريّة ورسوخها لدى الشاعر كما يمكن عدّه علامة فارقة بين من استحق وسم الشاعر وبين مارس التجربة بشكل عرضي آني، ومما لا شكّ فيه "أنّ اعتبار الحجم ليس بالشيء الهيّن في نظر المجموعات القبليّة التّي تنتمي إليها الأصوات الشّعريّة بل هو مدعاة للتأكّد من دخول الممارس للشّعر إلى حظيرة القوافي من باب الاستحقاق، مثلما هو مدعاة أيضًا إلى اطمئنان المؤسسة النّقديّة والجمهور المتقبّل على مسيرة تلك الأصوات وعلى مدى رسوخ أصحابها في ممارسة القوافي"[4].

إنّ **القصيدة** وفق هذه المفاهيم والتصورات يمكن عدّها "هي تحديدًا نظاميّة النّظام الشّعريّ، ومثال «**الأنموذج الشعريّ**» القائم في مستوى الإدراك والمتحقّق في مستوى العلامة اللّغوية أي

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص 354، مادة (قصد).

[2] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص ص 188-189.

[3] الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 257.

[4] مراد بن عياد: من الوسائط الإجرائية في الأدب العربيّ القديم – بحث في سميائية التواصل Approche sémic-médiologique –، التسفير الفني، صفاقس، ط1، 2010م، ج1، ص 380.

النّص/الشعر"[1]، وهو ما جعل المؤسسة النّقديّة تتخذ من **السّبع الطوال** أو ما يسمى **بالمعلقات** نموذجا أعلى يجسد مفهوم الكمال في الشعريّة العربيّة، إذ هي "مولّد مركزيّ لطاقاتها الرمزيّة وجهاز مكتنز تتجمّع فيه عناصرها العلاميّة ومكوّناتها اللّغويّة وأنظمتها الدّلاليّة المرتبطة بها ممّا جعلها حريّة بتمثيل غيرها والنّيابة عمّا هو من جنسها من الشّعر"[2].

وقد حاول العديد من النّقاد العرب البحث في الأسس والمعايير التي بها تقدّمت تلك القصائد، ونالت ما نالته من الحظوة والمكانة، من ذلك ما أورده **ابن أبي طاهر طيفور** (ت280هـ) في محاولته لتحديد المسوغات المختلفة التي بها تفردت تلك القصائد وتقدمت، "ومما لا شكّ فيه أنّ طول تلك القصائد كان أبين تلك الأسس، لكن ابن طيفور يورد تعليلات أخرى لا ندري هل كانت قائمة في أذهان الذين اختاروا تلك القصائد أو أنّها نتاج تصوره الذهني، فقد جعل:

1- اشتمال القصيدة على معان كثيرة لا مثل لها، مثل قصيدة امرئ القيس وزهير.

2- انفرادها بمحاسن لم تجيء في غيرها وإطلاق خاتمة بليغة فيها كقصيدة طرفة.

3- انفرادها في الوزن والعروض كقصيدة عبيد."[3]

معتقدا أنّ هذه الصفات التي توفرت عليها القصائد السّبع الطّوال هي معايير جودة الشّعر وتفرده، ولئن شكك **إحسان عباس** في مدى إدراك المتلقي العربيّ في العصر الجاهليّ لتلك الصفات المذكورة آنفا، فإنّ صفة الطّول كانت المعيار الأوحد المتفق بين الناقد والمتلقي، ولعلّ دليل ذلك نعت تلك القصائد بالسّبع الطّوال أو السّبع المطولات والذي استعمله ابن طيفور[4] في غياب كامل لمصطلح المعلقات، وقد حاول بعض النّقاد المعاصرين دراسة الكمّ الشّعريّ الذي به استحقت تلك القصائد نعت المطولات ومنهم **مراد بن عياد** في دراسته الموسومة بـ **الوسائط الإجرائية في الأدب العربي القديم** والتي أوردنا منها الجدول أدناه.

---

[1] أسماء جمّوسي عبد النّاظر: التفاعل السّياقي بين الشعر الأوّل والتراث النّقدي إلى القرن الخامس الهجري، ص 872.

[2] مراد بن عياد: من الوسائط الإجرائية في الأدب العربيّ القديم، ص 367.

[3] إحسان عبّاس: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب- نقد الشّعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري-، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983م، ص 75.

[4] ينظر ابن أبي طاهر طيفور: المنظوم والمنثور –القصائد المفردات التي لا مثل لها-، تح محسن غيّاض، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1، 1977م، ص 39 .

وفي الجدول الآتي بيان لحجم القصائد الطوال حسب روايات وشروح مختلفة[1]:

الشّعراء	ابن الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم (ت 337هـ)	النّحاس أبو جعفر أحمد بن محمد (ت 338هـ)	الزوزني أبو عبد الله الحسين بن أحمد (ت 486هـ)	التبريزي أبو زكريا يحي بن علي (ت 502هـ)	القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (ت170هـ)	الشنقيطي أحمد بن أمين (ت 1331هـ)	معدّل الأبيات
امرؤ القيس	82	82	81	82	90	82	83
طرفة بن العبد	102	104	103	105	117	106	106
زهير بن أبي سلمى	59	59	62	59	66	63	61
عنترة بن شداد	79	83	75	80	108	84	84
عمرو بن كلثوم	94	91	103	96	115	106	101
الحارث بن حلّزة	84	85	88	85	–	84	85
لبيد بن ربيعة	88	89	88	89	89	88	88

[1] ينظر مراد بن عياد: من الوسائط الإجرائية في الأدب العربيّ القديم، ص 381.

ولئن كان المعيار الكميّ في العديد من النّصوص النّقديّة لا يعدو أن يكون مفهومًا شكليّا، فإنّ "بعض كتب الأدب قد تناقلت شيئا من الأخبار التي تكشف أنّ الطول لم يكن أمرا شكليًا صرفًا على الإطلاق"[1] وإنّما تحكمت فيه جملة من العوامل بعضها نصانية والأخرى سياقية تكشف الارتباط الوثيق بين متصوّر **النّصّ/القصيدة** والخلفيات الثّقافيّة والأدبيّة والحضاريّة التي تكرسه.

أمّا على **الصعيد النّصانيّ** فيضعنا مصطلح القصيدة بإزاء تصور نقديّ مختلف تمثّله تلك النّصوص التّي ربطت بين عدد الأبيات القصيدة وبين الموضوعات والأغراض والمقاصد التي تخرج إليها، وقد قدّم صاحب العمدة بابا كاملا في هذا السياق تحت مسمى **"باب في القطع والطوال"** أورد تحته جملة من النّصوص النّقديّة لبيان مواضع التطويل والتقصير ومتى يستحب كل منهما وكان أهمها ما جاء به على لسان **أبي عمرو بن العلاء**:

"سُئِل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تُطيل؟ فقال: نعم ليُسمع منها، قيل فهل كانت تُوجِز؟ قال: نعم ليُحفظ عنها"[2]، فربط بين السماع والإطالة والحفظ والإيجاز، فالعربيّ يميل إلى حفظ الأبيات والمقطعات أكثر من ميله إلى حفظ القصائد والمطولات، ذلك أنّ الإيجاز يحمل الشاعر على صياغة خاصة قائمة على الاقتصاد اللّغوي مع اختيارات بلاغية وأسلوبية وإيقاعية تستهدف قوى المتلقي على التذكر والتخزين.

ثم تعدى الأمر إلى الربط بين هذين المذهبين(**الإيجاز/الإطالة**) في نظم الشّعر وبين الموضوعات والمقاصد، فرأى **الخليل بن أحمد الفراهيدي** (ت175هـ) أنّ الإطالة "تستحب (...) عند الإعذار والإنذار، والترهيب والترغيب والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلهما، وإلاّ فالقطع أطير في بعض المواضع، والطول للمواقف المشهورات"[3].

فجُعل **الغرض** العنصر الجوهريّ في تحديد اختيارات الشاعر الكميّة، فارتبط الطّول بالأمور الجادّة والهامة، بينما كان القصر أكثر مناسبة للمحاضرات والمنازعات والتّمثيل والمُلَح[4].

---

[1] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار ومكتبة حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م، ص 23.

[2] القيرواني: العمدة، ج1، ص 182.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص 186.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 186.

زيادة على ذلك ربط النّقاد العرب الكمّ الشعريّ بتعددية المعاني الشعرية التي تشغل حيز النّصّ، فـ "انسياب عدد متزايد منها يحتم على الشاعر ضرورة تنظيمها عبر ربط بعضها ببعض، وتوليد بعضها من البعض الآخر أو بقرائها"[1] وهذا التنظيم يقتضي حجما معينا يساعد على احتضان تلك الأغراض وهو ما جعل **حازم القرطاجني (ت684هـ)** يقدم في هذا السياق رؤية خاصة قسّم خلالها الشّعر العربيّ أنواعا ثلاثة ربط من خلالها الكمّ بكثرة المعاني الشّعريّة وقلّتها، فهي عنده؛ "ما يقصد فيه التّقصير، ما يقصد فيه التّطويل، وما يقصد فيه التّوسط بين الطول والقصر"[2]، فالمطولات عنده تناسب الأغراض المركبة أو المتعددة أي ما جمع فيه الشاعر بين غرضين شعريين أو أكثر، بينما جعل ما أسماه الأغراض البسيطة أكثر مناسبة للمقطعات.

ووفقا للاعتبارات السابقة يصبح الشكل الكميّ المتحكّم الأوّل في الحقل الدّلاليّ والتّركيبي والغرضيّ لدى الشّاعر أين يوجّهه إلى صياغة خاصة وتجعل معانيه وأفكاره تتحرك في نطاق ثنائيّ أحدهما واسع والآخر ضيق، ولعل الأوّل أكثر حرية وقدرة على احتواء الأغراض المختلفة، بينما تقلّ تلك الحرية في المجال الثاني ما يستدعي تعاملا دقيقا مع الغرض وقدرة خاصة على التأليف بين الغرض والمعاني[3].

غير أنّ معيار الحجم وتفاوت القصيدة طولا وقصرا ليس مسألة نصيّة بحتة وإنما تحكمها **عوامل سياقيّة** تبدأ بالمستوى النفسيّ الانفعاليّ عند الشّاعر الذي يعمل على ترجمة مكنونات نفسه، فيعمل جاهدًا على إخراجها من ذاكرته المبدعة إلى حيز التّلقي والاستقبال في الصورة التّي تجعلها أكثر قبولاً وانسجامًا مع انفعالات المتلقي واختياراته الذوقيّة.

وقد التفت النّاقد العربيّ إلى المتلقي في هذا السياق حيث جعل **ابن رشيق** "المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد، على أنّ للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاوله بتةً سُوِّيَ بينهما؛ لفضل غير المجهود على المجهود، فإنّا لا نشك أن المطوّل إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيّدة، ولا يقدر الآخر أن يمدّ من أبياته التّي هي قطعة قصيدة"[4].

---

[1] جمال الدّين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 153.

[2] حازم القرطاجني: المنهاج، ص 303.

[3] ينظر رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص 15.

[4] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص ص 187-188.

وهذا الاستحسان للإطالة في القصيدة يفسّر ما للحجم ومن هيبة ووقع في نفوس السّامعين، ودليل ذلك ما يمكن استخلاصه من المقارنة التي عقدها **ابن رشيق** بين المطيل من الشعراء و من يميل إلى التقصير منهم، والتي خلص من خلالها إلى أنّ الأوّل أهيب في النّفوس من الثاني وأقدر على تجريد القطعة من القصيدة بينما اعتبر الثاني غير مقتدر أن يمدّ من أبياته —وهي قطعة– قصيدة[1]، ويتساءل **رشيد يحياوي** عن القصد من مصطلح **"التجريد"** عند **ابن رشيق** فهل هو توليد قطعة عن طريق اقتطاع جانب من القصيدة؟ أم استلال المعاني وإعادة دمجها في حجم أقلّ؟ فإذا كانت بالمعنى الأوّل فمن الصعب –حسب رأيه– تكوين قطعة بالمعنى المحدد سابقا لأنّ القطعة تستوجب صياغة خاصة تنبني عليها منذ لحظة اختيارها[2] وليست مجرد هيكلة أو بناء خارجي.

وهو ما يؤكّد أنّ الكمّ أو الحجم الشّعري ليس مجرد خاصية شكليّة تصبح وفقها القصيدة مجرد قالب تصب فيه المعاني بقدر ما هو خاصية أعلق باختيارات الشاعر من حيث المضامين والأساليب، إضافة إلى عامل التّمكن والاقتدار على النّظم في هذا النّوع أو ذاك، فقد علّق النّقاد والعلماء بالشعر المسألة "بالاقتدار ومفاده أنّ الشاعر الذي يطيل النّصّ تكون له براعة في مدّ الكلام وفي إجراء حركته دون إخلال بمعاني الشّعر وبمبانيه فتكون قصيدته المطوّلة طبقة إبداعيّة واحدة لا شقوق فيها ولا انكسارات تعتريها"[3]، ولعل هذا ما جعل حازم القرطاجني يضع الاقتدار شرطًا لاستواء منهج التّأليف في تقصيد القصائد، وهو عنده القدرة "على وضع العبارات عن جميع ذلك أحسن ما يمكن أن توضع عليه حتى يتناصر إبداعه في المعاني بإبداعه في العبارات عنها"[4].

ولئن أرجعت الآراء النّقديّة السابقة عامل الكمّ الشّعريّ إلى الأغراض والمعاني من جهة وإلى الاقتدار من جهة أخرى، فإنّ **لعزّ الدّين إسماعيل** موقفًا مختلفًا يرى فيه "أنّ القصيدة العربيّة الطويلة إنّما تكتسب طولها في الواقع من اشتمالها على عدة موضوعات غنائيّة (...) وعلى مجموعة مفرّقة من

---

[1] ينظر أحمد الجوّة: المطولة في الشعر العربي الحديث، مطبعة التسفير الفنّي، صفاقس، ط1، 2011م، ص 15.

[2] ينظر رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص 13.

[3] المرجع السابق، ص 16.

[4] حازم القرطاجني: المنهاج، ص 324.

المشاعر الجزئية السريعة ومن ثم كثر عدد أبياتها، وامتدت القافية، وإن ظلّت في جوهرها غنائيّة"[1]، فهو بذلك يجعل الوحدة النّفسية أو الانفعالية مقوما من مقومات القصيدة القصيرة، لتصبح القصيدة الطويلة -في تصوره- عددًا من القصائد أو النّصوص بفعل التّعددية النّفسيّة، إنّ الخيط العاطفي الذي يربط بين عدد معين من الأبيات يحقق لها النصيّة ويجعلها قصيدة قائمة بذاتها سواء قلّ هذا العدد أم كثر، ووفقاً لذلك يصبح الفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة — في رأي **عزّ الدّين إسماعيل**- ليس فرقا شكليًا أو كميًّا بقدر ما هو فارق جوهري مرتبط بدواعي الإبداع ذاتها.

وعليه يمكن تعريف القصيدة القصيرة "بأنها قصيدة تجسّم موقفا عاطفيًّا مفردًا أو بسيطًا وهي قصيدة تعبّر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع. أمّا القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعيّة هي أنّها تربط بمهارة بين كثير من الحالات العاطفيّة"[2].

ولعل أكثر ما لفت انتباهنا في هذا الرأي مصطلح **الغنائية** الذي قدّم له تصورا خاصا ربط بينه وبين الكمّ الشعريّ، حيث يصرّح أنّه يسمي "القصيدة القصيرة في العادة غنائيّة، وكان ذلك في الأصل قصيدة من القِصَر بحيث يمكن تلحينُها وغناؤها في ساعة متعة"[3] فحَصَرَ الغنائيّة في إمكانية التّلحين والغناء وهي نظرة ضيّقة تثير إشكالاً عميقًا، فعلى الرغم من كثرة شيوعها وتداولها في حقل النّظريّة الأدبيّة تبقى من أكثر المباحث تعقيدًا لما يكتنفها من لبس وغموض، وعموما فإنّ الغنائية "لا تتحدّد بمسألة التّلحين والغناء وإنّما أساسها صياغة المشاعر الإنسانيّة وتقديم الشّاعر لصورته الخاصّة وتشكيل صوته الفرديّ، وإن كان النّغم والموسيقى ممّا يتأسّس به الشّعر الغنائيّ، وكان التّكرار والتّرديد من سماته"[4]، وبذلك كان المعيار الإيقاعي أحد مقومات الغنائية لا الغنائية ذاتها.

وقد نحسب هذا الموقف منه ثابتا لولا نص نقدي آخر اتخذ فيه مصطلح **الصورة** معيارا للتّفريق بين النّوعين، فـ"عندما تسيطر **الصّورة** على المفهوم (أي عندما يُحَدَّدُ المفهوم تحديدًا كافيًا ليُنْظَر إليه بوصفه وحدة مفردة، أي يُؤخَذ منذ البداية إلى النّهاية في توتّر ذهنيّ واحد)، فإنّ القصيدة يمكن أن

---

[1] عزّ الدّين إسماعيل: الشعر العربيّ المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط3، دت، ص 245.

[2] المرجع نفسه، ص 246.

[3] المرجع نفسه، ص 246.

[4] أحمد الجوّة: من الإنشائية إلى القراءة الأجناسية، قرطاج للنّشر والتّوزيع، صفاقس، ط1، 2007م، ص 248.

تُعرَّف بحق بأنَّها (قصيرة). وعلى العكس، عندما يكون المفهوم غايةً في التّعقيد يتحتم على العقل أن يستوعبه في وحدات غير متّصلة، ثمّ ينظّم أخيرا في هذه الوحدات في وحدة مفهُومةٍ فإنَّ القصيدة تُعرَّف بحقٍّ بأنّها (طويلة)"[1].

إنّ هذا الانتقال غير المبرّر جعلنا نتساءل كيف يحدد الفرق بين النّوعين بالغنائيّة تارة وبالصورة تارة أخرى؟ كما أنّ مصطلح الصّورة ذاته ليس من الوضوح الذي يجعلنا نستند إليه في التّفريق بين النّوعين الشّعريين، فهل المراد بالصورة في تصوره ما هو معروف بلاغيا بالمجاز أو الخيال؟ أم يراد به العمق الفكري والتّأمل الذهنيّ؟

غير أنّ هذه الملاحظات لا تقلل من الجهد الذي قدّمه **عزّ الدّين إسماعيل** في سعيه إلى ضبط الفوارق الجوهريّة بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة والذي يعدّ من أكثر المسائل النّقديّة استعصاء، ولعل وقوفنا على مقومات ما يعرف في التصنيف الكميّ بالمقطعات مما يساعد على ضبط الفوارق النّوعية في أنواعية الشّعر العربيّ.

2-2 المُقَطَّعَةُ نوعًا شعريًّا:

تحتل المُقطّعات المرتبة الثّانية على مستوى التّصنيف الكميّ للشعريّة العربيّة، وهي في تصورنا بناءٌ شعريٌّ مكتمل أقلّ حجمًا من القصيدة، وقد اختلفت آراء اللّغويين والنّقاد في محاولة تحديد هذا النّوع الشّعريّ، فبعد تتبّع الدّلالات اللّغوية لمادة "**قطع**" في جملة من المعاجم اللّغويّة اتضح لنا أنّ أغلب معانيها تدور في بابين اثنين أولها **البَتْرُ أو الفصل**، والثاني **القِصَرُ**، يقول **ابن فارس** "القاف والطاء والعين أصلٌ صحيحٌ واحدٌ، يدلُّ على صرم وإبانة شيء من شيء. يقال: قطعت الشّيء أقطعه قطْعًا. والقطيعة الهجران."[2] أمّا **الزمخشري** فيقول "وعليه مقطّعات: ثياب قصار، وجاء بمقطّعات من الشّعر وبمقطوعة وقطعة، وما عليه من الحليّ إلاّ مقطّع: شيء يسير من شذر ونحوه"[3]، ويذهب **الفيروزآبادي** إلى أنّ **المُقطّع** إنّما يطلق على كلّ قصير فيقول "والمُقَطّعَةُ كمُعَظَّمَةٍ، والمُقَطَّعات القصار من الثّياب (...) ومن الشّعر قصاره وأراجيزه (...)ويقال للقصير مُقَطَّع مُجَذَّرٌ."[4]

---

[1] عزّ الدّين إسماعيل: الشعر العربيّ المعاصر، ص 247.

[2] ابن فارس: مقاييس اللّغة، ج5، ص 102، مادة (قطع).

[3] الزمخشري: أساس البلاغة، ج2، ص 88، مادة (قطع).

[4] الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ص 753، مادة (قطع).

والواضح أنّ نظرة اللّغويين عامة، لم تتوقف عند متصوّر **مقطّعة** بالتّفسير والشّرح اللّذين يمكن الرّكون إليهما لبيان أدبيّة هذا النّوع الشّعريّ وما يميّزه عن سائر أنواع هذا المستوى من التّصنيف، غير أنّها تركّز على **القصر** كملمح رئيس يمكن الانطلاق منه لاستجلاء تلك الفوارق المميّزة، والذي يعدّ المعنى الأقرب إلى دلالة هذا النّوع الشّعريّ مقارنة بالمعنى الآخر الذي يفيد فعل البتر أو الإبانة بين الشّيئين، "حتى أنّ الفيروز آبادي يجعل المقطّع أصلًا لكلّ قصير فيجمع جمعًا بديعًا بين المقطّعات والأراجيز في عجز مقولته، لأنّ القصر في المقطّعة ينبع من حجمها وعددها، بينما ينبع القصر في الأرجوزة من البناء الشّطريّ ذاته."[1]

ولعلّ التّساؤل الذي يجدر بنا طرحه من خلال القراءة المعمّقة للمفاهيم اللّغوية التي قدّمت في هذا السياق: ما الفرق بين المقطّعة والقطعة أو المقطوعة؟ هل هي دوال مختلفة للمدلول ذاته؟ أم هي دوال مختلفة لمدلولات مختلفة؟

إنّ المتمعن في قول **الزمخشري** السابق يلحظ فصله بين المقطّعة والقطعة أو المقطوعة، في إشارة ضمنيّة إلى أنّ بين المتصوّرين فارق ما، ولعلنا إذا أخذنا في الحسبان المعنيين السابقين لمادة قطع (البتر/القصر) نستطيع أن نقدّم فرضية معينة لهذا الفارق، فالقطعة محصلة منطقيّة للقطع بمعنى البتر ما يجعلنا نفترض أنّ القطعة الشّعريّة إنّما هي نتيجة بتر لعدد من الأبيات عن نصها المكتمل النّاضج، بينما تكون المقطّعة محصلة للدلالة اللغوية الثانية (القصر) وتصبح المقطّعة وفقًا لذلك بناء فنيّا قصيرًا مكتمل الملامح ومنه تكون خاصيتي **القصر** و**الاكتمال** أساسيتين في تحديد شعريّة المقطّعة كنوع شعريّ قائم بذاته.

ولعل هذا ما يمكن أن نبرر به موقف **ابن رشيق** حين اعتبر أنّ المطوّل بإمكانه أن يجرد من قصيدته قطعة جيّدة، بينما لا يقدر صاحب القطعة على مدّها قصيدة، فالمراد بالتجريد في هذا السياق فيما يبدو لنا هو اقتطاع أو بتر عدد من الأبيات ذات الموضوع الواحد من متن القصيدة فتكون بذلك قطعة أو مقطوعة شعريّة لا مقطّعة شعريّة، لأنّ المقطّعة اختيار نوعيّ سابق للصياغة الفنيّة وله مقومات تجعله يستقل عن سائر صنوف النّظم وعليه كان من الوهم الاعتقاد بأنّ المقطّعة هي جزء من قصيدةٍ طويلةٍ،

[1] عبد الحميد محمد بدران: المقطّعات الشّعريّة أصولها وسماتها الفنيّة، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد الحادي عشر، 2011م، ص 52.

إنّما هي نصوص شعريّةٌ مكتملةُ البناء، لها خصائص وسمات مشتركة تشكّل مقومات هذا النّوع الأدبيّ على مستوى الإبداع والتّلقي.

وسنأخذ في بيان هذا النّوع الشّعريّ انطلاقا من هاتين الخاصيتين الجوهريتين فيه "**القصر**" و"**الاكتمال**":

يعدّ **الكمّ الشّعريّ القصير** المعيار الأوّل الذي احتكمت إليه المعاجم العربيّة في توصيف هذا النّوع الشّعريّ، لتخوض بعدها كتب الأدب والنّقد في بيان هذا الكمّ، وقد عرضنا في حديثنا عن الكمّ الشّعريّ للقصيدة أهمّ النّصوص النّقديّة الواردة في هذا الباب والتي سنحاول إيجازها في الجدول الآتي:

الكمّ الشّعريّ (عدد الأبيات)	**الباقلاني (عن الفراء)** أبو بكر محمد بن الطّيّب (ت 402هـ)	**القيرواني** أبو علي الحسن ابن رشيق (ت 463هـ)	**ابن منظور** محمد بن مكرم (ت 711هـ)
المقطّعة	من03إلى 10	أقلّ من 07	03-10-15
القصيدة	20	07	أكثر من 15

فمتوسط ما يقدّمه هذا الجدول أنّ كمّ المقطّعة لا يكون أكبر من سبعة أبيات ولا دون الثلاثة وعليه فالمقطّعة من الإيجاز ما يجعل صاحبها ينتهج طريقة خاصة يعمل من خلالها على تحقيق متصوّر **الاكتمال** دون الإخلال بمتصوّر القصر.

ونظرا للاقتران النّقديّ الحاصل بين متصوري قصيدة ومقطعة فإنّ أيّة محاولة لبيان هذا النّوع الشّعريّ (المقطّعة) ستنطلق لزامًا من الخصائص الفارقة بين النّوعين، فالقصيدة كما سبق وأشرنا تستمد الكمّ الشّعريّ الطويل في أقوى الفرضيات من تعدد المعاني والموضوعات، ليكون أوّل ما يمكن أن يسم المقطعة هو قلّة الموضوعات وانحصارها في أغلب الأحيان في موضوع واحد، فنعت المقطعين من الشعراء يصح أن يلحق بمن "لا يقوى من الشّعراء على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيء بعينه، ويحضر في فكره جميع ما انتهى إليه إدراكه من صفاته التّي تليق بمقصده، ثم يرتب تلك المعاني على الوجه الأحسن فيها، ويلاحظ تشكّلها في عبارات منتشرة، ثمّ يختار لتلك العبارات من القوافي ما تجيء فيها متمكّنة، ثم ينظّم تلك العبارات المنتشرة من غير أن يستطرد من تلك الأوصاف إلى أوصاف خارجة عن موصوفها، فهذا لا يقال فيه بعيد المرمى في الشّعر، وهؤلاء هم المقطّعون من الشعراء."[1]

[1] حازم القرطاجني: المنهاج، ص 324.

والموضوع ولا شك يحرّكه دافع شعوريّ يتنوّع بتعدد المعاني التي يحملها النّصّ، لتصبح المقطّعة وفقًا لاعتبارات الموضوع والحافز"ليست سوى اهتزاز دقيق أو تنوّع طفيف قليلا ما يُنَظَّم أو هو منظَّم بشكل فوري، يستلزم اختيارًا ذا طابع غرضيّ ويفرض شكلًا تعبيريًا يوصف بالعفويّة"[1]، وفي هذا الخضم يقدّم **جمال الدّين بن الشيخ** للقصيدة القصيرة أو المقطّعة تصوّرا مختلفا عمّا سبق عرضه عند **عزّ الدّين إسماعيل** منطلقا في ذلك من متصوّر **العفويّة** في مقابل **الغنائيّة** التي انطلق منها هذا الأخير، حيث يرى **بن الشيخ** أنّ "العفويّة تعني العلاقات الظاهرة الشفافة التّي تربط الشيء المقول بألفاظ لها وظيفة التّعبير عنه، أكثر ما تعني على وجه الخصوص لمعان إلهام مفاجئ أو انبثاق للغنائيّة"[2]، غير أنّ القارئ قد يرتاب في شأن المراد من العلاقات الظاهرة الشفافة، فإذا نظرنا إلى المقطّعة كنوع شعريّ قائم على التّكثيف والاختزال يكون من السّهل علينا بيان مراد النّاقد بالاهتزاز الدّقيق الذي هو حسب فهمنا متعلّق بالحافز الشعوري الذي تنطلق منه التّجربة الشّعريّة، والذي يكون في المقطّعة أكثر دقّة واختزالا مما هو عليه في القصيدة التي فيها تتنوع الموضوعات وبالتالي تتشعب الحوافز أو الاهتزازات الشّعوريّة، ومن ثم يكون جهد الشاعر منصبًا على حسن اختيار الألفاظ والعبارات التي تنهض بالمعنى وتعمل على نقل الانفعال الحاصل والتي تستدعي بالضرورة اختيارات أسلوبيّة، وفنيّة، وموسيقيّة يكون الاقتصاد اللّغويّ المحرّك الأوّل لها باعتباره محاولة لإصابة المعنى العميق بأيسر ما يمكن من اللّغة، فما يربط اللّفظ المختار بالمعنى والشعور الحاصل وفق مجمل تلك التّصورات هو في فهمنا العلاقة الظاهرة الشّفافة.

وتبقى كلّ من المقطعة والقصيدة تجربة شعريّة من طينة واحدة فـ"لا شيء قد تغيّر بشكل أساسي في آليات الإبداع. لا عمل البنيات الشّعريّة الداخلية، ولا وظيفة القوالب اللّغويّة التي تدلّ عليها. المسار الذي يؤدي من هذه إلى تلك لا يتغيّر. إنّ غنى الوسائل المستعملة، وتنوّعها، وسعة النّظم، وطبيعة اللّغة، هي التي تميّز تياري الإنتاج اللّذين تحدّثنا عنهما"[3] وقد أدى هذا الاشتراك الحاصل بينهما إلى فتح مجال التّفكير في فكرة النّشوء والتّطور النّوعي، وقد اتجهت أغلب الآراء إزاء ذلك في اتجاهين؛ يرى **الأوّل** أنّ المقطّعة هي الشكل الأوليّ للقصيدة العربيّة وأنّ الظواهر عمومًا بما فيها الظواهر الفنيّة تتطور

[1] جمال الدّين بن الشيخ: الشّعريّة العربيّة، ص 153.
[2] المرجع نفسه، ص 153.
[3] المرجع نفسه، ص 153.

من البسيط إلى المعقّد.

فتكون المقطّعة بذلك خاضعة لمبدأ التوالد الذي جاء به **فاردناند بروتنيير** حين شبّه الأجناس الأدبيّة بالأجناس الطبيعيّة في دورة حياتها تولد وتنمو وتتطور وتموت فتكون بذلك أصلاً لجنس جديد، فالمقطّعة وفق هذا المبدأ ولدت من رحم الرجز وتطورت واكتمل نموها لتصير نوعًا شعريّا ناضجا تحولت بعده إلى مادة خام عمل الشّعراء على تطوير بناها الفنيّة والأسلوبيّة، وتوسيع أطرها الموضوعاتيّة في سبيل تشكيل جنس جديد هو القصيدة.

وقد اعتبرت بعض الدراسات المعاصرة الدّلالة اللّغوية التي أوردناها آنفا عن **الفيروزآبادي** تعبيرا "موجزًا دقيقًا في نسبة المقطعة إلى الرجز، فدلّ ذلك على أنّه تولّدت عنه المقطّعة، فكانت البداية لميلاد القصيدة العربيّة المكتملة الناضجة"[1]، غير أنّ قول الفيروزآبادي فيما يبدو لنا لم يشر إلى هذا الاحتمال ولم يقدّم أيّة حجة يمكن أن نستدل بها على صحة هذا الرأي.

كما يرى بعض أنصار هذا الاتجاه أنّ المقطّعة لا ترتقي إلى مصاف النّوع المستقل بقدر ما هي مجرد مرحلة من مراحل تشكيل القصيدة في ذاتها، فهذه الأخيرة مكوّنة من مقطّعات في موضوعات متعددة، ثمّ ضمّت إلى بعضها عبر روابط مختلفة نفسيّة وشعوريّة ومعنويّة وتركيبيّة أدت إلى تلاحمها في بناء فنّيّ متماسك، لتصبح المقطّعة أو القصيدة القصيرة مجرد قصيدة ناقصة البناء أو لنقل غير مكتملة البناء ليس إلّا.[2] وهذا الرأي لربما عدّ صحيحًا في حال عدم استيفاء المقطّعة شروط الاكتمال أو النضج الفنّي موضوعاتيّا وأسلوبيّا لتدخل بذلك فيما أسميناه بالقطعة أو المقطوعة أمّا المقطّعة المكتملة المعالم فلا يصدق عليها هذا الحكم.

أمّا **الرأي الثاني** فيرى أنّ السنّة الشّعرية إنّما تنزع نحو الاختزال والاختصار، وفي ذلك جنوح نحو الحداثة حاول بعض النّقاد تفسيره بطرق متباينة، وبحجج مختلفة، حيث يرى **أحمد عبد الستّار الجواري** أنّ نزوع النّصوص الشعريّة نحو التّقلص يواكب الرغبة في تيسير الإعداد الموسيقي للقصيدة

[1] عبد الحميد محمد بدران: المقطّعات الشّعريّة أصولها وسماتها الفنيّة، ص 52.

[2] ينظر مسعد بن عيد العطوي: المقطّعات الشّعريّة في الجاهليّة وصدر الإسلام، مكتبة التوبة، ص 59.

لبلوغ التّأثير الجيّد والسّريع في المشاعر راعي الفنّ واستجابة لذائقة الجمهور المتلقي[1]، فاحتكم هذا الرأي إلى العامل الإيقاعي لتناسب المقطوعات مع الغناء نظرًا لقصر حجمها وتركيزها على موضوع واحد، وهو غير بعيد مما ذهب إليه **محمد مصطفى هدارة** حين اعتبر التّطوّر الحضاريّ عمل على تغيير الذائقة الشعريّة لدى الجمهور المتلقي الذي لم تعد تروقه الآثار البالغة الطول التي كانت تستهوي المتلقي والنّاقد على السواء في مراحل سابقة من عمر الفنّ الشّعريّ، "فكلّما تعقدت أسباب الحضارة وطرائق الحياة تسرب الملل إلى نفوس الناس من الأعمال الأدبيّة الكبيرة المطوّلة ولم يعد لديهم لا الاستعداد ولا الوقت الذي يتيح لهم أن يقفوا –كما كان القدماء في عكاظ وغيره من الأسواق– ليستمعوا إلى قصيدة طويلة قد يستغرق إلقاؤها ساعة أو بعض ساعة"[2].

وتبقى مسألة التّطور بين نوعين (القصيدة والمقطّعة) غامضة وغير دقيقة ومستبعدة أحيانا وذلك راجع للتّجاور الإنشائي بين النّوعين، فقد نظمت القصائد والمقطّعات جنبًا إلى جنبٍ وبشكل مستقل في كلّ مراحل الشّعريّة العربيّة، فالمقطّعة نوع شعريّ تشكلّت تقاليده وترسّخت بصورة مستقلة، ولا يمكن أن تعدّ بحال من الأحوال نتيجة اختزال يستجيب لذائقة ظرفيّة[3] أو لبنية إيقاعيّة معينة.

ويبقى الغرض كما سبق وأشرنا في موضع سابق من هذا البحث هو المتحكّم الفعلي في حجم القصيدة طولاً وقصرًا، فإضافة إلى ربط **القرطاجني** بين القصيدة والأغراض المركبة من جهة وبين المقطّعة والأغراض البسيطة من جهة أخرى، ربط وغيره من النّقاد بين القصيدة والمدح وبين المقطّعة والهجاء، وفي هذا السياق يظفر الباحث بجملة من الآراء النّقديّة جاء أغلبها على ألسنة الشّعراء في مقام تفضيلهم

---

[1] ينظر أحمد عبد السّتّار الجواري: الشّعر في بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ط2، 1991م، ص ص 164-182.

[2] محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1963م، ص ص 148-149.

[3] أقام **جمال الدّين بن الشيخ** قراءة دقيقة معمقة حول الحكم النقدي الذي قدّمه **سليم البستاني** حول شعر ابن الرومي والذي ذهب فيه إلى أنّ طول قصائد ابن رومي كانت نتيجة لتأثير الصّالونات والنّوادي التي خضع الشّاعر لمتطلباتها وأحكامها التي اتخذت من الطول شرطا من شروط الفحولة، حيث سعى جمال الدين بن الشيخ إلى دفع هذا الحكم بالأدلة والحجج المقنعة، لاسيما وأنّ واقع التجربة الشّعريّة العربيّة ينفي مناسبة الشعر الفخم المطول للنوادي ومجالس الحكام والتي هي أنسب للشعر القصير المحكم التنظيم الذي يحاول من خلاله الشاعر بلوغ غايته دون إحداث للملل في نفس المتلقي الذي يكون متلقيا من نوع خاص على الشاعر مراعاة مقامه الخاص. ينظر جمال الدّين بن الشيخ: الشّعرية العربيّة، ص 155.

للمقطّعات على المطوّلات في هذا الباب، فأغلب الشّعراء "يرون قصر الهجاء أجود"[1]، فإذا بحثنا في علّة تفضيل شّعراء الهجاء على غرار الحطيئة والفرزدق وغيرهما للمقطّعات دون القصائد ألفينا الغاية من النّصّ الهجائي أجدر ما يمكن أن نحتج به، "فلمّا كان غرض الهجاء من الأغراض التّي تقصد إلى جعل المهجوّ سبّة تلوكها أفواه الآخرين كان التّقصير مطلبًا ضروريًّا حتّى يتسنّى لجمهور المستمعين —وكثيرا ما تألّفت حول شعراء الهجاء الحلقات الواسعة– حفظ مطاعن الهجاء وترديدها"[2]، لما تتيحه المقطّعة من خلال كمّها الشّعريّ من إمكانات تستجيب من خلالها لمتطلبات الفعل الهجائي، فالمقطّعة كشكل خاص يعمل على استيفاء عناصر الخاطر الواحد –حسب تعبير القرطاجني– تجعل من النص الهجائي وحدة بنائية محكمة تركّز ذهن المتلقي على الصورة التي صنعها الشاعر للمهجو، فتسهم تلك الوحدة في حفظ الصورة في ذاكرة المتلقي وترسيخها.

وليس معنى ذلك أنّ المقطّعات لا تناسب سائر الأغراض وإنّما يتوقف الأمر على اختيارات الشّاعر الأسلوبيّة والفنيّة حسب مشاريعه الشّعريّة، فقد يعمد الشّاعر إلى "قصر التّجربة مدركاً أنّ ذلك أكثر شيوعاً وسرياناً، وبعضهم يتحرى الجودة، وتثقيف الشّعر، وإنّ قلّته أحرى بإتقانه، وكماله الفنّيّ (...) وبعضهم يدرك أنّ القصر أكثر ثباتا واستقرارًا في قلب السّامع وحافظته"[3] ما جعل هذا النّوع الشّعريّ يحتل مساحة تداولية واسعة بين الشّعراء حيث تحفل دواوين الشعراء في مختلف مراحل الشّعريّة العربيّة بأعداد كبيرة من المقطّعات يضاهي في بعض الأحيان عدد القصائد الطوال، كما تدلّ على ذلك بعض القراءات الإحصائية في هذا المجال على غرار ما قدّمه جمال الدّين بن الشيخ وغيره.

---

[1] ابن رشيق: العمدة، ج2، ص172. ويبدو أنّ ابن رشيق قد استند في حكمه هذا على جملة من الأقوال لشعراء فضّلوا القصر في الهجاء، "قيل لعقيل بن عُلَّفَة، ما لك لا تطيل الهجاء؟ فقال: يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق. وقيل لأبي المهوّش الأسدي: لم لا تطيل الهجاء؟ فقال: لم أجد المثل السائر إلاّ بيتًا واحدًا."ينظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 76. "وقيل للحطيئة: ما بال قصارك أكثر من طوالك قال: لأنّها في الآذان أولج وفي أفواه النّاس أعلق" الأصفهاني: الأغاني، ج20، ص 265.. وفي السياق ذاته أورد ابن رشيق عن ابن الزّبعرى "إنّك تقصر أشعارك، قال: لأنّ القصار أولج في المسامع وأجول في المحافل، وقال مرة أخرى: يكفيك من الشّعر غرّة لائحة، وسبّة فاضحة" ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 187. وما أوردنا إلاّ نماذج من تلك الأقوال وهي كثيرة ومبثوثة في كتب الأدب والنّقد.

[2] بسّام البرقاوي: شعريّة الهجاء في الشّعر العربيّ الحديث، مجمع الأطرش للنّشر والتّوزيع، تونس، ط1، 2017م، ص ص 94-95.

[3] مسعد بن عيد العطوي: المقطّعات الشّعريّة، ص 65.

2-3 شعريّة البيت الواحد:

اهتم النّقد العربيّ بالشّعر كتجربة لغويّة فريدة فأحاطت به الدّراسات والقراءات في محاولة للإحاطة بجمالياته والوقوف على مكامن الشّعريّة فيه، وقد جَسَّدت القصيدة كتصور إبداعيّ ونقديّ أعلى طموحات المتلقي العربيّ من خلال ما أبدته من إمكانات في احتواء التّجارب الإنسانيّة فرديّة وجماعيّة، وفي تلبية متطلبات الذّائقة العربيّة فنّيّا وثقافيّا.

وقد ارتبط مصطلح "**نصّ**" في تصوّر المتلقي والنّاقد معًا بجسد القصيدة أكثر من أيّ نوع شعريّ آخر من خلال خضوع هذا الأخير لمفاهيم **النّظم** و**الاتساق** و**حسن السّبك** و**التّأليف** وغيرها من المتصوّرات التّي تحقق لنا ماهية النّصّ كنسقٍ أخذ جملة من المعاني(سبقت الإشارة إليها في الفصل الأوّل من هذا البحث) على سبيل **العقد** و**الإظهار** و**التّعليق** و**السّرعة** و**إدراك أقصى الغاية من الشّيء المطلوب** لذلك "مثّلت البنية الموجزة للشّعر قيمةً جوهريّةً، فمثّل الإيجاز أسلوبًا ناجعًا في إبلاغ المعنى المجتمِع والمجمّع داخل بنية الكلام الشّعريّ"[1] باعتباره يهدف إلى"إيضاح المعنى بأقلّ ما يمكن من اللّفظ"[2]، فكانت معادلة النّصّ الشعريّ قائمة على مقومين أساسين هما الإيضاح والإيجاز فمتى استوفت البنية الشّعريّة هذين الشرطين عدّت نصّا شعريّا.

أورد **ابن سنان الخفاجي** في بيانه لماهية الكلام الشّعريّ الذي كان له حظٌّ في الجمع بين طرفي تلك المعادلة جملة من الشّواهد الشّعريّة جاء أغلبها من الأبيات المفردة التي كانت حسب تعليقه على قدر من "**الإجمال**"و"**الإيضاح**"و"**السّهولة**"و"**الاختصار**"و"**تمام المعنى**"[3]، ولعل فكرة تمام المعنى في بيت واحد هي ما جعل النّقاد يبحثون في إمكانية تحقيق النّصيّة القائمة على الإيجاز والإيضاح في الأبيات المفردة فظهر إزاء ذلك بعض التّسميات والنّعوت التي ألحقت بالأبيات على غرار **البيت المحكم** و**البيت الجامع**، و**البيت المقلّد** نتجت عن ممارسات نقديّة ارتبطت بالذّائقة العربيّة، فكثيرًا ما عُني المتلقي العربيّ بالبيت الشّعريّ الواحد، وتشهد على ذلك المختارات والمنتخبات على سبيل اختيار أفضل بيت في غرض من الأغراض أو في معنى من المعاني، وهو ما يكشف أنّ البيت الذي يعدّ

[1] أسماء جموسي عبد الناظر: التفاعل السياقي بين الشّعر والتّراث النّقديّ إلى القرن الخامس الهجريّ، ص 858.

[2] الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص 211.

[3] ينظر المصدر نفسه، ص ص 212-216.

اللّبنة الأساسية في بناء جسد القصيدة قد اعتبر في بعض سياقات التّلقي والنّقد بناءً متكاملًا تؤسس نصوصه لنوع شعريّ له خصائص وميزات تحقق شعريّته وتميّزه عن سائر الأنواع الشّعريّة التي أفرزتها الشّعريّة العربيّة وفق المعيار الكميّ.

أخذ مصطلح **البيت** في المعاجم العربيّة معان عديدة فـ"الباء والياء والتاء أصلٌ واحدٌ، وهو المأوى والمآب ومجمع الشّمل. يقال: بيت وبيوت وأبيات، ومنه يقال بيت الشّعر بيت التّشبيه لأنّه مجمع الألفاظ والحروف والمعاني على شرط مخصوص وهو الوزن"[1].

وقد جاء في العمدة أنّ "البيت من الشّعر كالبيت من الأبنية: قراره الطّبع وسمكه الرّواية ودعائمه العلم وبابه الدّربة وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون. وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية. فأمّا ما سوى ذلك من محاسن الشّعر، فإنّما هو زينة مستأنفة، ولو لم تكن لاستغني عنها"[2]، أمّا صاحب **حلية المحاضرة** فيربط بين البيت المادي والبيت الشعري انطلاقا من فكرة **الهدم** التّي خاض من خلالها في مبحث السّرقة الشّعريّة، فيقول في تعريفه بهذا المصطلح:

"فكأنّه هدم البيت من الشّعر، تشبيهًا بهدم البيت من البناء، لأنّ البيت من الشّعر يُسمّى بيتًا لأنّه يشتمل على الحروف، كما يشتمل البيت على ما فيه"[3].

فهذه النّصوص وغيرها تحيل على التّقارب الحاصل بين البعدين الماديّ والجماليّ لمتصوّر **بيت** الذي جعله يتخذ صبغة فكريّة ذات أبعاد اجتماعيّة، فإذا نقلنا دلالة "**مجمع الشّمل**" من سياقها الماديّ إلى السّياق الجماليّ المرتبط بالتّجربة الشّعريّة ألفينا البيت الشّعريّ على غرار البيت الماديّ يعمل على جمع شمل اللّفظ على المعنى باعتبارهما قطبي العملية الإبداعيّة ومحاولة تفكيك هذا البناء شبيهة بهدم البيت، ولعل **الإحكام** و**الجمع** يفيدان دلالة النّظم فيه.

ومن النّعوت التي لحقت **البيت** / **النّصّ** ولم تبتعد في دلالتها عمّا سبق إيراده؛ قولهم **البيت المقلّد** فقد جاء في مادة **قلد** "قَلَدَ الماء في الحوض جمعه، (...) والقِلْدُ جمع الماء في شيء (...) رجل مِقْلَدٌ:

---

[1] ابن فارس: مقاييس اللّغة، ج1، ص 324، مادة (بيت).

[2] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 121.

[3] الحاتمي: حليّة المحاضرة في صناعة الشّعر، تح جعفر الكتّاني، سلسلة كتب التراث، العراق، دط، 1979م، ص 64.

مَجْمَعٌ(...)، والقَلْدُ: السِّوار المفتول من الفضّة وقَلَدَ الحبل يَقْلِده قَلْدًا: فتله وكلّ قوّةٍ انطوت من الحبل على قوّة، فهو مُقَلَّدٌ"[1]، **فالجمع** مع **الفتل** يمكن إحالتهما إلى حسن السّبك أو النّظم ذاته، و قيل "قلائد الخيل هنّ كرام. ولا يُقَلَّد من الخيل إلاّ سابق كريم (...) والمُقَلّد من الخيل السّابق الكريم يُقَلَّد شيئا ليُعْرفَ به"[2] ولعل هذا الشّيء يأخذ وظيفة تمييز جيّد الخيل مما دونه، ليصبح البيت المُقَلّد البيت الذي له سمة تميّزه عن سائر الأبيات.

وقد عرّف **ابن سلام** البيت المقّلد بقوله "والبيت المُقلَّد المستغني بنفسه الذّي يضرب به المثل"[3] وقد عدّ متصوّر **الاستغناء** الرّكيزة الأساسيّة للبيت/النّصّ باعتباره نوعًا شعريًّا قائمًا فقد جاء في **البيان والتّبيين**:

"قال أبو عمرو بن العلاء: اجتمع ثلاثة من الرّواة فقال لهم قائل: أيّ نصف بيتِ شعرٍ أَحْكَمُ وأَوْجَز؟ **فقال أحدهم**: قول حميد بن ثور الهلاليّ: *وَحَسْبُكَ داءً أن تصحَّ وتَسْلَمَا*، ولعل حُميدًا أن يكون أخذه من النّمر بن تولب، فإنّ النمر قال: يُحِبُّ الفَتَى طول السلامة والغِنَى فكيف تَرى طُولَ السّلامةِ يَفعَل.

وقال **أبو العتاهية**:*أَسْرَعَ في نقصِ امرئ تَمامُه* ذهب إلى قول الأوّل: "كلُّ ما أقام شَخَص، وكلُّ ما ازداد نقَص، ولو كان النّاس يُميتهم الدّاء، إذًا لأعاشَهم الدّواء"

وقال **الثّاني** من الرواة الثلاثة: بل قول أبي خراش الهذليّ *نُوكَّل بالأدنَى وإنْ جَلَّ ما يَمضِي*، وقال **الثالث** من الرّواة: بل قول أبي ذؤيب الهذليّ:*وَإِذَا تُرُدُّ إلى قَلِيلٍ تقنَعُ*. فقال **قائل**: هذا من مفاخر هذيل أن يكون ثلاثة من الرّواة لم يصيبوا في جميع أشعار العرب إلاّ ثلاثة أصناف، اثنان منها لهذيل وحدها. فقيل لها القائل: إنّما الشّرط أن يأتوا بثلاثة أصناف مستغنيات بأنفسها والنّصف الذي لأبي ذؤيب لا يستغني بنفسه، ولا يفهم السّامع معنى هذا النّصف حتى يكون موصولا بالنّصف الأوّل، لأنّك إذا أنشدت رجلاً لم يسمع بالنّصف الأوّل وسمع *إذا تردّ إلى قليل تقنع* قال: من هذه التّي تردّ إلى قليلٍ فتقنع. وليس المضمّن كالمطلق. وليس هذا النّصف ممّا رواه هذا العالم، وإنّما الرّواية قوله: *والدَّهر

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص 365-366، مادة (قلد).

[2] المرجع نفسه، ص 366.

[3] ابن سلام: طبقات فحول الشّعراء، ص 360.

ليس بمتعبٍ مَنْ يَجْزعُ*"[1].

وقد آثرنا نقل هذا الشّاهد كاملاً لما له من قيمة بالغة في حقل دراستنا حيث يكشف العلاقة بين مفهوم النّصّ النّسيج وبين متصوّر البيت وبل ونصف البيت تحت تأثير ثقافة البيت المقلّد، فقد جمع الشّاهد بين متصوّر **الاستغناء** ومتصور **الإيجاز** لتحقيق النّصيّة في أقصر بنية كلامية ممكنة، كما نفيد بأنّ "قيمة البناء الشّعريّ الموجز الذّي يشكّل النّصّ الأصغر (نصف البيت)، تكمن في تحقيقه أمرين مشروطين هما **الإحكام** و**الإيجاز** و**الاستقلال** من ناحية، و**الإفهام** من ناحية ثانية. وهما نسقان مركزيّان من الأنظمة المعرفيّة للشّعريّة"[2] العربيّة.

إضافة إلى البيت المقلّد نعت النّقاد ومتذوقو الشّعر **النّصّ/البيت بالبيت السّائر** وهو نعت جمع إلى النّسقين السّابقين متصوّر **السّيرورة** والذي يفيد الانتقال واتساع حيّز تلقي النّصّ من المتلقي الآنيّ المباشر إلى المتلقي التاريخي، وبذلك يتعالق متصوّر **السّيرورة** و متصوّر **الشّهرة**؛ يقول **ابن المعتز** في شعر اختاره **لأبي نخيلة**[3] "ومما سار من رجزه واشتهر، كلمته في أبي العبّاس يهنّئه بالخلافة وهي قوله..."[4]، ولعل أهمّ الدّلالات المعجميّة لمادة **شهر الظهور والكمال** جاء في اللّسان "الشُّهْرَة: ظهور الشّيء (...) رجلٌ شَهِيرٌ ومَشْهورٌ: معروف المكان مذكور، (...) الشَّهْرُ القمر، وسُمِيَ بذلك لشُهْرته وظهوره، وقِيل: إذا ظهر وقارب الكمال(...) وقال الزجاج: سُمِيَ الشَّهْرُ شَهرًا لشُهْرَتِه وبيانه"[5]، فمسمى **البيت السائر** ما حظي بشهرة وظهور عند الناقد والمتلقي وسرى ذكره إلاّ لما هو عليه من الكمال.

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص ص 153-154.

[2] أسماء جموسي عبد الناظر: التّفاعل السّياقيّ بين الشّعر الأوّل والتّراث النّقدّي إلى القرن الخامس الهجريّ، ص ص 864-865.

[3] أبو نخيلة، وهو اسمه، بن حزن، ابن زائدة بن لقط بن هدم، وكنيته، أبو جنيد، من بني حمّان من سعد بن زيد مناة بن تميم، الحمانيّ السعديّ التّميميّ، شاعر وراجز عاش زمن الدولة الأمويّة وعندما أدال الله العباسيين انقطع إليهم، ولقّب نفسه بشاعر بني هاشم، ومدحهم، وهجا بني أميّة، مات مذبوحًا زمن المنصور بسبب أرجوزة له سنة 135هـ. ينظر عفيف عبد الرحمن: معجم الشّعراء العباسيين، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، ص ص 555-556.

[4] ابن المعتز: طبقات الشعراء، تح عبد الستّار أحمد فراج،، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1972م، ص 65. وأبيات أبي نخيلة هي:

الآن مسَّ المنبرُ القرارا وطابت الدّنيا وصارت دارا

إذ نزل الخليفة الأنبارا

[5] ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص ص 431-432، مادة (شهر).

وقد اتصل هذا التّصوّر بعدد من المصطلحات ذات الصّلة بالطبيعة التصنيفيّة للبيت المفرد كنوع شعريّ مستقل ورد بعضها في قول الجاحظ "وفي بيوت الشّعر الأمثال والأوابد، ومنها الشّواهد ومنها الشّوارد"[1] ورغم أنّ الجاحظ لم يقدّم تصوّرًا واضحًا لهذه المصطلحات غير أنّ الباحث قد يقف على بعض مدلولاتها انطلاقا من السّياق الذي أوردت فيه، فهي في مجملها نعوت تلحق أبياتا حقّقت في بنيتها شيئًا من الفرادة والاختلاف بحكم اتصالها بمقام الحديث عن الشّعر الحوليّ المنقّح الذي أمعن صاحبه في تهذيبه زمنا طويلاً، فكانت قصائده بذلك الحوليّات، والمقلّدات، والمنقّحات، والمحكّمات. كما ارتبطت تلك المصطلحات من جهة أخرى بمراتب الشّعراء حسب درجة الإجادة والاقتدار والتي جعلها الجاحظ؛ الفحل الخنذيذ، والشّاعر المُفَلِق، والشّاعر فالشُّعرُور[2]، فعموم هذه الحيثيات يشي بأن الأمثال وما لحقها من ألقاب إنّما تُمنَحُ للبيت متى حقق جمالية متفرّدة عن طريق التّهذيب والتّنقيح وإعمال العقل وإجالة الفكر.

وإذا كانت **الأمثال** أعلق بالأبيات المقلّدة والسّائرة التي ضرب بها المثل لشهرتها، فإنّ **الأوابد** أخذت مفاهيم متعددة في الشّعريّة العربيّة فأطلقت على غرائب الكلام، كما أطلقت على الأبيات الفريدة حسب قول الزمخشري في بيانه للدّلالة المجازية لمادة **أبد**، يقول "ومن المجاز فلانٌ مولعٌ بأوابد الكلام وهي غرائبه، وبأوابد الشّعر وهي التي لا تُشَاكَلُ جَوْدَةً؛

قال الفرزدق [من الكامل]:

لَنْ تُدْرِكُوا كَرَمِي بِلُؤْمِ أَبِيكُم وأوابدي بِتَنَحُّلِ الأَشْعَار"[3]

وفي باب **سيرورة الشّعر** قدّم **ابن رشيق** تصورًا لأوابد الشّعر التي هي عنده "الأبيات السّائرة كالأمثال، وأكثر ما تستعمل الأوابد في الهجاء، ويقال: رماها بآبدة فتكون الآبدة هنا الدّاهية"[4] فحاول **ابن رشيق** حمل دلالة مصطلح **الأوابد** على المتصوّرين السّابقين (**الأبيات السائرة** و**الأمثال**) غير أنّ وجه الإضافة في نصّه ربطه بين الأوابد وغرض الهجاء وذلك لكثرة ورودها في هذا السّياق، فالنّاظر في المنجز الشّعريّ العربيّ في هذا الغرض يلحظ كثرة الأبيات الهجائية التي تدخل ضمن مسمى الأوابد،

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص 09.

[2] ينظر المصدر نفسه، ج1، ص ص 153-154.

[3] الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، ص 17، مادة (أبد).

[4] ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 185.

أضف إلى ذلك كثرة ورود المصطلح ذاته في مثل هذه الأشعار.[1]

وقد استشهد **ابن رشيق** في محاولته الإحاطة بدلالات هذا المتصوّر بنصّ للجاحظ جاء في سياق بيانه الدّلالة المعجميّة للأوابد، وقدّم مقاربة بين الأوابد بمفهومها البيولوجي وبعدها الأدبي الجمالي الذي يشكّل واحدًا من ملامح **البيت/النّصّ** بمفهومه النّوعيّ، فجعل الأوابد من الطّير تلك التي تقيم بأرض شتاءها وصيفها أبدًا ومنها أوابد الوحش. والأوابد أيضًا: الإبل إذا توحّش منها شيء فلم يُقْدَر عليها إلاّ بِعقْر وحمل ذلك على الأوابد من الأشعار فكانت المعاني السائرة كالإبل الشاردة المتوحشة فهي في بعدها وصعوبتها على الشّعراء كالوحش في نفارها من النّاس[2]، فلم يبتعد متصوّر الأوابد عموما عمّا دلّ عليه البيت المقلّد والبيت السائر في الدّلالة علة الفرادة والاختلاف الذي يوحي بتجربة شعرية على قصرها واقتصادها توحي بالمكنة التي يتميّز بها قائلها.

وفي سياق البحث عن ملامح شعريّة البيت الواحد استلهم النّقاد والمشتغلون بالشّعر في الفكر العربيّ الكثير من الرؤى والتّصورات من البيئة وكذا الثقافة العربيّة، لاسيما ما تعلّق منها بالخيل فإضافة إلى تسميات والشّعراء والقصائد التي نحت هذا المنحى، انفرد **أبو العباس ثعلب** (ت291هـ) بتقديم تصوّر عام للبيت الذي توفر على صفة النّصيّة من خلال شبكة اصطلاحية خاصة هي حسب ترتيبه "**المعدّل من أبيات الشّعر**"و"**الأبيات الغرّ**"و"**الأبيات المحجّلة**"و"**الأبيات الموضحة**"و"**الأبيات المرجّلة**".

إنّ المتأمّل في الشّبكة الاصطلاحية التّي قدّمها **ثعلب** يلحظ أنّ مساحتها التّداوليّة بقيت على قدر كبير من الضّيق حيث لا نعرف من النّقاد من استعملها أو دعا إلى استعمالها، ولعل هذا ما جعل **إحسان عباس** يقلل من حجم الجهد الذي قدّمه النّاقد فرأى أنّه "لأوّل مرّة نجد مصطلحًا نقديًا غريبًا لم يعش إلاّ في كتاب **قواعد الشّعر**"[3]. ولئن كان موقف **إحسان عبّاس** من مسألة تداول مصطلحات ثعلب مقبولاً إلى حدٍ ما، فإنّ له من الآراء في جهده ما جعله يبتعد عن الموضوعية ويحيد عن المنهج النّقديّ السّليم لاسيما حين صرّح أنّه إذا كانت "طبقات ابن سلام قد شدّت وثاقًا ضيقًا حول

---

[1] من نماذج ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر قول جرير:

ما بِكَ ردٌّ للأوَابِدِ، بعدما سَبَقْنَ كسبقِ السَّيفِ مَا قَال عَاذِله. جرير: الديوان، دار بيروت، بيروت، ط1، 1986م، ص388.

[2] ينظر الجاحظ: الحيوان، ج3، ص 432.

[3] إحسان عباس: تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب، ص 85.

الشّعراء. فإنّ مصطلح قواعد الشّعر قد ربط بالسلاسل القويّة جسم البيت الواحد وشدّ كتفاه"[1]، ولم يكتف بذلك بل رأى هذا العمل ليس إلاّ توسّعا في قول **ابن الأعرابيّ** في وصف القافية "استجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشّعر (...) فوسع صاحب قواعد الشّعر في هذه اللّمحة وأوجد مصطلحًا مستمدًا من الفرس يدور حول وصف البيت المفرد"[2]، والجدير بالملاحظة أنّ إحسان عبّاس أصدر كل تلك الأحكام دون أن يقدّم قراءة معمّقة لكتاب ثعلب، واكتفى بسرد تعريفات موجزة لما جاء فيه من مصطلحات مع تقديم شاهد شعريّ لكلّ مصطلح دون أن يخرج عمّا جاء به الكاتب ذاته.

إنّ المُسْتَنَد الأوّل الذي انطلق منه **ثعلب** في وضع شبكته الاصطلاحية هو إمكانية إنهاء المعنى في النّصّ الأصغر (بيتا أو نصف بيت) ومراتب ذلك، **فالبيت/النّصّ** أقدار ودرجات في مسألة تبليغ المعنى والنّهوض به، وعلى هذه الأقدار والمراتب وضع شبكته الاصطلاحية، ولعل لجوءه إلى صفات الفرس ما هي إلاّ مقاربة بين درجة البياض في الفرس وبين درجة قدرة الشاعر على إنهاء المعنى المراد تبليغه في النّصّ، وهو ما ينبئ بقدر كبير من التّميّز والفرادة في هذا العمل الذي أهملته الكثير من الدراسات أو مرت عليه بشكل عابر دون الالتفات إلى النّظرية الدّقيقة التي قدّمها لبناء تصوّر عام لشعريّة البيت الواحد في النّقد العربيّ القديم.

2-3 -1 البيت المُعَدَّل:

وهو عنده "ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتمّ بأيّهما وقف عليه معناه (...) فهو أَقْرَبُ الأشعار من البلاغة، وأَحْمَدُها عند أهل الرّواية وأشبهها بالأمثال السّائرة"[3]، فالاعتدال إنّما مرده التّكافؤ الحاصل بين الشّطر الأوّل والشّطر الثّاني من البيت الواحد على مستوى بيان المعنى وإنهائه، إلاّ أنّ الجدير بالتساؤل في هذا الموضع أين تكمن العلاقة بين سمة الفرس ومصطلح البيت المُعدَّل؟

قد يبدو لأوّل وهلة أن لا علاقة تجمع بين تيمة الفرس أو الخيل ومتصوّر البيت المعدّل، إلاّ أنّ البحث المعمّق فيما تمنحه المعاجم العربيّة من معان ودلالات قد يفتح لنا بعض الآفاق في مقاربة

[1] إحسان عباس: تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب، ص 86.

[2] المرجع نفسه، ص 85.

[3] أبو العباس ثعلب: قواعد الشّعر، تح رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995م، ص ص 66-67.

المعنيين. فقد جاء في أغلب المعاجم العربية أنّ مادة **عدل** إنّما تحيل على دلالة **الاستقامة والتّسوية** فـ"عدّل الموازين والمكاييل: سَوَّاها."[1] كما تحيل مادة **عدل** في بعض استعمالاتها إلى **الموازنة بين شيئين** كلّ منهما **نظير** للآخر فـ"عَدل الشّيء يعدله عدلا وعادله: وازنه (...) والعَدْل والعَدِيل سواءٌ أي النّظير والمثيل(...) والعِدْل نصف الحِمْلِ يكون بأحد جنبي البعير، وقال الأزهريّ: العِدْل اسم حِمل مَعْدُولٌ بحملٍ أيْ مُسَوًّى به (...) فاعتدل أي استقام"[2].

وعليه نستطيع قياس تلك المعاني على البيت المعدّل وفق مفهوم **ثعلب** ليصبح بذلك بيتا متوازن الشّطرين من حيث الدّلالة على المعنى، فكلّ شطر بمثابة العِدْل في التّناظر والمماثلة، استقام البيت حتى غدا شطراه من "الاعتدال[أيْ] تَوسُّط حَالٍ بين حَالَيْن في كَمٍّ أو كَيْفٍ"[3]، هذا من الناحية الشّعريّة الجماليّة، فإذا انتقلنا إلى الناحية الأخرى ألفينا العرب تقول "فرس معتدلُ الغُرّة إذا توسّطت غرّته جبهته فلم تُصب واحدةً من العينين ولم تمل على واحدٍ من الخدّين"[4] فأخذ بياض الجبين حالا معتدلة أضفت عليه شيئا من الاستقامة والتوازن بين عينيه وكانت من الجمال ما جعلها مضربا للمثل، وكذلك سار البيت المعدّل مثلا في الشّعرية العربيّة.

ويمكن التّمثيل للبيت المعدّل وفق المخطط الآتي:

[الله أنجحَ ما طلبتَ بـــه] ← شطر تام الدّلالة

[والبـــــــــرّ خيرُ حقيبة الرّحَـــل] ← شطر تام الدّلالة

2-3-2 البيت الأغرُّ:

تمثل الأبيات الغرّ الطّبقة الثّانية في تصنيف **ثعلب** و"واحدها أَغَرُّ، وهو ما نَجَمَ من صَدْرِ البيت بتمامِ معناه، دون عجزه، ولو طُرِح آخره لأغنى أوّله بوضوح دلالته"[5]، فكان صدر البيت كافيًا لإيصال المراد من البيت وتمام معناه وكان العجز متمِّمًا أمكن الاستغناء عنه، فوقعت شعريّة البيت في نصف البيت الواحد،

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج11، ص 432، مادة (عدل).

[2] المرجع نفسه، ص 432.

[3] المرجع نفسه، ص 433.

[4] المرجع نفسه، ص 435.

[5] أبو العباس ثعلب: قواعد الشّعر، ص 72.

وتدور دلالة هذا النّوع الشّعري في فلك **الإفهام** عن طريق **الإيجاز** الذي يصبح الكلام بمقتضاه لمحة أو إشارة، حيث يرى ثعلبّ أنّ "سبيل المتكلّم الإفهام، وبغية المكلَّم الاستفهام، فأخفّ الكلام على النّاطق مئونة، وأسهله على السّامع محملاً، ما فُهِمَ من ابتدائه مُرَادُ قائله، وأبان قليلُه، وَوضح دليلُه؛ فقد وصفت العرب الإيجاز فَقَرَّظَتْهُ، وذكرت الاختصار فَفَضَّلَتْهُ، فقالوا: «لَمْحَةٌ دَالَّةٌ» ..."[1]

أمّا العلاقة الجامعة بين البيت الأغرّ وسمة الخيل في هذا المستوى فأوضح مما هي عليه في المستوى الأوّل ذلك أنّ المعاجم العربيّة إنّما تتفق على أنّ **غرّة الشّيء** موضعه الأوّل، فقد جاء في لسان العرب "غرّة الشيء أوله وأكرمه"[2]، وعليه كانت غرّة البيت من الشّعر صدره، وقد نعت البياض في جبهة الفرس غرّة لتموقعه في مكان بارز من الجسد يمكن عدّه أوله، والبيت الأغَرُّ هو كما يوضّح الشاهد الآتي:

[وإنّ صخـرًا لتأتمُّ الهُـداة بـــه] كأنّـــه علم في رأســه نـــــــار

دلالة تامة

2-3-3 البيت المُحَجَّل:

تأخذ مادة **حجل** في المعاجم العربيّة معان عديدة أهمها **القيد** و**البياض** والمتتبع لهذين المعنيين يلحظ التّشاكل العميق الواقع بينهما والذي يكشف تصوّر ثعلب إزاء هذا النّوع الشّعريّ، عن دلالة **القيد** يقال " الحَجَلُ: مشي المقيّد. حَجَل يَحْجِل حَجْلاً إذا مشى في القيد.(...) الأزهريّ: الرَّجُل إذا رَفَعَ رجْلاً وتريّث في مَشْيِهِ على رِجْلِهِ فقد حَجَلَ[3]، أما عن **البياض** فقد قيل "الحِجْل البياض نفسه، (...) والتَّحْجِيلُ: بياض يكون في قوائم الفرس كلّها، (...) أو يكون في إحدى رجليه دون الأخرى"[4].

وقد اجتمع المعنيان في قولهم "وأخِذ تَحْجِيلُ الخيل من الحِجْل وهو حلقة القيد، جُعِل البياض في قوائمها بمنزلة القيود"[5]، فنفهم أنّ إطلاق نعت المُحَجَّل على الفرس لا يكون إلاّ متى استوفى بياض أقدامها شروطًا معينةً، فالتَّحْجِيل إنّما يعني البياض في قوائم الفرس "في موضع القيد ويتجاوز الأوساغ ولا

[1] المصدر السابق، ص 76.
[2] ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص 15، مادة (غرر)
[3] المرجع نفسه ج11، ص 144، مادة (حجل)
[4] المرجع نفسه، ص 145.
[5] المرجع نفسه، ص 145.

يجاوز الرّكبتين"[1] فالتّحْجِيلُ بذلك **بياض مقيّد**.

وهو التّصوّر الذي انطلق منه **ثعلب** حين عدّ الأبيات المُحَجَّلَة ما كانت ذات معان مقيّدة بشروط خاصة لا تنكشف إلاّ في وجودها، فالبياض المقيّد في الفرس المُحَجَّل ملازم للمعنى المقيّد في البيت المُحَجَّل، الذي هو "ما نتج قافية البيت عن عروضه، وأبان عَجُزه بُغْيَة قائله، وكان كتحجيل الخيل، والنّورِ بِعَقِب اللّيل"[2].

من ذكر ليلى وأين ليلى [وخَيْر ما رمت لا ينال]

معنى مقيد غير ظاهر **معنى ظاهر**

فالمعنى المقيّد في صدر البيت لا يُظهره إلاّ العجز الذي تقع عليه مهمة كشف الدّلالة أو البغية التّي أرادها القائل.

2-3-4 البيت الموضّح:

جاء في لسان العرب وغيره من معاجم العربيّة أنّ مادة **وضح** إنّما تفيد الظهور والبياض؛ فقد "وضح الشّيء يَضح وُضوحاً وَضَحَة وضِحَة واتَّضَح: أي بان، وهو واضح ووضّاح، وأوضح وتوضَّح ظهر(...) الوَضَح بياض الصّبح والقمر والبَرَص الغرّة والتّحجيل في القوائم"[3].

وقد استعمل **الوَضَحَ** للدّلالة على صفات الحيوان "الوَضَحُ بياض غالب في ألوان الشّاء قد فشا في جميع جسدها، والجمع أوضاح؛ وفي التّهذيب: في الصدر والظّهر والوجه(...) ويقال: بالفرس وَضَحٌ إذا كانت به شيّة"[4]، وفي مقابل ذلك جعل **ثعلب** الأبيات الموضّحة ما فشا المعنى في أجزائها وفقرها، فهي "ما استقلّت أجزاؤها، وتعاضدت وصولها [فصوله]، وكثرت فِقَرُها، واعتدلت فُصُولها، فهي كالخيل الموضّحة، والفُصوص المجزَّعَةِ، والبُرود المحبّرة. ليس يحتاج واصفها إلى «لو كان هذا كلّ ما فيها»"[5]، فلما

[1] المرجع السابق، ص 145.

[2] أبو العباس ثعلب: قواعد الشعر، ص 78.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج2، ص 634.

[4] المرجع نفسه، ص 634.

[5] أبو العبّاس ثعلب: قواعد الشّعر، ص 81.

سرى المعنى في جسد البيت وضح وبان، فلا يستقل فيها الشطر بنفسه، وإنما تتعدد فقراته المستقلة التي من شأنها أن تحدث جرسا موسيقيا يستعذبه المتلقي.

مِكَرٍّ مَفَـرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معًا كَجُلْمُود صخرٍ حَطَّهُ السَّيل من عَلِ

2-3-5 البيت المُرَجَّل:

الأبيات المرجّلة هي المستوى الخامس والأخير من تصنيف ثعلب، والتّرجيل عند أهل اللّغة "بياض في إحدى رجلي الدّابّة، لا بياض بها في موضع غير ذلك"[1] وهي الدلالة التي تلقي مع البيت المرجّل الذي لا يتمّ مبناه المعنى إلاّ عند الوقوف على القافية حسب ما أورده أبو العباس ثعلب في بيانه لماهية هذا النّوع الشّعريّ الذي قال فيه:

"الأبيات المرجّلة التّي يكتمل معنى كلّ بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته"، وإذا البيت المعدّل في تصنيف ثعلب "أقرب الأشعار من البلاغة، أحمدها عند أهل الرّواية، وأشبهها بالأمثال السّائرة"[2] لما هو عليه من إيجاز واستقلال تحوّل معه البيت الواحد إلى بيتين متفردين جرى كلّ منهما مجرى المثل؛ فإنّ البيت المرجّل "أبعدها من عمود البلاغة، وأذمّها عند أهل الرّواية؛ إذ كان فهم الابتداء مقرونا بآخره، وصدره منوطًا بعجزه، فلو طُرِحت قافية البيت وَجَبَت استحالتُه، ونسب إلى التّخليط قائله"[3]، فغياب الاستقلال بين الشّطرين والتّعلّق بينهما على مستوى الدّلالة جعل البيت المرجّل أقلّ بلاغة من الأنواع السابقة رغم تفرده وتحقيقه لبنية نصيّة تؤهله لتجسيد هذا النّوع الشّعريّ.

عَدْلاً شبيهًا بالجنون كأنَّمَا قَرَأَتْ بِهِ الوَرْهَاءُ شَطْرَ كِتَابِ *

دلالة تامة

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج11، ص 270، مادة (رجل).

[2] أبو العباس ثعلب: قواعد الشعر، ص ص67-68.

[3] المصدر نفسه، ص 84.

*الأبيات التي تم الاستشهاد هي نماذج من الشواهد الكثيرة التي أوردها ثعلب عن كلّ نوع من الأبيات.

وقد ارتبط النّصّ/البيت شأنه شأن القصيدة والمقطّعة بمفهوم الغرض، فقيل أمدح بيت، وأهجى بيت وأغزل بيت وما إلى ذلك.

3- الشّعريّة العربيّة والتّقسيم الإيقاعيّ:

إنّ من التّصنيفات التي خضعت لها الشّعريّة العربيّة وخاض فيها العديد من النّقاد والعلماء بالشّعر في الفكر العربيّ القديم، تصنيف أنماط الخطاب الشّعريّ وفق معيار إيقاعيّ يستهدف ما نُظِمَ عليه الشّعر من بنى إيقاعية سواء في الطّور التّقليدي للشّعر العربيّ أو فيما عرفه من تطورات خلال عصوره المتقدّمة، فالباحث في هذا المجال يلحظ أن المنتج الشّعريّ العربيّ خلال الفترة الجاهليّة وحتى الإسلاميّة خضع في إنتاجه وتلقيه لنموذج القصيدة، والذي جسّدته المعلقات أحسن تجسيد، إلاّ أنّ هذا النّموذج فرض نوعًا من الهيمنة على السّاحة الإبداعيّة والنّقديّة العربيّة غُيِبَت معه نماذج أخرى من الإبداع لا تقلّ أهمية عن النّموذج الأثير.

يذهب أغلب النّقاد والبلاغيين العرب إلى تقسيم الشّعر وفق هذا المعيار إلى **قصيد** / **رجز** فلا يكاد يخلو مُؤَلَّف من المؤلّفات النّقديّة من هذا التّقسيم، كما ورد في أشعار بعض الشّعراء نحو قول **الأغلب العجلي**:

أرجزًا سألت أم قصيدًا فقد سألت هينًا موجودَا[1]

وجاء في الحيوان تمييز بين القصيد والرّجز في مواضع عديدة نحو قول الجاحظ "وسواء علينا جعلوه كلامًا وحديثًا منثورًا، أو جعلوه رجزًا وقصيدًا موزونًا"[2]، وعليه كان المبدعون شعراء ورجّاز وغير هذا الشّاهد كثير في **البيان والتّبيين** و**الشّعر والشّعراء** و**طبقات الشّعراء** لابن سلام وغيرهم، وعليه كان الوقوف على مقومات أحد النّوعين يستدعي بالضرورة العودة إلى مقومات الآخر.

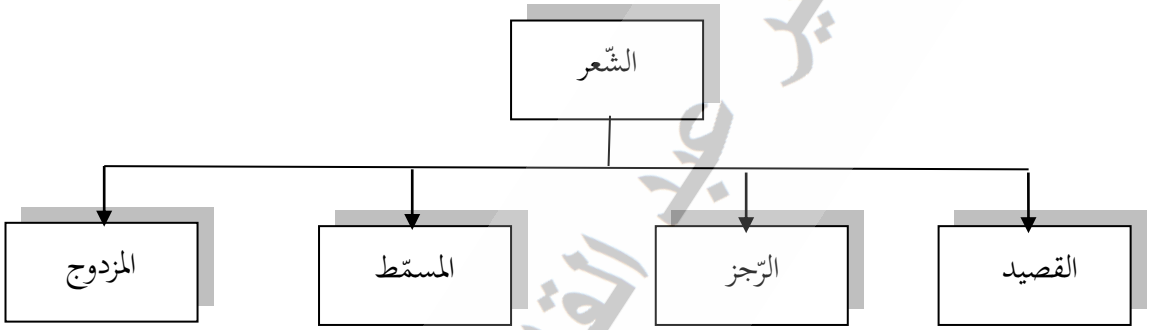
إلاّ أنّ الحركة الإبداعيّة العربيّة لم تقتصر على هذين الشّكلين، وإنّما عرفت أشكالاً إيقاعيّة جديدة جاءت كمحاولات للخروج عن الرّتابة الإيقاعيّة التّقليديّة وتبنت أنماطا إيقاعيّة تتناسب والفكر الحضاريّ والمدنيّ الذي عرفته الحياة العربيّة نهاية العصر والأمويّ بداية العصر العباسيّ كالمسمّط

[1] ابن سلام الجمحي: طبقات الشّعراء، ص200.

[2] الجاحظ: الحيوان، ج4، 184.

والمزدوج، إضافة إلى أشكال أخرى نحو المخمسات والمواليا....

ويعدّ كتاب **البرهان في وجوه البيان لابن وهب الكاتب**[1] من أهم المصادر التي خاضت في التصنيف الإيقاعي للشعر العربيّ فبعد التّقسيم الثّنائي شعر/نثر قدّم **ابن وهب** تصنيفًا للأنواع الشّعريّة مستعملاً مصطلح **قسم**، جاء بيان ذلك في قوله "فالشّعر ينقسم أقسامًا منها: القصيد: وهو أحسنها وأشبهها بمذاهب الشّعر.ومنها الرّجز، وهو أخفها(...)ومنها المسمّط، (...)ومنها المزدوج"[2] كما يوضّح المخطط الآتي:



فقدّم أربعة أنواع شعريّة كنموذج تصنيفيّ انتقائيّ للشّعريّة العربيّة تاركًا المجال لاحتمالات تصنيفيّة أخرى دلّ عليها قوله (ومنها) في عملية انتقاء للمشهور من النّماذج الشّعريّة الخاضعة للمعيار الإيقاعيّ، ابتدأ **بالقصيد** معتبرا إياه أحسن الأنواع وأشبهها بمذاهب الشّعر ليأتي **الرّجز** في المرتبة الثّانية باعتباره أخفّ الأنواع يليه كلّ من المسمط والمزدوج فجمع بذلك بين البنى الإيقاعيّة التّقليديّة (قصيد/رجز) والبنى التّجديديّة (المسمّط/المزدوج) التي تمثّل حركة التّجديد في إيقاع الشّعر العربيّ في طورها الأوّل.

---

[1] تشير الدراسات النّقديّة العربيّة إلى وجود خلاف بين الباحثين حول نسبة هذا الكتاب الذي سُمي تارة **نقد النثر** منسوبا إلى **قدامة بن جعفر** وتارة **البرهان في وجوه البيان** منسوبا إلى **ابن وهب الكاتب**، ويعدّ **طه حسين** أوّل من أثار هذا الإشكال في بحثه الموسوم بـ **"البيان العربيّ من الجاحظ إلى عبد القاهر"** الذي ألقاه سنة **1931م** مقررا أنّ هذا الكتاب لا يمكن أن يكون لقدامة بن جعفر، وقد قدّم المحقق أحمد مطلوب مقدّمة مطوّلة للكتاب ناقش فيها هذه المسألة مستعرضا أهمّ الآراء الواردة في كلا الموقفين محللا تلك الآراء والمواقف المختلفة ليصل بعد تحليلها وإجراء مقارنة بين أسلوب الكتاب والأسلوب والمنهج المتّبع في تأليف نقد الشّعر لقدامة بن جعفر إلى تأكيد نسبة كتاب البيان إلى ابن وهب لا إلى قدامة بن جعفر، للاستزادة في هذا الموضوع ينظر ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ص ص 11-41. ومحمد كرد علي: كنوز الأجداد، مجلة المجمع العربي العلمي، دمشق، ع23، 1948م. علي حسن عبد القادر: مجلة المجمع العربيّ العلميّ، ع 24، 1949م. بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنّقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1969م، شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1995م.

[2] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص ص 160-161.

3-1 القصيد:

وقفنا في الجزء الأوّل من هذا الفصل عند متصّور **قصيدة** في النّقد العربيّ القديم باعتباره النّموذج الأعلى للإبداع الشّعريّ لاسيما على المستوى الكميّ الذي يتحقق معه فعل الوعي والرويّة وينأى بالتّجربة الشّعريّة من الانفعال والارتجال إلى القصديّة، كما وقفنا عند متصوّر **قصيد** الذي أخذ دلالات مختلفة الأبعاد اتجهت في مجملها نحو اعتبار "القصيد اصطلاح عام يدلّ على طاقة إبداعيّة تتحقق في القصيدة التي هي بدورها اصطلاح يدلّ على كلّ نصٍّ حقق تلك الطاقة"[1]، وخلال هذه المرحلة من البحث سنحاول تتبع ملامح هذا المتصوّر من النّاحية الإيقاعيّة، للوقوف على مكامن الأدبية في هذا النّوع الشّعريّ.

جاء في **اللّسان**: "القصيد من الشّعر: ما تمّ شطر أبياته، وفي التّهذيب: شطرا بيته، وسُمِيَ بذلك لكماله وصحّة وزنه"[2]، فجعل **ابن منظور** الشّطرين التّامين الشّرط الأساسيّ لكمال الوزن وصحّته الذي يأخذ معه الفعل الإبداعيّ نعت القصيد، وقد قدّم **الأخفش** محاولة لتفسير المراد بالصحّة والكمال في قوله:

"سمعت كثيرًا من العرب يقول: جميع الشّعر قصيدٌ، ورملٌ، ورجزٌ. أمّا «القصيد» فالطّويل والبسيط التّام والكامل التّام والمديد التّام والرجز التّام وهو كلّ ما تغنى به الركبان، ولم نسمعهم يتغنون إلاّ بهذه الأبنية. وقد زعم بعضهم أنّهم يتغنون بالخفيف.

و«الرّمل» كلّ ما كان غير هذا من الشّعر وغير الرجز فهو رمل. و«الرّجز» عند العرب كلّ ما كان على ثلاثة أجزاء، وهم يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به. وقد روى بعض من أثق به نحو هذا عن الخليل"[3].

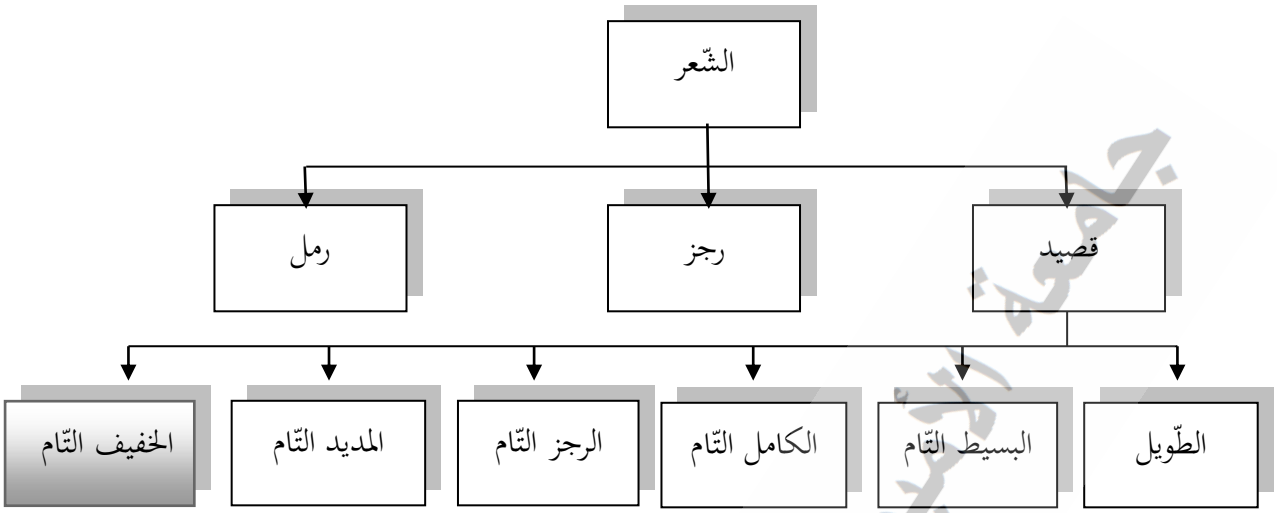
فالشّعر وفق هذا التّصنيف العروضي ثلاثة أنواع؛ **القصيد**، و**الرجز**، و**الرمل** يوضحها المخطط الآتي:

---

[1] رشيد يحياوي: الشّعريّة العربيّة، ص 20.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص 354.

[3] الأخفش: كتاب القوافي، تح أحمد راتب النفّاخ، دار القلم، بيروت، ط1، 1974م، ص ص 74-75.



أمّا **القصيد** فنوعٌ شعريٌّ له أنماط إيقاعيّة خاصة تجمع بين انتقاء بحور بعينها وبين تقصي الكمال فيها، وقد خاضت العديد من الدّراسات الإحصائيّة الحديثة في البنية الإيقاعية للقصيدة العربيّة القديمة، وتجمع تلك الدراسات على أنّ "أربعة أخماس ما نُظِم من الشّعر القديم كان في الطّويل، والكامل، والوافر والبسيط"[1]ولعل شرف القصيدة مقترن بشرف بحرها في بعض الأحيان وفق ما يذهب إليه **أبو العلاء المعري** الذي عدّ "البَسِيط والطَّوِيْل لَيْسَ في الشِّعْرِ أشْرفُ مِنْهُمَا وَزْنًا، وعليهما جُمْهُور شعرِ العَرَبِ، وإذا اعتَرَضْتَ الدِّيوَانَ من دواوين الفُحُولِ كان أكثرَ ما فيه طويلًا وبسيطًا"[2].

فإذا أخذنا البنية الإيقاعيّة للمعلقات العشر عينة للتّحليل وجدنا الطّويل أكثر بحور الشّعر حضورًا، إضافة إلى ذلك توصّل **مبروك المنّاعي** من خلال دراسته الإحصائية للمفضّليات إلى أنّها "نظمت على تسعة بحور من جملة بحور الشّعر العربيّ الستّة عشر المعروفة، وأنّ حوالي ثُلُثَها نُظِم على بحر الطّويل وحده: فالطّويل يحتل المرتبة الأولى في قائمة البحور المستعملة في «المفضّليات» برصيد 41نصًّا شعريًّا"[3].

يليه البسيط والوافر وكذا الكامل والذي لا يقل أهمية عن الطّويل والبسيط، فإضافة إلى حضوره في الشّعر العربيّ القديم وحتى في المعلقات(معلقة النّابغة الذبياني ومعلقة الأعشى) يأخذ الكامل المرتبة الثالثة

[1] محمد عوني عبد الرؤوف: بدايات الشّعر العربيّ بين الكمّ والكيف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط، 2005م، ص 151.
[2] أبو العلاء المعري: الفصول والغايات، تح محمود حسن الزناتي، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1938م، ج1، ص 212.
[3] مبروك المنّاعي: المفضّليات – دراسة في عيون الشّعر العربيّ القديم-، دار اليمامة للنّشر والتوزيع، تونس، ط1، 1991م، ص 65.

في أغلب الجداول الإحصائية التي قدّمها **جمال الدّين بن الشيخ** والتي تنوّعت نماذجها واختلفت عصورها[1]، وعلى الرغم من تذبذب الهيمنة الإيقاعيّة لهذه البحور وتقدّم وتأخر بعضها على حساب بعض بحسب العصور والشّعراء، تبقى المرتكز الأوّل في النّظام الإيقاعي للقصيدة العربية فـ"83 % من «المفضّليات» (أي 108 نصوص شعريّة) نُظِمت على أربعة بحور فحسب هي الطّويل والكامل والوافر والبسيط (41+33+18+16)"[2] وإذا تساءلنا عن سبب هذه الهيمنة فيمكننا أن نرجعها إلى التناسب الحاصل بين موازين تلك البحور والذّوق العربيّ الذي يستسيغ البحور الطّويلة ذات الإيقاعات القوية التي تأنس بها الأذن، كما يمكننا أن نرجعها إلى اعتبار النّظم على هذه الأبحر من دلالات مقدرة الشّاعر وطول نفسه غير أنّه ليس من الموضوعية الجزم بهذا السبب أو ذاك وتبقى تلك المخارج مجرد احتمالات أو فرضيات ليس إلاّ.

و**المديد** عند **أبي العلاء المعري** "وزنٌ ضعيفٌ لا يوجد في أكثر دواوينِ الفحولِ والطّبقةِ الأولى ليس في ديوان أحدٍ منهم مديدٌ؛ أعني امرأ القيس وزهيرًا والنابغة والأعشى في بعض الرّوايات"[3] ولعل ذلك كان السبب في انعدام استعماله في المفضّليات حسب القراءة الإحصائية السابقة، غير أنّ الأخفش عدّه من بحور القصيد، بينما أرجع الضعف في الاستعمال إلى **الخفيف** وهو البحر الذي نظمت عليه معلقة **الحارث بن حلزة اليشكريّ** والتي مطلعها:

آذَنَتْنَـــــا بِبَيْنِهَـــــا أَسْمَـــــاءُ رُبَّ ثَاوٍ يَمَـــــلّ منـــــه الثَّـــــوَاءُ

مفـــــاعلتن مـــــتفعلن فـــــالاتن فـــــاعلاتن مـــــتفعلن فـــــالاتن

أمّا **الرجز** فقد تعامل معه الأخفش بطريقة تثير التّساؤل فعدّه نوعًا مستقلًا من جهة كما عدّه نمطًا إيقاعيًا من أنماط القصيد من جهة أخرى، فإذا كان الرّجز التّام عنده بحرٌ شعريٌّ ينظم وفقه القصيد فهل يعني ذلك أن الرّجز لا يعدّ نوعًا مستقلًا إلاّ إذا كان غير تام؟ إلّا أنّ الواضح من تعريفه للرّجز على أنّ المراد بالرّجز التّام ما كان على ثلاثة أجزاء وهو ما يعقد الأمر أكثر، وسنحاول الوقوف عند هذه الإشكالات في العنصر الموالي من خلال البحث في سمات الرّجز بحرًا ونوعًا شعريّا مستقلاً.

---

[1] جمال الدّين بن الشيخ: الشّعريّة العربيّة، ص ص 245-255.

[2] مبروك المنّاعي: المفضّليات-دراسة في عيون الشّعر العربيّ-، ص 65.

[3] أبو العلاء المعري: الفصول والغايات، ص 212.

أمّا النّوع الثّالث من الشّعر في تصنيف **الأخفش** فهو **الرّمل** وهو ما نُظِمَ على غير بحور القصيد المذكورة وليس برجزٍ، أي ما كان على السّريع والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجتث والمتقارب والمتدارك و الرّمل والهزج، و**الرّمل** "عند العرب عيب، وهو مما تُسَمّي العرب، وهو كلُّ شعرٍ مهزولٍ ليس بمؤلَّف البناء"[1] فجُعِلَ البناء أو لِنَقْل النّظم الهزيل السّبب الأوّل في ضعف تلقي هذا النّوع الشّعريّ فهَجَرَهُ الشّعراء وقد أشار **مبروك المنّاعي** إلى أنّ أغلب بحور هذا النّوع لم تستعمل إطلاقا في المفضّليات نحو الهزج والمضارع والمجتث والمقتضب أمّا المتقارب والسّريع والرّمل والمنسرح فأخذ ما يقلّ عن 17% من النّصوص[2].

فالتّشكيل الإيقاعيّ له مكانته البارزة في تحقيق الغايتين النّفعيّة والجماليّة للنّصّ الشّعريّ، وعليه كان له بالغ الأثر في عملية التّلقي، فالإيقاع كما هو معلوم يحدث أثرًا في نفس المتلقي يدعم المعنى ويعمل على كشفه وترسيخه والذائقة العربيّة كما سبق وأشرنا ألفت نوعًا معينًا من النّغم شكلته بنى إيقاعيّة خاصة هيمنت على الحركة الإبداعيّة والنّقديّة العربيّة، ما يجعلنا نفترض غياب البعد التطبيقي فيما تعلّق ببحور الشّعر العربيّ الستّة عشر التي يبدو وجودها شبه نظريّ لم تدخل بعض بنياته حيّز التّنفيذ إلاّ في القليل النّادر.

3-2 الرّجز:

يحتل الرّجز المرتبة الثانية في تصنيف **ابن وهب**، ويعدّ من أقدم الأنواع الشّعريّة إن لم نقل أقدمها على الإطلاق، فقد سار إلى جنب القصيد حتى عدّ أصلاً له فانطلاقا من فكرة التّطور الطبيعيّ التي فُسّرت وفقها الظاهرة الشّعريّة بدأ المبدعون العرب "بالنّثر المرسل وتوصّلوا منه إلى السّجع ومن السّجع إلى (الرّجز) ومنه إلى القصيد"[3]، فاتسعت دائرة النّظم في هذا الأخير وتنوعت بحوره وأغراضه وسما باللّغة وأخرجها من طغيان اللّهجات المحليّة التي بقت غالبة على الرَّجَز ولعل ذلك ما جعله محط عناية النّحاة في مجال الاستشهاد فلم يفرّقوا بينه وبين القصيد، نظرًا لحفاظه على اللّغة في فطرتها الأولى وعدم تأثره بمستجدات الحياة الحضارية.

---

[1] الأخفش: كتاب القوافي، ص 72.

[2] ينظر مبروك المنّاعي: المفضّليات –دراسة في عيون الشّعر العربيّ–، 65.

[3] بهجة الأثري: تاريخ نشوء الرّجز وتطوره– أرجوزة أبي النجم العجلي–، مجلة المجمع العلمي العربي، ج07، مج 08، دمشق، تموز سنة 1928م.

وقد كان الرَّجز النّوع الشّعريّ الأقرب إلى البيئة العربيّة اللّغويّة والاجتماعيّة، فمن ناحية اللّغة "يحتمل أنّ الأراجيز كانت في الجاهلية تشتمل على صفات اللّهجات العربيّة من كشكشة وعنعنة وعجعجة، وكان فيها كلّ الصفات الصوتيّة التي فرّقت بين لهجات العرب. كانت تمثّل أدب القبيلة أدب العرب جميعًا، يستمتع بها المرء في قبيلته ولا يكاد يستسيغ غيرها من الأراجيز في القبائل الأخرى"[1].

فالرجز وفق ما ذهب إليه **إبراهيم أنيس** يعكس سمات النّظام اللّهجي الذي يميّز القبيلة عن الأخرى بحكم قربه من واقع الحياة الاجتماعية في أدقّ مظاهرها وجزئياتها، يصاحب التّاجر وراعي الإبل والمحارب والمسافر وحتى المغني وصاحب الفكاهة والدّعابة وغيرهم من طبقات المجتمع المختلفة، ولعل هذا الاقتراب هو ما جعل **إبراهيم أنيس** يذهب إلى أنّ "الأراجيز في العصر الجاهليّ كانت تمثّل الآداب الشّعبيّة المحليّة أبدع تمثيل، وتصوّر حياة القبيلة وأصحاب اللّهجة الواحدة خير تصوير، ولو قد رويت لنا تلك الأراجيز الجاهلية، لحدثتنا عن كثير من حياة القبائل الاجتماعية ولوضحت لنا تلك الروايات المبتورة المتناثرة عن اللّهجات القديمة"[2]، إلاّ أنّ هذا التّصور يفتقد إلى الدّليل فلا حجة للباحث في اعتبار الرّجز أدبًا شعبيًّا، فالشّعر الجاهليّ عامة كان يعكس الوحدة الاجتماعية القبلية، لذلك لم يكن هناك أدب شعبيّ وآخر رسميّ، خاصة واللّغة في تلك المرحلة لازالت على الفطرة والسّليقة ولم تنصهر مع مستجدات الحياة الحضرية التي عرفها الإنسان العربيّ في العصور اللاحقة أين انقسمت اللّغة إلى مراتب ودرجات منها ما تعلّق بالحياة اليومية، ومنها ما لازم العلوم والمعارف ومنها لغة الشّعر والأدب التي تختلف عن الأوّلى والثّانية.

ولعل هذا الموقف الذي اتخذه **إبراهيم أنيس** راجع إلى المكانة التي أعطيت للرّجز مقارنة بالقصيد حيث عدّ من أضعف الشّعر نظرًا لارتباطه "بالهجاء والسّخرية والمزاح والنزال والطعان، وكان الشّعراء المجيدون لا يحاولونه، ولم يصدر عنهم إلاّ قليلاً"[3]، وعلى الرغم من أنّ هذا النّوع الشّعريّ عرف تطورًا كبيرًا لا سيما عصر الدولة الأمويّة، إلاّ أنّه بقي أقلّ قيمة من القصيد فيما ذهب إليه الناقد:

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م، ص 127.

[2] المرجع نفسه، ص 127.

[3] محمد عوني عبد الرؤوف: بدايات الشّعر العربيّ بين الكمّ والكيف، ص 120.

"على أنّ رجّاز العصر الأمويّ قد حاولوا أن ينهضوا بقدر الرّجز أو أدب الرّجَز وأن يجعلوا منه منافسا للشّعر، وأن ينصّبوا أنفسهم منافسين للشّعراء، فنظموا منه القصائد الطّوال وشحنوها بالغريب من الألفاظ التي لا عهد للّغة النّموذجية الأدبيّة بها، طورًا يجيئون بألفاظ مجهولة حوشيّة لا تستعملها إلاّ قبيلة خاصة، ولا تكاد تعرف معناها باقي القبائل، وأخرى يخترعون الألفاظ ويرتجلون الكلمات إرضاء لأولئك الرّواة المتعطشين لكلّ جديد من القول الذين كانوا يلتقطون الألفاظ الجديدة من أفواههم كأنّها من الماس أو الجوهر. لكن أراجيز العصر الأمويّ على كثرتها وطولها لم تستطع أن تغري الشّعراء الذين جاءوا بعد هذا في عصور العباسيين وغيرهم بقول الرّجز والإكثار منه"[1].

وهذا الموقف من الرّجز هو وليد جملة من العوامل والأسباب يرجع بعضها إلى قلّة عناية الرواة به إلى جانب ارتباط المنجز النّصي في هذا المجال بالبعد اللّغوي للمصطلح، فالتّسمية التي خصّ بها هذا النّوع الشّعريّ ترجع في واقع الأمر إلى تصورات سلبية في ذاكرة العربيّ فقد جاء في المعاجم أنّ الرَّجَز"بالتّحريك ضربٌ من الشّعر وزنه مستفعلن ستَ مَراتٍ، سُمِيَ كذلك لتقارب أجزائه وقلّة حروفه. وزعم الخليل أنّ ليس بشِعْرٍ، وإنّما هو أنصاف أبيات وأثلاث. والأُرْجُوزَة القصيدة منه، جمعها أرَاجِيز، وقد ارْتَجَزَ ورَجَزَ به ورَجَّزَهُ: أنشده أُرْجُوزَةً."[2]

والرّجَز "داءٌ يصيبُ الإبِلَ في أعْجَازِهَا، والرّجَز أن تضطرب رجلُ البعير أو فخذاه إذا أراد القيام أو ثار، ساعةً ثم تنبسط، والرّجَز ارتعاد يصيب البعير والنّاقة في أفخاذهما ومؤخرتهما عند القيام، وقد رَجِزَ رَجَزًا وهو أَرْجَز والأنثى رَجْزَاء، وقيل ناقة رَجْزَاء ضعيفة العَجُز إذَا نَهَضت من مبْرَكها لا تستقلُّ إلاّ بعد نهضتين أو ثلاث"[3].

فارتبط المسمى بالمرض، حيث جعل النّقاد توالي الحركات والسكنات في تفعيلة (مستفعلن) حركة فساكن ثم حركة فساكن (0//0/0/) اضطرابا يعتري بحر الرَّجَز يشبه ما يعتري قوائم النّاقة أو البعير في حال المرض، وقد ورد هذا الربط بين الرَّجز كنوع شعريّ وبين الرَّجز كداءٍ بشكل صريح في نصٍّ أورده **ابن منظور** عن **أبي إسحاق** يقول:

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 129.

[2] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص 511، مادة (رجز)

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص 349، مادة (رجز)

"إنّما سُمِيَ الرَّجَزُ رَجزًا لأنّه تتوالى فيه في أوّله حركة وسكون ثم حركة وسكون إلى أن تنتهي أجزاؤه. يشبّه بالرَّجَزِ في رجل النّاقة ورعدتها، وهو أن تتحرك ثم تسكن ثم تتحرك ثم تسكن، وقيل سُمِي بذلك لاضطراب أجزائه وتقاربها وقيل لأنّه صدور بلا أعجاز"[1]، ولم يتوقف الأمر عند ربط الرّجز بالإبل العليلة ومن ثمّ الحطّ من قيمته وتهميش نصوصه ومنجزاته مقارنة بالقصيد، وإنّما تعدى ذلك إلى نفي الشّعريّة عنه فمن النّقاد من قال "الرّجز ليس بشعر أصلا، لاسيما إذا كان مشطورًا أو منهوكًا"[2].

ما يجعلنا نتساءل هل توالي الحركات والسكنات حكر على الرّجز فحسب ولذلك عِيْبَ بسببه؟ أم أنّ تراجع قيمة الرّجز كنوعٍ شعريٍّ راجع إلى عوامل أو أسباب أخرى؟

في قراءة تحليلية لبحور الشّعر الستّة عشر كما أوردها **الخليل بن أحمد الفراهيدي** نقع على بعض البحور الشعريّة التي اشتركت مع بحر الرّجز في تفعيلة **مستفعلن** وبالتّالي خضعت لذات النّظام القائم على توالي الحركات والسّكنات وهي **بحر السّريع** وهو بحر مركب يتكوّن من تفعيلة مستفعلن مكررة مرتين إضافة إلى تفعيلة مفعولات ولا يختلف عن **بحر المنسرح** إلاّ في ترتيب التفعيلات، فهي في الأوّل:

مستفعلن مستفعلن مفعولات في كلّ شطر، وفي الثاني **مستفعلن مفعولات مستفعلن** في كلّ شطر، بينما يختلف البحر الثالث وهو **بحر المجتث** في عدد التفعيلات فهو يتكون من تفعيلتين في كلّ شطر هما: **مستفعلن فاعلاتن**، وعلى الرغم من ذلك لم نسمع أحدًا من النّقاد نعت أحد هذه البحور بالاضطراب أو المرض.

أمّا إلحاق التّسمية بكونه **صدور بلا أعجاز** فذلك راجع إلى أنّه كثيرًا ما يقع مشطورًا أو منهوكًا وقد جاء بيان ذلك في لسان العرب حين عدّ "الرَّجَز شعرٌ ابتداء أجزائه سببان ثم وتد، وهو وزن يسهل في السّمع ويقع في النّفس، لذلك جاز أن يقع فيه **المشطور** وهو الذي ذهب شطره، و**المنهوك** وهو الذي ذهب منه أربعة أجزائه وبقي جزآن"[3] وقد كان هذا البتر حجة علماء العروض في نفي الشّعريّة عن المنهوك والمشطور من الرّجز، غير أنّ ذلك لا ينفي وجود رجزٍ تامٍ له سماته الإيقاعية والمعنوية التي

[1] المرجع السابق، ج5، ص 351.
[2] الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 54.
[3] ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص 350.

يستقيم معها بحرا شعريّا شأنه شأن سائر بحور الشّعر، وهو ما يجعلنا نفترض أنّ سبب تراجع قيمة الرّجز وتهميشه في السّاحة الشّعريّة والنّقديّة العربيّة يرجع إلى سبب أو أسباب أخرى بعيدة عن البعد اللّغوي المرتبط بالقاعدة العروضية.

إنّ التّعمق في بحث المعاني والدّلالات التي تقدمها المعاجم العربيّة في مادة **رجز** هو من أهمّ السّبل إلى كشف الأسباب الحقيقية الكامنة وراء ما عرفه الرّجز كنوعٍ شعريٍّ من تهميش وإبعاد على مستوى السّاحة النّقديّة العربيّة، إضافة إلى ما تقدّمه بعض كتب النّقد والبلاغة من نصوص وإشارات تعين الباحث على بيان ذلك، ولعل أوّل تلك الأسباب؛ **سبب لغويّ** راجع إلى موقف بعض اللّغويين من الرّجز، فلم يكونوا يقدرونه حقّ قدره، بل كانوا يتحرّجون من الاستشهاد به على ظاهرةٍ لغويّةٍ أو نحويّةٍ، ولعل مرد ذلك ما يطرأ على كلمات الرّجز ولغته وتركيب جملته من أمور لضرورة الوزن والقافية[1]، وهو ما يمكن أن نستشفه من رأي **الأصمعي** في قوله:

"لا يعجبني شاعر اسمه الفضل بن قدامة يعني أبا نجم"[2]، غير أنّ هذا الموقف لم يكن مطلقًا لأنّ الأصمعي أبدى إعجابه في موضع آخر ببعض أراجيز أبي نجم وإن كان يرى بعض شعره الآخر ضعيفًا[3] فهذا التصوّر غير صالح للتّعميم وما يؤكد ذلك هي مصنفات النحو ذاتها حيث يلحظ الباحث أنّ الرجز في **كتاب سيبويه** مثلا وكذلك الأمر بالنسبة لغيره من كتب اللّغة والنحو على غرار كتابي **إصلاح المنطق** و**تهذيب الألفاظ ليعقوب ابن السكيت** وغير ذلك كثير كان له مكانة واضحة على مستوى الاستشهاد، ولعل هذا السبب وإن وجدت بعض ملامحه مرتبط في الأغلب **بسبب اجتماعي** يتمثل في الارتباط الوثيق بين الرّجز والطبقات الاجتماعية الدّنيا في المجتمعات العربيّة، وهو ما جعله ينزل إلى مصاف اللّغة المعبّرة عن قضايا تلك الفئة، يقول الباقلاني: "أمّا الرَّجز فإنّه يعرض في كلام العوام كثيرًا"[4] وهو ما يبعده عن الفصاحة المطلوبة في الأسلوب كما وضّحها النقد العربيّ وجعل أحد أهم شروطها فصاحة الألفاظ التي أمعن الجاحظ في بيان صفاتها وشروطها في مقولته الشهيرة:

---

[1] ينظر محمد عوني عبد الرءوف: بدايات الشّعر العربيّ بين الكمّ والكيف، ص ص 123-124.

[2] المرزباني: الموشّح، ص 250.

[3] ينظر المرجع السابق، ص 124.

[4] الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 55.

"وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامّيًّا، وساقطًا سوقيًّا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيًّا؛ إلاّ أن يكون المتكلِّم بدويًّا أعرابيًّا؛ فإنّ الوحشيَّ من الكلام يفهمه الوحشيُّ من النّاس، كما يفهم السوقيُّ رطانةَ السوقيّ"[1]، وبذلك كانت ألفاظ الرّجز القريبة إلى لغة العامة منها إلى لغة الشّعر السبب الرئيس في الحكم على شعريّته عند بعض النّقاد والمتلقين.

ومن الأسباب أيضا السبب الدينيّ حيث أورد صاحب اللّسان عن **الخليل بن أحمد الفراهيدي** نصّا صريحا ينفي فيه الشّعريّة عن الرّجز لاسيما المشطور منه والمنهوك محتجًا بأسباب دينية، حيث قال "زعم الخليل أنّ الرّجز ليس بشعرٍ وإنّما هو أنصاف أبيات وأثلاث (...)قال الخليل لو كان نصف البيت شعرًا ما جرى على لسان النّبي:

ستُبْدي لك الأيامُ ما كنت جاهلاً

وجاء بالنّصف الثاني على غير تأليف الشّعر لأنّ نصف البيت لا يقال له شِعر، ولا بيت، ولو جاز أن يقال لنصف البيت شِعر لقيل لجزء منه شعرٌ"[2] فنفي القرآن الكريم الشّاعريّة عن النبي ﷺجعل الخليل ينفي الشّعريّة عن كلّ قول صدر عنه بما في ذلك أنصاف الأبيات التي جاءت على لسانه، وقياسا على ذلك عمم الخليل نظريته إلى أنّ أنصاف الأبيات وأجزائها لا يمكن أن تعدّ شعرًا.

ومن جهة أخرى جاء في فصل "**نفي الشّعر عن القرآن**" من كتاب "**إعجاز القرآن" لأبي بكر الباقلاني** ذكر لجملة من المزاعم والمطاعن التي نسبت إلى القرآن الكريم؛ منها زعمهم أنّه قد وُجد في القرآن شعرٌ كثيرٌ، منه ما جاء على بحر الرّجز كقوله تعالى: ﴿وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا﴾ (الإنسان 14)، وقد ذُكر عن **أبي نواس** أنّه ضمّن ذلك شعرًا في قوله:

وَفِتْيَةٍ في مَجْلِسٍ وُجوهُهم ... رِيحانُهم قد عَمِدوا التّثقيلا

﴿ودَانِيَةً عليهم ظِلاَلُهَا ... وذُلِّلَتْ قُطُوفُها تَذْلِيلا﴾[3]

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 144.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص 350، مادة (رجز).

[3] ينظر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ص 51-52.

ولما تكفل القرآن الكريم بنفي الشّعريّة عمّا جاء به النبيّ ﷺ في مواضع عديدة لعل أهمّها قوله تعالى: ﴿ وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِى لَهُۥٓ ﴾ (يس 69) كان ذلك أبلغ في الحجّة على من زعم أنه كاهنٌ، ومرّةً ساحرٌ، ومرّةً: ﴿ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيْبَ ٱلْمَنُونِ ﴾ (الطّور 30)، فمنعه الله تعالى من الشّعر تَكْرِمَةً له لـمّا كان الشّعر ديدن من بُعث فيهم، وحُظِر عليه ذلك دلالةً على صدقه، وبطلانًا لمزاعم المكذبين[1]، فكلّ ما جاء على لسانه وحي لا صلة له بالشّعر، وبناء على ذلك نُفيت الشّعريّة عن الرّجز الذي نسب إليه يوم حنين كما تقول الرّواية:

أنا النـــــــبيّ لا كـــــــذب أنا ابـــــن عبـــــد المطلـــــب

وهذا البيت من منهوك الرّجز، كما ورد عنه من مشطوره قوله فيما أصاب أصبعه الشريفة:

هـــل أنـــت إلاّ أصـــبع دميـــت في ســـــبيل الله مـــــا لقيـــــت

وقد كان لهذه الأسباب الدينيّة أثر بالغ في تلقي الرّجز في السّاحة النّقديّة العربيّة، ولعل من النّصوص التي تعكس ذلك الأثر ما جاء في **رسالة الغفران لأبي العلاء المعري**، فإضافة إلى اعتباره "الرّجز من أضعف الشّعر"[2] أورد في قسم الرّحلة وصفا لجنّة الرّجاز تكشف نظرة **أبي العلاء** لهذا النّوع من الشّعر، في قوله:

"إنّ ابن القارح يمرّ بأبيات ليس لها سوق أبيات الجنّة، فيسأل عنها فيقال: هذه جنّة الرّجاز (...) وفيها كلّ من غُفر له من الرّجاز. فيقول: « تبارك العزيز الوهاب! لقد صدق الحديث المروي: إنّ الله يحب معاليَ الأمور ويكره سَفْسافَها، وإنّ الرّجز لمن سفساف القريض؛ قصّرتم أيّها النّفر فقصر بكم.»"[3]، ولم يقف أبو العلاء عند هذا القول وإنّما عكل على الاستخفاف بالرجز والرّجاز في مواقف عديدة شعرًا ونثرًا مؤكّدا أن قيمة الرّجز دون قيمة القصيد، ومن ذلك قوله في اللّزوميات:

وَلَمْ أَرْقَ في درجـــــات الكـــــريم وَهَـــلْ يَبْلـــغُ الشّـــاعرَ الراجـــزُ
وَمَـــنْ لم يَنَـــل في القَـــوْلِ رُتْبَـــةَ شَـــاعِر تَقَنَّـــعَ في نظـــمٍ برتبـــةِ راجـــزِ[4]

---

[1] ينظر المظفّر العلويّ: نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص ص 377-378.

[2] أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تح عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط9، ص 320.

[3] المصدر نفسه، ص ص 374-375.

[4] أبو العلاء المعري: اللزوميّات، تح أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، ج2، ص ص 173-174.

والجدير بالذكر أنّ أغلب الأسباب السّالفة الذّكر كانت أسباباً خارج نصيّة تعاملت مع هذا النّوع الشّعريّ في ظلّ السّياقات الخارجيّة دون الغوص في البنية الفنيّة والجماليّة والتي لابد من العودة إليها في الحكم على شعريّة هذا النّوع، ولعل المدقق في هذا المجال يلحظ وجود بعض الأسباب الفنيّة التي يمكن أن نرجع إليها تدني مكانة الرّجز مقارنة بصنوه القصيد وهي متعلقة بالجانب الإيقاعي للشّعر.

إنّ الأرجوزة متنٌ ومنجز إبداعيٌّ له سمات إيقاعيّة عامة وأخرى خاصة؛ أمّا **العامة** فهي التي يخضع بموجبها لمجمل القواعد والقيم العروضيّة التي تقنن الإيقاع العربيّ وزنًا وقافيةً، و**الخاصة** يمكن عدّها تلك الخصائص والسّمات التي انفرد بها الرّجز عن غيره من الأنواع الشّعريّة لاسيما على مستوى التّقفية.

فمن المعروف أنّ شعراء القصيد التزموا نظامًا موحّدًا في التّقفية خضع له مجمل المنجز الشّعريّ في هذا النّوع، بينما عرف **الرّجز** أنساقًا مختلفةً أخذت أشكالاً شعريّة مختلفة على غرار **المزدوج** أين تكون قافية الشّطر الأوّل هي نفس قافية الشّطر الثاني مع الاختلاف في القافية بين البيت والآخر.ومن نماذج ذلك نذكر منها قول أبي العتاهية في مزدوجته شهيرة:

حسبك مما تبتغيه القوت ... ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا ... من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير فلمني أو فذر ... إن كنتُ أخطأتُ فما أخطأ القدر
لكلّ ما يؤذي وإن قلّ ألم ... ما أطول اللّيل على من لم ينم[1]

وقد عرف هذا الشكل بسهولته ويسره فنظمت وفقه القصائد والقصص الطوال والمسائل العلميّة والنّحويّة، كما نظم عليه **أبان بن عبد الحميد اللاحقي** كتاب كليلة ودمنة، وكذا الحريري في ملحمته في قواعد الإعراب[2].

وثاني تلك الأشكال ما سُمِيَ **بالمخمس** "وهو أن يأتي بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة"[3] فهو الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى خمسة أقسام في كل منها خمسة أشطر على وزن واحد وقافية مختلفة، أمّا الشكل الثالث

[1] أبو العتاهية: الديوان، دار بيروت، بيروت، ط1، 1986م، ص ص 493-494.
[2] ينظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 278.
[3] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 180.

فهو ما يمكن تسميته بالرّجز المقصّد؛ أي ما التزم نظام القصيد في القافية، "والمقصدات من الرّجز (...) مما تُلتزم القافية في عجزه دون صدره، ليست بكثير، والغالب في الرّجز أن تلتزم القافية في كلّ شطر منه"[1]، وهو بذلك أشبه بالتّصريع في نظام القصيد.

وقد كان نظام التّقفية هو أهمّ ما يميّز الرّجز كنوع شعريّ وقد عدّه بعض النّقاد من دلالات الضعف لا الجماليّة نظرًا للتّشابه الحاصل بين النّظام الإيقاعيّ للرّجز والتّصريع الذي يعتبر الإكثار منه من عيوب الإيقاع في القصيد ومن أمارات الكُلْفَة والضعف[2]، ونظرًا للجمع بين التّصريع والسّجع في الدّرس العروضيّ القديم فقد ألحق بعض النّقاد واللّغويين الرّجز بالسّجع وعدوه من جنسه الإيقاعيّ لقول **ابن منظور**:

"الرّجز بحر من بحور الشِّعر معروف ونوع من أنواعه (...) وتُسَمَى قصائده أراجيز، وواحدتها أرجوزةٌ، وهي كهيئة السّجع إلاّ أنّه في وزن الشِّعر"[3].

ومعلوم أنّ للعلماء والنّقاد نظرة خاصة للسّجع أصدروا في ضوئها جملة من الأحكام النّقديّة تبعًا لخلفيات فنيّة وأخرى دينيّة، فلم تكن قيمة السّجع الفنيّة ترقى إلى مصاف المقارنة بالشّعر نظرًا لكونه يمثل أحد الأشكال الفنيّة الأولى التي نُظِر إليها على أنّها إرهاصات للعمليّة الشّعريّة نفسها، حيث عدّ السّجع في بعض التّصورات مرحلة أولى أدى تطورها إلى ظهور الرّجز.

فمن المعروف أنّ السّجع ضرب خاص من ضروب التّلوين الموسيقي للكلام يراعى فيه التّجنيس الصّوتيّ بين أواخر الجمل أو أجزاء الوحدة، فالكلمة الأخيرة في هذه الجمل أو في هذه الأجزاء تنتهي بحرف واحد هو أشبه بحرف الرّوي الذي تنتهي به قوافي الأبيات في القصيدة الواحدة، وليس الأمر في السّجع مقصورًا على التزام تكرار هذا الحرف فحسب بل يستتبع ذلك الالتزام بالحركة السّابقة عليه وهو نفس الالتزام المعروف في قافية الشّعر وعلى ذلك نستطيع أن نقول: إنّ السّجع بهذه المثابة هو شعر

---

[1] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، دت، ج1، ص ص 283-284.

[2] وفي هذا نورد نصًا لابن الأثير في كراهة الإكثار من التّصريع يقول فيه "فأمّا إذا كثر التّصريع في القصيدة فلست أراه مختارًا إلاّ أنّ هذه الأصناف من التّصريع والتّرصيع والتّجنيس وغيرها إنّما يحسن منها في الكلام ما قلّ وجرى مجرى الغُرّة من الوجه. أو الطِّراز من الثّوب. فأمّا إذا تواترت وكثرت فإنّها لا تكون مُرْضِيَةً، لما فيها من أمارات الكُلْفَة" ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج1، ص 259.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص 351.

مقفىّ، ولكن بدون التزام بوزن موسيقيّ أو بحرف بعينه[1].

وقد كان لموقف النّبي ﷺ من اجتناب السّجع في الكلام أثر كبير في الحكم على قيمة السّجع الجماليّة[2] وتلك الرؤية انسحبت بدورها على الرّجز بحكم الأولية التي ذهبت إليها التّصورات السّابقة ولعل تلك "السّمة الأسلوبيّة المميّزة للرّجز والمتمثلة في إيقاعيّة سجعه أبعدته عن نقاء نظام القافية كما ورد في القصيد"[3]، بل وشككت في شعريته ذاتها انطلاقا من الأحكام العروضية التي وجهت إليه.

ويرى **مصطفى الجوزو** أنّ أغلب الآراء التي قدّمت في تقييم هذا النّوع الشّعري لم تتجاوز المعيار العروضي، فالنّقاد العرب –حسب رأيه– "كانوا يعنون بالشكل اللّفظي للرّجز من حيث الشطر والوزن والقافية دون التصدي لا لمنهج التّأليف ولا للصورة الفنيّة علمًا بأنّ منهج تأليف بعض الأراجيز الإسلامية، كأراجيز الشماخ بن ضرار المازني (ت22هـ) المعاصر للأغلب العجلي يشبه ما عدّ منهجًا تقليديًّا للقصيدة العربيّة من ذكر للنسيب، ووصف الرّحلة، بل إنّ الأراجيز في العصور اللاحقة ولاسيما العصور العباسية، أصبحت كالقصيدة في منهجها، وأوضح شاهد على ذلك، أرجوزة بشار التي يهجو فيها عقبة بن رؤبة. فهو يقف فيها على الطّلل ثم يتذكر دعدا وأترابها وحبّه لها ثمّ يمضي في الهجو. وإذا اكتفى النّقاد، بالجانب العروضيّ من الرّجز فلأنّ النّظرة السّائدة عند القدماء هي (الجعفرية القدامية) التي تهتم للعروض أكثر من الاهتمام للصورة الشّعريّة"[4].

لقد حاول صاحب هذا النّصّ لفت الانتباه إلى افتقار النّقد العربيّ للمنهج النّقديّ الدّقيق في تقييم التّجربة الإبداعيّة في الرّجز واقتصاره على المعيار العروضيّ دون الانفتاح على معايير أخرى لها أهمية بالغة في الحكم على شعريّة النّصّ والنّوع، وعلى منهج التأليف والصّورة الشّعريّة.

---

[1] ينظر عزّ الدّين إسماعيل: المكونات الأولى للثقافة العربيّة، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط2، 1982م، ص 19.

[2] أورد **البخاري** في باب **ما يكره من السّجع في الدعاء** من الصحيح نصًّا صريحا عن **ابن عباس** حول موقفه ﷺ من السّجع جاء فيه: " حدّثنا يحي بن محمد بن السّكن حدّثنا حبّانُ بن هلالٍ أبو حبيبٍ حدّثنا هارون المقري حدّثنا الزبير بن الخِرّيت عن عِكرمةَ « عن ابن عبّاس قال: حدّث النّاس كل جمعةٍ مرّةً، فإن أبيت فمرتين، فإن أكثرت فثلاث مرّاتٍ، ولا تملّ النّاسَ هذا القرآن، ولا أُلفينّك تأتي القوم وهم في حديث من حديثهم فتقصّ عليهم حديثهم فتُملُّهم، ولكن أنصت، فإذا أمروك فحدّثهم وهم يشتهونه فانظر السّجع في الدّعاء فاجتنبه، فإنّي عهدت رسول الله ﷺ وأصحابه لا يفعلون إلاّ ذلك الاجتناب » البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، بيروت، ط1، 2002م، باب ما يكره من السّجع في الدعاء، حديث رقم 20، ص 1581.

[3] رشيد يحياوي: الشّعريّة العربيّة، ص 29.

[4] مصطفى الجوزو: الرّجز والشّعر، مجلة الفكر العربيّ، طرابلس، العدد 25، سنة 1982، ص 320.

وقد اعتبر **الجوزو** المفاهيم النّقديّة التي قدّمها **قدامة بن جعفر** والتي اصطلح عليها النظرة **الجعفريّة القداميّة** السبب المباشر في هذا النّوع من الأحكام، وهو موقف لا يخلو من الإجحاف لاسيما وأنّ كتاب **نقد الشّعر** سعى إلى بناء نظرية في الشّعريّة وفق قواعد ومعايير لغويّة وفنيّة وبلاغيّة وموضوعاتيّة إضافة إلى المعايير العروضيّة الإيقاعيّة دون إهمال للمقام، وهذه النظريّة كانت من الاتساع والشّمول بحيث لا تقتصر على نوع شعريّ دون آخر وإنّما تنسحب على كافة الأنواع الشّعريّة بما في ذلك الرّجز.

أمّا منهج تأليف الرّجز فقد أشارت إليه بعض النّصوص النّقديّة على نحو ما جاء في **العمدة** في معرض حديث **أبي عبيدة** عن دور **العجاج بن رؤبة** وفضله في نقل هذا النّوع الشّعريّ من طور الارتجال في ميادين المفاخرة والمنافرة والمحاربة إلى طور التأليف الفنيّ، حيث "كان العجاج أوّل من أطاله وقصّره، ونسب فيه، وذكر الدّيار، واستوقف الرّكاب عليها، ووصف ما فيها، وبكى على الشّباب ووصف الرّاحلة كما فعلت الشّعراء بالقصيد، فكان في الرّجّاز كامرئ القيس في الشّعراء"[1]، وهو على ما يبدو أقرب ما يكون إلى منهج تأليف القصيدة أو ما يعرف بتقصيد القصيد لاسيما على مستوى تعدد الموضوعات والأغراض فقد"وجدنا المتحققين بهذا الشأن في قديم الزّمان والحديث، أخرجوا الرّجز عما ذكرت من الحداء ومراس الأعمال إلى أصناف المدح وطبقات النسيب، وصرفوه مختارين في أنحاء كثيرة، وافتنوا في ذلك مثلما افتنوا في القصيد"[2].

وبذلك كان منهج تأليف الرّجز أو لنقل تقصيد الرّجز حاضرًا في المدونة النّقديّة العربيّة على عكس ما ذهب إليه نص مصطفى الجوزو السّابق.

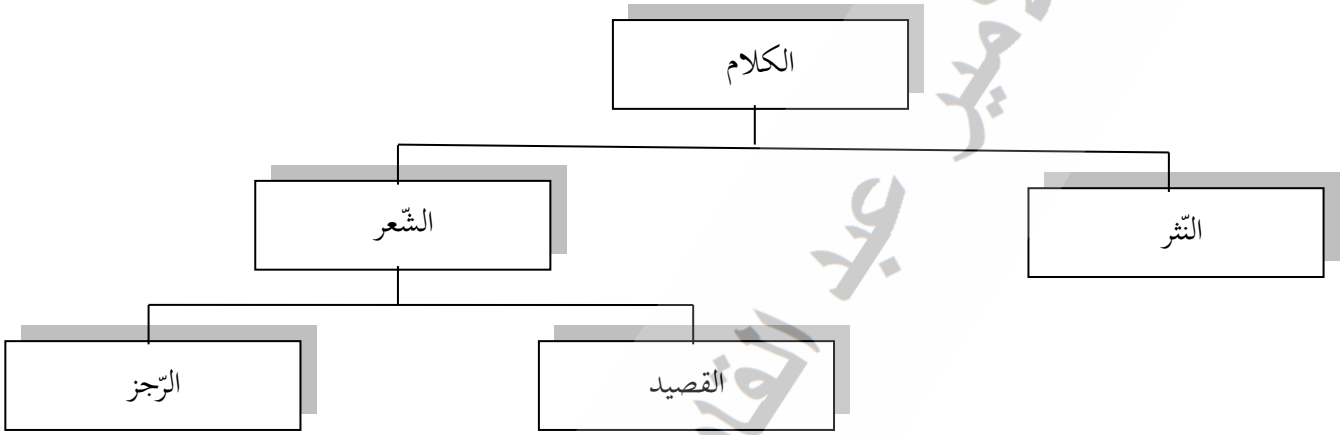
وعلى الرغم من الأسباب المختلفة التي دَعَتْ بعضَ الأصوات النّقديّة إلى الحطّ من القيمة الجماليّة للرّجز فإنّ أغلب ما قدّم من تقسيمات للشعريّة العربيّة إن لم نقل كلّها تقرّ بالرّجز نوعًا شعريًّا قائمًا، على غرار التّقسيم الذي قدّمه **أبو العلاء المعري** في رسالته **الصّاهل والشّاحج** والذي ورد في قوله:

"وقد تقدّم أنّ الشّعر نوع من جنس وذلك الجنس هو الكلام، وإذا صحّ ذلك قلنا أنّ الشّعر جنس

[1] ابن رشيق: العمدة، ج1، 90.

[2] أبو العلاء المعري: رسالة الصاهل والشّاحج، ص 203.

والرّجز نوع تحته، وإنّما ذكرت ذلك خشية أن تذهب إلى أنّ الرّجز ليس بشعر كما قال النّاس"[1]، وقد جاء هذا التّقسيم تفصيلاً للتّصنيف الأوليّ المعروف في النّقد العربيّ بثنائية الشّعر/النّثر محتكما إلى القاعدة المنطقية القائمة على الانتقال من العام إلى الخاص ومن الكلّ إلى الجزء، فكلّ ما هو عام يمثل جنسا قياسا إلى ما هو أخصّ منها، وكذا يمثل الخاص نوعا قياسا إلى ما هو أعمّ منه، وفق ما يبيّنه المخطط الآتي:



وبذلك أبدى أبو العلاء المعري وعيا دقيقا بمسألة التّصنيف من خلال الجهاز الاصطلاحي الذي قدّمه للإحاطة بأشكال الخطاب الأدبي العربيّ (الكلام، الجنس، النّوع، المنثور، المنظوم، الشّعر، الرّجز)، إضافة إلى ذلك لم يهمل المعري الرّجز وإنّما أكّد على مكانته كشكل إبداعيّ ونمط من أنماط التعبير اللّغوي، وهو وإن لم يرتق إلى مصاف القصيد في مكانته الشّعريّة والاجتماعيّة يبقى"الرّجَز أضعفُ من القصيد ولكنهما جنسٌ واحدٌ"[2] ويبقى "الرّجاز شعراء عند العرب وفي متعارف اللّسان"[3].

ومن جملة ما سبق من قضايا أُثيرت حول الرّجز باعتباره نوعًا شعريًّا يمكن الكشف عن مختلف السمات والخصائص التي تميّز شعريّة هذا النوع عن سائر الأنواع الأخرى على غرار الخصائص الإيقاعية على صعيدي الوزن والقافية، وكذا الخصائص المعجمية التي تكشف اقتراب لغة الرّجز من لغة العامة وغير ذلك من السّمات التي تكشف عن نوع شعريّ خاص بميزات وأبعاد جمالية مخصوصة.

---

[1] المصدر السابق، ص 181.

[2] المرجع نفسه، ص 186.

[3] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 185.

3-3 المسمّط والمزدوج:

يأخذ كل من **المسمط** و**المزدوج** المرتبة الثالثة والرابعة في التّقسيم الإيقاعيّ للشّعريّة العربيّة وفق كتاب **البرهان في وجوه البيان**، أما **المزدوج** فقد سبقت الإشارة إليه أثناء الحديث عن الرجز باعتباره "أحد صوره وشكل من أشكال تنظيم قوافيه"[1].

و**المسمّط** نوعٌ شعريّ مختلف له نظام إيقاعي خاص وضّحه **ابن وهب** في قوله: "أن يأتيَ الشّاعر بخمسة أبيات على قافيةٍ، ثم يأتي ببيتٍ على خلاف تلك القافية، ثم يأتي بخمسة أبياتٍ على قافيةٍ أخرى، ثم يعود ويأتي ببيتٍ على قافية البيت الأوّل، وكذلك إلى آخر الشّعر"[2]، فيأخذ بذلك شكلاً مختلفا عما ألفه القارئ العربيّ في تقصيد القصيد، وتتركز الخصائص الشّعريّة لهذا النّوع على إيقاع القافية من خلال تنويعات إيقاعية خاصة تضمن له التّميّز والاختلاف عن سائر الأنواع الأخرى.

وقد جاء في **لسان العرب** أنّ "المُسَمَّط من الشّعر: أبيات مشطورة يجمعها قافية واحدة، وقيل: المُسمَّط من الشّعر ما قُفِيَ أرباع بيوته وسُمّط في قافية مخالفة، ويقال: قصيدة مُسَمَّطَة وسِمْطِيَّة (...) وقال الليث: الشّعر المُسَمَّطُ الذي يكون في صدر البيت أبيات مشطورة ومنهوكة مقفّاة، ويجمعها قافية مخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضي"[3].

و**التّسميط** وفق هذا النّصّ اشتغال على القافية وفق متصوري الثّبات والتّغيّر، فقافية المسمّط ثابتة ومتغيّرة في آن، حيث ترتبط أربع أو خمس أبيات بنغمة إيقاعيّة واحدة على مستوى القافية ليأتي البيت الواحد ويكسر رتابة تلك النغمة ويحولها نحو نغمة أخرى، وبذلك تبرز القافية الثانية كقافية أصليّة لأنّها "عمود القصيدة"[4] وإيقاعها الذي تبنى عليه.

ومما سبق نخلص إلى أنّ تصنيف **ابن وهب** لأنواع الشعر العربي وفق المعيار الإيقاعي تصنيف منهجي حاول وضع تصور دقيق ومحدد لمعايير التصنيف في هذا المجال، فجمع ما تفرّق من آراء وتصورات في مختلف كتب النقد وعروض الشّعر، وأعطى بذلك نظرة واضحة حول البنية الإيقاعية للشعر العربي في مراحله الأولى.

---

[1] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص 34.

[2] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 161.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج7، ص 323. مادة (سمط)

[4] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 180.

4- الشعرية العربية والتقسيم الأغراضي:

يعدّ هذا النّسق من التّقسيم القائم على ما يسمى "**الغرض الشّعريّ**" أهم ما عرفته الشّعريّة العربيّة من تصنيفات وأكثرها شيوعاً وتداولاً، فلا يوجد مصدر من المصادر العربيّة التي اعتنت بنقد الشّعر إلاّ وأسهب في بحث هذا التّصنيف أو الإشارة إليه. وقد كان لهذا التقسيم أثرٌ بارزٌ في توجيه عمليتي الإبداع والتّلقي معًا، فقد أصبحت أغراض الشعر العربي تقليداً من تقاليد العملية الإبداعية تعوّد المتلقي على تذوق النّص الشّعريّ في إطارها.

وقد تعامل النّقد العربيّ مع متصور **الغرض الشّعريّ** "بوصفه شكلاً أدبيًّا ضبط مجموعة من السّمات الجماليّة التي تمثل في نهاية التحليل تصوّر القدامى لجمالية النّص الشّعريّ"[1]، وقد سار هذا التعامل في اتجاهين اثنين الأوّل نظريّ يتمثل فيما عرض له من تصنيفات وتعريفات حاولت ضبط التّجربة الشّعريّة العربيّة حسب موضوعاتها أي أغراضها وذلك نحو ما فعله **ابن قتيبة** و**قدامة بن جعفر** و**ابن وهب الكاتب** و**القرطاجني** وغيرهم، واتجاه ثاني نحسبه تطبيقيًا عمد إلى الشّعر العربيّ فقسّمه وفق ذلك المتصور أقسامًا وأبواباً ويتجلى ذلك في كتب الاختيارات الأدبية وعلى رأسها حماسة أبي تمام.

وعلى الرغم من المكانة التي تبوأها مصطلح "**الغرض الشّعريّ**" في المدونة النّقديّة العربيّة إلاّ هناك أصوات نقديّة معاصرة نادت بعدم جدوى هذا المصطلح، وعجزه عن تمثيل الإبداع الشّعريّ العربيّ والإلمام به.

ويعدّ **وهب أحمد رومية** واحدًا من النّقاد الذين ساروا في هذا الاتجاه، ففي كتابه **شعرنا القديم والنّقد الجديد** أدرج فصلاً تحت عنوان **أغراض أم رموز؟** فصّل فيه الحديث حول أغراض الشّعر العربيّ ورأى أنّه "لا يخلو كتاب من كتب نقدنا القديم – فيما أعرف- من التّعرض الصريح لمفهوم «الغرض الشعري» أو من الإشارة أو الإيماءة إليه"[2]، غير أنّ ما يعيب الدرس النّقديّ القديم – حسب تصوره- هو تلك النظرة الجزئيّة التي لم تتعامل مع النّصّ الشعريّ كبناء كليّ، وإنّما كان النّقاد يتفقون "على أنّ القصيدة العربية المركبة – بتعبير حاتم القرطاجني- مكونة من مجموعة من الأغراض الشعرية المختلفة(...)

[1] محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993م، ص 88.

[2] وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996م، ص 140.

ويتحدثون عن كلّ غرض من هذه الأغراض حديثا منبت الصلة بالحديث عن الأغراض التي تتلوه، أو تسبقه في القصيدة الواحدة"[1]، وعلى الرغم من التّباعد الزماني والمكاني بين القصائد والنّصوص وما ينجر عنه من الاختلافات في الطبيعة والوظيفة إلاّ أنّ النّقاد العرب القدماء عقدوا صلة بين النصوص ذات الغرض الواحد وإن كانت متباعدة، وهو ما أفرز أحكامًا نقدية جزئية رسخت في ذاكرة العربيّ وامتدت على درب النّقد العربيّ القديم على غرار "أمدح بيت" و"أهجى بيت" و"أحكم بيت"...وتجاوزت هذه الأحكام النّصّ إلى قائله فهذا "أوصفهم للمطر"، وذاك "أوصفهم للنّاقة" ما إلى ذلك من النعوت التي لا يقلل **وهب رومية** من أهميتها في خدمة الشّعر العربيّ ودارسيه، إلاّ أنّ ما يضير هو الاعتقاد أو التّوهم أنّ هذه الموازنة السّطحية العجول –على حدّ تعبيره– هي نقد الشّعر وتحليله وتأويله[2].

كما يرى الباحث ذاته "أنّ أولئك النّقاد لم يشعروا– وهم يفرقون ما اجتمع ويجمعون ما تفرق– بأنّهم قد عبثوا بوحدة القصيدة أيما عبث فأفسدوها، ولم يحسوا أنّهم قد أحلوا مفهوم «الغرض الشعري» محل «مفهوم القصيدة» واستبدلوه بها"[3].

وقد تبنى العديد من الباحثين رأي **وهب رومية** فاعتبروا **الغرض الشّعريّ** مصطلحاً قاصرا غير قادر على استيعاب التّجربة الشّعريّة العربيّة بكلّ ما تحتويه من مكامن للإبداع والجمالية جعلتها موضعًا للقراءة والتّذوق على مدار قرون طوال، **فالغرض** عندهم "أبعد مفهومات نقدنا القديم عن الصواب، وأشدّها إيغالاً في المغالطة، وأقواها تعبيرًا عن الجزئية الضيقة وقصر النّظر"[4]، لبعده عن البنية النّصيّة وارتباطه بتصورات خارج نصيّة تُمليها على الشاعر سياقات اجتماعية وثقافية لا صلة لها بالبنى الداخلية للنّصّ الشّعريّ، وهو ما يذهب إليه **مصطفى ناصف** في كتابه **دراسة الأدب العربي** حين اعتبر "فكرة الموضوعات غير منبثقة من الشّعر نفسه، وإنّما منبثقة من خارجه، أو من المجتمع الذي يتطلب"[5] ذلك، ويبدو أنّ مصطفى ناصف قد جعل الغرض الشعري قائمًا على فكرة الموضوع، فالأغراض الشعرية

---

[1] المرجع السابق، ص 140.

[2] ينظر وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 140.

[3] المرجع نفسه، ص 141.

[4] محمد الأمين المؤدب: معالم وعوالم في بلاغة النّصّ الشعريّ القديم، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2014-2015م، ص57.

[5] مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 231.

تصنّف –حسب تصوره- وفقا للموضوعات التي تخوض فيها النّصوص الشّعريّة، وكذلك فعل نور الدين السدّ حين فضّل استعمال مصطلح الموضوع ومعتبراً مصطلح الغرض جزءا من الموضوع فلا يمكن أن يستعمل بديلا عنه دون أن يقدّم تعليلا واضحاً لهذا الحكم[1].

وهو ما أحدث نوعاً من التّداخل بين مفهومي الغرض والموضوع، وهو تداخل قد يجعل القارئ يفهم أنّ أغراض الشعر هي موضوعاته ذاتها، وأنّ الفرق بين الغرض الشّعريّ والآخر قائم على سمات موضوعية دلالية ليس إلاّ، ويلغي بذلك الكثير من السمات الأسلوبية والجمالية التي قد تفرق بين الأغراض الشّعريّة المختلفة.

وتعد مسألة التّفريق بين مصطلحي الغرض والموضوع مشغلاً من مشاغل الشّعريّة تعددت فيه الرؤى، واختلفت حوله وجهات النّظر فعلى العكس من الرأي السابق الذي اعتبر الغرض هو الموضوع ذاته، هناك من النّقاد من عدّ الموضوع متصورًا مختلف تمام الاختلاف عن **الغرض**، بل ومنهم من رأى أنّ مفهوم الغرض قد فَقَدَ مكانته في السّاحة النّقديّة حين استبدل بمصطلح الموضوع باعتباره واحدًا من المقومات المشهود بأهميّة نشاطها في العمل الأدبيّ من خلال تردد عناصره وتكرار مفرداته التي تشكّل وحدة، هذه الوحدة هي الموضوع[2].

وهو ما جعلنا نتساءل عن ماهية مصطلح **الغرض** والعلاقة بينه وبين مصطلح **الموضوع**، وعن فعالية هذا المصطلح(الغرض) في تقديم تصور تجنيسي للشعريّة العربيّة.

4-1 مفهوم الغرض:

حملت مادة (**غ ر ض**) في معاجم اللّغة العربيّة معاني كثيرة ومختلفة، وقد حاولنا أن نتقصى مجمل المعاني ذات الصلة بموضوع بحثنا فكانت كالآتي:

- الغَرَضُ محرَّكَةٌ: الجمع أغراض.
- الغَرَضُ: الهدف الذي يُرْمى إليه.

---

[1] نور الدين السد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 2007م، ج2، ص 175.

[2] ينظر محمد إقبال عروي: من قضايا النقد القديم الحكمة والمثل المفهوم والعلاقة والتغريض، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد 34، 2001م، ص 64.

- الغَرَضُ: البُغْيَة والحاجة.
- الغَرَضُ: القَصْدُ.
- أخذ غَرَضَه منها: نال منها ما أراد.
- أغْراض الشّعر: موضوعاته التي يتناولها.
- استنفذ الأمر أغراضه: حقّقها ولم يبق داعٍ لوجوده أو مبرّر لاستمراره.
- الأغْراضُ الشّخصيّة: الأمتعة والحوائج الشّخصيّة.[1]

ولعل استقراءنا للمفاهيم اللّغوية السابقة يحيلنا على معنى جوهري للغرض عليه سائر المعاني الأخرى هو **القصد** فالعملية الإبداعية ترمي إلى غاية أو قصد يختلف من نص شعري إلى آخر واختلاف القصد يستدعي اختلافا في الغرض، و**القصد** في معاجم اللّغة أصل دال على "الاعتماد (...) وإتيان الشيء (...) و الاعتزام والتّوجه والنّهود والنّهوض نحو الشّيء، على اعتدال كان ذلك أو جور"[2]، وفي معناه ما يقترب من بعض معاني **الغرض** وهو السعي نحو حاجة أو هدف.

وقد ارتبط هذان المصطلحان (**الغرض/القصد**) في الاستعمال اللّغوي العام فيقال الغرض المقصود، كما ارتبطا في كتب النقد والبلاغة كثيرا فاستعمل المصطلحان كمترادفين فيقال **المقصود بالشّعر** و**الغرض من الشّعر**[3] وفي **المنهاج** مثلا أورد **القرطاجني** باباً تحت مسمى "**علم دال على طرق العلم بما يقسم إليه الشعر بحسب ما قصد به من الأغراض**"[4].

ومن الملاحظ أيضا أن كلمة قصد في بعض كتب النّقد والبلاغة قد أخذت أبعادًا أخرى غاصت بها في أعماق التّجربة الشّعريّة العربيّة فقد جاء في **العمدة**:

"فأول ما يحتاج إليه الشاعر (...) حسن التأتي والسياسة، وعلم مقاصد القول؛ فإن نسب ذلّ وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإن فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض

---

[1] ينظر مادة (غ ر ض) في: ابن منظور: لسان العرب، ج 7، ص 193، الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص 648، الجوهريّ: تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، دط، 2009م، ص 844، مجمع اللغة العربية: القاموس الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2014م، ص 650.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص 354، مادة (قصد).

[3] ينظر القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 361.

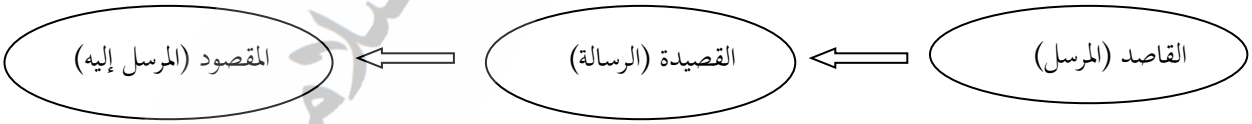
[4] المصدر نفسه، ص 336.

ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع، ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك هو سرّ صناعة الشّعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس وبه تفاضلوا"[1].

فاصطلح **ابن رشيق** على مقتضيات صناعة الشعر **علم مقاصد القول** والذي نحسبه دالاً على قواعد العملية الشعريّة وأدواتها على حدّ تعبير ابن طباطبا*، وهي كفايات توصل الشاعر إلى حاجة المتلقي وتحمله على التّأثر والانفعال، ولعلها السرّ في تحقيق الفرادة والتّميّز بين الشعراء وأرباب الصناعة وإليها يرجع النقاد لمعرفة وجه الإجادة في النّص من عدمه أو لنقل **إصابة الغرض** أو **الانحراف عنه**، ولعل مصطلح **القصيد** أو **القصيدة** جاء من هذا الباب ليدلّ على القصدية في قول الشعر والنيّة في ذلك "فقد سمي قصيداً لأنّ قائله احتفل له فنقّحه باللّفظ الجيّد والمعنى المختار وسمّي الشعر التام قصيدًا لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصدًا"[2]، فتحرى بذلك أدوات الصناعة أو لنقل علم مقاصد القول.

ومما جاء في باب الاشتقاق من **القصد** وأورده ابن رشيق تسمية الشاعر **قاصدًا** والمتلقي **مقصودًا** وذلك في قوله:

"والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز وما أنضى من الركائب وما تجشّم من هول اللّيل وسهره وطول النهار وهجيره وقلّة الماء وغؤوره، ثم يخرج إلى مدح **المقصود** ليوجب عليه حقّ القصد وذمام **القاصد** ويستحق منه المكافأة"[3]، وبذلك تصبح **القصيدة** في مقابل النّص أو الرسالة بالمفهوم التواصلي الحديث بينما يقابل **القاصد** الشاعر أو المُرسِل، ليصبح **المقصود** وفق اصطلاح ابن رشيق هو المتلقي أو المُرسَل إليه.



[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص199.

*جاء في عيار الشعر: "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب من كلّ جهة.

فمنها التوسّع في علم اللغة، والبراعة في الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر..." ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 10.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص 354.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص ص 74-75.

والمتمعن في واقع التّجربة الشعريّة العربيّة يلحظ أنّ القصد في النّصّ الشّعريّ العربيّ تنوع بين **قصد داخلي** ذاتي منبعه ذات الشاعر أو عواطفه وهدفها هو القصيدة ذاتها، وبين **قصد خارجي** مرده الرغبة في تحصيل شيء خارجي نفعي والقصيدة فيه وسيلة لا غاية في حدّ ذاتها، "فإذا وصف الشاعر ناقة، فليس مطلبه من وراء ذلك سوى بغية الوصف. الناقة لا تمثل له سوى واقع تشكيلي"[1] لا واقع نفعي، فإذا نظرنا إلى قول **طرفة بن العبد**:

وإنّي لأمْضِي الهَمَّ، عند احتِضَارِهِ بِعَرْجاءَ مِرْقالٍ تروحُ وتغْتَدِي
أمُونٍ كألواح الأران نصأتها على لاَحِبٍ كأنَّهُ ظهرُ بُرْجُدِ[2]

نلحظ ربطه بين الوصف الحسيّ لراحلته وبين الوصف الداخليّ للحالة النّفسيّة التي يعيشها، فتحولت النّاقة عنده من وسيلة للحركة والتّنقل إلى معادل موضوعيّ يعكس ما تجيش به ذات الشاعر من الرؤى والمشاعر، أما النّاقة في قول **الفرزدق**:

إليك ابنُ عبدِ اللهِ حمَّلتُ حاجَتي على ضُمَّر الأحقابِ خُوصِ المِدامِعِ
نَواعِجَ كُلِّفنَ الذَميلَ فلم تزَل مُقَلَّصَةً أنْضاؤُها كالشَراجِعِ[3]

فقد نالها التّعب والإرهاق وانهارت قواها الجسدية في سبيل بلوغ حاجة نفعيّة مرتبطة بغاية خارجيّة كان فيها الوصف وسيلة لا غاية في حدّ ذاتها، فعلى الرغم من التّوافق في الموضوع بين النّموذجين السابقين إلاّ أنّ طريقة التّعبير عنه اختلفت باختلاف الغاية أو القصد.

وقد أثبت واقع التّجربة الشّعريّة العربيّة أنّ الغرض القائم على القصد الخارجي والمرتبط بغاية نفعية بالدرجة الأولى لا يخلو من قصد داخليّ كامن فيه لا يمكن للنّصّ الشّعريّ تجاوزه، وهو ما أحدث نوعًا من الارتباط أو الازدواج بين القصدين في الغرض الشّعريّ الواحد، ازدواج بين الأثر الجمالي البحت الذي يحدثه النّصّ في ذات المتلقي والذي يعبر عنه هذا الأخير بالاستجادة والطرب وبين الأثر النّفعي الذي يستهدف متلقيًا خاصًا إليه يوجّه النّصّ وفق خطة مسبوقة من قبل المُبْدِع، كما أنّه "قد يستقل الغرض كقصد داخلي. ولكن يستحيل أن يستقل كغرض خارجي وإلاّ بطل كشعر. فللمرور لأي غرض

[1] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص 52.
[2] طرفة بن العبد: الديوان، شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002م، ص 20.
[3] الفرزدق: الديوان، شرحه وضبطه وقدّم له علي عافور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م، ص 340.

هدف، لابد من عبور الغرض باعتباره قناة فنيّة تمتلك مواصفاتها"[1]، وهنا تكمن أهمية القصد الداخلي الذي يصدر عنه فعل الشّعر في العملية الإبداعيّة فقد ينتج الشاعر نصًا خاليًا من الغايات الخارجية النفعية غير أنّه من غير المعقول أن ينتج نصًا خاليا من الغايات النّفسيّة الداخليّة، وفي ذلك يرى **محمد مشبال** أنّ "النّصّ الشّعريّ القديم مهما كان السياق الخارجي المباشر حاضرًا فيه، فإنه ينبغي أن نعامله من وجهة فنية تماما كما صنع القدامى"[2]، ومن هذا المنطلق حق لنا أن نتساءل عمّا يحقق أدبية الغرض الشّعريّ، وعن المعايير التي تحكم اختيارات الشاعر وعن المكانة التي تحتلها مقولة الغرض الشعري في توجيه عمليتي الإبداع والتّلقي معًا.

4-2 مقومات الغرض الشعري:

نفهم من قول **محمد مشبال** السّابق أنّ ما يحقق الغرض الشّعريّ لنص ما مرتبط ببنى داخل نصيّة أكثر من ارتباطه بسياقات خارج نصيّة، وتلك البنى تخضع في واقع الأمر لاختيارات الشّاعر من جهة ولحالاته النّفسيّة من جهة ثانية وللجمهور المتلقي من جهة ثالثة، فإذا كان القصد من الشّعر عموما كما يرى **حازم القرطاجني** "هو استجلاب المنافع، واستدفاع المضار ببسطها إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد بما يخيَّل لها فيه من خير أو شرّ"[3] فإنّ غايته الكبرى هي حمل المتلقي على التّفاعل مع المضمون التّخييليّ الذي يحتويه النّصّ والتأثر به، ولكلّ غرض في ذلك طرق وأساليب ولكلّ شاعر مذهبه في تلك الطرق والأساليب، فـ"الأغراض الشّعريّة –كما تحدّث عنها النّقاد القدماء– لها إطار بنائي وموضوعاتي عام مشترك، غير أنّها تتميّز بتلك اللّمسة التي يطبعها الشاعر، الشيء الذي يجعلها تبتعد عن النّمطيّة والتكرار. فهذه مدحيات المتنبي؛ تتميّز عن مدحيات غيره من الشّعراء مع أنّها أكثر الأغراض نمطيّة"[4] وهذا ما يحيلنا على الفروق التي تحدثها اختيارات الشاعر في التعامل مع الغرض ثم مع النّصّ لبلوغ القصد، وحتى على مستوى الغرض الواحد تختلف اختيارات الشاعر باختلاف السّياق

[1] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص 57.

[2] محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ص 106.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 337.

[4] أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2010م، ص 93.

الذي ينشأ فيه النّصّ، فإذا مَدَحَ الشاعرُ كان "شعره للأمير غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدّم من هذه الأنواع"[1].

ولعل أولى تلك الاختيارات يقع في **دائرة المعاني** أو الموضوعات وقد اقترن هذا الباب كثيرا بمصطلح الغرض حتى إنّ من النّقاد –كما ذكرنا آنفا– من جعل الغرض هو المعنى أو الموضوع نفسه، ولعل ذلك راجع إلى أهمية هذا المستوى من مستويات أدبية النّصّ، فـ" أحسن مواقع التخييل أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي. فإنّ مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثّر النفس لمقتضاه"[2]، واختيار المعاني مرتبط في حقيقة الأمر باختيار الغرض في حدّ ذاته وعملية اختيار الغرض تكتسي أهمية بالغة في نجاح العملية الإبداعية، حيث يرى **توماشفسكي** "أنّ السيرورة الأدبية تنتظم حول لحظتين هامتين: اختيار الغرض وصياغته elaboration"[3]، وتخضع عملية الاختيار تلك لجملة من العوامل المرتبطة بالسياقات الخارجية وأولها نوعية المتلقي ومكانته أو طبقته إضافة إلى بيئته الاجتماعية والسياسية والثقافية، وثانيها ثقافة الشاعر وتمكنه من علم مقاصد القول على تعبير ابن رشيق، فصورة المتلقي سواء كان عاما أو خاصا حاضرة في ذهن المبدع أثناء تحديد اختياراته وأثناء الصياغة والإبداع، فعلى "الشاعر أن يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة لغرضه ومقصده"[4]، وقد ارتبط اختيار المعاني في النقد العربي بوضعيات نفسية خاصة وردت في مصادر مختلفة، وارتبطت بالأغراض الشّعريّة على أنّها بواعث لها.

وثاني تلك الاختيارات يقع في دائرة **اللغة** باعتبارها المادة الخام التي تتشكل منها المعاني، فاختيارات الشاعر اللّغوية لابد أن تتناسب مع الموضوع والغرض معًا وهذا التّصور يتقاطع والمقولة البلاغية الشهيرة **لكلّ مقام مقال**، وقد أكّد النقاد والبلاغيون العرب على ضرورة المناسبة بين المعاني والألفاظ وهي باب

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 199.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 90.

[3] توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م، ص 175.

[4] المصدر السابق، ص 207.

من أوسع أبواب النقد والبلاغة، ومما جاء في العمدة عن أبي تمام إشارة إلى بعض ما يستوجب على الشاعر مراعاته على المستوى اللغوي:

"يا أبا عبادة، تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر الغموم (...) فإذا أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقًا، والمعنى رشيقًا، وأكثر في البيان والصبابة، والتوجع والكآبة، والقلق والأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت في مدح سيّد ذي أيادٍ فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه أبِن معالمه، وشرّف مقامه، وتقاض المعاني، واحذر المجهول منها، وإيّاك أن تشين شعرك بألفاظ الزّرية، وكن كأنّك خياط يقطّع على مقادير الأجسام (...) واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة في حسن نظمه؛ فإنّ الشّهوة نِعْمَ المعين"[1]، وقد استوقفت نصائح **أبي تمام حازم القرطاجني** فدقق فيها النظر ورأى أن "الناظم إذا اعتمد ما أمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد وإجمام الخاطر والتعرّض للبواعث على قول الشعر والميل مع الخاطر كيف مال فحقيق عليه إذا قصد الرويّة أن يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيّلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيّئا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة. ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها"[2]، فتتحول المعاني وفقا لتلك الخطة الفنية التي اقترحها **أبو تمام** وفصّلها **القرطاجني** من عالم الوجود بالقوة في شكل خطرات وأفكار إلى عالم الوجود بالفعل على هيئة نصوص إبداعية.

ولا يقف التّناسب حسب **القرطاجني** على الجانب اللّغوي فحسب بل يتعداه إلى المناسبة بين الغرض والوزن، وهذا باب آخر خاضت فيه الشّعريّة العربيّة وأمعن فيه النّقاد القدماء والمحدثون، وإنّ من الصعب -كما يقرر **إبراهيم أنيس**- القول بمناسبة وزن معين لغرض أو موضوع معين، فقد تساءل " هل اتخذ القدماء لكلّ موضوعٍ من موضوعات الشّعر وزنًا خاصًا من بحور الشعر التي رويت لنا؟"[3] وأجاب بأنّ "استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التّخيّر أو الربط بين

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 331.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص 204.

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 175.

موضوع الشّعر ووزنه: فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كلّ البحور التي شاعت عندهم"[1]، ولربما كان الربط بين العاطفة والوزن أقرب من الربط بينه وبين الموضوع، ورغم أنّ الموضوعات قد تتشابه على مستوى المدونات الشعرية غير أنّ التفاعل العاطفي الواقع بين النّصّ وصاحبه يختلف من شاعر إلى آخر وهو ما أكّده الناقد السابق حين رأى أنّ "من المغالاة أن نتصوّر اشتراك الشعراء في العاطفة لمجرد اشتراكهم في موضوع الشعر. فالحالة النفسية للخنساء حين كانت ترثي أخاها صخرًا غير الحالة النفسية التي تملكت أصحاب المراثي من القدماء"[2] فالعاطفة التي يثيرها الموضوع تختلف طبيعتها وحدّتها من شاعر إلى آخر، غير أنّ ما يهمّنا في هذا السياق هو ما ألح عليه النقد العربي من ضرورة تخيّر الوزن المناسب للغرض والموضوع معًا وذلك للأهمية البالغة التي يكتسيها المستوى الإيقاعي في تحقيق أدبية النّصّ الشّعريّ وهو ما تفطن إليه النقد العربي ووردت فيه النصوص النقدية الكثيرة لعل أهمها ما قدّمه حازم القرطاجني حين وضع تصوّرا دقيقًا للعلاقة بين الأغراض والأوزان، فجعل للأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض واعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم ثم وزع الأعاريض على الأغراض، فالأعاريض الفخمة والرصينة تصلح لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه كالطويل والبسيط بما فيهما من القوة والمتانة، بينما تناسب الأعاريض التي فيها حنان ورقة كالمديد والرمل مواطن الشجو والاكتئاب وما إلى ذلك[3].

ويؤيّد **محمد الهادي الطرابلسي** ما ذهب إليه **إبراهيم أنيس** من صعوبة القول بمناسبة وزن شعريّ لغرض شعري معين، فمن خلال دراسته التحليلية لأسلوب الشوقيات وصل إلى أنّ "المحاولات التي قام بها بعض المحدثين خاصة للكشف عن علاقة بين اختيار بحر الشعر واختيار غرض القول، فإننا لا نستطيع أن نقر بمعطيات موضوعية محكمة في ذلك، لأنّ دراسة الشوقيات بيّنت أنّ كلّ بحر قابل ليحتض القصيدة في أيّ غرض من أغراضها"[4]، ويبدو لنا الرأي الأقرب للواقع الإبداعي هو ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من ربط بين الوزن والحالة النفسية للشاعر مع اختلافات وفروق بين شاعر وآخر.

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 175.

[2] المرجع نفسه، ص 175.

[3] ينظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 205.

[4] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 37.

ولا يكمن أن نغادر باب الاختيارات التي تستهدفها الظاهرة الشّعريّة والتي تسهم في بيان أدبية الغرض دون الخوض في بيان المناسبة بين **الغرض الشّعريّ والاختيار الأسلوبي**، ولم يفت نقادنا القدماء الحديث عن العلاقة بين الاختيارين (الغرض/الأسلوب) ولعل **حازم القرطاجني** كان أبرز من خاض في هذه المتلازمة من خلال بحثه في المناسبة بين الأساليب والأغراض الشعرية.

يقول القرطاجني:

"إنّ لكلّ غرض شعريّ جملة من المعاني والمقاصد ولهذه المعاني جهات كوصف المحبوب والخيام والطلول وغيرها. وإنّ الأسلوب صورة تحصل في النّفس من الاستمرار على هذه الجهات والتنقل فيما بينها ثم الاستمرار والاطراد في المعاني الأخر مما يؤلّف الغرض الشّعريّ"[1] فجعل الأسلوب خاص بتأليف المعاني وجمع بعضها إلى بعض بينما يختص النظم بالألفاظ وقال في ذلك:

"فكان الأسلوب بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء التأليف"[2].

أما الغرض فهو الجامع لهما معًا باعتباره يضم جملة من الاختيارات الدّلالية اللغوية والإيقاعية والأسلوبية وبذلك أصبح "مكونا من مكونات الشّعر العربي الذي يفسّر كثيرا من الظواهر اللّغوية والأسلوبية التي لجأ إليها الشعراء"[3]، ويشكّل في الوقت نفسه مقوّمًا نقديّا يحتكم إليه الناقد في مواجهة النّصّ، ومقوّما جماليّا يسهم في عملية تذوق النّصّ وتلقيه ويوجّه القراءة نحو سياق أو حقل معنوي معين، والغرض الشعري وفقا لذلك يساعد القارئ على الاقتراب من ذلك الحقل المعنوي وملامسة المعنى الذي قد يكون هو المراد من النّصّ، فالمتلقي باعتباره منطلق العملية الإبداعية ومنتهاها "علاقته بالمعنى هي علاقة إمكان فقط، وهو إمكان غرسه الكاتب وتركه للقارئ ليعقد صلاته، أو ليوجد بدائل له، لأنّ الإشارة قادرة على التّحوّل الدائم، وأيّ معنى قد يظن أنّه هدف الكاتب ليس سوى إمكانية قرائية، وبجانبها إمكانيات مطلقة قابلة للحدوث"[4] ومتصوّر الغرض الشعري من شأنه أن يقرب تلك الإمكانية

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 363.

[2] المصدر نفسه، ص 363.

[3] محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم المعرفة، العدد01، المجلد30، يوليو 2001م، ص 80.

[4] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006م، ص87.

من واقع المعنى المراد.

4-3 مصطلح غرض/أغراض في النقد العربي:

تكشف قراءة المصطلح في المدونة النقدية العربية عن تعدد اصطلاحي ومفهومي كبير سنحاول بيانه فيما يأتي:

4-3-1 مصطلح الفنون:

جاء في **مقاييس اللّغة لابن فارس** " الفاء والنون أصلان صحيحان (...) ضرب من الضروب في الأشياء كلّها (...) الأفانين: أجناس الشّيء وطُرُقُه"[1]، ومن هذا الباب أُطلق على أغراض الشّعر، وهو من أكثر المصطلحات تواترًا في كتب النّقد والأدب فقد ورد عند **ابن طباطبا**[2]، وعند **ابن سلام** في قوله:

"وقال أصحاب الأعشى هو أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم مدحًا وهجاء وفخرًا ووصفًا، وكل ذلك عنده"[3]، وعند **ابن وهب** حيث ورد عنه:

"وللشعراء فنون من الشّعر كثيرة، تجمعها في الأصل أصناف أربعة وهي: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو، ثم يتفرع عن كلّ صنف من ذلك فنون"[4]، كما نجد هذا الاستعمال عند **أبي هلال العسكري**[5] و**عبد القاهر الجرجاني**[6] وغيرهم كثير.

وقد كثر هذا الاستعمال عند المتأخرين من النقاد **كابن خلدون وياقوت الحموي** و**الأبشيهي** وغيرهم، وعرفت على زمنهم بعض الاشتقاقات من مصطلح **الفن كالافتنان** الذي يعرّفه صاحب تحرير التحبير فيقول:

---

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة، مج 04، ص 430.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 13.

[3] ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص 65.

[4] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 170.

[5] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 229.

[6] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 607.

"أن يفتن المتكلم، فيأتي بفنين متضادين، من فنون الكلام في بيت واحد، أو جملة واحدة، مثل النسيب والحماسة، والمديح والهجاء، والهناء والعزاء"[1]، وقد قدّم **ابن أبي الأصبع (ت 654هـ)** أمثلة ونماذج لها الاتجاه الفني نورد فيما يأتي بعضا منها:

"فأما ما افتنّ فيه بالجمع بين النّسيب والحماسة (...) كقول عبد الله بن الطاهر بين الحسين (وافر):

أحِبُّـــك يا ظَلُـــوم وأنـــت عِنْـــدي مكـــان الـــرّوح مـــن جَسَـــدِ الجَبَـــانِ

ولـــو أنِّي أقـــول مكـــان رُوحِـــي خشـــيتُ عَلَيْـــكِ بَادِرَة الطعـــانِ

ومما جمع فيه بين تهنئة وتعزية قول بعض الشعراء ليزيد بن معاوية حين دفن أباه وجلس للناس (بسيط):

اصْـــبر يزيـــدُ فقـــد فارقـــت ذا ثقـــةٍ واشْـــكُر حبـــاءَ الـــذي بالملـــكِ أصـــفَاكا

لا رُزءَ أصـــبح في الأقـــوام تَعْلَمُـــه كمـــا رزئـــت ولا عقـــبى كعقباكـــا[2]"

4-3-2 مصطلح الأبواب:

تعد الاختيارات الشعريّة نمطًا من أنماط التّصنيف والتّقسيم الذي نال المنجز الشّعريّ العربيّ وتختلف تلك الاختيارات حسب منهجها ومعايير وضعها وتصنيفها من ناقد إلى آخر، ولعل كتاب الحماسة الكبرى لأبي تمام من أهم ما صنّف في هذا الباب، والعائد إليه يرى أنّ صاحبه قد أقامه على أساس الجودة الفنيّة من جهة والرؤية الأغراضية من جهة أخرى متبعًا في ذلك معيارًا تصنيفيًّا قائماً على مصطلح **الباب**، وقد جعل حماسته في عشرة أبواب هي في أغلبها أغراض الشعر المتعارف عليه أدبياً ونقدياً؛ وهي باب الحماسة (ومنه أخذ الكتاب تسميته)، باب المراثي، باب الأدب، باب النسيب، باب الهجاء، باب المديح والأضياف، باب الصفات، باب السير والنعاس، وباب الملح، وأخيرا باب مذمة النساء.

ويمكن عدّ **حماسة أبي تمام** من أهم المصادر التي كان لها الفضل في ترسيخ مقولة الغرض الشّعري من خلال إخضاع التّصورات النظرية المتعلقة بها للتطبيق وفق مبدأ الاختيار القائم على مقومات الغرض

---

[1] ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، دط، دت، ص 588.

[2] المصدر نفسه، ص 588.

الشّعريّ، فقد أعطى الأهمية القصوى للنّصّ وجماليته بغض النّظر عن شهرة المبدع أو مكانته وهو ما يوضّحه **المرزوقي** بقوله:

"لم يعمد من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال، ولا من الشّعر إلى المتردّد في الأفواه، المحبّب لكلّ داع، فكان أمره أقرب، بل اعتسف في دواوين الشعراء، جاهليّهم ومخضرمهم، وإسلاميّهم ومُوَلَدهم واخترف منها الأرواح دون الأشباح، واخترق الأثمار دون الأكمام، وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه، لأنّ ضروب الاختيار لم تخف عليه، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستر عنه، حتى إنّك تراه ينتهي إلى البيت الجيّد فيه لفظة تشينه، فيجبر نقيصته من عنده، ويبدّل الكلمة بأختها في نقده"[1]، فلم يحتكم **أبو تمام** إلى معيار الشهرة أو الكم الشّعريّ بل جعل الجودة أهم معاييره بغض النظر عن شهرة الشاعر وحجم النّص، وهو ما يفسّر كثرة الشعراء المغمورين، وكثرة المقطعات وغلبتها على القصائد الطوال، بل إنّ المتأمل لاختياراته يلحظ فيها البيت والبيتين من الغرض الشعري المقصود.

4-3-3 مصطلح الأنواع:

يعد مصطلح **نوع** من المفاهيم ذات الصلة بنظرية الأجناس الأدبية، وهو كما سبق وأشرنا في موضع سابق من هذا البحث أخصّ من الجنس ومتفرع عنه، وهي قاعدة لغوية بمقتضاها يضم الجنس عددا من الأنواع، وعليه إذا اعتبرنا الشعر جنس فهل يمكن عدّ الأصناف المتفرعة عنه وفق المعيار الأغراضي أنواعاً ؟ يرى رشيد يحياوي أنّه "لابد من التأكيد على أنّ الأغراض لا تكون أنواعاً بالمعنى المحدد للكلمة. ولكن حقولاً دلالية متميّزة ببعض الخصائص اللغوية. أما القدماء فاعتبروها تصنيفات للشعر وعاملوها معاملة الأنواع في تميّزها وتداخلها"[2].

والعائد إلى المدونة النقدية العربية يجد استعمال مصطلح **نوع/أنواع** للدّلالة على التّقسيم الأغراضي للشّعر قليل إذا ما قُورِن بالمصطلحين السابقين **(فنون/أبواب)** رغم تواتره في بعض السياقات النّقديّة لاسيما عند الفلاسفة على غرار **الفارابي** الذي نظر إلى المدح والهجاء على أنّهما نوعان من أنواع

[1] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص ص 13-14 .

[2] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص 59.

الشّعر[1] وكذلك فعل **ابن رشد** حين اعتبر النّسيب هو الآخر نوعًا من أنواعه[2]، ومن الشعراء والنّقاد من نحا هذا المنحى **فلابن رشيق** نص صريح مفاده أنّ "الشعر كلّه نوعان: مدح وهجاء وسائر التّفريعات الأخرى تنشعب عنهما وترتد إليهما"[3].

وفي سياق التّصنيف الأغراضي للشعر العربيّ استعمل النّقاد مصطلح **ضرب/ضروب** الذي يقترب في دلالته من مصطلح النّوع، باعتبار النّوع كما تشير المعاجم اللغوية "الضرب من الشيء"[4] وهو ما وقفنا عليه في موضع سابق من هذا البحث، ومن النصوص النقدية الدالة على ذلك نذكر على سبيل المثال **ابن سلام الجمحي** في رواية له عن بشار **العُقَيْلي** قال: "كان جرير يحسن ضروبا من الشعر لا يحسنها الفرزدق"[5].

ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ، فالمصطلحات المستعملة في هذا السياق كثيرة نذكر منها الأصناف والأركان والأقسام وهي قليلة الاستعمال مقارنة بما سبقت الإشارة إليه.

4-4 تقسيم الأغراض الشعرية عند النقاد العرب:

يعدّ تقسيم الأغراض الشّعريّة وبيان عددها والحدود الفاصلة بينها من أهم المشاغل التي عُني بها النّاقد العربيّ حتى إنّ القارئ قد يخيّل إليه أنّ التقسيم الأغراضي هو التقسيم الوحيد الذي خضعت له الشّعريّة العربيّة لكثرة تداوله في كتب النقد والبلاغة وحتى اللغّة والإعجاز.

ولا يخفى على النّاظر في التّراث النّقديّ العربيّ أنّ تصور النّقاد العرب لأغراض الشعر قد ذهب في اتجاهين كبيرين **الأوّل** ارتبط بمقومات الشعريّة والأسس التي تقوم عليها القصيدة فارتأينا أن ندعوه **الاتجاه الجمالي** في مقاربة أغراض الشعر، أمّا **التيار الثاني** فقد قارب الغرض الشعري من منظور أخلاقي فصنّف الأغراض وفق مقتضيات دينية بحة وهو ما ارتأينا تسميته **بالمقاربة الأخلاقية** وهو ما سنعمل على بيانه خلال هذه المرحلة من البحث.

---

[1] الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص 156.

[2] ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص 205.

[3] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 248.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوع).

[5] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 374.

4-4-1المقاربة الجمالية لأغراض الشّعر العربيّ:

يَعتبِر **أمجد الطرابلسي أبا العباس ثعلب** أول ناقد عربي قديم أثار مسألة التقسيم الأغراضيّ في الشّعريّة العربيّة، فوضع معالم مبدئية لأغراض الشّعر وحاول إحصاءها، في الوقت الذي غاب فيه هذا التّصوّر عن اهتمام ابن سلام وابن قتيبة[1].

وأغراض الشّعر في **مقاربة أبي العباس ثعلب** سبعة هي "مدح، وهجاء، ومراث، واعتذار، وتشبيب، وتشبيه، واقتصاص أخبار"[2]، وقد اكتفى **ثعلب** ببيان عدد الأغراض التي خاضت فيها الشّعريّة العربيّة دون أن يقدّم تعريفاً لها أو يبيّن خصائصها الجمالية أو الأسلوبية، كما أنّ الأغراض السبعة المذكورة ثلاثة منها لا يمكن أن نعدّها أغراضا وهي: التشبيه والاعتذار واقتصاص الأخبار.

فالتشبيه كما هو معروف ظاهرة أسلوبية جمالية يمكن توظيفها في كلّ أغراض الشّعر فهي في المدح كما هي في الغزل والفخر والهجاء وما إلى ذلك، ولا يمكن عدّها غرضًا قائمًا بذاته كما فعل **ثعلب** حين رأى أنّ التشبيه "ليس اصطلاحًا على التماثل المعقود بين شيئين اثنين، وإنّما هو كلمة تدلّ على نوعٍ من أنواع الوصف يغلب عليه هذا الشكل الفنيّ، أي أنّه غرضٌ شعريٌ"[3]، ثم عقد بابا في كتابه لبيان التشبيه الجيّد مقدّما نماذج وأمثلة لذلك على عادة علماء عصره .

و**الاعتذار** هو الآخر لا يمكن عدّه غرَضًا شعرياً قائما بذاته فهو في أغلب النصوص يلحق بالمدح، والحديث عن قصيدة الاعتذار لم يكن يومًا منقطعاً أو بعيدًا عن قصيدة المدح[4].

أما ما اصطلح عليه ثعلب **اقتصاص الأخبار** ولعله يريد به سرد الأحداث وأخبار الأمم والشعوب وهو مرتبط في أغلب الأحيان بذكر الانتصارات والهزائم، وهو الآخر لا يستقيم غرضا شعريا قائما بذاته وإنّما يمكن إلحاقه ببعض الأغراض كالرثاء والمدح وحتى في الهجاء.

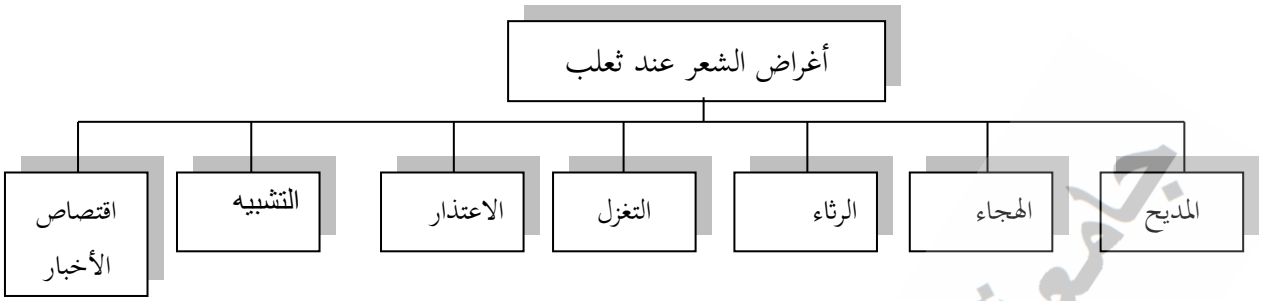
---

[1] ينظر أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، تر إدريس بلمليح، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص 219.

[2] أبو العباس ثعلب: قواعد الشعر، ص 33.

[3] المرجع السابق، ص 143.

[4] ينظر وهب رومية: بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح أنموذجاً)، سعد الدين للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1997م، ص 175.



وقد تأثر **قدامة بن جعفر** بأستاذه **ثعلب** في بعض ما ذهب إليه، ففي مقاربته لأغراض الشعر العربي يقول صاحب **نقد الشّعر**:

"أغراض الشعراء، وما هم عليه أكثر حوماً، وعليه أشدّ روماً، وهو: المديح والهجاء، والنّسيب، والمراثي، والوصف، والتّشبيه"[1].

فإضافة إلى جعله التّشبيه غرضاً مستقلاً، اعتبر **قدامة** الوصف غرضاً شعريًّا قائماً بذاته، وهو أمرٌ لم يكن معروفاً قبله؛ فالدارج عند النّقاد والشّعراء اعتبار الوصف فنا يعمّ سائر الأغراض ويتخللها، غير أنّ **قدامة** قد عدل عن هذا التّصور ليجعل من الوصف غرضًا من الأغراض الشّعريّة المستقلة[2].

وقد قال في بيان **نعت الوصف**:

"والوصف إنّما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته"[3].

والمتمعن في هذا النّعت يلحظ أنّ **الوصف** عند النّاقد وإن ورد في سياق التّصنيف الأغراضي للشعر العربي إلاّ أنّ مفهومه يحيل على خاصية أسلوبية أو طريقة تعبيرية **فذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات** قد يكون مدحًا أو نسيباً أو حتى هجاء، وكذلك الأمر بالنسبة إلى **التّشبيه** الذي أورد في بيان نعته كلاما يلحقه بالسّمات البلاغيّة أكثر مما يحيله على الأغراض الشّعريّة ومن ذلك قوله:

"والتّشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمها، ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كلّ واحدٍ منها بصفتها وإذ كان الأمر كذلك فأحسن التّشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 91.

[2] أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، 220.

[3] المصدر السابق، ص 130.

الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[1].

أما سائر الأغراض الأخرى فقد جعل **قدامة بن جعفر** غرض **المدح** المرجع الذي يستند إليه في تصنيفها، فمن عرف سبيل المدح سهلت عليه سائر السبل.

وقد عدّ قدامة **المدح** "اسما مشتركا لمدح الرّجال وغيرهم، عمّه بالقول في مدح الرّجال، إذ كان غرض الشّعراء إنّما هو مدحهم (...) إنّه لما كانت فضائل النّاس (...) إنّما هي: العقل، والشجاعة – والعدل – والعفة، كان القاصد لمدح الرّجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً"[2]، وعليه كان الهجاء "ضدّ المديح، فكلما كثرت أضداد المديح في الشّعر كان أهجى له، ثم تنزل الطبقات على مقدار قلّة الأهاجي فيها وكثرتها"[3]، فشاعر الهجاء من شأنه أن يعمد إلى الفضائل التي يشتغل عليها المادح فينفيها عن المهجو فمن عرف طريق المدح سهل عليه طريق الهجاء.

أمّا **الرثاء** "فليس بين المَرْثِية والمدْحَة فصلٌ إلاّ أن يُذكر في اللّفظ ما يدلّ على أنّه هالك، مثل كان وتولى وقضى نحبه، وما أشبه ذلك. وهذا لا يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأنّ تأبين الميت إنّما هو بمثل ما كان يُمدح به في حياته"[4]، وعليه كانت الإصابة في الرثاء شأنها شأن الإصابة في الهجاء وهو أن يجري الأمر فيه على سبيل المديح"[5].

أما **النسيب** فلعله الغرض الوحيد الذي فرّق **قدامة بن جعفر** بينه وبين المديح وقد أشار إلى ذلك منذ البداية عندما قدّم نعتا للمديح أين فصل بين ما يكون للرجال من الصفات والفضائل وما هو خاص منها بالنساء:

"ولما كان المدح إسما مشتركا لمدح الرّجال وغيرهم، عمّه القول في مدح الرّجال، إذ كان غرضُ الشّعراء إنّما هو مدحهم إلاّ ما يستعملون من أوصاف النّساء إنّ ذلك له قسم آخر (وجاء في الهامش وهو النسيب)"[6].

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص124.

[2] المصدر نفسه، ص 96.

[3] المصدر نفسه، ص 112.

[4] المصدر نفسه، ص 118.

[5] المصدر نفسه، ص 120.

[6] المصدر نفسه، ص 96.

وفي هذا القسم من التصنيف الأغراضي أثار **قدامة بن جعفر** عددًا من القضايا ذات الصلة بهذا الباب أولها ما تعلّق بالتسمية فحدد أهم الفروق بين النسيب والغزل والتي تخفى على بعض من النقاد ومتذوقي الشعر حسب رأيه فيراهما مترادفين، يقول قدامة:

"إنّ النّسيب ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن"[1]، و"الغزل إنّما هو التّصابي والاستهتار بمودّات النّساء ويقال في الإنسان انه غزل إذا كان متشكّلاً بالصورة التي تليق بالنّساء، وتجانس موافقاتهن"[2] فهو "المعنى الذي اعتقده الإنسان في الصبوّة إلى النّساء نسب بهن من أجله"[3].

فجعل الغزل هو الشعور أو الحالة النفسية التي تعتري الشاعر من الحب واللوعة والهيام وما إلى ذلك، والنّسيب هو التعبير عنه في صياغة شعرية وبذلك تصبح العلاقة بين الغزل والنسيب —حسب تصوّر قدامة– علاقة السبب بالمسبب. وخلاصة قول **قدامة** "أن الغزل معنى، وأنّ النّسيب هو العبارة عن هذا المعنى، وأنّ الغزل مؤثّر، وأنّ النّسيب هو الأثر، أو هو صياغة أثر اللوعة والحب الذي يجد العاشق المستهام في ألفاظ وعبارات"[4].

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أنّ مقاربة **قدامة بن جعفر** لأغراض الشعر العربي قائمة على فكرة الغرض **الأصلي** والأغراض **الفرعية** فالمديح هو الغرض الأصلي الذي تتناسل من صلبه سائر الأغراض الأخرى، والملاحظ أنّ هذه المقاربة قد أغفلت بعض الأغراض الشعرية العريقة في الشعر العربي كالفخر خاصة والتي يمكن أن تنطبق عليها فكرة الأصل والفرع باعتبار هذا الأخير (الفخر) ما هو في النهاية إلاّ مدح للذات بالخصال والفضائل التي تنسب للممدوح والمرثي وتغيب عن المهجو.

أما **أبو هلال العسكري** فلم يبتعد كثيراً عما جاء به سابقه رغم أنّه يرى أنّ "أغراض الشّعراء كثيرة، ومعانيها متشعّبة جمّة، لا يبلغها الإحصاء، كان من الوجه أن نذكر ما هو أكثر استعمالا، وأطول مدارسة له، وهو المدح والهجاء والوصف والنّسيب والمراثي والفخر"[5]، ولعل فكرة الانتقاء القائمة

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 134.

[2] المصدر نفسه، ص 134.

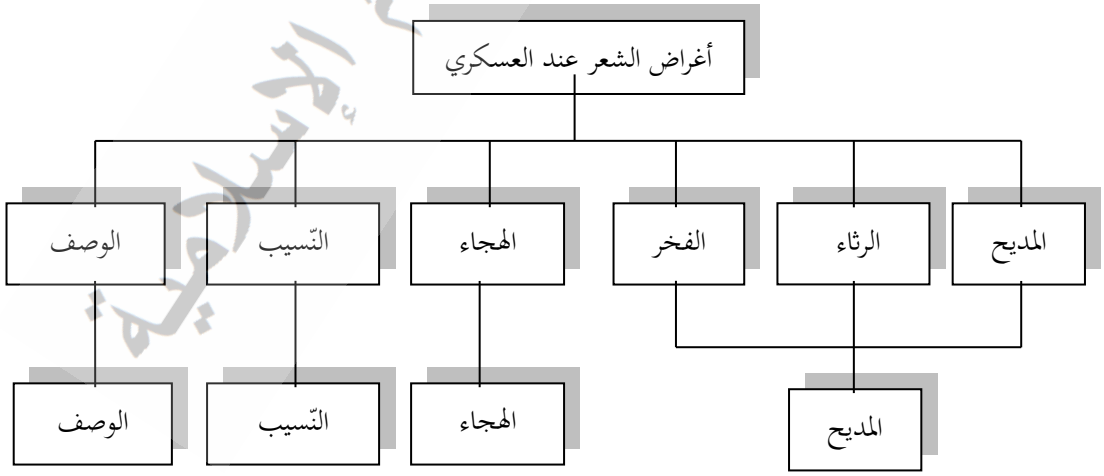
[3] المصدر نفسه، ص 134.

[4] بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1969م، ص 366.

[5] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 131.

مبدأ الشيوع والتداول راجعة حسب ما ذهب إليه بعض الباحثين إلى طبيعة المؤلفات النّقديّة العربيّة التي كانت في أغلبها "مؤلفات تعليميّة تنحو منحى الاختيار والتّمثيل هدفها التّقنين والتّلقين وأسلوبها الاختصار والإجمال"[1]، وهو ما يفتح المجال أمام احتمالات لأغراض شعرية أخرى خاضت فيها الشّعريّة العربيّة ولم ترق إلى المستوى المطلوب من الشّيوع والتّداول فألغاها **معيار الكثرة** الذي يبدو أنّ أبا هلال قد احتكم إليه في بناء تصوره التصنيفيّ للشعر العربيّ في غياب واضح لمعايير نوعية أو فنية.

لم يزد أبو هلال العسكري على التصنيف السابق سوى غرض **الفخر** واتفق معه في إلحاقه بالمديح شأنه في ذلك شأن الرثاء والهجاء، "ذلك أنّ الفخر هو مَدْحُك نفسك بالطهارة، والعفاف، والحِلْم، والعِلْم، والحسب، وما يجري مجرى ذلك"[2]، وهذا الإلحاق نتج عنه اختزال في التّصنيف السّداسي السّابق إلى تصنيف رباعيّ؛ "وقد ذكرت قبل هذا المديح والهجاء وما ينبغي استعماله فيهما؛ ثم ذكرت الوصف والنّسيب، وتركت المراثي والفخر لأنهما داخلان في المديح"[3]، وهذا الإلغاء أوقع تصنيف العسكري في الكثير من الإشكالات والتساؤلات أهمها تجاهله لمبدأ **المغايرة** الذي يقوم عليه تصنيف الأنواع في أيّ ممارسة إبداعية، فبدل أن يبحث عن الحدود الفارقة بين الأغراض الشعرية المختلفة راح يبحث عن مكامن المماثلة فيها ليعمل على دمجها واختزالها، هذا ناهيك عن تغييبه لأغراض شعرية كان لها حضورها النّوعيّ والكميّ في المنجز الشّعريّ العربيّ على غرار الحكمة والزهد والخمريات، ولعل هذه المطبّات التي وقع فيها تصنيف أبي هلال العسكري لا يبررها في واقع الأمر سوى التأثير الواضح للتصنيف السابق ويمكن تلخيص تصور العسكري لأغراض الشعر العربي في الخطاطة الآتية:



[1] محمد عبد السلام: موقف النقاد القدامى من شعر الحكمة والزهد، حوليات الجامعة التونسية، ع15، 1977م، ص 85.

[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 131.

[3] المصدر نفسه، ص 131.

أقام **ابن وهب الكاتب** هو الآخر مقاربته لأغراض الشعر على مبدأ **الأصل** و**الفرع** فرأى أنّ "للشّعراء فنون من الشّعر كثيرةٌ تجمعها في الأصل أصناف أربعة وهي: المديح، والهجاء، والحكمة، واللّهو"[1] ومن هذه الأصول الأربعة تتناسل أغراض الشّعر الأخرى، فالمراثي والافتخار والشّكر فروع من المديح، والذم والعتب والاستبطاء والتأنيب فروع من الهجاء، بينما يتفرع من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ، ومن اللّهو الغزل والطرد وصفة الخمر والمجون[2].

والنّاظر في تصنيف **ابن وهب** يلحظ ما هو عليه من الاتساع إذا ما قورن بسابقيه، فقد التفت إلى بعض الأنواع الشّعريّة كالخمريات والعتاب والطرد والزهد والتي ارتبط أغلبها ببواعث العملية الشعرية التي كثيرًا ما أشارت إليها النصوص النقدية "كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ر**كب** والنابغة إذا **رهب** وزهير إذا **رغب** والأعشى إذا **طرب**"[3].

فالركوب عند امرئ القيس إنما يحيل على الوصف، أما الرهبة عند زهير فمدعاة للاعتذار، أما الرغبة عند زهير فباعثة على المدح وطرب الأعشى سبب للمجون والخمر.

ومن إيجابيات تصنيف **ابن وهب** إعادة الاعتبار للحكمة باعتبارها غرضاً شعريّاً أصليًّا له فروع مرتبطة بالجانب الديني والأخلاقي (التزهيد والمثل والموعظ)، وعلى الرغم من كثرة ورود الحكمة في الشعر العربي إلاّ أنّ من النقاد والباحثين من يرى "أنّ الحكمة لا ترد منفصلة عن سياقها، ولا تفهم من ثمّ في استقلال عن سابق النظم ولاحقه، فهي أعلق بموضوعاتها، ولم تكن صياغتها إلاّ خلاصة لتجارب الإنسان في علاقته مع الآخر الذي فرض عليه المدح أو الهجاء أو التغزّل أو الشكوى، أو الرثاء، ولا تملك شروط انسجامها إلاّ بتعالقها الدّائم مع موضوعات القصيدة المتنوعة"[4]، ولذلك عدّت **الحكمة** مجرد وسيلة من وسائل التأثير والإقناع في سياق الأغراض الشّعريّة الأخرى مع اشتراط ندرتها داخل القصيدة وقيامها على العفوية، لأنّ كثرتها توقع النّص في التّكلّف، فالحكمة "إنّما هي نبذ تستحسن، ونكت تستطرف مع القلّة، وفي الندرة، فأما إذا كثرت، فهي دالة على الكلفة، فلا يجب للشعر أن

[1] ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، ص 170.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص ص 170-171.

[3] أبو هلال العسكري: الصناعتين، 23.

[4] محمد إقبال عروي: من قضايا النقد القديم المثل والحكمة، ص 65.

يكون مثلاً كلّه وحكمة كشعر صالح بن عبد القدوس، فقد قعد به عن أصحابه، وهو يقدمهم في الصناعة لإكثاره من ذلك"[1].

وعليه خلص الناقد إلى "أنّ الحكمة ليست غرضاً شعريّاً كما وهم ابن وهب، وإنّما هي صيغٌ نظميّةٌ يقتضيها سياق الكلام في الأغراض والموضوعات المتنوعة، وترد في مستهلها أو عقبها مقصوداً بها التأثير والاستدلال والإقناع"[2]. غير أننا قد نتفق مع الباحث في اعتبار الحكمة الواردة في سياق الأغراض الأخرى مجرد وسيلة للإقناع إذا استبعدنا ورود الحكمة مفردة في بيت أو مقطّعة أو قصيدة كاملة.

فإذا عدنا إلى التجربة الشعريّة العربية وجدنا الحكمة في أغلب النّصوص من الجاهلية إلى العصر العباسي مقترنة بسياقات أغراضية أخرى كالمدح والرثاء والغزل، فترد في صدر بيت أو في عجزه، كما ترد الحكمة في الأبيات المفردة وحتى في البيتين والثلاثة أبيات متتالية، ففي التجربة الشعرية عند المتنبي على وجه الخصوص شاعت الحكمة إلى حدّ وصلت معه في بعض الأحيان إلى تسعة أبيات متتالية نحو قوله:

ولَمَـــا صَـــارَ ودُّ النَّـــاسِ خبًّـــا ... جَزَيْـــتُ عَلَـــى ابْتِسَـــامٍ بِابْتِسَـــامِ
وصِـــرْتُ أَشُـــكُّ فـــيمن أَصْـــطَفيهِ ... لِعِلْمِـــي أنّـــهُ بَعـــضُ الأنَامِ
يُحِـــبُّ العَـــاقِلُونَ عَلَـــى التَّصَـــافِي ... وَحُـــبُّ الجَـــاهِلِينَ عَلَـــى الوَسَـــامِ
وأَنَـــفُ مِـــنْ أَخِـــي لِأَبي وَأُمِـــي ... إِذَا لَمْ أَجِـــدْهُ مِـــنَ الكِـــرَامِ
أَرَى الأَجْـــدَادَ تَغْلِبُهَـــا جميعًـــا ... عَلَـــى الأَوْلَادِ أَخْـــلَاقُ اللِّئَـــامِ
ولَسْـــتُ بِقَـــانِعٍ مِـــنْ كُـــلِّ فَضْـــلٍ ... بِأَنْ أُعْـــزَى إِلَى جَـــدٍّ هُمَـــامِ
عَجِبْـــتُ لِمَـــن لَـــهُ قَـــدٌّ وَخَـــدٌّ ... ويَنْبُـــو نَبْـــوَةَ القَضَـــمِ الكهَـــامِ
وَمَـــنْ يَجِـــدْ الطَرِيـــقَ إِلَى المعَـــالِي ... فَـــلَا يَـــذَرِ المطِـــيَّ بِـــلاَ سَـــنَامِ
وَلَمْ أَرَ فِي عُيُـــوبِ النَّـــاسِ شَـــيْئًا ... كَـــنُقْصِ القَـــادِرِينَ عَلَـــى التَّمَـــامِ[3]

إلاّ أنّ الحكمة في واقع الأمر جاءت خدمة للغرض العام الذي وضعت له القصيدة، فالحكمة مهما كثرت أبياتها داخل النص لا يمكن أن تستقل غرضا شعريا قائما بذاته.

---

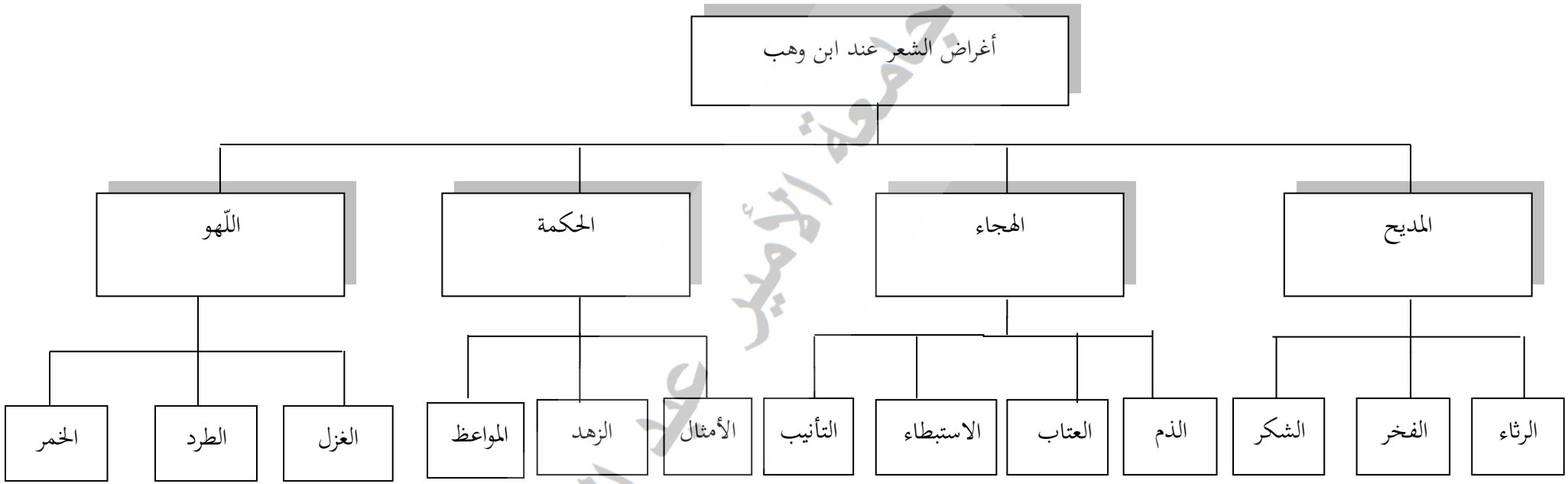
[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 487.

[2] محمد إقبال عروي: من قضايا النقد القديم المثل والحكمة، ص 66.

[3] المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العبكري المسمّى التبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأنباري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، دط، دت، مج 04، ص ص 144-145.

ومن الملاحظات التي نسجلها على مقاربة **ابن وهب** لأغراض الشعر العربي إدراجه لبعض الأساليب على أنّها أغراض شعرية فرعية كالشكر والتأنيب والاستبطاء والمواعظ وهي في واقع الأمر أقرب إلى الأغراض البلاغية منها إلى الأغراض الشعرية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

ومن النّقاد الذين اهتموا بالتّصنيف الأغراضيّ للشعر **ابن رشيق المسيلي** حيث أفرد في كتابه العمدة باباً كاملاً تحت مسمى **باب في أغراض الشّعر وصنوفه**[1] ثم أفرد لكلّ غرض من الأغراض بابا خاصاً بسط فيه الحديث عن المقومات الجماليّة لكلّ غرض ودواعيه الاجتماعية والنّفسيّة، وهي عنده عشرة أبواب (باب النّسيب، باب المديح، باب الافتخار، باب الرثاء، باب الاقتضاء والاستنجاز، باب الهجاء، باب الاعتذار، باب العتاب، باب الوعيد والإنذار وباب الوصف)، وحدد **ابن رشيق** تحت كلّ غرض الأصناف التي يمكن أن يتضمنها لتتشكل لديه ثنائية (الغرض/الصنف) التي تقابل ثنائية (الأصل/الفرع)، والأصناف عند **ابن رشيق** هي طرق التّعبير والإجادة في الغرض الشّعريّ.

والمتمعن في الأبواب العشرة التي أورد **ابن رشيق** يلحظ أنّها قابلة للتصنيف وفق مجالين معنويين متضادين تصبح الأغراض الشعرية وفقهما قائمة على قانون الأصل والفرع:

المجال الأوّل: المدح، الفخر، النسيب، الرثاء، الاعتذار، الاقتضاء والاستنجاز.

المجال الثاني: الهجاء، العتاب، الوعيد والإنذار.

أما **الوصف** فقد خصّه **ابن رشيق** بقراءة مختلفة عن سائر الأغراض الأخرى، فله تصوّر خاص باعتباره "الإخبار عن حقيقة الشيء"[2] وهو ما وسّع مساحته في حقل الشّعريّة العربيّة وأدى إلى التباسه حدوده وغموض دلالته و"عدم إحكام التّمييز بين الوصف باعتباره **غرضًا** يقصده الشاعر لذاته ويستنفذ في قوله والوصف باعتباره **أسلوباً** تستخدمه الأغراض وتلونه بألوانها"[3].

وتلك الازدواجية الدلاليّة راجعة في واقع الأمر إلى بعض النّصوص النّقديّة التي أدت قراءتها إلى تأويلات جعلت **الوصف** يرتفع عن مكانة الغرض الشّعريّ إلى غرض جامع للأغراض ومن ذلك قول **ابن رشيق** "الشّعرُ إلاّ أقلُّه راجعٌ إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه"[4]، ولعل المراد هنا هو الوصف باعتباره أسلوباً أي إخباراً عن حقيقة الشيء وهو تقنية تعبيرية وظيفتها تتجاوز الوصف إلى ما وراءه من

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج2، ص 113.
[2] المصدر نفسه، ج2، ص 114.
[3] مبروك المناعي: في إنشائية الشعر العربي، ص 163.
[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج2، ص 294.

أفكار ومشاعر وآراء، "وهذا الوصف ليس خطاباً مطلوباً لذاته وإنما مطلوب لما وراءه: وأبرز مجالات ظهوره لوازم الأغراض (لاسيما لوازم الفخر ولوازم المدح ولوازم الرثاء)، يُؤتَى به ليمهّد لها ويوحي بها ويُنشئ لها عالمها التّمثيلي الخاصّ"[1].

وقد عمد **ابن رشيق** في مقاربته لأغراض الشّعر إلى تحديد الفروق الدقيقة بين الأغراض الشّعريّة التي تخوض في المعاني الشّعريّة المتقاربة، كتفريقه بين العتاب والاقتضاء، وبين العتاب والهجاء، كما فرّق بين غرض الوعيد والإنذار وبين الهجاء.

ومما جاء في تفريقه بين **العتاب** و**الاقتضاء** قوله: "حَسْب الشاعر أن يكون مدحه شريفا واقتضاؤه لطيفا وهجاؤه إن هجا عفيفا فإنّ الاقتضاء الخشن ربّما كان سبب المنع والحرمان وداعية القطع والهجران، وقوم يدرجون العتاب في الاقتضاء، والاقتضاء في العتاب وأنا أرى غير هذا المذهب أصوب"[2]، ووفقا لذلك كان الاقتضاء عند **ابن رشيق** هو "طلب الحاجة، وباب التّلطف فيه أجود؛ فأن بلغ الأمرُ العتاب، فإنّما هو طلب الإبقاء على المودّة والمراعاة، وفيه توبيخ ومعارضة، ولا يجوز معها بعد الاقتضاء"[3]، وهذا التّدقيق إنما قدّمه ليصوّب بعض التّصورات الخاطئة التي شاعت بين النّاس وجعلتهم يخلطون بين البابين ويساوون بينهما[4].

أما **العتاب والهجاء** فالعلاقة بينهما من باب الصلة بين الأصل والفرع وبينهما فروق ضئيلة تضفي بأحدهما إلى الآخر؛ فالعتاب "وإن كان حياة المودة، وشاهد الوفاء، فإنّه بابٌ من أبواب الخديعة، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قلّ كان داعية الألفة، وقيد الصحبة، وإذا كثر خشن جانبه، وثقل صاحبه"[5]، وبذلك كانت أهم معاييره القلة والتي إذا غادرها فقد هويته ووقع في الخديعة وفتح على نفسه باب الهجاء، لذلك كان من الضروري أن يتوخى الشاعر الحذر في التعامل مع هذا الغرض وأن يدرك الطرائق الفنية المتبعة فيه حتى يتفادى التداخل أو التماس مع أغراض أخرى، فمن "العتاب ما يمازجُهُ الاستعطاف والاستئلاف، ومنه ما يَدْخُلُه الاحتجاج والانتصاف، وقد يعرض فيه المنُّ والإجحاف مثل ما يُشْرِكُه الاعتذار والاعتراف"[6].

---

[1] مبروك المناعي: في إنشائية الشعر العربي، ص 164.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 158.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص 158.

[4] ينظر المصدر نفسه، ص 153.

[5] المصدر نفسه، ج2، ص 160.

[6] المصدر نفسه، ج2، ص 160.

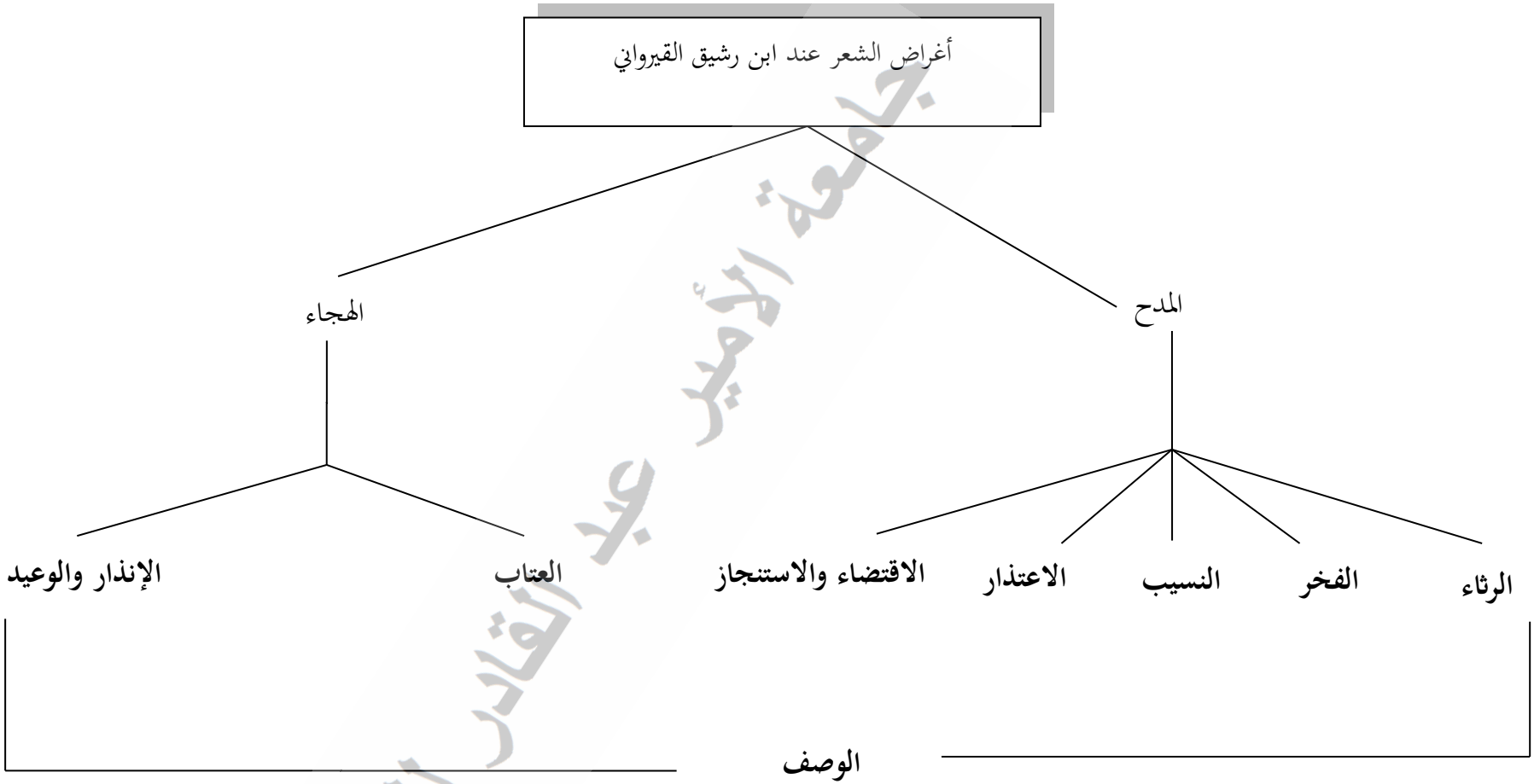
وبين **الهجاء** و**الوعيد والإنذار** حدود مشابهة، فالوعيد مقدمة للهجاء، فقد "كان العقلاء من الشعراء وذوو الحزم يتوعّدون بالهجاء، ويحذّرون من سوء الأحدوثة، ولا يُمْضُون القول ألاّ لضرورة لا يحسن السكوت معها"[1]، وكأنّ الوعيد إنذار بالهجاء وتمهيد له.

ولعل هذه الفوارق الدقيقة التي نبّه إليها صاحب العمدة جاءت تفادياً للتّداخل الذي يمكن أن يحدث بين أغراض الشّعر المتقاربة، وهو ما يدلّ على البعد التصنيفي المحكم الذي تميّزت به مقاربته لأغراض الشعر العربي، والتي نحا فيها سبيلاً مختلفا عما ألفناه عند سابقيه لاسيما في مجال تحديد الأصلي والفرعي من الأغراض، فجعل الأصل قائما على غرضين اثنين هما المدح والهجاء باعتبارهما يحملان دلالة المعاني الموجبة والسالبة، فـ "الشّعر كلّه نوعان: مدح وهجاء، فإلى المدح يرجع الرّثاء والافتخار والتّشبيب، وما تعلّق بذلك من محمود الوصف: كصفات الطلول والآثار والتّشبيهات الحسان وكذلك تحسين الأخلاق: كالأمثال والحكم والمواعظ والزّهد في الدّنيا والقناعة والهجاء ضدّ ذلك كلّه"[2].

وعليه يبقى الوصف في تصور **ابن رشيق** غرضاً وسطاً بين المدح والهجاء فحسب المعاني التي يخوض فيها الشاعر الواصف تصنّف نصوصه، فما حمد من المعاني والصفات كان مدحا، وما قبح منها دخل في باب الهجاء.

[1] المصدر السابق، ج2، ص 187.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 121.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

وإذا عدنا إلى **حازم القرطاجني** فإننا نجد مقاربته لأغراض الشّعر العربي قد اختلفت اختلافا كبيرًا عما سبقها من مقاربات نظرًا لجملة من العوامل والأسباب أهمها تأثر صاحب المنهاج بالفكر اليوناني عموماً وبالفلسفة الأرسطيّة على وجه الخصوص، فكان له تصور خاص إزاء التصنيف الأغراضيّ للشعر العربيّ وقد بدأ كتابه ببيان ذلك التّصنيف وختمه به مشيراً إلى أهم التصنيفات التي خضع لها الشعر عند سابقيه من النقاد ووجه القصور فيها.

يعرّف **حازم القرطاجني** الشّعر بأنّه "كلام موزون من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن التّخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن من إغراب، فإنّ الاستغراب والتّعجب حركة للنّفس، إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قوي انفعالها وتأثرها"[1].

ففي هذا التّعريف ربط حازم بين أطراف العملية الإبداعية الثلاثة (المبدع/النص/المتلقي) وانطلاقا من هذا الربط أقام تصوره للتصنيف الأغراضي للشّعر وفق شبكة اصطلاحية يفضي الواحد منها إلى الآخر هي: (أجناس أول /أنواع أول/أنواع أخر/الطرق/أمهات الطرق).

فـ "أغراض الشّعر أجناسٌ وأنواعٌ تحتها أنواعٌ. فأمّا **الأجناس الأول** فالارتياح والاكتراث وما تركب منها نحو إشراب الارتياح الاكتراث أو إشراب الاكتراث الارتياح وهي الطرق الشاجية. و**الأنواع** التي تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء. و**الأنواع الأخر** التي تحت هذه الأنواع هي: المدح والنسيب والرثاء (...) والتذكرات وأنواع المشاجرات وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشّعريّة"[2].

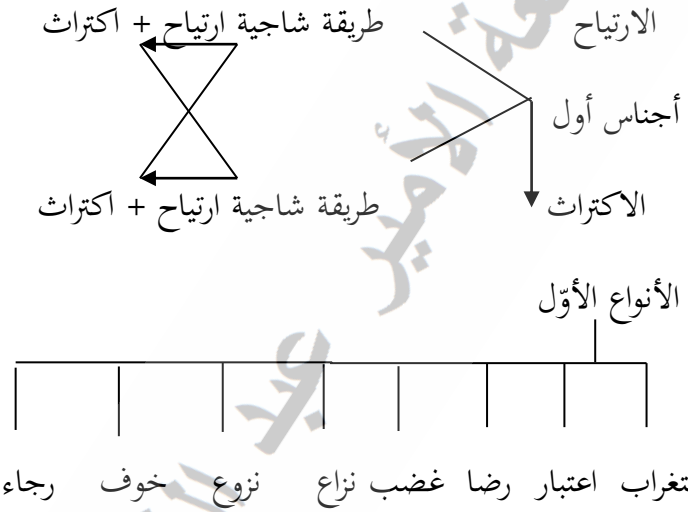
ومن نص حازم يتبيّن وعيه للفروق اللّغوية والمفهومية بين الجنس والنوع فاستعمل الجنس على أنّه يضم جملة من الأنواع، وترى **فاطمة الوهيبي** أنّه "استعمل **الجنس** باعتباره الأصل الذي تتفرع منه الأنواع، كما يلاحظ أيضا أنّ من الأنواع ما هو أمّ تفرّع أيضًا أنواعًا في طبقةٍ ثالثة. ويظهر أنّه يجعلها مساوية لما يسميه في

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

موضع آخر الطرق الشّعرية، حيث الطرق عنده أربع أمهات"[1]، وقد أشار إلى تلك الطرق في قوله: "أمهات الطرق الشّعريّة أربعٌ، وهي التهاني وما معها، التّعازي وما معها، والمدائح وما معها، والأهاجي وما معها"[2].

وقد لخّصت فاطمة الوهيبي القسمة الكبرى لأغراض الشّعر عند حازم في الخطاطة الآتية:



ومدار هذه القسمة هو البواعث المفضية إلى قول الشّعر وهي متعلّقة بالطرف الأوّل من أطراف العملية الإبداعية وهو **المبدع** وما تعلّق به من أوضاع نفسية باعثة على التّعبير الشّعريّ، ومنها انتقل حازم إلى الطرف الثاني وهو **النّصّ** أي المعنى الشعري وطرق التعبير عنه "المنهج الأوّل في الإبانة عن طرق الشّعر من حيث تنقسّم إلى جدٍّ وهزل"[3]، والطرق الشّعريّة في هذا السّياق تحيل على الأساليب المتبعة في التّعبير عن المعاني، فهي إما **أساليب جادة** وهي "مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمّة والهوى إلى ذلك"[4] وإمّا **أساليب هزليّة** وهي "مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمّة والهوى إلى ذلك"[5].

أما الطريقة الجدّية في التّعبير الشّعريّ "فيجتنب فيها الساقط من الألفاظ والمولّد، ويقتصر فيها على

---

[1] فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002م، ص 76.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 341.

[3] المصدر نفسه، ص 327.

[4] المصدر نفسه، ص 327.

[5] المصدر نفسه، ص 327.

العربيّ المحض في التصاريف الصريحة في الفصاحة المطّردة في كلامهم"[1]، على عكس الطريقة الهزلية التي تعرف "بشيوع العبارات الساقطة والألفاظ الخسيسة ككثير من ألفاظ الشطّار المتماجنين وأهل المهن والعوام والنّساء والصبيان على الوجه الذي تقبل به الطريقة ذلك"[2].

ومن جهة **المعاني** فرّق حازم بين الطريقين، فيجب في معاني الطريقة الجدّية "أن تكون النّفس فيها طامحة إلى ذكر ما لا يشين ذكره ولا يسقط من مروءة المتكلّم"[3] على خلاف المعاني الهزلية أين "تكون النفس في كلامها مسفّة إلى ذكر ما يقبح أن يذكر، وألاّ تقف عند دون أقصى ما يوقع الحشمة، وألاّ تتكبر عن صغير ولا ترتفع عن نازل"[4].

ورغم تأكيد **حازم** على ضرورة الفصل بين الطريقة الجديّة والطريقة الهزليّة على كافة المستويات اللّغوية والدّلاليّة، إلاّ أنّه أشار إلى إمكانية التّقاطع بينهما على سبيل المراوحة بين المعاني والأساليب فأدرج مَعْلَمَين الأوّل **دالّ على طرق العلم بما تأخذه طريقة الجدّ من طريقة الهزل**، والمعلم الثاني **دالّ على طرق المعرفة بما تأخذه طريقة الهزل من طريقة الجدّ**.[5]

وفي سياق التّصنيف الأجناسيّ للشّعر العربيّ لم يغفل حازم الطرف الثالث من أطراف العملية الإبداعية، فقد أشار إلى الوضعيات النفسية التي يكون عليها جمهور المتلقين وما يناسب كلّ واحد منهم من المعاني والأساليب الشّعريّة كلّ حسب وضعه ونفسيته.

"لمّا كان النّاس بحسب تصاريف أيامهم وتقلّب أحوالهم كأنّهم ثلاثة أصناف: -1- صنف عظمت لذّاته، وقلّت آلامه حتى كأنّه لا يشعر بها، -2- وصنف عظمت آلامه، وقّت لذّاته حتّى لكأنّه لا يشعر بها -3-، وصنف تكافأت لذّاتهم وآلامهم"[6] وعليه صنّف حازم الأوضاع النفسية الملائمة لتلك الأصناف فـ"كانت أحوال الصّنف الأوّل أحوالا **مُفْرِحَةً**، وأحوال الصنف الأخير **مُفْجِعَةً** وأحوال الصّنف الوسط في كثير من الأمر **شَاجِيةً**"[7] وبذلك تصبح الأقاويل الشعريّة الموجهة إلى ذلك الجمهور المتلقي المتنوع بحالاته

[1] المصدر السابق، ص 328.
[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 331.
[3] المصدر نفسه، ص 329.
[4] المصدر نفسه، ص 331.
[5] المصدر نفسه، ص ص 333-334.
[6] المصدر نفسه، ص 356.
[7] المصدر نفسه، ص 356.

النّفسيّة المتباينة "منقسمة بهذا الاعتبار بحسب البساطة والتركيب إلى سبعة أقسام: -1- أقوال مفرحة - 2- أقوال شاجية -3- أقوال مفجعة -4- أقوال مؤتلفة من سارّة وشاجية -5- ومن سارّة ومفجعة - 6- ومن شاجية ومفجعة -7- ومؤتلفة من الثلاث"[1]، وكلّ صنف من أصناف المتلقين يتفاعل مع القول الشّعريّ المناسب لحالته فـ "النفوس تختلف فيما تميل إليه من هذه الأقسام بحسب ما عليه حالها، فإنّها ليست تميل إلاّ إلى الأشبه بما هي فيه"[2].

وكما هو الحال بالنسبة لتصنيف الأغراض حسب المعاني نبّه حازم إلى إمكانية التّقاطع بين الحالات النفسية الإنسانية والذي من شأنه أن يخلق فراغا داخل التصنيف ويجعل منه تصنيفًا نظريّاً غير قادر على استيعاب التنوع الدلالي الذي تزخر به الشّعريّة العربيّة، وفي محاولة لسدّ هذا الفراغ يشير حازم إلى بعض الأحوال الشاجية التي تجمع بين الحالتين المتناقضتين في النّصّ الشّعريّ الواحد "منها أحوال أعقبت فيها الوحشة من الأنس والكدر من الصفاء، نحو إعقاب التنعّم بالحبيب بالتألـّم لفراقه، وإعقاب التنعّم بالوطن المؤنس بالتألّم لفراقه، وإعقاب التّنعّم بالزمن المسعد بالتألم لفراقه"[3]، ورغم ذلك يبقى في الشّعريّة العربيّة فيما يبدو لنا من المعاني المتنوعة والكثيرة التي تعجز ثلاثية حازم عن الإلمام به والذي مرده التداخل الشديد بين الحالات النفسية داخل النّص الشعري الواحد.

وبذلك يكون **حازم القرطاجني** قد وزّع تصوراته حول التّصنيف الموضوعاتيّ للمنجز الشّعريّ العربيّ على أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة فأحاط بها من حيث المعاني والمباني وكذا الطرق والأساليب، بل وذهب إلى أعمق من ذلك أين غاص في الدوافع والبواعث والحالات النفسية لدى المبدع والمتلقي معًا مستعينا في ذلك بفكره المنطقي وما أتاح له من أبعاد تصنيفية سعى من خلالها إلى وضع تصور شامل لأغراض الشّعر العربي بعيداً عن التصنيفات السابقة.

4-4-2 المقاربة الأخلاقية لأغراض الشعر العربيّ:

اتجه بعض النقاد في تصنيف الشّعر وجهة تختلف عن سابقتها فأخضعوا الجمالي للأخلاقي وقسّموا أغراض الشّعر العربي من منظور دينيّ أخلاقيّ؛ على غرار ما فعل **عبد الكريم النهشلي القيرواني**

[1] المصدر السابق، ص ص 356-357.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 357.

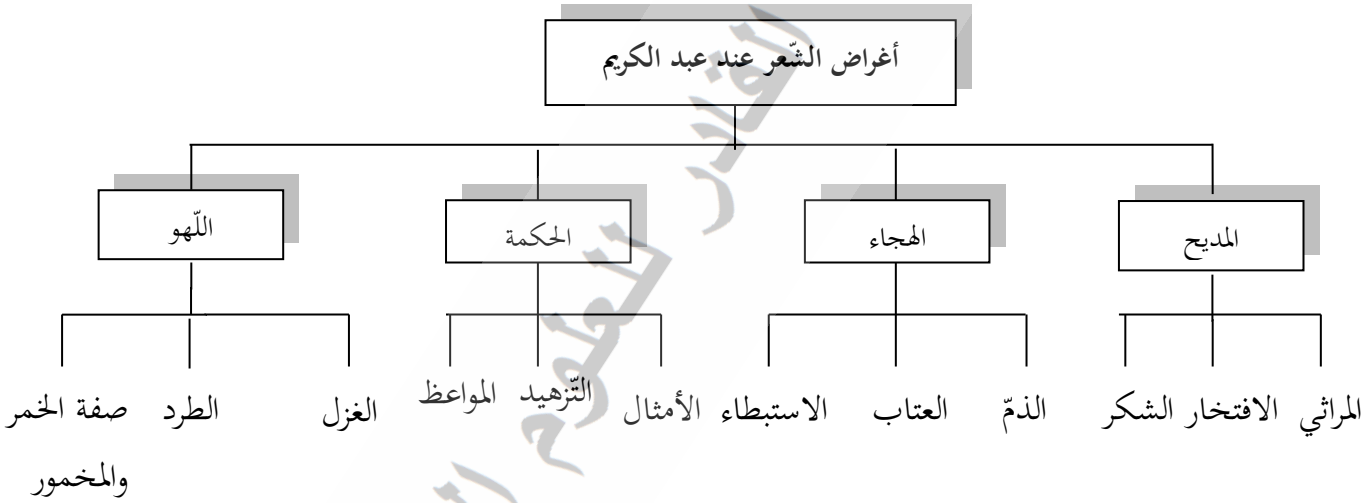
[3] المصدر نفسه، ص 358.

(ت 405هـ) حيث أورد عنه صاحب العمدة عددًا من النّصوص النقديّة التي تعكس مقاربته الموضوعاتية الأخلاقية لأغراض الشعر العربيّ.

انطلق **عبد الكريم النهشلي** في تصنيفه من مبدأ الأصل والفرع الذي استندت إليه جلّ المقاربات الجمالية السابقة، فجعل الأغراض الأصول أربعة هي:

"المديح، والهجاء، والحكمة، واللّهو"[1] وذلك هو المستوى الأوّل من التصنيف يليه مستوى آخر تتفرع فيه الأصول إلى فروع؛ "فيكون من المديح المراثي والافتخار والشكر، ويكون من الهجاء الذّم والعتاب والاستبطاء، ويكون من الحكمة الأمثال والتّزهيد والمواعظ، ويكون من اللّهو الغزل والطرد وصفة الخمر والمخمور"[2].

فتكون بذلك أغراض الشعر عنده وفق الخطاطة الآتية:



لا يختلف **عبد الكريم النّهشلي** في هذا المستوى من التصنيف عن سابقيه سواء على مستوى الأصول أو على مستوى الفروع، فقد اشتغل على الثنائيات المتضادة (المديح/الهجاء) و(الحكمة/اللهو)، ولئن كان البعد الأخلاقي ضئيل في هذا التقسيم إلاّ أنّه وارد في طياته لاسيما على مستوى الثنائية الثانية فقد ربط **عبد الكريم النهشلي** الحكمة بأبعاد دينية بحة تتجلى في غرض الزهد والمواعظ، بينما كان اللّهو قرين المجون والخمر والغزل.

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 121.
[2] المصدر نفسه، ج1، ص 121.

أورد **النهشلي** وفي كتابه **اختيار الممتع في علم الشّعر وعمله** تصنيفًا آخر مختلف تمام الاختلاف عن سابقه جاء في قوله: "فشعرٌ يكتب ويروى، وشعرٌ يسمع ولا يروى، وشعرٌ يلتذ ويروى"[1]، وهو تصنيف لا يرتبط بموضوعات الشّعر بقدر ما هو مرتبط بالجودة الفنيّة التي تضمن قبوله لدى المتلقي. **فالشّعر الذي يكتب ويروى** هو ما كان على درجة معينة من الجودة فقبله المتلقي "ولذلك هو الشّعر الذي يكتب ويتناقله الرواة جيلا بعد جيل دون أن ينسوه لما فيه من موضوعات قيّمة وصياغة جميلة ومعنى لطيف"[2].

أما الصنف الثاني وهو **الشعر الذي يسمع ولا يوعى** فهو "يسمع لأنّ ألفاظه متناسقة توهم السامع بالروعة والجمال، غير أنّه لا يوعى لأنّك إذا فتشت عن معانيه لا تجد شيئا لأنّها عادية أو تافهة"[3]، ولعل النوع الثالث وهو **الشعر الذي يلتذ ويروى** يمثل المنزلة بين المنزلتين.

و**لعبد الكريم النهشلي** تصنيف ثالث تظهر فيه ميوله الدينية ومعاييره الأخلاقية جاء نصّه فيما أورده عنه تلميذه ابن رشيق قائلاً:

"الشّعر أربعة أصناف: فشعر هو خيرٌ كُلُّه، وذلك ما كان في باب الزّهد، والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثّل به بالخير، وما أشبه ذلك؛ وشعرٌ هو ظرفٌ كلُّه، وذلك القول في الأوصاف، والنّعوت، والتّشبيه، وما يفتن به من المعاني والآداب، وشعرٌ هو شرٌّ كلّه، وذلك الهجاء، وما تسرّع به الشّاعر إلى أعراض النّاس؛ وشعرٌ يتكسب به، وذلك أن يحمل إلى كلّ سوقٍ ما ينفق فيها ويخاطب كلّ إنسان من حيث هو، ويأتي إليه من جهة فهمه"[4].

والمعيار الأخلاقي واضح في هذا التصنيف الذي أخضع فيه صاحبه النتاج الشّعريّ للنّقد الأخلاقي وهو نقد لا يبحث عن مكامن الجمالية في النّص بقدر ما يبحث فيما يمكن أن يؤديه من وظائف دينية تهذيبية وقد انطلق فيه من ثنائية (الخير/الشرّ) التي تحكم أغلب الأفعال البشرية.

وهذا التّصنيف هو الآخر يخضع لقاعدة **الأصل والفرع**؛ فأصوله الأصناف الأربعة الأولى وهي:

- شعرٌ هو خيرٌ كلّه. – شعرٌ هو ظرفٌ كلّه. – شعرٌ هو شرٌّ كلّه. – شعرٌ يتكسب به.

---

[1] عبد الكريم النهشلي: اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، تح محمود شاكر القطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 2006م، ص 20.

[2] بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص 73.

[3] المرجع نفسه، ص 73.

[4] ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 118.

وتتفرع هذه الأصول الأربعة كلّ حسب الغاية المنوطة به **فالصنف الأول** منه الزهد والمواعظ الحسنة والمثل وما جرى مجراها من الأغراض ذات البعد الديني الأخلاقي، أمّا **الصنف الثاني** فمنه الأوصاف والنعوت والتشبيه. والجدير بالملاحظة أنّ ما أدرج **النهشلي** من فروع تحت شعر الظرف لا تستقيم أغراضاً شعرية بقدر ما يمكن عدّها أساليب داخلة في باب البلاغة.

ومدار **الصنف الثالث** على الأغراض الشّعرية التي حادت معانيها عن طريق الخير وهي الهجاء وما تسرّع به الشعراء إلى أعراض النّاس وما جرى مجراه، والصنف الرابع أو شعر التّكسّب والذي قد يكون مدحاً كما قدر يكون رثاءً أو حتى هجاءً وكلّ ما اتخذ من الكذب والتّملق مطية لنيل العطايا وجعل من الشعر سلعة تفصل على أقدار النّاس.

وأهم ما يسجل على هذا التصنيف من ملاحظات أنّه تجاهل الأبعاد الجمالية للنص الأدبي ونقده من وجهة دينية أخلاقية لا تتناسب في واقع الأمر مع طبيعة النّص الشعري القائم عل الكذب الفني والمبالغة والتخييل. أضف إلى ذلك وجود نوع من الخلط بين الأساليب البلاغية والأغراض الشّعريّة مع غياب بعض الأغراض الشعرية المتداولة في الساحة الشعرية العربية كالرثاء والفخر.

ومما سبق نخلص إلى إنّ التّصنيف الأغراضي للشّعريّة العربيّة وإن كان أشهر التّصنيفات وأكثرها تداولاً يبقى واحداً من المعايير المتنوعة التي حاولت الإلمام بالمنجز النصيّ العربيّ واستيعاب طاقاته الهائلة، سواء على مستوى البنية الشكلية من خلال التصنيف الكمي (قصيدة، مقطعة، نتفة، بيت مفرد) والتي يتميّز كلّ نوع منها بخصائص جمالية وأسلوبية خاصة، أو على مستوى البنى الإيقاعية والتي تقوم على أحد أبرز مقومات النص الشعري وعلاماته الفارقة وهو البحر الشعري وقد تنوعت النتاج الشعري وفقه إلى (القصيد والرجز والمخمس والمزدوج...)، إضافة إلى المعيار الموضوعاتي القائم على البينة الدلالية وما يرافقها من بنيات صوتية وتركيبة.

ورغم التباين الحاصل بين مختلف النقاد العرب القدماء حول متصوّر الغرض الشعري وتذبذب آرائهم بين الأصل والفرع في الشعرية العربية فإنّ ما قدّمه الخطاب النقدي العربي من تصنيفات وتفريعات استطاعت إلى حد ما أن تستوعب المنجز الشّعريّ العربيّ، ولذلك كان من الصعب جداً الحكم على مقولة الغرض بالقصور بإخراجها من سياقاتها التاريخية والثقافية والمعرفية، إنما ينبغي النظر إليها في حدود تلك السياقات وعدم مقاربتها وفق تصورات نقدية معاصرة.

كما أنّ مصطلح الموضوع حسب فهمنا ما هو إلاّ جزء من الغرض، فـ"الغرض قوة ناظمة لمكونات القصيدة جميعاً"[1] تنتظم اختيارات الشاعر اللّغويّة والأسلوبيّة وحتى الموضوعيّة ولذلك يبدو لنا أنّ من الصعب أن يستبدل مصطلح الموضوع بالغرض ولا أن يحل مكانه.

[1] هشام الريفي: في الغرض أو أعمال القول الشعري عند العرب القدامى، ندوة مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1994م، ص 95.

الفصل الرابع:

النثر العربيّ -بحث في منظومة الأجناس-

1- توطئة: حضور النثر في الخطاب النقدي العربي

2- أجناس النثر في المدونة النقدية العربية:

2-1 قبل الجاحظ

2-2 عند الجاحظ

2-3 عند إبراهيم بن المدبر

2-4 عبد ابن وهب الكاتب

2-5 عند أبي القاسم الكلاعي

3- أدبية أجناس النثر العربي:

3-1 بلاغة المنطوق في النثر العربي

3-2 بلاغة المكتوب في النثر العربي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- توطئة: حضور النّثر في الخطاب النّقديّ العربيّ

تؤكّد أغلب البحوث والدراسات النّقديّة الحديثة والمعاصرة أنّ النّثر العربيّ لم يأخذ ذات النّصيب من العناية التي خصّ بها الشّعر في المدونة النّقديّة العربيّة، فقد أفردت لهذا الأخير النّظريات الكاملة واعتنت بمباحثه المتعددة مختلف الفئات الفكريّة من أدباء ونقاد ولغويين وعلماء للإعجاز وفلاسفة ومتكلمين، في حين بقي النّثر وصيفًا للشّعر لاسيما في المراحل المبكّرة من التّجربة النّقديّة العربيّة والتي وسمتها الشّفاهيّة وسيطرت عليها المقولة النّمطيّة التي كان لها كبير الأثر في توجيه الإبداع والتّلقي العربيين؛ أقصد مقولة **"الشّعر ديوان العرب"**.

تعدّ مقولة **"الشّعر ديوان العرب"** من المقولات المركزيّة في الخطاب اللّغوي-الاجتماعي عند العرب حيث شكّلت نسقًا تصوريًّا كان بمثابة البؤرة الثقافيّة التي وجّهت المشهد الأدبيّ العربيّ نحو ممارسة إبداعيّة بعينها، ومارست نوعًا من السّلطة الفكريّة على ذوق المتلقي العربيّ مشكلة ذوقًا جماعيًّا تنتفي معه الأذواق الفردية. فأصبح الشعر عنوانا للأدبية والجمالية، وهو ما جعل النّقاد "[يمعنون] في بحث الشّعر من جميع نواحيه تفصيلاً وتدقيقًا إلى حدّ الإفراط أحيانا"[1].

ويرى **مصطفى البشير قط** أنّ هذه المقولة "إذا كانت تنطبق على العصر الجاهليّ، وحقبة من العصر الإسلاميّ لطبيعة ثقافتهما الشّفاهيّة المناسبة للبداوة، فإنّها لا تنطبق على ما تلاها من عصور الأدب العربيّ، التي غدا فيها النّثر من ديوان العرب أيضا بعدما زاحم الشّعر في مكانته التي تربّع عليها لسنين طوال، على اعتبار أنّ النّثر بطبيعة بعض أجناسه الكتابيّة يعدّ الوجه الأنسب للحضارة التي بدأت تلقي بظلالها على المجتمع العربيّ منذ ظهور الإسلام"[2].

فجعل الشّفاهيّة علّة تمركز مقولة **الديوان**، وعلى الرغم من أنّها لم تكن سمة الشّعر فحسب بل ولدت من رحمها أغلب أجناس النثر العربيّ وأعرقها كالخطابة والوصية والأمثال والحكم والقصص، إلاّ أنّ النّثر ارتبط أكثر بالكتابيّة باعتبارها مظهرًا من مظاهر الحضاريّة التي مالت نحوها الحياة العربيّة بعد ظهور الإسلام فعدّ النثر قسيمًا لتلك الحياة معبرًا عن متطلباتها المدنيّة المعقدة، فكان الانتقال من تمركز فعل المشافهة وما

[1] البشير المجدوب: مفهوم النثر الفني عند القدامى، ص 339.

[2] مصطفى البشير قط: النّثر الفنيّ ونقده عند العرب من الشفاهيّة إلى الكتابيّة، مجلة التراث العربي، العدد 107، سنة 2007م، ص 137.

انجر عنها من تكريس لمقولة **الشّعر ديوان العرب** إلى تمركز فعل الكتابة التي عملت حركيتها على تكريس أنماط تعبيريّة مختلفة تصب عمومًا في الممارسة الإبداعيّة النّثريّة.

وقد ربط بعض الدارسين هذا الانتقال بالخطاب القرآني المعجز، حيث يرى **جابر عصفور** أنّ "الانتقال من النّزعة الشّفاهيّة إلى النّزعة الكتابيّة على مستوى الإبداع والفكر قد حدث مع نزول القرآن الكريم، وأنّ القرآن الكريم هو النّموذج الكتابيّ الأوّل الذي يفارق النّماذج الشّفاهيّة بإعجازه، وينتقل بالعقل العربيّ الذي يتلقاه، ويتوجّه إليه من حال الاستجابة العفوية إلى الطبيعة إلى حال البناء المعقّد للثقافة، ويكتمل معنى هذه الدّلالة الرمزيّة حين نضع في اعتبارنا أنّ أوّل ما نزل من القرآن الكريم كان أمرًا بممارسة فعل القراءة الذي هو الوجه الآخر لفعل الكتابة"[1].

وعليه انتقل قطب الاهتمام الأدبي والنّقديّ من الإبداع المنطوق إلى الإبداع المقيّد بالكتابة، غير أنّ الجدير الملاحظة أن هذا الاهتمام لم يشمل كلّ أجناس الخطاب النّثري وإنّما انصب على جنس بعينه وهو جنس **الرسالة**، و**الرسالة الدّيوانيّة** بالذات، وعلى الرغم من ضعف أدبيّة هذا النّوع وقلة مكامن الجماليّة فيه إلاّ النّقاد قد خصّوه بعناية فائقة لأسباب سياسية بحتة فألّفت في هذا النوّع الرسائل والكتب الكثيرة التي صبّت جلّ عنايتها واهتمامها لبيان تقاليد الكتابة الديوانيّة وقواعدها وما يجب أن يكون عليه الكاتب من الصفات وما يجب أن يكون عليه النّصّ التّرسليّ من خصائص ومزايا[2].

في حين بقيت سائر أجناس النّثر لاسيما الشفاهيّة منها قابعة في الظلّ، فباستثناء الجهد الجبّار الذي قدّمه **الجاحظ** في **البيان والتبيين** لحفظ المادة الخطابيّة، وإرساء القواعد والأسس الجمالية التي تقوم عليها **الخطابة** باعتبارها أعرق أجناس الخطاب النّثري دون منازع، أهملت الكثير من الأجناس والأنواع النّثريّة التي لم يأت ذكرها إلاّ عرضا في سياق الدراسات البلاغيّة والبيانيّة وحتى الإعجازيّة، وبذلك كانت الخطابة والرّسالة تتصدران المنظومة الأجناسيّة للنّثر العربيّ وهو ما سنقف على أسبابه ومرجعياته خلال الصفحات اللاحقة من البحث.

---

[1] جابر عصفور: القلم واللسان، ضمن كتاب غواية التراث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2011م، ص194.وقد نشر هذا المقال أوّل مرّة في عدد فبراير 1995م من مجلة العربي.

[2] نذكر في هذا السّياق **الرسالة العذراء** لابراهيم بن المدبر(ت 279هـ)، **وأدب الكاتب** لابن قتيبة (ت 276هـ)، و**أدب الكتاب** للصولي (335هـ)، وغير ذلك من الكتب التي عرضت لأسس صناعة الترسل دون التّخصص في ذلك، نحو كتاب **الصناعتين** لأبي هلال العسكري (ت 395هـ)، و**المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر** لضياء الدين بن الأثير(ت 637هـ) وكذا كتاب **البرهان في وجوه البيان** لابن وهب الكاتب.

وقد أرجع **البشير المجدوب** حالة القحط التي أصابت المشهد النّقديّ العربيّ على هذا المستوى إلى ثلاثة من العوامل رئيسة؛ أوّلها **ديني** تمثّل في انصراف النّقد العربيّ إلى العناية بالخطاب القرآنيّ باعتباره نموذجا بلاغيًّا متفرّدًا، فتَحْتَ تأثير عاطفة التّقديس والإجلال أمعن النّقاد في بحث خصائصه البلاغية وتحليلها.

والآخر **اجتماعيّ سياسيّ** تلخص في انكباب النّقد على الشّعر باعتباره المنافس الأوّل للخطاب القرآني وأعظم خطرًا عليه من النّثر لما له من سلطان عريق على نفوس العرب ومكانة مرموقة عندهم زادها التّكسّب والاحتراف رسوخا وتمكّنا، ثم ضاعفت من حظوة الشّعر وعمل على ازدهاره الواسع النّظم الاستبدادية التي توالت على البلاد الإسلاميّة والتي وجدت في الشّعر أداة طيّعة صالحة لخدمة أغراضها ومطامعها، وبذلك أصبح الشّعر العربيّ –حسب رأيه– خير حليف للدولة والنّظام القائم.

أما العامل الثّالث **فثقافيّ فكريّ** ويتمثل في النّكسة التي مُنِيَ بها المعتزلة ابتداءً من عهد المتوكل والتي عملت على ترجيح كفة المحافظين وتقليص الفكر الحرّ، وفتور روح التطلّع إلى معرفة ما ظهر وما بطن من حقائق الوجود، فتضاءلت شيئا فشيئا النّظرة الواسعة التفتح على الإنسان والكون.

ويضيف **المجدوب** إلى العوامل السابقة عاملاً لا يقل أهمية عنها، تمثّل في ذهاب السلطان السياسيّ الفعليّ من أيدي العرب وانتقاله إلى الدّيلم، وما انجر عنه من تراجع للأدب عامة والنّثر على وجه الخصوص فلم تستطع الحياة الأدبية أن تنجب أمثال الجاحظ وابن المقفع والنّظام وأبي حنيفة الدينوري وغيرهم من زعماء الفكر الحرّ في القرنين الثاني والثالث للهجرة[1].

وعلى الرغم من ذلك لا يعدم الباحث المدقق الكثير من الإشارات والنّصوص النّقديّة التي تصب في مجال نقد النّثر ولاسيما في باب التّقسيم والتّصنيف "فدراسة النّثر ارتبطت دائما بأنواع ما"[2] تلك الأنواع تمثل صميم بحثنا في هذه المرحلة التي سنعمل خلالها على الإحاطة بمجمل ما قدّم للنّثر العربيّ من تصنيفات وبيان موقعها من النّظرية العامة الأجناس الأدبية العربيّة، ومعرفة إلى أيّ حدٍّ وُفِقَ المشهد النّقديّ العربيّ في رسم ملامح تلك النّظريّة في شقّها النّثريّ.

[1] ينظر البشير المجدوب: مفهوم النّثر الفنّي عند القدامى، ص ص 342-343.

[2] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبيّ، ص 17.

2- أجناس النّثر في المدونة النقديّة العربيّة:

2-1 قبل الجاحظ:

يعدّ من أوائل النصوص التي اضطلعت بمهمة تصنيف أجناس الأدب عمومًا وأجناس النّثر على وجه الخصوص ما أورده **الجاحظ** على لسان **ابن المقفع (ت 142هـ)** في سياق تفسير ماهية البلاغة في قوله: "البلاغة اسم جامعٌ لمعانٍ تجري في وجوهٍ كثيرةٍ. فمنها ما يكون في السُّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابًا، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعرًا، ومنها يكون سجعًا وخطبًا، ومنها ما يكون رسائل"[1].

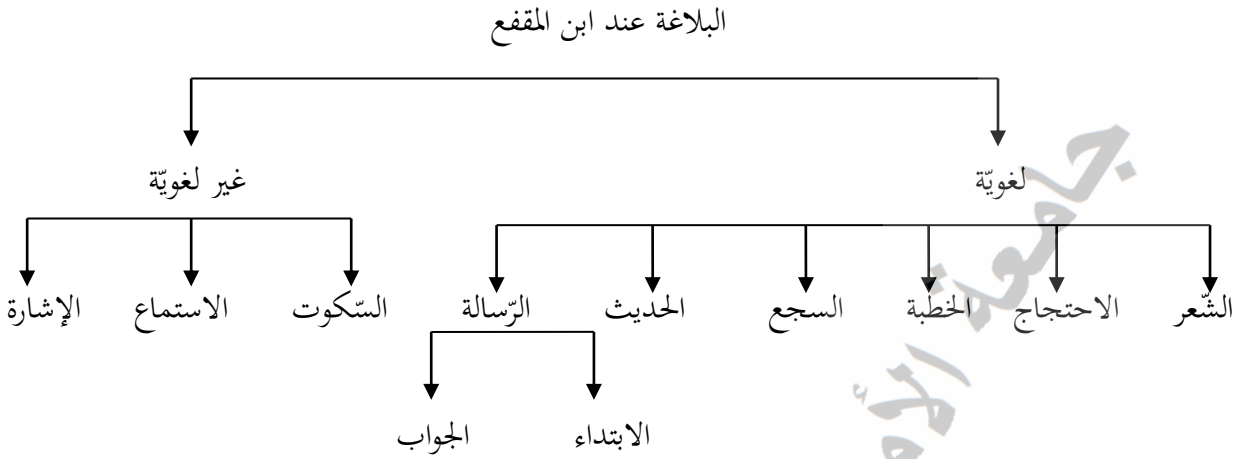
وجاء في العمدة **لابن رشيق القيرواني**:

"سُئِل ابن المقفّع: ما البلاغة؟ فقال: اسم لمعان تجري في وجوهٍ كثيرةٍ: فمنها ما يكون في السّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون شعرًا، ومنها ما يكون سجعًا، ومنها ما يكون في الابتداء، ومنها ما يكون جوابا، ومنها يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون خُطبًا، ومنها ما يكون رسائل"[2].

قسّم ابن المقفع البلاغة تقسيماً ثنائياً إلى **بلاغة لغوية، وبلاغة غير لغوية**، وتتمثل البلاغة اللغوية في الممارسات الإبداعية التي تتوسل اللغة وهي عنده (حسب النصين معاً) الشعر والخطابة و الرسائل السجع والاحتجاج والابتداء والجواب والحديث. عطف ابن المقفع –حسب ما أورده الجاحظ– السّجع على الخطبة وكأنه من لوازمها أو ربما من أنواعها، بينما اعتبره نص العمدة جنساً قائماً بذاته شأنه شأن الخطابة والشعر، كما أورد الرسالة على أنها جنس أدبي ثم عرض أنواعها (الابتداء والجواب) في المستوى نفسه من التصنيف، وهو ما أوقع تصنيفه في التداخل والخلط بين الأجناس والأنواع والخصائص الإيقاعية.

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص ص 115-116.

[2] العمدة: ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 243



كما تشير بعض الدراسات إلى نصوص نقديّة سابقة لما أورده **الجاحظ** عن **ابن المقفع** عني فيها صاحبها بأنواع الممارسة الإبداعية النثرية، وترجع إلى بعض رسائل **عبد الحميد الكاتب**، على غرار رسالته في نصيحة ولي العهد ورسالته الشهيرة إلى الكتّاب.

ففي سياق الرسالتين أورد عبد الحميد الكاتب تصوره العام للممارسة الإبداعيّة بشقيها الشّعريّ والنّثريّ، فـاستعمل مصطلح **الحديث** للدلالة على كلّ الأجناس النثريّة، معتبرا "النثر العربيّ القديم-بأنواعه المختلفة- إلاّ صورًا متنوعة من الحديث: قد يتجه به المحدث مباشرة إلى جمهور المستمعين؛ فتكون "الخطبة"، وقد يتجه به إلى أهله وذويه؛ فتكون "الوصية"، وقد يتجه به إلى قارئ معلوم (صديق، وزير...)؛ فتكون الرسالة إخوانية أو ديوانية، إلى أن نصل إلى المقامة، حيث يبلور البديع عناصر من كلّ هذا الموروث الحيّ القائم على الحديث الشفهيّ"[1]. وبذلك ارتبط المصطلح بالفكر الشفوي الذي سيطر على المفاهيم والتصورات الأدبيّة والنّقديّة العربيّة إلى غاية عصر الكاتب فـ"كلمة "الحديث" (...) تعكس الطابع الشفهيّ الذي هيمن على الأدب العربي زمنًا طويلاً، حتى في قلب عصر التدوين وما بعده"[2]، فاتسعت دائرة استعماله لتشمل كافة الممارسات الإبداعية العربيّة الشعريّة والنثريّة.

فقد جاء في **رسالة عبد الحميد الكاتب في نصيحة ولي العهد**:

"احذر الاعتزام بكثرة السّؤال عن حديثٍ ما أعجبك أو أمرٍ ما ازدهاك، أو القطع لحديث من أرادك بحديثه، حتى تنقضه عليه بالأخذ في غيره، أو المسألة عمّا ليس منه (...) ولكن أنصت لمحدّثِك، وأَرْعِه

[1] خيري دومة: الحديث: مصطلح مهمل في السّرد العربيّ، مجلة الكلمة، العدد01، يناير 2007م، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

سمعك حتّى يعلم أنّك قد فهمت حديثه وأحطت معرفة بقوله"[1].

ثم عمل على تصنيف هذا الجنس الجامع (الحديث) حسب وظيفته والطبقة الاجتماعية التي تصدره وتتلقاه فهو عنده حديث جاد وحديث هازل، "وبقدر تأكيده على أهمّيّة النّوع الأوّل، بوصفه متصلاً بالأدب باعتباره مظهرًا من مظاهر السّلوك القوي، فإنّه يحرص على تنبيه المخاطب إلى ضرورة الامتناع عن لهو الحديث الشّاغل عن الصّلاح والخير، إلاّ إذا كان الجدّ غايته"[2]، ولهو الحديث أو النثر الهازل أجناس يوضّحها في قوله:

"ثمّ إيّاك أن يفاض عندك بشيء من الفكاهات والحكايات والمزاح والمضاحك التي يستخفّ بها أهل البطالة، ويتسرّع نحوها ذوو الجهالة، ويجد فيها أهل الحسد مقاماً لعيبٍ يُذيعونه، وطعن في حقٍّ يجحدونه، مع ما في ذلك من نقص الرّأي ودَرَن العرض وهدم الشّرف وتأثيل الغفلة. وقوّةُ طباع السّوء كامنة في النّاس كمون النّار في الحجر الصّلد. فإذا قُدح لاح شرَرُه، وتلهّب وميضه، ووقَد وتضرّم"[3].

فالفكاهات والحكايات والمزاح والمضاحك أجناس نثرية هزلية تصدر عن فئة خاصة وتتلقاها طبقات اجتماعية دونية لا تليق في رأي **عبد الحميد الكاتب** بذوي المكانة الاجتماعية أو العلمية التي خصّها بأجناس أخرى هي الأكثر ميلاً إلى جدّية بيّنها في سياق ما قدّمه من توجيهات لكتّاب عصره في رسالته الشهيرة:

" فتنافسوا يا معشر الكتّاب في صنوف الآداب، وتفقهوا في الدّين. وابدؤوا بعلم كتاب الله عزّ وجلّ والفرائض، ثمّ العربيّة، فإنّها ثقاف ألسنتكم، ثمّ أجيدوا الخطّ، فإنّه حلية كتبكم، واروا الأشعار، واعرفوا غريبها ومعانيها، وأيّام العرب والعجم وأحاديثها وسيرها"[4]، فجعل النثر الجاد محصورًا في أيام العرب والعجم والأحاديث والسّير في غياب واضح للكثير من الأجناس النثرية الراقية والأكثر جدية على غرار الخطابة، ولعل التصور الذي يتبادر إلى أذهاننا حول علّة هذا الغياب هو انتقاء الأجناس الخادمة لمقام الكتابة الذي هو بصدد بيان مقوماته وشروط نجاحه التي ترتبط أساسًا بحقول معرفية معينة لابد على الكاتب الإلمام بها.

---

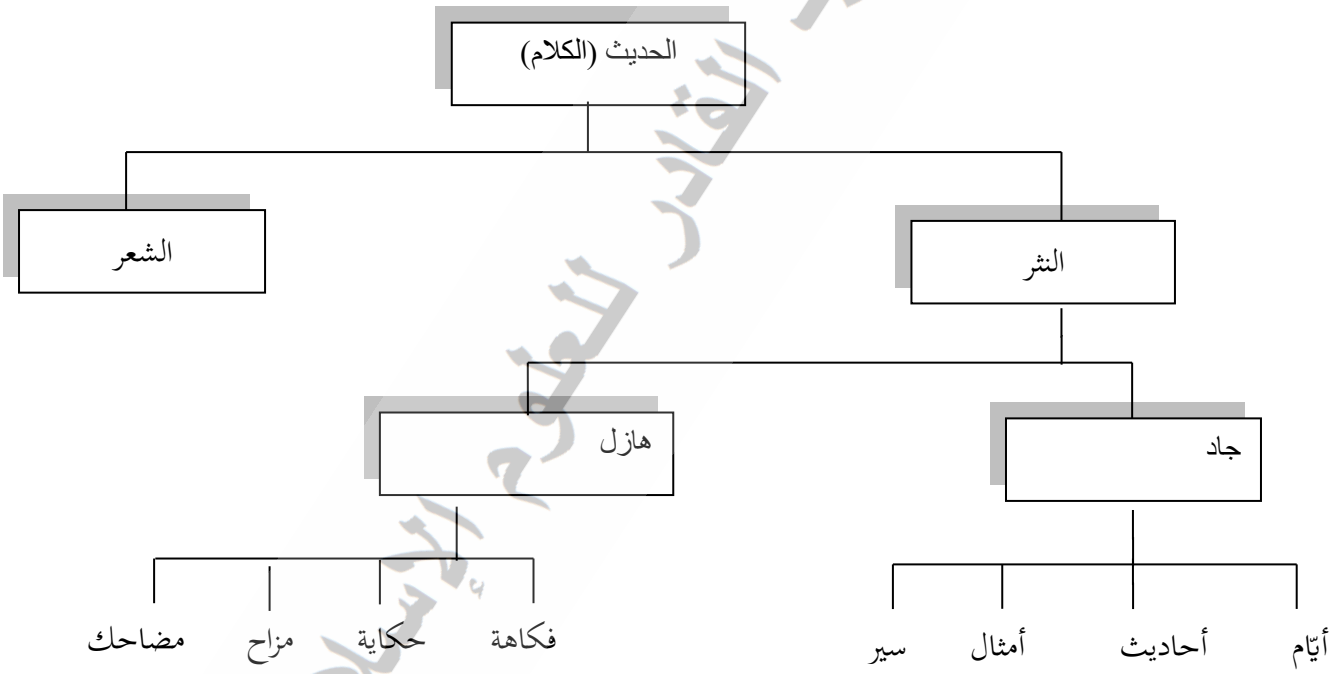
[1] محمد كرد علي: رسائل البلغاء، دار الكتب العربية الكبرى، مصر، ط2، 1913م، ص 147.

[2] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية، ص 240.

[3] المصدر السابق، ص143.

[4] محمد كرد علي: رسائل البلغاء، ص 174.

إلاّ أنّ **عبد العزيز شبيل** يرجح سببًا أخر هو عنده الأقرب إلى تعليل هذا الاختيار ويرتبط بـ"اعتقاده بأنّ هذه الصّنوف الثّلاثة تمثّل ضربًا من الأنواع التي تشمل ما عداها، وعلى هذا الأساس، فإنّ «الأيّام» تضم التاريخ، و«الأحاديث» تضمّ الأخبار، بينما تحوي «السّير» ما يمكن نعته بالتراجم. وهو ما يمكن الاستدلال عليه بظاهرة كون «الأيّام» تؤرّخ للمجموعات، بينما تؤرّخ «السّير» للأفراد، وتهتم «الأحاديث» بالأقوال، مكوّنة مع الشّعر ثنائية الكلام وزوجه الشهير"[1] فالأحاديث نثر ذاتي قريب إلى النّفس الإنسانيّة شأنه في ذلك شأن الشّعر، وهو نوع جاد من الممارسات الإبداعيّة النثرية، ما يحيلنا على الفرق بين الحديث باعتباره شكلاً من أشكال الإبداع النثري وبين الحديث بمفهومه العام الذي يتقاطع مع مصطلح **الكلام** الذي شاع استعماله مرادفا لمصطلح الأدب بالمفهوم التداولي الحديث والذي سبق الإشارة إليه في موضع سابق من هذا البحث، والخطاطة الآتية توضّح تصوّر عبد الحميد الكاتب لأجناس النثر العربي:[2]



[1] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 242.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 258.

ومن خلال ما سبق نلحظ ارتباط تصورات **عبد الحميد الكاتب** بالطابع الشفويّ الذي طبع الثّقافة العربيّة في مراحلها الأولى بينما كان تصور **ابن المقفع** أقرب إلى ثقافة المكتوب باعتباره يمثل المرحلة الانتقالية التي عاشها الفكر العربي بين الدولتين الأموية والعباسية، فمصطلحات نصه ومجمل ما أورد من أجناس للنثر العربي تنبئ بازدواجية ثقافية جمعت بين المنطوق والمكتوب **فالخطبة** تمثل الأجناس الشفوية وهي الجنس الأكثر أصالة في النثر بينما تمثل **الرسالة** الطرف الآخر من الثنائية باعتبارها الجنس الذي واكب الحياة العربية الجديدة وكان من لوازم الحضارة والتّمدن، و هذه المرحلة الانتقالية ستسلمنا إلى مرحلة هي الأكثر خطورة في تاريخ النقد والبلاغة العربية ولعلنا سنجد فيها تصورات نقدية أشدّ وضوحا فيما خصّ تجنيس النثر العربي من خلال الوقوف عند أهم النّقاد الذين تصدروا المشهد النّقديّ العربيّ بدءًا بالجاحظ.

2-2 عند الجاحظ:

لقي النثر في مؤلفات الجاحظ عناية خاصة إبداعًا ونقداً، فقد قدّم أعمالاً كثيرة تعكس النقلة الحضارية التي يمثلها عصره أين ظهر نوع جديد من مستهلكي الثقافة على حدّ تعبير **جابر عصفور** "نوع لا يكتفي بالتلقي الجمعي الشفاهي الذي كان يميز استهلاك الشّعر من جمهوره قديما، بل جاوز ذلك إلى التلقي الفردي بواسطة القراءة التي اتسعت دائرتها باتساع قاعدة التعليم من ناحية واتساع نشاط حوانيت الوراقين والمكتبات العامة والخاصة من ناحية أخرى"[1] ففتح هذا التحوّل المجال أمام النثر فبرزت من ناحية الإبداع أجناس نثرية جديدة أعلنت ميلاد عصر الكتابة والتأليف فكان "الحضور المتصاعد للمدنية يوازي الحضور المتصاعد لنزعة الكتابة في مقابل الانحدار المقابل لنزعة المشافهة. هذا التأصل المتزايد للحضور المدنيّ كان يستبدل صناعة الكتابة بصناعة الخطابة شيئا فشيئًا، وسيتبدل بالوعي الشفاهي الوعي الكتابي"[2].

ولعل ما يميّز التّجربة الإبداعيّة والنّقديّة عند الجاحظ هو جمعه بين الخطابين؛ المنطوق والمكتوب معًا، ففي الوقت الذي عُدَّ فيه من أكبر أدباء العصر وكتابه، خصّ الشفاهية بأهم مؤلفاته (البيان والتبيين) وقدّم فيه تصورا متكاملاً لجنس الخطابة الذي يعدّ أعرق الأجناس الأدبية النثرية.

أضف إلى ذلك ما سبقت الإشارة إليه من اهتمام الجاحظ بالفكر التصنيفي ووعيه بأهمية تصنيف العلوم وتبويبها، فكانت الكتابة الإبداعية باب من الأبواب التي عمد الجاحظ إلى تبويبها وبيان فصولها وأقسامها.

---

[1] جابر عصفور: تحول النموذج الأصلي للشاعر، مجلة العربي الكويتية، ع أكتوبر 1994م، ص ص 74-76.

[2] المرجع نفسه، ص 75.

قسم الجاحظ الكلام العربي إلى الثنائية المعروفة من **شعر/نثر** كما قسّم النثر إلى أقسام وفروعٍ عرض لها في مواضع مختلفة من مؤلفاته وعلى رأسها **البيان والتّبيين** الذي جمع فيه بين النصوص النقدية والشواهد والنصوص الأدبية المتنوعة ما جعله معرضاً للأجناس الأدبية النثرية خاصة:

جاء في البيان والتّبيين:

"ونحن أبقاك الله إذا ادّعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فمعنا العلم أنّ ذلك لهم شاهدٌ صادقٌ من الدّيباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسّبك والنّحت، الذي لا يستطيع أشعر النّاس اليومَ، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلّا في اليسير، والنبذ القليل"[1].

فجعل الجاحظ النثر ثلاثة أصناف كبيرة هي **السّجع والمزدوج وما لا يزدوج**، ولعل أولى الملاحظات التي يمكن أن نسجلها على هذا التقسيم هو عدّه السّجع قسمًا من النثر مستقلاً بذاته وليس مجرد خاصية أسلوبية إيقاعية يمكن أن توظّف في أي جنس نثري، وانطلاقا من هذا التّصور يسوي الجاحظ بين السّجع وبين الخطب والرسائل في العديد من المناسبات نحو قوله في بيان وجوه البلاغة؛ "منها ما يكون شعرًا، ومنها ما يكون سجعًا وخطبًا، ومنها ما يكون رسائل"[2]، ما يجعلنا نتساءل عن علة هذا التصنيف ومرجعياته.

فمن المعروف في تاريخ الأدب العربي أنّ السجع قد ارتبط في بادئ الأمر بنوع خاص من الكتابة ذات الأبعاد الدينية (سجع الكهان)، ثم تطورت مفاهيمه وممارساته إلى أن عدّه النقاد والبلاغيون خاصية أسلوبية إيقاعية يمكن أن توظّف في أي نوع الممارسة الأدبية النّثريّة، وبين المرحلتين قطع السّجع مراحل كثيرة تدرج فيها من الكتابات الدينية الضيقة إلى كتابات نخبوية راقية نحو كتابات **الجاحظ** و**أبي العلاء المعري** و**بديع الزمان الهمذاني** و**أبي القاسم الحريري** وغيرهم، وهذا التطور جعل السجع يتجاوز الكتابة الأدبية البحة إلى أشكال كتابية أخرى، فألفيناه في الكتابات التاريخية وحتى الفقهية.

ورغم ذلك كلّه ليس من السهل اعتبار السجع جنسًا مستقلاً عن سائر الأجناس النثرية الأخرى لخلوه من المقومات الفنية والجمالية التي تضمن لنصوصه التمايز عن سائر النصوص التي تندرج ضمن أجناس

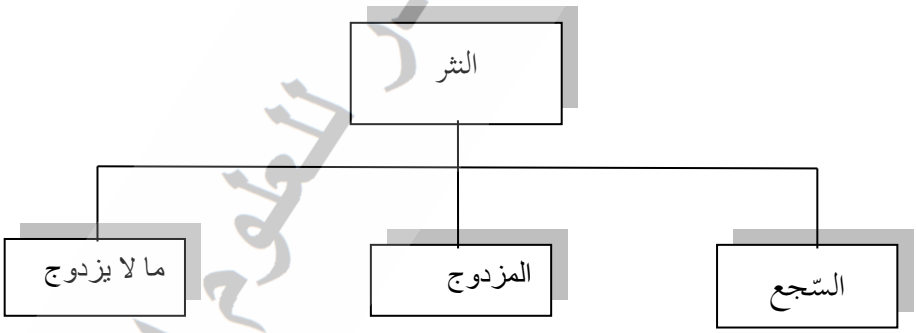
[1] الجاحظ: البيان والتبيين، مج 03، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص 116.

أخرى، فالجنس الأدبي مؤسسة تصنيفية قائمة على معايير فنية وقواعد جمالية مشتركة بين منظومة من النصوص الأدبية، وهي شبه منعدمة بين النصوص التي تندرك ضمن هذا الشكل الكتابي (السّجع) والتي تندرج في أغلب الأحيان ضمن أجناس أدبية مختلفة على غرار الخطبة والرسالة والمقامة وغيرها من الأجناس الأخرى.

جاء في كتاب التعريفات للجرجاني أن **المزدوج** هو"أن يكون المتكلّم بعد رعايته للأسجاع يجمع في أثناء القرائن بين لفظتين متشابهتي الوزن والروي كقوله تعالى: ﴿وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ﴾ [النمل: 22] وقوله ﷺ ﴿المؤْمِنُونَ هَيِّنُونَ لَيِّنُون﴾"[1].

ويأتي **ما لا يزدوج** في المقام الثالث من تصنيف الجاحظ وقد استبدله في مقام آخر بمصطلح **المنثور** الذي جاء في معرض بيانه لأصناف الكلام البليغ في كتابه **الحيوان** حي ن حدد مواطنه "في الأشعار، والأرجاز والأسجاع، والمزدوج والمنثور"[2]، ويمكن جعل المنظومة التصنيفية الأولية لأجناس النثر العربيّ عند الجاحظ الشكل الآتي:



وفي سياقات أخرى فصّل الجاحظ هذه الأصناف النّثريّة الكبرى إلى أصناف نثرية صغرى نستنتجها من بعض النصوص النّقديّة المبثوثة في مؤلفاته نحو ما جاء في **رسالة تفضيل النطق على الصّمت:**

"والذي ذكر من تفضيل الكلام، ما ينطق به القرآن، وجاء فيه الرّوايات عن الثّقات في الأحاديث المنقولات والأقاصيص المرويّات، والسّمر والحكايات، وما تكلّمت به الخطباء، أكثر من أن يُبلغ آخرها ويُدرك أوّلُها"[3]، كما يمكننا أن نستند في بيان تلك الأصناف النّثريّة الصغرى إلى ما قدّم الجاحظ في كتابي

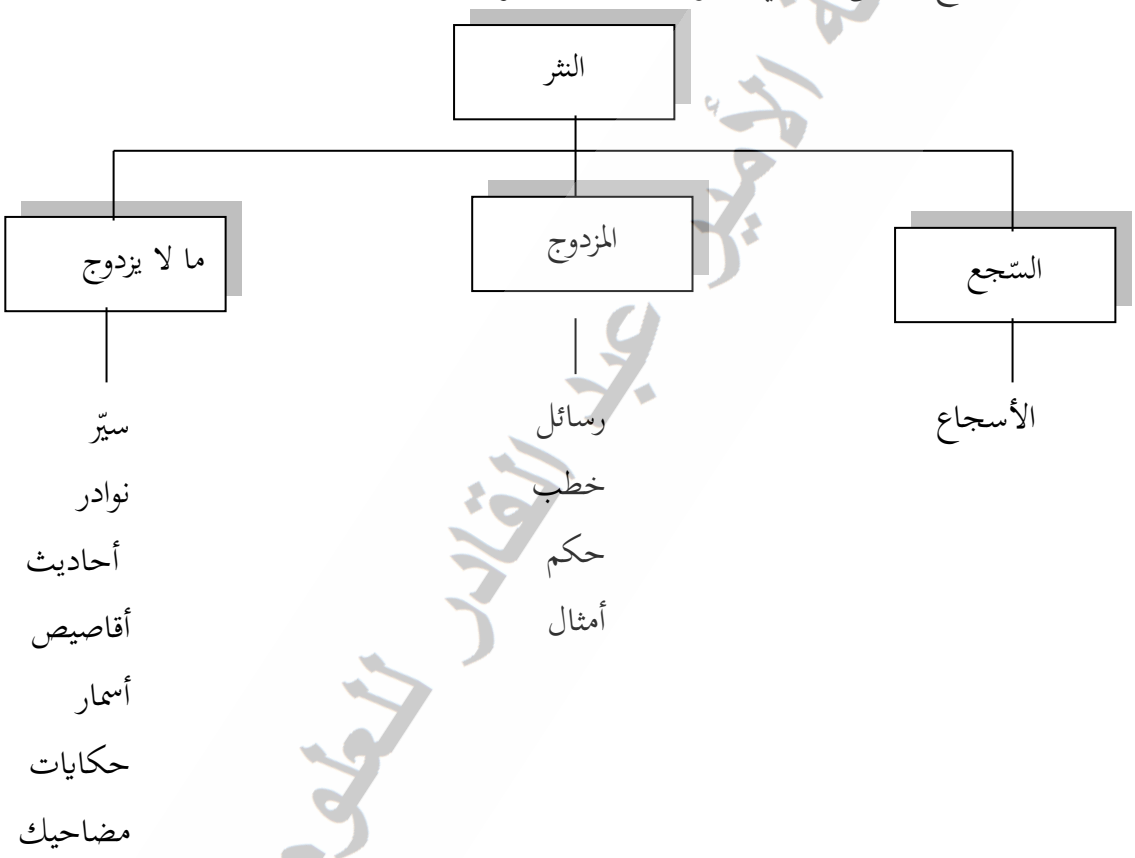
[1] الجرجاني: التعريفات، ص 224.

[2] الجاحظ: الحيوان، ج07، ص ص 2016-2017.

[3] الجاحظ: رسائل الجاحظ، تح عبد السلام هارون، مج 05، ص 233.

البيان والتبيين و**الحيوان** من شواهد نثرية كثيرة من وأمثال وحكم وقصص وحكايات وأحاديث وأخبار ونوادر ومقامات إضافة إلى الأجناس النثرية الكبرى التي شغلت الحيز الأكبر من عناية الجاحظ وهي الخطابة ثم الرسالة.

لتصبح أجناس النثر في تصوّر الجاحظ كما توضّحه الخطاطة الآتية[1]:



استعمل **الجاحظ** بعض المصطلحات التي لا تشير مباشرة على جنس أدبي بعينه **كالأسمار** والتي تحيل على مقام معين يناسب فعل القصّ أو السرد عمومًا وهو ما يتيح إمكانية اختزاله ضمن الحكايات أو القصص أو حتى ضمن الأحاديث أو أي جنس يتوافق ومصطلح السمر وما يتبعه من ممارسات إبداعية، والشيء ذاته فيما تعلّق **بالمضاحيك** ففعل الضحك نتيجة لبعض أجناس الكلام وليس حكرًا على ممارسة نثرية خاصة، وعليه يمكن اختزاله هو الآخر ضمن بعض الأجناس السرديّة.

[1] ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس في التراث النثري، ص 285.

وعموما يمكن أن نخلص إلى أنّ تصنيف الجاحظ لأجناس النثر العربي يشوبه الكثير من التداخل بين المصطلحات والمفاهيم، ولعل ما يبرر ذلك أنّ ما عرض له الجاحظ من أقسام للنثر جاء في معرض حديثه عن قضايا جوهرية أخرى بعيدة كلّ البعد عن وضع نظرية للأجناس النثرية أو حتى الأدبية، فالتصنيف أو التجنيس لم يكن في واقع الأمر من القضايا التي تشغل الجاحظ أو تثير اهتمامه وهو ما يبرر هذا التداخل أو الخلط في تصنيف الأجناس والأنواع، أضف إلى ذلك طبيعة المرحلة التي عاشها الجاحظ والتي تعتبر مرحلة انتقال من الفكر الشفوي إلى الفكر الكتابي فلم تكن المصطلحات والمفاهيم قد عرفت الاستقرار الكافي الذي يهيئ لفهما وبيان الحدود الفاصلة بينها.

2-3 عند إبراهيم بن المدبر:(ت 270هـ)

تعدّ **الرّسالة العذراء** مصدرًا من أهم المصادر التي انشغلت بالنثر العربي في زمن الكتابة والتدوين، فقد عُنِيَ صاحبها بأسباب البلاغة وأسرار الإجادة في واحد من أهم أجناس النثر إن لم يمكن أهمها على الإطلاق في تلك الفترة من تاريخ الثقافة العربية؛ هو جنس الرسالة الذي تربّع على عرش الممارسة الإبداعية العربية باعتباره من مقتضيات الحضارة والمدنية ومن لوازم الحكم والسلطان.

ورغم أن **ابن المدبّر** قد وجّه رسالته إلى كتّاب الرسائل، والرسائل الديوانية على وجه الخصوص إلاّ أنّ الباحث لا يعدم إشارات كثيرة إلى إلمام الرجل واطلاعه على سائر أجناس النثر، وهي إشارات تخدم الباحث في سياق المنظومة التّصنيفيّة لأجناس النثر العربيّ، ففي مقام توجيهه لكاتب الرسالة يقول **إبراهيم بن المدبر**:

"فإن أردت خوض بحار البلاغة، وطلبت أدوات الفصاحة، فتصفّح من رسائل المتقدّمين ما تعتمد عليه؛ ومن رسائل المتأخرين ما ترجع إليه في تلقيح ذهنك واستنجاح بلاغتك؛ ومن نوادر كلام النّاس ما تستعين به؛ ومن الأشعار والأخبار والسّير والأسمار ما يتّسع به مَنطقُك ويَعْذُب به لسانك ويطول به قلمك. وانظر في كتب المقامات والخطب، ومحاورات العرب ومعاني العجم، وحدود المنطق وأمثال الفرس ورسائلهم وعهودهم، وتوقيعاتهم وسِيَرهم ومَكايدِهم في حروبهم، بعد أن تتوسّط في علم النّحو والتّصريف واللّغة، والوثائق والشّروط ككتب السّجلات والأمانات، فإنّه أوّل ما يحتاج إليه الكاتب، وتَمَهَّر في نزع آي القرآن في مواضعها، واجتلاب الأمثال في أماكنها، واختراع الألفاظ الجزلة، وقرض الشّعر الجيد، وعلم العروض"[1].

[1] ابراهيم بن المدبر: الرسالة العذراء، صححها ونشرها زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1931م، ص07.

فجعل **ابن المدبر** من شروط كفاءة كاتب الرسالة الإطلاع على جملة من الأجناس الأدبية النثرية ذات الصلة بمجال اختصاصه، وتلك الأجناس هي عنده الرسائل والأخبار والسيّر، المقامات والخطب والمحاورات ومعاني العجم وأمثال الفرس وعهودهم وتوقيعاتهم، إضافة إلى الأسمار وحدود المنطق ونوادر كلام الناس، وقد تراوحت هذه الأجناس بين ما هو **منطوق** كالخطب والأخبار والأسمار والسير والمحاورات والأمثال ونوادر كلام الناس، وما هو **مكتوب** على غرار الرسائل والتوقيعات والعهود، أما المقامات فالأرجح أن المراد من قوله ليس المقامات المعروفة كجنس سردي قائم بذاته لأنّها لم تكن قد ظهرت بعد، وإنّما هي حسب ما أشار إليه زكي مبارك في شرح الرسالة مرتبطة بما يقع في الأندية من طريف المحاورات[1]، كما جمع تصنيف **ابن المدبر** بين ما هو عربي كالرسائل والخطب والأخبار والأسمار، وما هو أعجمي كالمحاورات وحدود المنطق وأمثال الفرس ومعاني العجم، "ولعلّ ابن المدبّر أن يكون قد قصد بمعاني العجم بلاغتهم وحكمتهم"[2]، ومجمل أفكارهم التي تمت ترجمتها إلى العربية.

ومن الملاحظ على تصنيف **ابن المدبّر** إشارته إلى بعض الأجناس النثرية التي كان ظهورها الأوّل مرتبطا بجنس الرسالة كالعهود والتوقيعات ورغم أنّ العهود بقيت فرعًا من فروع الترسّل، فقد استقلت التوقيعات عن الرسالة مشكلة جنسًا نثريًا قائمًا بذاته له خصائصه الفنية ومعاييره التجنيسية.

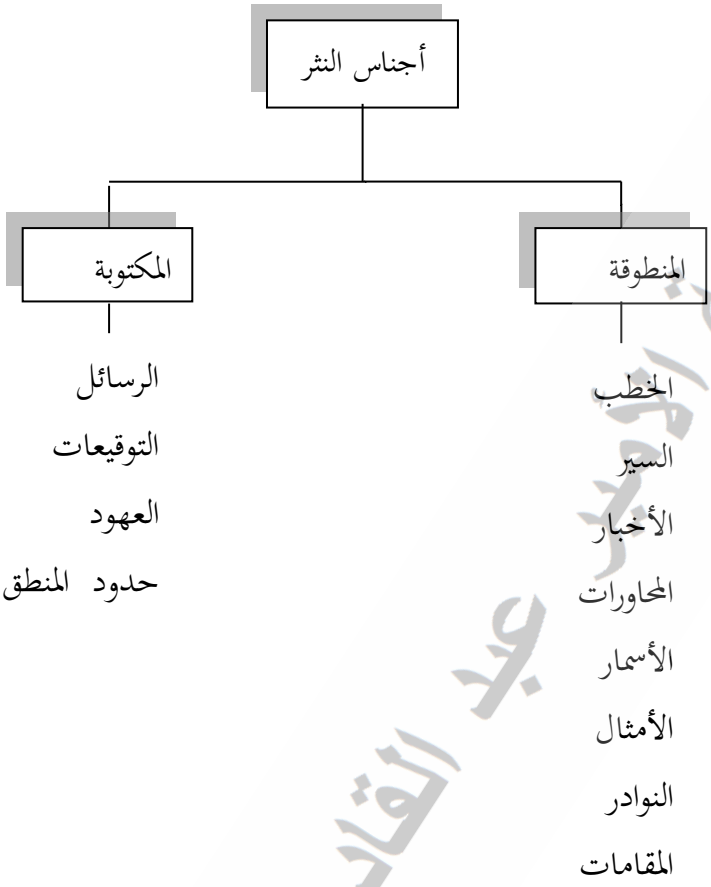
ويتفق **ابن المدبر** مع سابقه (الجاحظ) في أجناس النثر التي قد يصح لنا نعتها بالأجناس الكبرى كالخطابة والرسالة إضافة إلى أجناس أخرى كالسير والأخبار كما يتفقان في اعتبار الأسمار جنسا قائما بذاته، بينما تختفي بعض الأجناس التي ذكرها الجاحظ من تصنيف ابن المدبر لاسيما الأجناس ذات الطبيعة السّرديّة كالقصص والحكايات والأحاديث وما أسماه الجاحظ بالمضاحيك ولعل علّة هذا الغياب هو مقام الرسالة العذراء وغايتها ومتلقيها، **فابن المدبر** وجّه رسالته إلى جمهور خاص هو كتّاب الرسائل الديوانية والذين يشكلون فئة خاصة وجزءا من السلطة الحاكمة وعملها ذو صلة بالأجناس الأدبية الجادة والأجناس السردية بعيدة نوعا ما عن هذه المرامي.

ويمكن أن نلخص تصنيف **ابن المدبّر** لأجناس النثر حسب معيار المنطوق والمكتوب إلى الخطاطة الآتية:

---

[1] ينظر المصدر السابق، هامش الصفحة 07.

[2] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبي في التراث النثري، ص 263.



2-4 عند ابن وهب الكاتب:

لم يخرج **ابن وهب** في تصنيف الكلام العربيّ عن القاعدة المعروفة في النّقد العربي؛ فقد قسّم سائر العبارة في كلام العرب إلى منظوم ومنثور؛ "اعلم أنّ سائر العبارة في لسان العرب، إمّا أن يكون منظومًا أو يكون منثورًا. والمنظوم هو الشّعر، والمنثور هو الكلام"[1].

ولعل ما يهمنا في هذا السياق هو ما قدّمه صاحب **البرهان في وجوه البيان** ومن أقسام وتفريعات للطرف الثاني من الزوج الشّهير والتي جاء بيانها في قوله:

"أمّا المنثور فليس يخلو أن يكون خطابةً أو ترسّلاً أو احتجاجًا أو حديثاً، ولكلّ واحدٍ من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه.

فالخطب تُستعمل في إصلاح ذات البين وإطفاء نار الحرب وحمالة الدماء والتشييد للملك والتأكيد للعهد وفي عقد الأملاك وفي الدعاء إلى الله عزّ وجلّ وفي الإشادة بالمناقب ولكلّ ما أريد ذكره ونشره وشهرته في النّاس.

[1] ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، ص 159.

والتّرسّل في أنواعٌ من هذا وفي الاحتجاج على من زاغ من أهل الأطراف وذكر الفتوح وفي الاعتذارات والمعاتبات وغير ذلك مما يجري في الرسائل والمكاتبات والبلاغة في الجميع واحدة والعيُّ فيه قريب من قريب"[1].

فحصر **ابن وهب** النثر في أربعة أجناس جمع فيها بين الشفوية والكتابية؛ هي الخطابة والرسالة، والاحتجاج والحديث، ثم أتى على بيان السّياق الذي يرد في كلّ جنس على حدة والمناسبة التي يستعمل فيها، ولم يقف **ابن وهب** عند التّصنيف إنّما عرّف كل جنس من تلك الأجناس التي ذكرها ووضّح وأصولها اللّغوية والاصطلاحية، لئن كانت الخطابة والرسالة من الأجناس النثرية المتعارف على أدبيتها والمتفق حول جماليتها ووجه بلاغتها، فإنّ المصطلحين الآخرين اللذين أوردهما صاحب هذا التصنيف واعتبرهما من أجناس النثر العربي ونعني **الاحتجاج والحديث** يثيران الكثير من التّساؤلات حول أدبية كلٍّ منهما وانتمائهما إلى الممارسة الإبداعية النثرية.

فالاحتجاج أو ما أسماه **بالجدل أو المجادلة** "فهما قول يقصد به إقامة الحجة فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين. ويستعمل في المذاهب، والديانات، والحقوق، والخصومات، والتنصل في الاعتذارات. ويدخل في الشعر وفي النثر"[2]، والواضح أنّ **ابن وهب** وهو يحاول بيان ماهية الجدل لم يحدده على أنّه جنس نثري وإنّما مال إلى اعتباره طريقة في عرض الأفكار في سياقات معينة مرتبطة عمومًا بكلّ ما له علاقة بالاختلاف في الرأي وإقامة الحجة والدليل على الخصم ولذلك جعله مشتركًا بين الشّعر والنّثر، فالجدل باعتباره محاولة للإقناع أو للإفحام، قد يكون في الخطابة أو في الرسالة كما قد يكون في القصيدة الشّعريّة وليس حكرًا على جنس أدبيّ بعينه.

وقد جعل الكاتب الجدل من حيث الغاية نوعان "المحمود: وهو الذي يقصد به الحق، ويستعمل فيه الصدق، ...والمذموم: فما أريد به المماراة، والغلبة، وطلب به الرياء والسمعة"[3]، وهو تصنيف يحتكم إلى وفق معيار أخلاقي لا صلة له بمعايير التّجنيس القائمة على السمات الفنية والأدبيّة، ولعل هذا هو أوّل ما يمكن أن نسجله على تصنيف ابن وهب رغم محاولته التوسّع في أجناس النثر العربي إلاّ أنّ التصنيف لم يكن من الدقة ما يجعله يرتقي لتمثيل تصور أجناسي واضح للنثر العربي.

أمّا الجنس الثالث والذي أسماه **بالحديث** وقال في بيان ماهيته:

---

[1] المصدر السابق، ص 191.

[2] ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، ص 222.

[3] المصدر نفسه، ص 222.

"أما الحديث، فهو ما يجري من النّاس في مخاطباتهم ومجالسهم ومناقبهم، وله وجوهٌ كثيرةٌ. فمنها الجدّ والهزل، والسخيف والجزل، والحسن والقبيح، والملحون والفصيح، والخطأ والصواب، والصدق والكذب، والنافع والضار، والحق والباطل، والناقص والتّام، والمردود والمقبول، والمهم والفضول، والبليغ والعيي"[1].

والواضح أنّ **ابن وهب** قد نظر إلى الحديث من منظور واسع باعتباره ممارسة لغوية عامة، ولذلك يمكن عدّ **الحديث** وفق تصور **ابن وهب** مرادفًا للنّثر العادي الذي يتجلى في المخاطبات والحوارات التي تجري على الألسن وتمثل الشكل التّواصلي الأكثر شيوعا بين الناس.

وبذلك يتجلى لنا الفهم العميق للفرق الدّقيق بين النّثر باعتباره ممارسة إبداعية فنيّة وبين النّثر الذي لا يتجاوز حدود العملية التّواصليّة التي تتأثر بشكل كبير بالمقام وبالحالة النفسية لطرفي تلك العملية وطبيعة العلاقة بينهما فيتخذ بذلك أشكالاً مختلفة فصّلها في اثني عشرة زوجًا "يستند إلى خليط من معايير أخلاقية ومنطقية وبنيوية وبلاغية تسلّط على الكلام"[2] ويتعذّر معها الوقوف على المعيار الجامع الذي احتكم إليه **ابن وهب** في التصنيف وهذا من أكبر المشكلات التي واجهت تصنيفه وأبعدته عن الدّقة.

ومن الملاحظات التي يمكن أن نسجّلها على هذا التّصنيف هو تغييبه لعدد من الأجناس التي خاض فيها النّثر العربيّ والتي أشارت إليها بعض التّقسيمات السّابقة على غرار التّوقيعات والأمثال والوصايا، هذا ناهيك عن الغياب الواضح للاهتمام بالأجناس السّرديّة المختلفة والتي كان لها حضورها الواسع في الممارسة الإبداعيّة العربيّة منذ القصص الشّفهيّة والحكايات الجاهليّة وصولاً إلى المقامات باعتبارها أكثر أجناس السّرد العربيّ نضجًا واكتمالاً.

وهذا التّغييب من شأنه أن يضيّق دائرة الإبداع النّثري العربيّ ويحصرها في بعض الأجناس التي كان لها ارتباط واضح ببعض مجالات الحياة لاسيما في شقيها الاجتماعي والسياسي كالخطبة والرسالة وهو ما يعكس خضوع نظرة ابن وهب للنثر انطلاقًا من المعيار الوظيفي النّفعي أكثر من خضوعه للمعايير اللّغوية أو الجماليّة.

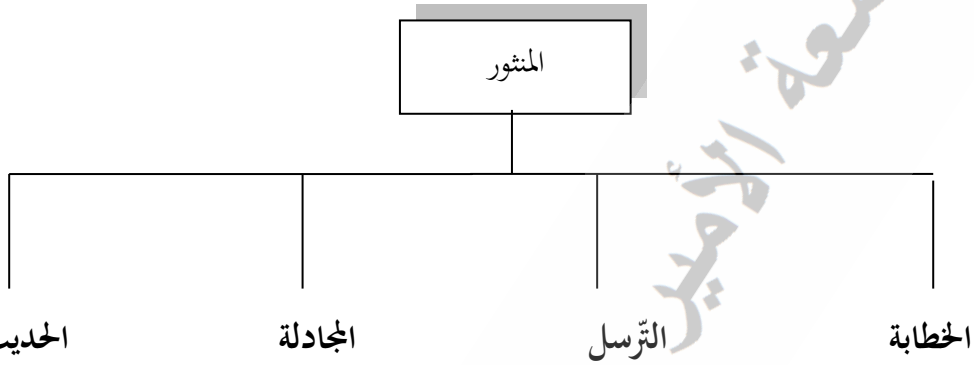
وعلى الرغم من النّقائص التي اعترت تصنيف **ابن وهب** لأجناس النّثر العربيّ فقد عدّه بعض الباحثين "أوّل من يحاول جهداً تنظيريًّا لتعداد أقسام النّثر، ولأوّل مرة نجد من يدرج فنًّا كالمناظرة أو الجدل والحديث

[1] المصدر السابق، ص 246.

[2] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس في التراث النثري، ص 376.

باعتبارهما قسمين مستقلين تحت النثر"[1] وتلك هي القفزة النوعية التي قدّمها كتاب البرهان في سياق التنظير لأجناس النثر العربيّ.

ويمكن تمثيل أجناس النثر العربي عند ابن وهب وفق الخطاطة الآتية:



2-5 عند أبي القاسم الكلاعي:

يعدّ كتاب **إحكام صنعة الكلام لأبي القاسم الكلاعي** (من أعلام القرن السادس) واحدًا من أهم ما صنّف في باب نقد النّثر، وقد كان لتأخره الزمني فضل كبير في نضج نظرته إلى الممارسة الإبداعية النثرية واكتمال منهجه في بيان أجناس النّثر العربيّ إذا ما قيس بسابقيه من الكتب والمصنفات.

وقد شكّلت منظومة الأجناس النّثريّة مشغلاً رئيسا واتجاها مقصودًا في **إحكام صنعة الكلام** ولم تأت عرضاً كما هو الحال في الكثير من مصادر نقد النّثر في التّراث النّقديّ العربيّ، لذلك يمكن اعتبار تصنيف **الكلاعي** لأجناس النثر إضافة جوهرية في هذا الباب، ولعل" أهمية تصنيف الكلاعي تتأسس على وعيه المفصح عنه، بهذا التصنيف. إذ يمارسه بعد «تأصل» وعملية بحث «مقصودة»"[2].

جاء تصنيف **الكلاعي** لأجناس النثر في مستويين؛ أجناس رئيسة تتفرع كلّ منها إلى أجناس فرعية (أنواع) أمّا على **المستوى الأوّل** فجعل النثر ثمانية أجناس جاء بيانها في قوله:

"وتأمّلت –أدام الله توفيقك– النثر، فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النّظم، فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب، لأنّ كثيرًا من العلماء عنوا بهذا الباب، وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترّسيل، ومنها التّوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحِكَم المرتجلة والأمثال المُرسَلة، ومنها المروَّى

[1] فاطمة عبد الله الوهيبي: نقد النثر في القرنيين الرابع والخامس الهجريين، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1991م، ص 91.

[2] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 22.

والمعمَّى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التّوثيق، ومنها التّأليف"[1].

ثم جعل في **المستوى الثاني** بعض هذه الأجناس أنواعًا، **فالترّسيل** منه "ما يجب أن يسمى العاطل، ومنها ما يجب أن يسمى الحالي، ومنها ما يجب أن يسمى المغصّن، ومنها ما يجب أن يسمى المفصّل، ومنها ما يجب أن يسمى المبتدَع"[2] ليقف بعد ذلك عند كلّ نوعٍ من هذه الأنواع ليبين أدبيتها وأوجه الأسلوب في كلٍّ منها، وانتقل إلى **التّوقيع** فجعله أنواعًا هي؛ التّوقيع بالكلمة الواحدة، والتّوقيع بالحرف الواحد، كما أنّ من التّوقيع ما يأتي بالآية من القرآن، أو بالبيت من الشّعر[3].

كما جعل **الخطبة** شرعية وغير شرعية، أمّا **الأمثال والحكم** فمنها ما جاء أثناء الخطب والرسائل ومنها ما جاء مرتجلاً، كما قسمها على مستوى آخر إلى مسجوعة وغير مسجوعة[4]، أما الجنس الثالث الذي أسماه الكلاعي **المورّى والمعمّى** فلم يجعل له أنواعًا وكذلك الأمر فيما تعلّق **بالمقامات والحكايات**، أما **جنس التوثيق** فلم يضع له أنواعًا خاصةً، وإنّما اكتفى في معرض الحديث عنه بالإشارة إلى بعض النصوص التي تندرج ضمن عملية التوثيق والتي يمكن أن نستنتج أنها أنواع له؛ وهي عقد النكاح والوصايا والعهود[5] .

أما فيما تعلّق **بالتأليف** فجعله **الكلاعي** في خمسة أنواع هي الاختيارات، والمجموعات، والاختصارات، والشروح إضافة إلى التأليف المبتدع[6].

وعليه يمكن أن نجعل منظومة الأجناس النثرية عند الكلاعي وفق الخطاطة الآتية:

---

[1] الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 95.

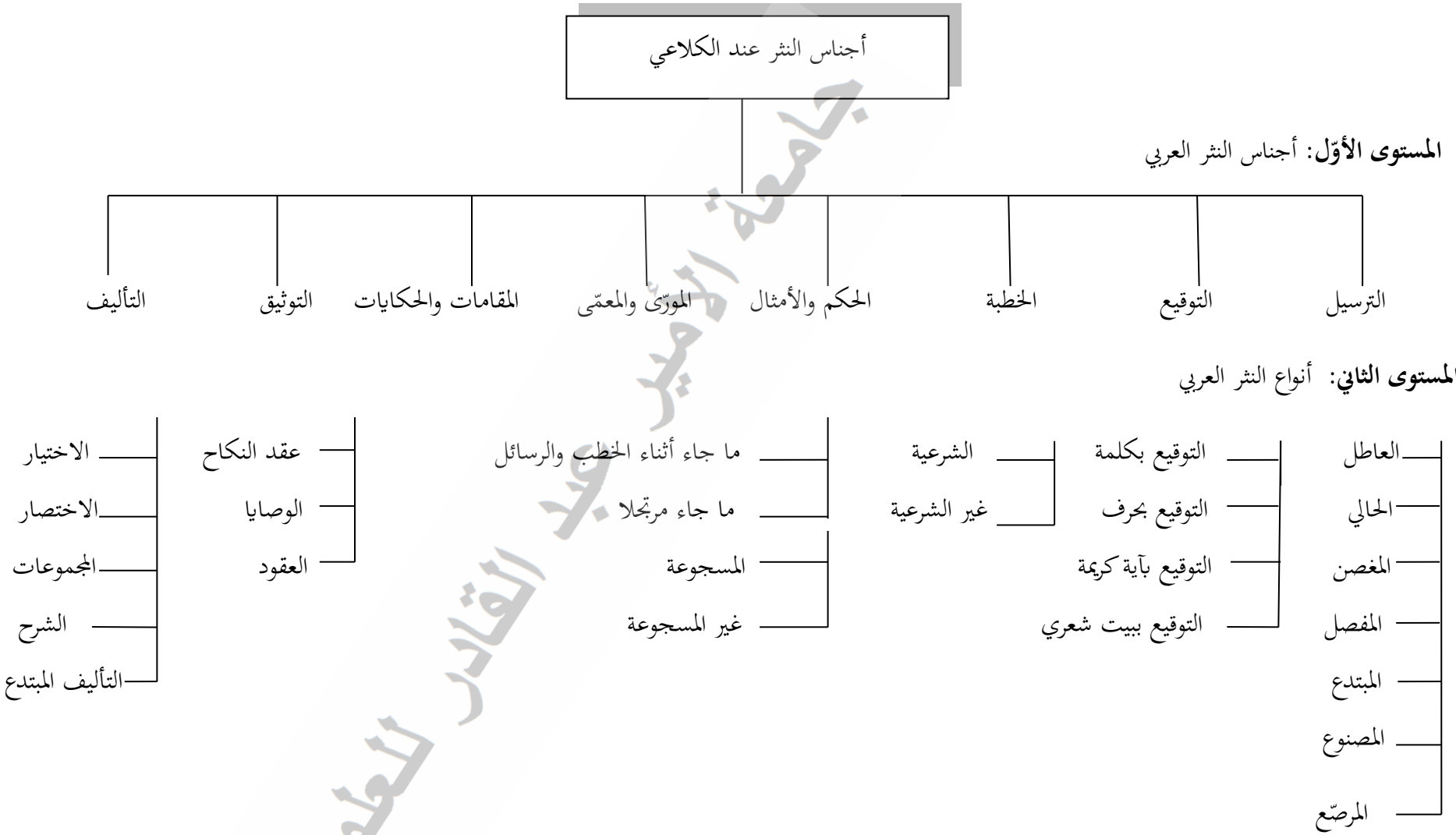
[2] المصدر نفسه، ص 96.

[3] ينظر المصدر نفسه، ص ص 160-166.

[4] ينظر المصدر نفسه، ص ص 182-183.

[5] ينظر المصدر نفسه، ص ص 215-228.

[6] ينظر المصدر نفسه، ص 230-234.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

والجدير بالبحث في هذا السياق هو المعايير التي اعتمدها الكلاعي في تصنيفه لأجناس النثر العربي وأنواعه والذي من شأنه أن يوضّح الأسس التي وضع عليها النّاقد تصوّره لأجناس النثر العربي، وهو التّساؤل الذي حاولت العديد من الدراسات الإجابة عنه.

ترى **ألفت كمال الروبي** في كتابها **الموقف من القصّ في تراثنا النّقديّ** أنّ تصنيف **الكلاعي** فيه من الشمول والاتساع ما يجعله يضم "الكتابات النثرية فنية كانت أو غير فنيّة، فهو يرصد أشكال الكتابة النّثريّة على سبيل الحصر دون أن يميّز بين ما هو فني فيها وما هو غير فنيّ"[1] وتلك كانت أولى الملاحظات التي سجلتها **الروبي** على تصنيف **الكلاعي** وهي ملاحظة موضوعية تعكس الفكر الشّموليّ الذي اتسم به هذا التّصنيف فهو لا يقتصر على الكتابة الإبداعيّة كما رأت الكاتبة وإنّما يشمل كلّ أنواع الممارسات النثرية.

ومن الملاحظات المرتبطة بما ذهبت إليه الكاتبة؛ جمع **الكلاعي** في تصنيفه لأجناس النثر العربي بين الشّفهيّ والمكتوب، وقد كان للعامل الزمني أثر بارز في اتضاح الصورة التّجنيسية عنده فمن الضروري أنّه اطلع على ما سبقه من المصادر التي عرضت لأجناس النثر العربي ولو على سبيل التصنيف العرضي كما سبق وأشرنا في موضع سابق من البحث.

فعلى الشّقّ **المكتوب** رصد **الكلاعي** كلاً من **الرسالة والتوقيعة** كجنسين منفصلين على عكس التصنيفات السابقة التي نظرت إلى التوقيعات على أنّها نوعٌ من التّرسل، أما **المورّى والمعمّى** فقد عطف بين المصطلحين على اعتبار الخفاء الجامع بينهما وعلى الرغم من أنّ التورية من فنون البديع إلاّ أنّ الكلاعي قدّمه على أنّه من أجناس النثر العربيّ. وقال فيه"وسمينا هذا النّوع من الكلام المورَّى، لأنّ باطنه على غير ظاهره (...) وهو نوع غريب من الكلام كقول النبي عليه السلام لعجوز: إنّ الجنة لا يدخلها عجوز، يريد أنهنّ يعدن شوابّ"[2].

وقد جمع **الكلاعي** بين المقامات والحكايات باعتبارهما جنسين سرديين، وعلى الرغم من أنّه "لا يشير إلى القصص كجنس أدبي، لكنّه يشير إلى بعض أشكاله، وهو يقتصر على ذكر القصص المكتوب

[1] ألفت كمال الروبي: الموقف من القصّ في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، دط، دت، ص 39.

[2] الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 188.

فقط دون الشّفاهي"[1] وهو بإشارته تلك أعاد الاعتبار لأجناس النثر السردية التي لاحظنا غياب العناية بها فيما سبق من التصنيفات رغم ما فيها من الجدية والإضافة على غرار ما قدّمه **ابن وهب** و**ابن المدبر** وغيرهما.

أمّا **التوثيق** و**التأليف** فهما في أغلب الممارسات يدخلان ضمن الكتابة النثرية غير الفنية فالأوّل يخوض في مجال العهود والمواثيق والسجلات وما شابه ذلك، ورغم خضوع هذا الجنس من النثر لقوانين البلاغة من مراعاة مقتضى الحال والمقام، إلاّ أنّ أسلوبه تغلب عليه الدقة والموضوعية، وهو لا يبتعد في ذلك عن التأليف الذي يخوض في كافة مجالات التدوين من النحو والبلاغة إضافة إلى شروح الدواوين الشعرية والمختصرات وغيرها من القضايا والموضوعات التي خاضت فيها مختلف الكتب والمصنفات.

أما أجناس النثر الشفهي التي أوردها **الكلاعي** فنسجل عليها جملة من الملاحظات إذا ما قارنا تصنيفه بما سبقه من التّصنيفات وأولى تلك الملاحظات ما تعلّق بجنس الأمثال حيث جمع بينه وبين جنس الحكمة ولعل ذلك راجع لاعتبارات كثيرة، "حيث ترد الحكم والأمثال في الغالب مع بعضها. وبين الحكمة والمثل أكثر من علاقة، وبخاصة من حيث تداولها عند الناس ومرجعيتها المرتبطة بالتجارب الإنسانية المتكررة"[2]، كما يجتمعان أيضا في طبيعة البنية اللغوية المكثفة القائمة على الاقتصاد اللغوي الذي يمثل الإيجاز مظهره الأوّل ما يجعل المثل والحكمة يشتركان في طبيعة البنية التركيبية ويترتب عنها من ظواهر إيقاعية وبلاغية مختلفة، ولعل تلك القواسم المشتركة بين الجنسين هي ما جعل **الكلاعي** يبحث الحكم المرتجلة والأمثال السائرة تحت متصور تجنيسي واحد.

هذا التصور التجنيسي الذي وضعه **ابن عبد الغفور الكلاعي** هو في نظر **ألفت كمال الروبي** قائمٌ في الأساس الأوّل على المعيار الوظيفي النفعي، فالملاحظ –في رأيها– "على ترتيب وضعه لهذه الأجناس أنّها تأتي وفق الأهمية المستمدة من فاعلية كلٍّ منها وظيفيّا بالنسبة لعصره، فكتابة الرسائل تحتل المكانة الأولى، تليها التوقيعات، ثم الخطابة...وتأتي المقامات والحكايات في أدنى درجات هذا الترتيب"[3]، فاحتكمت إلى المعيار الوظيفي في تقييم تصنيف **الكلاعي**، وهو في الواقع معيار لا يمكن

[1] ألفت كمال الروبي: الموقف من القصّ في تراثنا النقدي، ص 40.

[2] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 23.

[3] المرجع السابق، ص ص 39-40.

تجاهله في مجمل التصنيفات التي خضع لها النثر العربي الذي حكمته النظرة النفعية في أغلب الأحيان، فالخطبة والرسالة نالتا درجة عالية من العناية والاهتمام في مقابل العديد من الأجناس الأدبية الأخرى التي لم تحظ بذات الدرجة من الحضور في المدونة النقدية العربية على غرار الأجناس السردية، ولعل مرد ذلك في نظرنا هو البعد الوظيفي الذي أشارت إليه الباحثة. فقد ارتبطت الخطبة والرسالة بالغرضين الديني والسياسي، فهما "مختصتان بأمر الدّين والسّلطان"[1] ولهما وظيفة بارزة في تنظيم المجتمع والدولة لذا كان حقهما التقديم في تصنيف الكلاعي، وكذلك الأمر فيما تعلّق بالتوقيعات فهي ملحقة بالرسالة ولا تبتعد عنها كثيراً في أهدافها ومراميها.

غير أنّ الجدير بالملاحظة أنّ المعيار الوظيفي وحده لا يمكن أن تعزى إليه كلّ أجناس النثر عند الكلاعي، "فالاعتبارات الوظيفية النفعية لهذه الأجناس النثرية لا تكفي لتقديم تفسير معقول ومقبول لهذا التقسيم. فلو استطعنا —مثلاً– تحديد الوظيفة النفعية العملية لبعض الأجناس النثرية مثل الترسّل والخطابة والتوثيق فهل في مقدورنا تحديد الوظيفة النفعية المرتبطة —مثلا– بالحكم والأمثال، أو المورّى والمعمّى؟"[2]

وهو تساؤل حقّ للباحث أن يسأله، فبعض أجناس النثر في تصنيف **الكلاعي** يصعب الوقوع على وظيفتها النفعية المباشرة لاسيما فيما تعلّق بجنسي **المورّى والمعمّى** "فكلاهما في الواقع أقرب إلى الأسلوب الكتابي منه إلى الجنس النثري المبني على الوظيفة النفعية"[3]، وهو ما ينبئ به كلام **إحسان عباس** حين تعرّض لتقسيم **الكلاعي** لأجناس النثر في قوله:

" والباب الثاني في ضروب الكلام وهي: الترسيل والتوقيع (...) (وقد أدرج مع هذه التي تعدّ أنواعًا في الحقيقة فصلاً في المورّى والمعمّى) ثم انصرف إلى الأسلوب نفسه"[4]، وفي كلامه ما يشير إلى اعتباره المورّى والمعمّى خاصية أسلوبية لا جنسًا نثريًّا، وهو في واقع الأمر ما يزعزع المعيار النفعي الوظيفي ويجعلنا نبحث عن معايير أخرى نضبط بها هذا التصنيف.

---

[1] العسكري: الصناعتين، ص 154.

[2] صالح بن معيض الغامدي: منحى الكلاعي في نقد النثر، مجلة جامعة الملك سعود، م7، الآداب2، 1995م، ص 397.

[3] المرجع نفسه، ص 397.

[4] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983م، ص 510.

يرى **صالح بن معيض الغامدي** "أنّ الوظيفة التي اعتمدها **الكلاعي** أساسًا لتصنيفه النثر العربي إلى ثمانية أجناس ليست مجرد وظيفة نفعية تعنى بتحديد الأغراض العملية التي يؤديها كلّ جنس نثريّ، بل هي أساسًا وظيفة لغوية (جمالية) مستمدة من طبيعة اللّغة المستعملة في كلّ جنسٍ من هذه الأجناس"[1]، وبذلك اتخذ من **اللّغة** المعيار الأوّل في تصنيف الأجناس الأدبية وبيان أدبيتها، وقد قدّم الباحث قراءة لمختلف الأجناس النّثريّة التي جاءت في تصنيف **الكلاعي** مبيّنا الوظيفة اللّغويّة (الجماليّة) في كلٍّ منها موضّحًا ذلك في الجدول الآتي[2]:

الجنس النّثريّ	الوظيفة اللّغويّة (الجماليّة)
التّرسيل	الإقناع الكتابي
التّوقيع	التأثير
الخطابة	الإقناع الشّفهي
الأمثال والحكم	التلميح
المورّى والمعمّى	الترميز (التشفير)
المقامات والحكايات	التعليم الممتع
التوثيق	التوثيق
التأليف	التثقيف والتأديب

أما فيما تعلّق بتقديم الأجناس وتأخيرها فيرى الباحث أنّ "الربط بين هذا الترتيب الذي وردت به الأجناس النثرية وبين الأهمية المرتبطة بكلّ جنس بحيث يأتي الجنس الأهمّ أوّلاً ثم الذي يليه في الأهمية ...إلخ، فنعتقد أنّه ربط مفتعل"[3]، وذلك نظرًا لغياب ما يسند هذا التصور عند **الكلاعي** نفسه فرغم تأخيره لجنس التوثيق إلاّ أنّه أكّد على أهميته البالغة وذهب إلى أنّ "علم الوثائق (...) من أوكد ما لوى

[1] صالح بن معيض الغامدي: منحى الكلاعي في نقد النثر، ص 397.
[2] المرجع نفسه، ص 397.
[3] المرجع نفسه، ص 398.

الكاتب إليه عنان اهتمامه، وأعمل فيه صفائح بنانه، وأسنّة أقلامه. إذ هو من أجلّ العلوم خطرًا، وأرفعها قدرًا، وأحمدها أثرًا، وأطيبها خبراً. لا حظّ في البيان لمن لم يلج بابه، ولا نصيب في الإحسان لمن لم يحكم أسبابه. وقد نطق بفضله الكتاب، وشهدت بصدقه الألباب"[1]، وحكم الباحث كما يبدو لنا صحيح إلى حدّ بعيد لأن الأمثال والحكم –ولئن كانت تمثل ذاكرة الأمة وخزان قيمها وأخلاقها– لا يمكن أن تتقدّم في الأهمية على جنسي التّأليف والتّوثيق لما لهما من فضل في بناء الدول والحضارات وكذلك الأمر فيما تعلّق بالمقامات والحكايات.

على **المستوى الثاني** من التّصنيف يرى الباحث أنّ **الأسلوب** كان واحدًا من المعايير المعتمدة في تصنيف أنواع النّثر العربي عند **الكلاعي**، ويتضح هذا المعيار بشكلٍ جلي في جنس الترسل على وجه الخصوص، فتقسيمه للرسالة لم يكن موضوعاتيّا كما شاع عند سائر الناقد السابقين له حيث كانت الرسائل تصنّف إلى رسائل إخوانية، ورسائل ديوانية على اعتبار موضوعها، وإنما اتخذ الكلاعي من الأسلوب المعتمد ولاسيما درجة التكلف والصنعة في تصنيف أنواع الرسائل فابتدأ **بالعاطل** باعتباره خاليا من الصنعة واختتم **بالمبتدع** لبلوغه درجة عالية من التكلّف والتعقيد.

غير أنّ **المعيار الموضوعي** لم يكن غائبا تماما عن تصنيف **الكلاعي** وإنّما احتكم إليه في بيان أنواع الخطبة التي جعل منها شرعية وغير شرعية طبقا للموضوع الذي يخوض فيه الخطيب، وكذلك الأمر فيما تعلق بجنس التوثيق، فمنه عقد النكاح، والوصايا، والعهود وهي أنواع قائمة على طبيعة الموضوع الذي تمّ توثيقه[2].

ولم تتوقف معايير التجنيس عند **الكلاعي** عند ذلك، فإذا عدنا إلى ما قدّمه من أنواع لجنس التوقيع (التوقيع بالكلمة–التوقيع بالحرف– التوقيع بالآية الكريمة–التوقيع بالبيت الشعري) نلحظ خضوعها لمعيار مختلف لما سبق، وهو معيار **شكلي كمي** حيث انطلق من أصغر وحدة صوتية دالة وهي الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى ما هو أكبر من الجملة.

ورغم ذلك يبقى هناك من الأجناس أو الأنواع النثرية التي أورد الكلاعي ما يصعب ضبط المعيار الذي

[1] الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 210.

[2] صالح بن معيض الغامدي: منحى الكلاعي في نقد النثر، ص ص 398-399.

أقيمت عليه على غرار أنواع المثل والحكمة التي جعلها مروية أثناء الخطب والرسائل وإما جوابا مرتجلاً.

وعليه نخلص إلى أنّ **ابن عبد الغفور الكلاعي** لم يقم تصنيفه لأجناس النثر العربي على معيار واحد وإنّما على جملة من المعايير، هي إلى جانب **المعيار الوظيفي النفعي؛ المعيار اللغوي الجمالي، المعيار الأسلوبي، المعيار الموضوعي**، ما يجعل من المنظومة التجنيسية التي اقترحها **الكلاعي** لضبط أجناس النثر العربي أكثر المنظومات المقدمة دقة وقرباً من واقع النتاج النثري العربي وقد ساعده في ذلك جملة من العوامل أهمها كما أشرنا سابقا العامل الزمني، فالكلاعي متأخرٌ زمنيًا وهو ما أتاح له فرصة الاطلاع على ما سبق من التصورات حول تجنيس النثر العربي، إضافة إلى اشتغاله على النثر دون الشعر فلم تكن له هواجس أخرى تشغله واقترب بحثه أكثر من مفهوم التّخصص على عكس القراءات السابقة التي جمعت بين الشعر والنثر وركّزت عنايتها على نقد الشعر بينما بقي النثر مهملا لا يشار إليه إلاّ إذا ما قيس بالشعر أو قورن به.

3- أدبية أجناس النثر العربي:

البحث في منظومة الأجناس النثرية لا يكتمل إلاّ من خلال الوقوف على المعايير والخصائص الجمالية التي تصنع أدبية كلّ جنس من الأجناس التي نصت عليها تقسيمات النقاد، والتي من شأنها أن ترسم الحدود الفاصلة بين جنس نثري وآخر وتوضّح معالم الخارطة التجنيسية للنثر العربي القديم، لذلك سنحاول خلال هذه المرحلة من البحث بيان تلك الحدود وفق ثنائية المنطوق والمكتوب .

3-1 بلاغة المنطوق في النثر العربي:

3-1-1 الخطبة جنسًا أدبيّا:

لا يخفى على الباحث في هذا المجال المكانة التي حظيت بها الخطابة في تاريخ النقد والأدب العربيين، فقد أولاها النقاد عناية خاصة لما لها من تاريخ عريق في الثقافة العربية، وتعدّ الخطابة أكثر أجناس النثر ارتباطا بمفهوم الشفهية فكثيرا ما وضعت مقوماتها في مقابل الأجناس النثرية المكتوبة وقورنت بها، كما ارتبط ذكرها بالشعر بالنظر إلى كيفية توظيف الوسائل البلاغية من جهة، وبالنظر إلى الغايات والأهداف من جهة أخرى .

وقد مرّ جنس الخطابة بمراحل قوة وضعف على المستويين الإبداعيّ والنّقديّ، فلما كانت "للخطابة مكانتها وازدهارها ألفت فيها الكتب، وظهر النقد الدائر حول الخطب والخطباء، ونرى أنّه لخفوت صوت الخطابة (...) يخفت التأليف فيها، ويقلّ النّقد حولها. فقد قلّت الكتب المؤلّفة في الخطابة قلّة ملحوظة"[1]، ورغم ذلك فإنّ النّاظر في المشهد النّقديّ العربيّ يرى بوضوح الحظوة الكبيرة التي حازتها الخطابة في التّفكير البلاغيّ العربيّ و"قد ترتب عن احتفاء القوم بالخطابة وحرصهم على تثقيفها وتجويدها أن انصرفت عناية النقاد إلى تفصيل المقاييس البلاغية"[2] الخاصة بها، وبل وقد اعتمدت الخطب العربية في التأسيس للفكر البلاغي، ولم تكن المادة الخطابية أقلّ قيمة في ذلك من المادة الشعرية نفسها.

جاء في تعريف **ابن وهب الكاتب** للخطابة لغة قوله:

---

[1] فاطمة الوهيبي: نقد النثر، ص 109.

[2] مصطفى الغرافي: البلاغة الأيديولوجيا –دراسة في أنواع الخطاب النثري عند ابن قتيبة–، دار كنوز للمعرفة والنشر، عمان، ط1، 2015م، ص 429.

"إنّ الخطابة مأخوذة من خطبت أخطب خطابةً كما يقال: كتبت أكتب كتابةً، واشتق ذلك من الخَطْب وهو الأمر الجليل، لأنّه إنّما يقام بالخطب في الأمور التي تجلّ وتعظم والاسم منها خاطب مثل راحم، فإذا جعل وصفًا لازمًا قيل: خطيب، كما قيل في راحم: رحيم، وجعل رحيم أبلغ في الوصف وأبين في الرحمة، وكذلك لا يسمى خطيبًا إلاّ من غلب ذلك على وصفه، وصار صناعة له. والخطبة الواحدة من المصدر، كالقومة من القيام، والضربة من الضرب، والخطبة الكلام المخطوب به، فإذا جمعتها قلت: خطب مثل جمعة وجمع. والخطبة اسم المخطوبة وجمعها خطب مثل: كسرة وكسر. فأمّا المخاطبة فيقال منها: خاطبت أخاطب مخاطبة، والاسم الخطاب، مثل: قاتلته أقاتله مقاتلة والاسم القتال"[1].

وهو تعريف يجمع بين الدّلالات **اللّغوية** و**الاصطلاحية**، فمن **الأولى** دلالة لفظ الخطب على ما جلّ وعظم من الأمور، ومن **الثانية** دلالة لفظ الخطبة على الكلام المخطوب به، أي ما يلقى على مجموع المخاطبين أو الجمهور المتلقي بالمصطلح النقدي المعاصر من نصوص خطابية مدارها موضوع من الموضوعات وغايتها إحداث نوع من التغيير في سلوك المخاطب أو تفكيره سلباً أو إيجابا.

يتكوّن الفعل الخطابي من ثلاثة أقطاب رئيسة هي محور العملية التخاطبية ألا وهي (الخطيب والخطبة والمخاطب) وكل قطب من هذه الأقطاب لا يقلّ أهمية عن الآخر، وقد وقف الناقد العربي عند كلّ منها وبيّن الشروط والمقومات التي يجب أن يكون عليها لإنجاح الحدث التّخاطبي، وتلك الشروط والمقومات هي في الواقع خصائص جنس الخطابة ومعايير تجنيسها.

أولا: بلاغة الخطيب:

إنّ الخطابة باعتبارها فنّا شفهيّا تشترط اللّقاء بين المتكلّم والسامع، "ولذلك كان من شروط الإبلاغ فيها حسن الأداء"[2] لكونها تتوسل الآداء الصوتي، ويعدّ كتاب **البيان وتبيين للجاحظ** أهمّ المصادر التي وقفت عند بلاغة المنطوق، حيث يرى **الجاحظ** أنّ أولى شروط الخطيب أن يكون قادراً على "الإفصاح بالحجّة، والمبالغة في وضوح الدّلالة، لتكون الأعناق إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنفوس إليه أسرع"[3]، والوصول إلى تلك الغاية مرهون بجملة من الشروط والصفات التي لا تقتصر على

[1] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص ص 192-193.

[2] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 139.

[3] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 07.

بلاغة الكلام وقوة تأثيره وإقناعه فحسب، وإنّما تتعدى ذلك إلى الصورة التي يظهر بها المتكلّم لدى السامع ووقع تلك الصورة في ذهنه ووجدانه.

وقد افتتح صاحب البيان شروط بلاغة الخطيب **بسلامة آلة البيان**، فلا ينال البليغ غايته من الإفهام والإقناع إلاّ بعيدًا عن الآفات والعيوب التي قد تلحق آلة البيان عنده فتنال من قدرته على إتمام مهامه الخطابية وتقف حائلاً دون غايته المنشودة، وتلك العيوب في الواقع عامة في المتكلّم وليست حكرًا على الخطيب وإنّما اقترنت به لأنّ اللسان آلته و"مدار الأمر عنده على البيان والتبيين وعلى الإفهام والتفهّم وكلّما كان اللّسان أبين كان أحمد والمفهم لك والمتفهّم عنك شريكان في الفضل"[1].

والعيوب التي يمكن أن تلحق آلة البيان لدى الخطيب كثيرة ومتعددة وهي على وجه العموم نوعان **عيوب خلقية** تعتري أداء الأصوات أثناء الإنجاز اللّغوي، "والذي يعتري اللّسان مما يمنع البيان أمورٌ منها: اللّثغة التي تعتري الصبيان إلى أن ينشؤوا وهو خلاف ما يعتري الشيخ الهرم الماجّ المسترخي الحنك المرتفع اللّثة وخلاف ما يعتري أصحاب اللّكن من العجم ومن ينشأ من العرب مع العجم"[2]، فتشين الخطاب وتحول دون غايته من تحقيق الفهم والإقناع لدى المتلقي.

وقد ذهب الجاحظ إلى تفصيل تلك العيوب وبيان أنواعها ومواضع ورودها وأهم الفوارق بينها، ومن ذلك قوله في ذكر الحروف التي تدخلها اللّثغة:

" أربعة أحرف القاف والسين واللاّم والراء. فأمّا التي هي على السّين المعجمية فذلك شيء لا يصوّره الخطّ لأنّه ليس من الحروف المعروفة وإنّما هو مخرج من المخارج والمخارج لا تحصى ولا يوقف عليها"[3] وفي ذلك إشارة إلى أنّ هذه العيوب مقترنة بالخطاب الشفهي ولا مجال لظهورها في الخطاب المكتوب لذلك كانت أكثر اقترانا بجنس الخطابة لا تبرز في غيره من الأجناس المكتوبة نظرًا لاختلاف الآلة بينهما.

ولا تقتصر عيوب النطق عند الخطباء على اللّثغة فحسب وإنّما هي كثيرة ومتفاوتة في القبول والاستساغة لدى السامع فـ"ليس اللّجلاج والتمتام والألثغ والفأفاء وذو الحبسة والحكلة والرّتة وذو اللّفف والعجلة في سبيل الحصر في خطبته والعي في مناضلة خصومه، كما أنّ سبيل المفحم عند الشعراء

[1] المصدر السابق ج1، ص ص 11-12.
[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 71.
[3] المصدر نفسه، ج1، ص 34.

والبكيء عند الخطباء خلاف سبيل المسهب الثرثار والخطل المكثار"[1]، وكلّها تعمل على اختلال الآلة فتحول بين الخطيب وبلاغة منطوقه.

وإلى جانب تلك العيوب الخلقية ذكر الجاحظ نوعًا من العيوب التي من شأنها أن تفسد بلاغة المنطوق، وهي عيوب مكتسبة وآفات طارئة تنتاب لسان الخطيب أثناء إلقاء خطبته فتحول دون الإفصاح عن المعاني وبلوغ الإفهام والإقناع، ومن تلك العيوب يذكر الجاحظ النحنحة والسعال واللجلجة والتشديق والتقعير وكلّها عيوب طارئة إلاّ أنّها غير مقبولة لدى المتلقي وإذا كان الأول والثاني من مكروهات الصفات فإن الثالث أشبع وأشد مقتًا "ثم اعلم أبقاك الله أنّ صاحب التّشديق والتّقعير والتقعيب من الخطباء والبلغاء مع سماحة التكلّف وشنعة التّزيّد أعذر من عيي يتكلّف الخطابة ومن حصر يتعرّض لأهل الاعتياد والدربة، ومدار الملائمة ومستقر المذمَّة حيث رأيت بلاغةً يخالطها التكلّف، وبيانا يمازجه التّزيّد"[2].

وتلك العيوب في نظر الجاحظ قد تفضي بالخطيب إلى بعض الاستعمالات والتصرفات التي يحسبها مساعدة له على بلوغ مراميه وتجاوز ما به من نقص في آلة البيان إلاّ أنّها عند أهل الدراية والمقدرة ضعف وعجز وقد اصطلح الجاحظ على هذا العيب مصطلح **الاستعانة**، لأنّ البليغ "كلّ من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة"[3]، وهذه الأخيرة قد تكون عن طريق اللغة أو خارج اللّغة، كأن يقول الخطيب "عند مقاطع كلامه يا هناه ويا هنا ويا هيه واسمع مني واستمع إلي وافهم عني أو لست تفهم أو لست تعقل. وهذا كلّه وما أشبهه عيٌ وفساد"[4] كما قد تكون من خارج اللغة، فـ"النظر في عيون الناس عيٌ ومس اللّحية هلك والخروج مما بني عليه أول الكلام إسهاب"[5].

ومن فصاحة اللّسان إلى بلاغته فـ"أوّل البلاغة اجتماع آلة البلاغة: وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح قليل اللّحظ، متخيّر اللّفظ، لا يكلّم سيّد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السُّوقة ويكون في قواه فضل التّصرّف في كلّ طبق، ولا يدقّق المعاني كلّ التّدقيق، ولا يُنَقّح

[1] المصدر السابق، ج1، ص ص 12-13.
[2] الجاحظ: البيان والتبيين ج1، ص 13.
[3] المصدر نفسه، ج1، ص 113.
[4] المصدر نفسه، ج1، ص 113.
[5] المصدر نفسه، ج1، ص 44.

الألفاظ كلّ التّنقيح، ولا يُصفّيها كلَّ التّصفيّة، ولا يهذّبها غاية التهذيب حتى يصادف حكيماً، أو فيلسوفًا عليمًا (...) وقد نظر في صناعة المنطق على جهة الصناعة والمبالغة لا على جهة الاعتراض والتصفح(...) ومدار الأمر على إفهام كلّ قوم بمقدار طاقاتهم والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[1].

وجملة الصفات الواردة في هذا القول والتي يتحقق بها فعل البلاغة لدى الخطيب تتراوح بين فطرية خلقية وفكرية مكتسبة لا تتأتى إلاّ بالتعلّم والدربة، ولعل أهم تلك الصفات وأشدّها تأثيراً على عملية التبليغ والإقناع ما ارتبط بمفهوم المقام الخطابي، والذي يدور حول معرفة أصناف المتلقين وطبقاتهم الاجتماعية وما يترتب على تلك المعرفة من مراعاة لمقتضيات المقام من حسن انتقاء اللفظ فلا يخاطب متلقيه إلاّ بما يناسبه من الألفاظ والعبارات "فينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلامًا، ولكلّ حالة من ذلك مقامًا، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2].

ومن لوازم جنس الخطابة **حسن هيئة الخطيب ومظهره**، فالصورة المقبولة تعطي نوعًا من الارتياح لدى المتلقي وتخلق لديه قبولاً أوليا لمضمون الخطبة وما بها من الحجج والأفكار، فـ"تتحول صورة الخطيب إلى حجة تساعد على إنفاذ القول وتحقيق المقاصد. فلا يشرع المتكلم في توجيه الخطاب إلى متلقيه حتى تكون الصورة الإيجابية التي أنشأها قد نجحت في إيجاد المنافذ الملائمة إلى ذهن المتلقي ووجدانه مما يجعله ينتقل إلى حال المصدق بالقول المستعد لإنجاز ما يطلب منه"[3]. والصورة في الواقع شكلية مرتبطة بالهندام أو الهيئة الخارجية وأخلاقية مرتبطة بما يتصف به الخطيب من أخلاق ومكارم تجعله مقبولا لدى السامع.

وقد وقف الجاحظ عند هذا الشرط وأكّد على ضرورة عناية الخطيب بصورته أمام المتلقي، غير أنّ حسن المظهر –في رأيه– لا يغطي العيوب والنطقية والآفات التي تعتري آلة البيان عنده، وقدّم لذلك بعض النماذج من كبار الخطباء الذين لم يكن لهم المظهر المقبول لدى المتلقي إلاّ أنّهم نطقوا كشفوا عن فصاحة وبراعة في الإفهام والإقناع.

---

[1] المصدر السابق، ج 01، ص 92.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص ص 138-139.

[3] مصطفى الغرافي: البلاغة والإيديولوجيا، ص ص 450-451.

"وروى الهيثم ابن عديّ عن أبي يعقوب الثقفي عن عبد الملك بن عمير قال: قدم علينا الأحنف بن قيس الكوفة مع مصعب بن الزبير فما رأيت خصلة تذمّ في الرجل إلاّ ورأيتها فيه: كان صلع الرأس أحجن الأنف أغضف الأذن متراكب الأسنان أشدق مائل الذقن ناتئ الوجنة باخق العين خفيف العرضين أحنف الرجلين ولكنّه كان إذا تكلّم جلّى عن نفسه"[1].

وهو ما يؤكّد أن البعد الشفهي لجنس الخطابة هو ما يحكم أسس ومعايير الجودة فيها فإذا استقامت الآلة الصوتية لدى الخطيب كان له الحظ الوافر في بلوغ غايته من الإفهام والإقناع وبقي عليه مراعاة المقام وحسن اختيار المعاني والألفاظ وغير ذلك من الشروط التي سنقف عندها لبيان وجه بلاغة النص (الخطبة).

ثانيا: بلاغة النّصّ الخطابيّ:

يحمل النّصّ الخطابي رسالة منطوقة يعمل الخطيب على انتقاء ألفاظها ومعانيها رغبة منه في تحصيل التأثير المنشود في نفوس المتلقين، وتتنوع ألفاظ الخطيب وأساليبه بتنوع المقامات والموضوعات، وقد أشرنا سابقا إلى العلاقة الوطيدة بين المقام واللغة الخطابية ويعدّ هذا الشرط من أهم عوامل بناء النص الخطابي الناجح، لأنّ مخاطبة المتلقي بلغة لا تناسب مقامه يؤدي بالضرورة إلى فشل المتكلّم في تحصيل غايته.

وقد تفطن الناقد العربي إلى التناسب الحاصل بين اللفظ المفرد وبين الموضوع والمقام، حيث يرى **ابن الأثير** أنّ الألفاظ تنقسم "في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكلّ منها موضع يحسن استعمالها فيه، فالجزل منها يستعمل في مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك. أما الرقيق منها فيستعمل في وصف الأشواق، وذكر أيام البعاد، وفي استجلاب المودات، وملاينات الاستعطاف، وأشباه ذلك"[2].

وتعدى ذلك إلى بيان التناسب بين الموضوع والأسلوب فقد بيّن **الجاحظ** الارتباط بين أسلوبي الإيجاز والإطناب وبين طبيعة الموضوعات التي تخوض فيها الخطابة، فيقول:

---

[1] المصدر السابق، ج1، ص 56.

[2] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص 168.

"الإيجاز هو البلاغة. فأما الخطب بين السماطين، وفي إصلاح ذات البين؛ فالإكثار في غير خطل، والإطالة في غير إملال (...) والسنّة في خطبة النكاح أن يطيل الخاطب، ويقصّر المجيب"[1].

كما ترتبط اللّغة الخطابية إلى جانب المقام بالموضوع الذي أنشأت فيه الخطبة، "وقد درج الباحثون على التفريق بين أصناف ثلاثة من الخطب باعتبار الموضوع، الخطب السياسية والدينية والاجتماعية"[2]، ولكلّ نوع من تلك الأنواع معجمه اللّغوي وطرقه وتقنياته في التواصل والإقناع، **فما تعلّق بأمور الدولة والسياسة** كانت ألفاظه ومعاينه تدور في مجال نظام الحكم وما تعلّق به من القضايا على غرار الخلافة والجهاد والولاء والعصيان وما إلى ذلك، أمّا **الخطابة الدينية** فتدور موضوعاتها في كلّ ما ارتبط بالحياة الدينية للأفراد والجماعات من قضايا فقهية وتشريعية، ويغلب على الخطابة الدينية الطابع الوعظي الذي يظهر فيه المتلقي مظهر الغافل المقصر الذي يحتاج إلى تذكير حتى يستفيق من غفلته، وهي المهمة التي يحملها الخطيب على عاتقه والتي يسعى إليها عن طريق الوعظ والإرشاد[3].

أما **الخطابة الاجتماعية** فلها لغتها ومقاماتها التي تختلف تمام الاختلاف عن سابقاتها، ويدخل في هذا النوع من الخطب كلّ ما تعلّق بإصلاح ذات البين وخطب النكاح إلى جانب المرافعات القضائية وغيرها.

والنّصّ الخطابي عمومًا تتأثر قوة إقناعه بجملة من العوامل إضافة إلى الجانب اللّغوي وعلى رأسها **البعد القيمي** الوارد في الخطبة، فكثيراً ما يميل الخطباء إلى تحقيق الإقناع استنادًا إلى منظومة من القيم الأخلاقية المتعارف عليها اجتماعيا والتي تحظى بالقبول لدى الفئة أو الطبقة التي تشكل الجمهور المتلقي، وتجعل الخطيب يُبلِغ فكرته دون كبير جهد أو عناء في البحث عن الحجج، لأنّ "الخطب المبنية على القيم لا تعتني بتفصيل الحجج من أجل تحصيل مطلوبها. ويرجع ذلك إلى أنّ القيم الأخلاقية التي هي موضوع الحجاج قد بلغت من الذيوع والانتشار ما جعلها مستغنية عن كلّ حجّة، ولأنّها من الأفكار العامة المسلم بها في محيط الثقافة العربية الإسلامية"[4].

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 116.

[2] مصطفى الغرافي: البلاغة الإيديوبوجيا، ص 430.

[3] المرجع نفسه، ص ص 437-438.

[4] المرجع نفسه، ص 453.

والخطبة باعتبارها جنسًا إقناعًا كان لزامًا على صاحبها تضمين نصّه جملة من الحجج والأدلة التي يسعى من خلالها إلى إحداث التأثير المنشود لدى المتلقي، والحجج كي تقع موقعها من ذهن السامع وجب أن يكون صاحبها مؤمنًا بها صادقًا فيها وفي ذلك يرى الجاحظ أنّ "الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان، وقول الحسن رحمه الله وقد سمع متكلّما يعظ فلم تقع موعظته بموضع من قلبه ولم يَرِقّ عندها: يا هذا إنّ بقلبك لشرًا أو بقلبي"[1]، فإيمان الخطيب بالفكرة التي يحاول إيصالها إلى المتلقي هو ما يمكن أن يوصلها إلى المتلقي من أيسر السبل.

ثالثا: بلاغة السامع:

يرى رواد نظرية القراءة والتلقي في النقد المعاصر أنّ "الظاهرة الأدبية [ليست] هي النّصّ فقط، ولكن هي القارئ أيضًا، بالإضافة إلى مجموع ردود فعله الممكنة على النّصّ، وعلى القول وعلى إنتاجية القول"[2]، وهو تصوّر يختزل أهمية الطرف الثالث من العملية التواصلية، وذلك باعتباره حاضراً في كلّ اختيارات المتكلّم اللّغوية والأسلوبية، وهو ما يجعله يمارس نوعًا من السّلطة يصعب على المتكلم تجاوزها، حيث "تكشف ظاهرة التّقبل -كما تصوّرها النّقاد القدامى- أنّ المتقبّل موجود على نحو من الأنحاء في النّصّ. فهو يسهم في فرض البنية التي يجب أن يكون عليها القول ويندس في الخطاب اندساساً يمسي بمقتضاه معياراً من معايير الجودة وبلوغ المحل الأسمى من الأدبية"[3].

إنّ فعل المشافهة الذي تختص به عملية التلقي الخطابي تضع المتلقي في موضع السامع، ونجاح عملية التواصل الخطابي مرهون بفعالية الاستماع ذاته، ويرى **الجاحظ** أنّه "إذا لم يكن المستمع أحرص على الاستماع من القائل على القول لم يبلغ القائل في منطقه، وكان النقصان الداخل على قوله بقدر الخلة بالاستماع منه"[4]، ولذلك نراه ينصح الخطباء المتكلمين بضرورة مراعاة قدرة السامعين على الإنصات تجنبا لوقوع الملل في أنفسهم، فـ"للكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال فذلك الفاضل هو الهدر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص ص 83-84.

[2] وليد إبراهيم القصاب: أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية، ضمن أعمال ندوة الدراسات البلاغية – الواقع والمأمول، المملكة العربية السعودية، 1432هـ، ج 01، ص656.

[3] شكري المبخوت: جمالية الألفة (النصّ ومتقبله في التراث النقدي)، ص 15.

[4] الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص 315.

سمعت الحكماء يعيبونه"[1] لتسببه في فشل الفعل الخطابي وابتعاد الخطيب عن الإقناع المنشود.

وقد اعتنت البلاغة العربية في مباحثها المختلفة بالمتلقي وما يجب أن يراعيه المتكلّم من خصوصيات متعلقة به، كالحالة النفسية والطبقة الاجتماعية والمستوى الثقافي، ولعل من تلك المباحث ما يسمى بأضرب الجملة الخبرية من ابتدائي وطلبي وإنكاري والتي تقوم على مراعاة الحالة النفسية للمتلقي من قبول أو شك أو تردد، واستعمالها في النّصّ الخطابي إنما يكون وفق تلك المقتضيات النفسيّة والأمثلة على ذلك كثيرة في البلاغة العربية.

أما فيما تعلّق بالمستوى الثقافي فنجد "في البلاغة العربية دعوة لحوحا أن يكون الخطاب بحسب شخصية المستهدف به، فلا يكون الأسلوب موجّه إلى العالم كمثل أسلوب موجّه إلى جاهل أو قليل الثقافة، ولا يخاطب بأسلوب أهل اختصاص قوم لا دخل لهم بهذا الاختصاص"[2]. فلكلّ طبقة من هؤلاء لغته وأسلوبه ولذلك يرى **شكري المبخوت** أنّ "كلام المتكلّم ينبغي أن يجيء منحوتا على الهيئة التي تشفي من السّامع الغليل فيشبع رغباته ويراعي مقامه ويليق بطبقته"[3].

وخلاصة القول فيما تعلّق بأدبية الخطابة، أنّ بلاغة هذا الجنس المنطوق ترتبط ببلاغة أطراف الفعل التواصلي الثلاثة من خلال توافر الشروط والمقومات التي ينهض عليها كلّ طرف من جهة، ومن خلال التفاعل الإيجابي بينها من جهة أخرى.

3-1-2 المناظرة جنسًا أدبيّا:

لم يكن للمناظرة حضور بارز في التّقسيمات التي استهدفت منظومة النثر العربي، فلم تحظ إلاّ بإشارات متفرقة في بعض الكتب والمؤلفات على غرار ما جاء في **البيان والتبيين** الذي قدّم جملة من "المصطلحات الدّالة على التّفاعلات القوليّة القائمة على الجدل والاحتجاج والدعوى والاعتراض **كمحاجة الخصوم ومناقلة الأكفاء ومفاوضة الإخوان**"[4]، وهي مصطلحات وطيدة الصلة بالعلاقات

---

[1] المصدر السابق، ج1، ص 99.

[2] وليد إبراهيم القصاب: أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية، ص 666.

[3] شكري المبخوت: جمالية الألفة، ص 20.

[4] ينظر عبد الله البهلول: الحجاج الجدليّ خصائصه الفنّيّة وتشكّلاته الأجناسيّة في نماذج من التراث اليوناني والعربي، دارر كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016م، ص 168. وينظر أيضا الحاجظ: البيان والتبيين، ج1، ص 15

القائمة على الاحتجاج والمجادلة، وله إشارات كثيرة متصلة بآداب الاحتجاج وسبل مجابهة الخصم لاسيما فيما تعلّق بالرد على الخصوم من المتكلمين.

غير أنّ الجاحظ لم يقف عند الجدل أو المناظرة كجنس قائم بذاته، فنظرًا للاشتراك الحاصل بين الخطابة والجدل في مقام المشافهة، وسعي الجاحظ إلى وضع نظرية قوامها الأوّل هو الخطابة العربية؛ كانت "استراتيجية كتاب البيان والتبيين للجاحظ محاولة لوضع نظرية لبلاغة الإقناع، مركزها الخطاب اللّغوي الشفوي، وهامشها كلّ الوسائل الإشارية والرمزية وأساس الإقناع الخطابي مراعاة أحوال المخاطبين"[1].

ومن الإشارات الواردة حول هذا الجنس ما جاء في كتاب **الصناعتين** حيث أورد **العسكري** فصلا تحت مسمى **الاستشهاد والاحتجاج**، ومما جاء فيه قوله:

"وهذا الجنس [الاستشهاد والاحتجاج] كثير في كلام القدماء والمحدثين (...) وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكّده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأوّل والحجّة على صحته"[2].

ولعل تقسيم **ابن وهب** هو التّقسيم الوحيد الذي كان للمناظرة حظ فيه أين جعل المنثور لا يخلو "من أن يكون خطابة أو ترسّلاً، أو احتجاجا أو حديثا"[3]، وقد أشار ابن وهب إلى أنّ جهده جاء تكملة وتنظيما للكثير من الجهود الواردة في مؤلفات وقد صرّح بذلك في قوله:

"وقد ذكرت في كتابي هذا جملاً من أقسام البيان وفقرًا من آداب هذا اللسان، لم أَسْبِق المتقدمين إليها، ولكنني شرحتُ في بعض قولي ما أجملوه، واختصرت في بعض ذلك ما أطالوه، وأوضحت في كثير منه ما أوعروه، وجمعت في مواضع منه ما فرّقوه، ليخِفَّ بالاختصار حفظه، ويقرب بالجمع والإيضاح فهمه"[4].

جاءت المناظرة في كتاب **البرهان في وجوه البيان** تحت مسمى **الاحتجاج**، وهذا الاستعمال مرتبط بالخلفية المذهبية **لابن وهب** باعتباره كاتبا "شيعيّ ظاهر التشيّع"[5]، له باع في الاحتجاج ردّا على

---

[1] محمد العمري: المقام الخطابي والمقام الشعري الدرس البلاغي، ص 125.

[2] العسكري: الصناعتين، ص 416.

[3] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 191.

[4] المصدر نفسه، ص 54.

[5] طه حسين: تمهيد في البيان العربي، بحث منشور ضمن مقدمة كتاب نقد النثر المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر، تح طه جسين وعبد الحميد العبادي، دار المعارف، سوسة، دط، دت، ص 23.

الخصوم من أصحاب الفرق المخالفة لمذهبه، كما يستعمل مصطلح **الجدل** مرادفا للاحتجاج، وقد عقد في كتابه بابا تحت مسمى **الجدل والمجادلة**، وقال في تعريفه:

"هو قول يقصد به إقامة الحجة فيما اختلف في اعتقاد المتجادلين. ويستعمل في المذاهب، والديانات، وفي الحقوق، والخصومات، والتنصل في الاعتذارات. ويدخل في الشّعر وفي النّثر"[1].

وهو تعريف ينم عن فهم دقيق لطبيعة العملية الحجاجية القائمة على **إقامة الحجة** في الردّ الخصم فهي المعيار الأوّل في قبول الأفكار أو رفضها، فالجدل أو المناظرة جنس نثري شفهي يقوم على "وجود متناظرين يتبادلان الأقوال على وجهي الادعاء والاعتراض، وكلّ مناظر ينهض بوظيفتين متكاملتين: أولهما إيجاد حجج تدعم أطروحته، وثانيهما رصد ما به يبطل أطروحة خصمه، وغالبًا ما تكون التبادلات القوليّة في هذه الصّورة التّركيبيّة متساوية كمًّا وكيفاً، في مسار حجاجيّ قائم على حركتين، دعماً ودحضاً، ورفعاً وخفضاً، وإثباتاً ونفياً، وتقريراً وإبطالاً"[2].

ورغم أن المناظرة لم تحظ بكبير عناية في المدونة النقدية العربية غير أنّ النّاظر في المنجز النصّيّ العربيّ يجد من النّصوص ما يدلّ على المكانة الرفيعة التي احتلها هذا الجنس على مستوى الممارسة الإبداعية، فالمناظرة العربية سواء في شكلها الشفهي أو المكتوب بلغت درجة من النّضج والكمال جعلتها تستقل بجملة من الخصائص والسمات الفنية والبلاغية تؤهّلها لأن تصنّف جنساً أدبيّاً قائماً.

إنّ أهم ما يميّز المناظرة عن سائر أجناس النثر الأخرى هو "الحوارية الثنائية التعارضية، وهذا التعدد الصوتي في المناظرة هو اشتراك صوتين في تكوين بنيتها، وكلّ صوت من الصوتين يكون دعوى بحجج ينقضها الصوت الآخر بدعواه المدعومة بحجج أيضا"[3] هذه الخصوصية الجمالية في بناء خطاب المناظرة هي ما صنع نوعاً من الفرادة في هذا الجنس النثري وفرّق بينه وبين الخطابة التي اشتركت معها مبدأ الشفهية والغاية الإقناعية.

والمناظرة جنس قائم على **الارتجال** الذي يعدّ واحداً من أبرز مقوماتها الأدبية وهو ما يجعلها عفوية تعكس سرعة البديهة والقدرة على تقديم الأجوبة الآنية السريعة دون رويّة أو تفكّر فهي المعيار الأول في

[1] المصدر السابق، ص 222.

[2] عبد الله البهلول: الجدل الحجاجي، ص 230.

[3] محمّد السيد غريب: المناظرة في النقد العربي بحث في إشكالية التصنيف، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2020م، ص 183.

الحكم بالبلاغة والتفوّق لطرف دون آخر، لذلك سعى النقاد القدماء إلى ضبط هذا الجنس بجملة من الشروط تحت مسمى **آداب الجدل أو المناظرة** هي محاولة لضبط الاحتجاج القائم بين المتجادلين وجعله أكثر نزاهة وجديّة رغبة منهم في الخروج بنتائج موضوعية تضمن الانتصار للطرف الأكثر قوة وتمكناً.

أولا: آداب المناظرة:

ويمكن أن نجمل ما جاء من تلك الآداب في كتب النقد وعلى رأسها **البرهان في وجوه البيان** فيما يأتي:

1- الاعتدال في المزاج:

فالمناظرة بحكم كونها لقاء بين خصمين فيها من الانفعالات ما يجعل الحالة النفسية أحد أهم شروط نجاحها، فأوصى **ابن وهب** صاحب هذا الجنس"أن لا يجادل ويبحث في الأوقات التي يتغيّر فيها مزاجه ويخرج عن الاعتدال، لأنّ المزاج إذا زاد عن حدِّ الاعتدال في الحرارة كان منه العجلة، وقلّة التّوقف، وعدم الصبر، وسرعة الضجر. وإذا زاد في البرودة على حال الاعتدال أورث السهو والبلادة وقلّة الفطنة وإبطاء الفهم.."[1]، وعليه أن يتخذ سبيلاً بين الحرارة والبرودة فيكون معتدل المزاج صافي الذهن لأنّ "مزاج النفس تابع لمزاج البدن"[2] وفساد المزاج يفسد التواصل ويضيع الحجّة فيجانب الحقّ ويخسر المناظرة.

2- مواجهة الغضب بالحلم:

تقوم العلاقة بين المتناظرين على الصراع والتّنافس حيث يحاول كلّ منهما إرباك خصمه وتشتيت ذهنه وإبطال حجته لإضعافه والانتصار عليه، وقد رسم **ابن وهب** الخطة السّليمة للوصول إلى ذلك الهدف، فجعل الحلم سلاح المناظر لا الغضب، فهو أعمق تأثيراً وإرباكاً للخصم، لأنّه يوحي بالقوة والوقار من الغضب والشدّة "بل إنّ المجادل، متى تماسك ولم يشغل ذهنه وواصل الاستظهار بالحجج، كان ذلك أقهر لخصمه وأكشف لنقص وخفّته وأدلّ لدى الجمع الحاضر على حلمه ووقاره وطيش خصمه وخفّته"[3].

---

[1] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 237.

[2] المصدر نفسه، ص 237.

[3] عبد الله البهلول: الحجاج الجدلي، ص 180.

وجعل **ابن وهب** من" آداب الجدل ألا يكلّم خصمه وهو مقبل على غيره أو ستشهد بمن حضر على قوله، فإنّ ذلك من سوء العشرة وقلّة العلم بأدب الجدل وظهور حاجةٍ إلى معونة من حضر إليه"[1].

كما اشترط الناقد في هذا السياق أو يكون المجادل صبوراً لا يستجيب لمثيرات خصمه وأن يكون أكثر هدوءًا وثباتاً "فإذا أعرض المجادل عن ذلك، ولم يتحرك له طبعه، ولم يشغل ذهنه، جمع مع قهر خصمه والاستظهار بالحجة عليه ظهور حلمه للناس، ومعرفة الحضور بوقاره ووفوره، ونقص خصمه وخفّته"[2] وتلك الخطة تعطي المجادل صورة مقبولة لدى المتلقي تحمله على الإعجاب به وبذلك توصل المجادل إلى غايته.

3- حسن اختيار المقدمات:

تعدّ المقدمة مرحلة مهمة من مراحل المناظرة فهي القاعدة التي يبني عليها المناظر نتائجه لذلك كان عليه أن يعتني بهذه المرحلة عناية خاصة، وقد أرشده ابن وهب إلى اختيار المقدمة "ممّا يوافق الخصم عليه وإن لم يكن في نهاية الظّهور للعقل"[3] لأنّ ذلك في رأيه يلزم الخصم الحجة ويبعث المتلقي على الاقتناع والغاية من هذا الاختيار إنّما هو "تأمين المرور من المقدمات إلى النتائج، وضمان قبول الخصم لها (...) وتنظيم عملية المجادلة لئلا يدور الكلام على نفسه ويتعطّل استخلاص النتائج"[4]، كما بيّن ابن وهب آداب السؤال في المناظرة أن تقوم على مبدأ الاستئذان حتى يكون لكلّ سؤال جواب وتكون العلاقة القائمة بين المتناظرين قائمة على الاحترام ومبدأ تكافؤ في السؤال والجواب وإيراد الحجة والدليل.

---

[1] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 240.

[2] المصدر نفسه، ص 239.

[3] المصدر نفسه، 240.

[4] عبد الله البهلول: الحجاج الجدلي، ص 183.

4- حسن صياغة الأسئلة والأجوبة:

تقوم **المناظرة** عموما على فكرة سؤال وجواب بين متجادلين يحاول كلّ منها إعجاز الآخر من خلال السؤال الذي يعجز في الإجابة عنه، وقد وضع النقاد لهذه الأسئلة المتبادلة بين المتجادلين جملة من الضوابط حتى تكون المناظرة هادفة وتخرج إلى نتائج علمية وموضوعية، وأولى تلك الضوابط ألا "يكون السؤال في ما يعسر إبطاله وفي غياب الحجج التي تعضده وتشرّعه مثلما لا يكون في ما هو بديهيّ"[1] لا يحتاج إلى حجة لإثباته.

ومما يشترط في هذا السياق سرعة الإجابة لأنّ القدرة على إيراد الحجة القوية ليس كافياً للتفوق فـ"أجوبة المحاورة والمناظرة إنّما تُستحسَن وتُؤثَر إذا جَمَعَت مع الصواب سرعة الحضور؛ فكم من جواب أتى بعد لأْيٍ، ووَرَدَ بعد تقاعُسٍ، فلم يكن له في النفوس وَقْعٌ، ولا حَلَّ من القلوب محل الحاضر السريع؛ وإن كان المتثاقل أعرق في الإصابة، وآخذ بأطراف الحجّة، ولهذا قيل: أحسن الناسِ جواباً وأحضرهم قريشٌ، ثم العربُ، وإنّ الموالي تأتي أجوبتها بعد فكرة ورويّة"[2].

ومن آداب السؤال في المناظرة "أن لا يجيب قبل فراغ السائل من سؤاله، ولا يبادر بالجواب قبل تدبّره واستعمال الرويّة فيه"[3].

وحتى تكون أسئلة المجادل وأجوبته وفقاً للشروط المطلوبة رأى النّقاد أنّ على المناظر أن يكون متمكّناً في موضوع المناظرة مطّلعاً على كافة تفاصيله حتى يتسنى له صياغة أسئلته بشكل واضح يتحرى فيه الدّقة والإيجاز ولذلك كان عليه "أن يجتهد في تعلّم اللغة، ويتمهّر في العلم بأقسام العبارة فيها، فإنّه إنّما يتهيأ له بلوغ ما يقتضي الجدل بلوغه من قسمة الأشياء إلى ما تنقسم إليه، وإعطاء كلّ قسم منها ما يجب له. والاحتراس من اشتراك الأسماء، واختلاط المعاني باللّغة والمعرفة بها"[4]، فالتمكن في اللّغة ضروري لحسن صياغة الأسئلة والأجوبة وانتقاء المفردة المناسبة للموضوع والحجة.

---

[1] عبد الله البهلول: الحجاج الجدلي، ص 184.

[2] الشريف المرتضى: غرر الفوائد ودرر القلائد، تح أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1954م، ج1، ص273.

[3] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 240.

[4] المصدر نفسه، ص ص 238-239.

5- تحري الحق وحسن الخلق:

يرى **ابن وهب** أنّ على المجادل أن يسلك مسلك الحق ولا يحيد عنه، فلا ينقاد خلف الأهواء وزخرف القول، وفي سبيل ذلك وضع له جملة من الأخلاقيات التي ينبغي عليه أن يتحلى بها مستنداً في ذلك إلى تعاليم الشريعة الإسلامية وما تأمر به في باب الجدل والحوار فأعطى بذلك للمناظرة صبغة أخلاقية.

ولعل مما يجب على المناظر التّحلي به"**أن لا يعجب برأيه**، وما تسوله له نفسه حتى يفضي بذلك إلى نصحائه، ويلقيه إلى أعدائه فيصدقوه عن عيوبه، ويجادلونه، ويقيمون الحجة عليه، فيعرف مقدار ما في يده إذا خولف فيه"[1]، فصاحب الحق إنّما يحتكم إلى الحجة البيّنة ويبتعد عن "العجب بما نحسن"[2] الذي يفضي به إلى الغرور والوقوع الفتنة فيحيد عن السبيل.

كما يجب عليه أن يلزم **الصدق** فيما يأتي به من أقوال وحجج فـ"يتجنب الكذب في قوله وخبره، لأنّ خلاف الحق، وإنّما يريد بالجدل إبانة الحق واتباعه"[3]، كما ينصح **ابن وهب** المجادل "أن يكون **منصفاً غير مكابر**، لأنّه إنما يطلب الإنصاف من خصمه، ويقصده بقوله وحجته، فإذا طلب الإنصاف بغير الإنصاف، فقد طلب الشيء بضدّه، وسلك فيه غير مسلكه"[4].

كما يجب عليه أن يقدّر خصمه وينظر إليه نظرة احترام وندّية، فلا "يستصغر خصمه، ولا يتهاون به، وإن كان الخصم صغير المحل في الجدال. فقد يجوز أن يقع لمن لا يؤبه له الخاطر الذي لا يقع لمن هو فوقه في الصناعة"[5]، فتقدير الآخرين من السلوكيات الإيجابية التي تعطي المناظرة بعدا أخلاقيا وتساعد على الخروج بنتائج علمية وموضوعية.

ثانيا: أنواع المناظرة:

خضعت المناظرة في كتاب **البرهان في وجوه البيان** إلى مستويين من التصنيف؛ أحدهما قائم على مصطلح **القسم** وأما الثاني فقد استعمل فيه مصطلح **النّوع**؛ فعلى **المستوى الأول** جعل **ابن وهب**

---

[1] المصدر السابق، ص 238.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 03.

[3] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 238.

[4] المصدر نفسه، ص 238.

[5] المصدر نفسه، ص 239.

"الجدل (...) قسمين أحدهما محمود، والآخر مذموم. أما **المحمود** فهو الذي قصد به الحق، ويستعمل فيه الصدق، وأما **المذموم** فما أريد به المماراة، والغلبة، وطلب به الرياء والسمعة"[1].

والمعيار المتبع في هذا التقسيم أخلاقي يحتكم إلى الخلفية الدينية بالدرجة الأولى وقد ذكر **ابن وهب** مرجعية تقسيمه وهي ما ورد في القرآن الكريم من آيات بيّنات ذكر فيها الجدل و"مدح ما ذكرنا أنّه محمود، وذمّ ما ذكرنا أنّه مذموم، وتواتر فيه قول الحكماء وألفاظ الشعراء. فقال الله – عزّ وجلّ —: ﴿وَلَا تُجَٰدِلُوٓاْ أَهۡلَ ٱلۡكِتَٰبِ إِلَّا بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُ﴾ [العنكبوت: 46] وقال: ﴿يَوۡمَ تَأۡتِي كُلُّ نَفۡسٖ تُجَٰدِلُ عَن نَّفۡسِهَا﴾ [النحل: 111] وقال في إبراهيم –عليه السّلام– وحاجه قومه، قال: ﴿أَتُحَٰٓجُّوٓنِّي فِي ٱللَّهِ وَقَدۡ هَدَىٰنِ﴾ [الانعام: 80] وقال: ﴿وَتِلۡكَ حُجَّتُنَآ ءَاتَيۡنَٰهَآ إِبۡرَٰهِيمَ عَلَىٰ قَوۡمِهِۦ﴾ [**الأنعام**: 83]. وبذلك تعبّد أنبياءه وصالحي عباده، فقال [عزّ وجلّ]: وقال: ﴿ٱدۡعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلۡحِكۡمَةِ وَٱلۡمَوۡعِظَةِ ٱلۡحَسَنَةِۖ وَجَٰدِلۡهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُ﴾[النحل: 125] "[2].

أما **المستوى الثاني** فقد أقامه **ابن وهب** على طريقة الجدل وإثبات الحجة في مواجهة الخصم والمناظرة وفقاً لذلك ثلاثة أنواع: معارضة، ومناقضة، ومخالفة؛ ولكلّ نوعٍ طريقة خاصة في الاحتجاج، أما **المعارضة** فتعني المقابلة بين أمرين أو علتين فهي تقوم على وجود رأيين متناقضين بين طرفين متعارضين، بينما تقوم **المناقضة** على بناء القول على إثبات شيء لشيء بعينه ثم نفيه عنه، أو نفي شيء بشيء وإثباته له، وتقوم المناقضة على طرف واحدٍ على عكس المعارضة القائمة بين طرفين.

أما **المخالفة** وهي من خالف الشيءُ الشّيءَ، فإذا لم تجتمع كلّ شروط المناقضة عدّ الجدل مخالفة وهي أكثر وروداً في المسائل الفقهية والشّرعيّة، وكثيرا ما يقع الخلاف من جهة النسخ، أو التشابه في الأسماء والأخبار، أو من جهة الخصوص والعموم، أو من جهة الإجماع والتّفسير، أو من جهة الرّأي والتخيير[3].

كما خضعت المناظرة إلى تصنيفات أخرى لاسيما التصنيف الموضوعي القائم على موضوع المناظرة فجعلت منها المناظرة الفقهية، والمناظرة الأدبية، والمناظرة الكلامية، والمناظرة النقدية، والمناظرة العرقية وما إلى ذلك من الأنواع التي تتعدد بتعدد الموضوعات واختلافها.

---

[1] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 222.

[2] المصدر نفسه، ص ص 222-223.

[3] ينظر المصدر نفسه، ص ص 229-231.

3-1-3 الوصية جنساً أدبيّا:

أولا: موقع الوصية في النقد العربي القديم:

لا يختلف وضع **الوصية** في النّقد العربي القديم عن وضع سابقتها، فلم يكن لها وافر العناية والاهتمام، وذلك رغم حضورها الواضح في المنجز النّصي لصدورها عن كافة الفئات الاجتماعية من رجال السّياسة والحكم إلى أهل الأدب والعلم وصولاً إلى أبسط طبقات المجتمع، ويرجع بعض الدارسين هذا الوضع إلى مسألتين، "**أولاهما** عامة موصولة بنقد النثر، و**ثانيتهما** خاصة متعلّقة بوضع الوصية بوصفها ضرباً من ضروب المنثور.

مدار **المسألة الأولى** على تأخر نشأة حركة نقد النثر مقارنة بنقد الشّعر، وترشيح النّقاد فنوناً رأوها ممثّلة للبلاغة العربيّة، جديرة بأن تُستخلص قواعدها وضوابطها ويُبحث في أساليبها ومبانيها وموضوعاتها. وفي المقابل، ولأسباب عديدة، ضعف الاهتمام بفنون أخرى لم تكن في نظرهم مركزيّة"[1].

ولعل الوصية من أهم تلك الفنون التي لم ينلها اهتمام النقاد لكونها لا تعكس النموذج المثالي الذي يمثل البلاغة العربيّة، حيث انحصر هذا النموذج في الأجناس المركزية الثلاثة التي جاء بيانها في نصّ **أبي هلال العسكري** فـ"أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشّعر وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التّركيب"[2]، فاستحوذت هذه الأجناس على المشهد النّقديّ والبلاغيّ العربيّ.

أما **المسألة الثانية** "فمتعلقة بموضوعات الوصايا وخصائصها الفنيّة، والسياقات التي ترد فيها، والمقامات التي يتمّ استدعاؤها فيها"[3]، وموضوعات الوصية كثيرة ومتنوعة فلا يمكن حصرها لارتباطها بسياقات اجتماعية وثقافية متنوعة، وهذا التّنوع متصل تمام الاتصال بطبيعة الجهة الموصية "فقد تكون صادرة عن جهة غيبية (وصايا القرآن والكتب المقدّسة)، وقد تصدر عن جهة بشرية حاملة لسمات التأييد الغيبيّ تجعلها فوق بشرية كوصايا الرسل والأنبياء، ووصايا ذات سمت أدبي بياني خطابي محض، كوصايا الأدباء والسياسيين والخطباء والحكماء، ثم الوصايا الشعبية من الآباء والأمهات للأبناء

---

[1] عبد الله البهلول: الوصايا الأدبية إلى القرن الرابع هجرياً مقاربة أسلوبية حجاجيّة، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011م، ص61.

[2] العسكري: الصناعتين، ص 161.

[3] المرجع السابق، ص 62.

وغيرهم"[1]، هذه المقامات المختلفة والمتباينة تؤدي بالضرورة إلى اختلاف واسع على مستوى النصوص الصادرة لاسيما على مستوى المضامين وطريقة الصياغة والنظم، فالوصية في الواقع الإبداعي ليست حكراً على الأدباء ولا على مجال معين من التفكير، فلا تنتج الجهة الموصية نصاً أدبياً بالضرورة وإنما تتنوع طبيعة تلك النصوص بتنوع مضامينها والجهة التي أنتجتها.

والوصية "خطابٌ مرنٌ، ترد في صورة النّص المتكامل ذي البنية المستقلة، متخذة الصيغة النثرية أو الشعرية أو المختلطة، وقد ترتحل فتستدعي عنصراً مكوناً لأنماط قولية مغايرة، قريبة منها، كالخطبة والحكمة والمثل والرسالة والكتاب والموعظة والخطاب الديني أو بعيدة عنها كالخطاب التاريخي والسردي، السّيري"[2].

كل ذلك جعل من العسير أن تصبح الوصية أنموذجا للبلاغة العربية، فبقيت رغم ضخامة منجزها بعيدة عن الاهتمام والعناية النقدية، فلا يكاد يخلو مؤلف من المؤلفات النقدية وكتب المختارات من ذكر لبعض الوصايا أو انتقاء مقتطفات منها واتخاذها كشواهد أثناء النقد والتحليل، غير أننا "لا نظفر برؤية متكاملة ولا بتصوّر نقدي دقيق لأصول هذا الفن الأدبي. فأغلب ما نستخلصه منها ورد فيها بطريقة ضمنية"[3].

ثانيا: أدبية الوصية:

تُعرَّف الوصية الأدبيّة في على أنّها "خطاب شعريٌ أو نثريٌ، يتجه به المتكلّم إلى مخاطب مفرد أو بصيغة الجماعة، يتضمن عناصر تدلّ على أنّه خطابٌ ناتجٌ عن إمكان حدوث تباعد بين المتكلم والمخاطب"[4]، وقد أقيم هذا التّعريف على جملة من المعايير تفضي بنا إلى تصور الأنواع التي يمكن أن تتفرع إليها الوصية على اعتبار التّنوع الذي يمكن أن يحصل على مستوى أطراف الوصية (الموصي/الموصى/نص الوصية)، فالوصية على اعتبار النّصّ قد تكون شعراً كما قد تكون نثراً، أما على اعتبار الموصى (المخاطَب) فقد تكون وصية موجهة إلى مفرد كالابن، أو قائد الجيش، وقد تكون

---

[1] عبد الفضيل أدروي: بلاغة الوصية (وصية عليّ بن أبي طالب إلى ولده الحسن أنموذجا)، ضمن كتاب بلاغة النّص التراثي، مقاربات بلاغية حجاجية، إشراف محمد مشبال، دار العين، الإسكندرية، ط1، 2013م، هامش الصفحة 120.

[2] المرجع نفسه ص 120.

[3] عبد الله البهلول: الوصايا الأدبية، هامش الصفحة 63.

[4] صالح بن رمضان: الرّسائل الأدبيّة ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة إنشائية)، منشورات جامعة منوبة، تونس، دط، 2001م، ص 285.

موجهة إلى مخاطب بصيغة الجمع كوصايا ﷺ للمسلمين مثلاً.

أما على مستوى الطرف الأول؛ المتكلّم (الموصي) فقد ركّز التّعريف على الحال التي خلفت إمكانية التّباعد بينه وبين المخاطب، والتي قد تكون الإحساس بدنو الأجل كما قد يكون التباعد مؤقتاً أو ظرفياً كالتباعد بين الخليفة وقائد جيشه على سبيل المثال.

وإمكانية التّباعد أثّرت بشكل واضح على الجانب المضموني للوصية، وهذا التّباعد لا يعني الموت بالضرورة بل يكون لمهام سياسية أو حربية يكلّف بها الموصى من قبل الجهة الموصية، والنّص في النهاية ما هو إلاّ جملة من النصائح والتوجيهات والمواعظ والأوامر والنواهي والتنبيهات التي رأى الموصي أنها تفيد المخاطب وتسهّل له سبل الحياة، ولذلك فقد أعطت الوصية أهمية بالغة للجانب الدلالي الذي يعدّ واحداً من المكونات الدالة على أدبية الوصية.

"فالدلالة في الوصية مكونٌ أساس، لأنّها تروم تحقيق التخليق، وإحداث التغيير في الواقع الخارجي، والدفع نحو تغيير السلوك والعزم على الفعل الإيجابي وهي بمثابة دستور متكامل يسطّره الموصي، ويضمّنه كلّ القضايا التي يرى أنّها كفيلة بعصمة الموصى من الزلل، ليعيش في حياة الموصي أو بعد فنائه، في وضع مأمون من الانحراف أو الفشل، ويكون مؤهلاً لخوض معركة الصراع مع الحياة وإكراهات الزمن، بصورة لا تسلّمه إلى الندم أو الحسرة"[1].

كما أنّ العلاقة الجامعة بين طرفي الوصية (الموصي/الموصي له) لها تأثير كبير على مضمون الوصية وطرق التعبير والأساليب، فإذا كان الجامع بين الطرفين علاقة دموية وجدانية كعلاقة الأب بالبنين فإنّ ألفاظ الوصية تميل نحو الحقل الدلالي للمحبة والخوف ومحاولة الإقناع والتأثير عن طريق العاطفة والوجدان، فيكون الخطاب في أغلبه ليّناً، أما إن كانت العلاقة بينهما علاقة الحاكم بالمحكوم كالوصايا التي تصدر من الحكام ورجال الدولة إلى من هم دونهم من الولاة وقادة الجيوش وغيرهم فإنّ خطاب الوصية سينحرف نحو دلالات مختلفة والتعبير عنها سيتجه نحو حقول دلالية أخرى لا تعكس اللين الذي يطبع النوع الأوّل من الوصايا.

[1] عبد الفضيل أدروي: بلاغة الوصية، ص 122.

وطبيعة العلاقة بين الطرفين لا تؤثر على المضامين وطرق التعبير فحسب وإنما ينسحب ذلك التأثير على سبل الإقناع وطرقه، فالرغبة في إقناع المخاطب والتأثير عليه تحول الوصايا إلى عملية حجاجيّة بين طرفي الوصية، و"الوحدة الحجاجيّة في الوصايا تتكوّن من عنصرين متلازمين تلازماً صريحاً أو ضمنيًّا وهما الطّلب والحجّة. وقد يورد الموصي الطّلب ويرفقه بالحجّة وهو أكثر الأشكال تواتراً. وقد يورد الحجّة مكتفياً بها داعياً الموصى له إلى استخلاص الطلب المضمّن اعتماداً على معطيات مقاليّة ومقاميّة. وقد يكتفي بالطلب دون التّصريح بالحجّة أو الحجج. وفي هذه الحال يُدعى الموصى له إلى استدعاء الحجج غير المصرّح بها. في هذه الأشكال الثّلاثة ترد الوحدة الحجاجية في الوصايا"[1].

وفي سبيل بلوغ الغاية الإقناعية تختلف طرق الخطاب من موصي إلى آخر فقد يستهدف الموصي عقل الموصى كما قد يستهدف عاطفته، كما قد يمزج بين الطريقين. وتحديد نوع الطريقة مرتبط في الواقع بجملة من العوامل أهمها طبيعة الموصي وعلاقته بالموصى والمقام الجامع بينهما، وأساليب الحجاج في ذلك "منها ما يُتَوجّه به إلى عقل الموصي له من قبيل القياس المضمر والتّعريف والحِكَم والسؤال الحجاجي الباعث على التّفكير، ومنها ما يُتوجّه به إلى وجدانه من قبيل استدعاء مشهد الموت والحديث عن الذّات، ومنها ما يقع على حدّ فاصل واصل بين العقل والوجدان شأن الصور البلاغيّة ولكن الحدود بين هذه الأنواع تظلّ تقريبية لا تقريرية"[2]، لأنّ مقام الوصية يختلف من نص إلى آخر ومن موصي إلى آخر وتختلف معه طرق الإقناع وأساليبه.

وعلى الرغم من الارتباط الكبير بين جنس الوصية والغايات الإقناعية التأثيرية إلاّ أنّ للوصية أبعاداً فنيّة جماليّة تجعلها محط قبول وإعجاب لدى المتلقي، وتلك الأبعاد مردها التفاعل الحاصل بين النّصّ والتجربة الإنسانية التي يعبّر عنها والتي تعطي للنص لمسة خاصة بصاحبه مختلفة عن سائر النصوص الأخرى، لانطلاقها من قناعاته الخاصة في التفكير والتعبير معاً، والوصية قائمة على جملة من الاختيارات اللغوية والأسلوبية الخاصة بالموصي دون غيره .

ومن الخصائص الأدبية الجمالية لجنس الوصية استعانته ببعض أجناس القول الأخرى في سبيل بلوغ غاياته الحجاجية الإقناعية من جهة، وفي سبيل دعم اختياراته الأسلوبية الجمالية من جهة أخرى، ويأتي

[1] عبد الله البهلول: الوصايا الأدبية، ص 259.

[2] عبد الفضيل أدروي: بلاغة الوصية، ص 345.

على رأس تلك الأجناس **المثل والحكمة**، ولعل هذا الاختيار مرتبط بالطاقات الدلالية والجمالية التي يختزنها كلّ من المثل والحكمة باعتبارهما من الأشكال البلاغية الموجزة التي يمكن اعتبارها خزانا للذاكرة الثقافية والفكرية.

كما أنّ هذا الضرب من التوظيف يتيح لصاحب الوصية سبلاً تعبيرية "بها يمرر المختلف فيه تمرير المتّفق عليه بل والمسلم به لئلا تكون الآراء والقيم الواردة في نصّ الوصيّة عرضةً للمناقشة والجدل والرفض. لذلك يمكن اعتبار التّعبير الضمني من أبلغ أساليب التعبير وأنفذها"[1]، كما أنّ للمثل والحكمة تأثيراً إيجابيّاً على المتلقي يفضي على النص نوعاً من القبول والتصديق.

3-1-4 المثل جنساً أدبيّا:

أولا: موقع المثل في التّراث النّقديّ العربيّ:

يعدّ المثل من أبرز أجناس النثر الوجيزة في التّراث النّقديّ العربيّ، فقد كان لهذا الجنس حضورٌ واضحٌ في أمهات الكتب التراثية، والباحث في هذا المجال يقع على مادة أدبية ضخمة تعكس عناية المؤلف العربي بجنس المثل فقد خصّ بأبوابٍ وفصولٍ كاملة في كتب المختارات شأنه في ذلك شأن الخطب والتّوقيعات والشّعر[2] على نحو ما نجد في العقد الفريد أين خص **ابن عبد ربه** (ت 328 هـ) للأمثال بفصل كامل من كتابه.

كما أفردت لهذا الجنس كتب كاملة اهتمت بجمع الأمثال وتصنيفها منذ بدايات العصر الأموي* "إلاّ أننا لا نجد بين النّقاد (...) من نَصَّ صراحة على أنّ الأمثال جنسٌ من أجناس الخطاب النّثريّ

---

[1] عبد الله البهلول: الوصايا الأدبية، ص 253.

[2] ينظر مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص 110.

* ترجع بعض الدراسات عملية تدوين الأمثال إلى العصر الجاهلي لورود بعض النصوص التي تدل على أنّ العرب كانت تدوّن أمثالها كما تدوّن أشعارها، وحوالي منتصف القرن الأول للهجرة نشطت حركة التدوين عند العرب وحظيت الأمثال بثلاثة كتب أولها لصحار بن عياش العبدي، وثانيها لعبيد بن شرية الجرهمي، وثالثها لعلاقة بن كرشم الكلابي، واستمر التأليف هي هذا الفن خلال العصر العباسي فظهرت في ذلك مؤلفات كثيرة منها كتاب الأمثال ليونس بن حبيب الضبي، وآخر لأبي عبيدة معمر بن المثنى وصولا إلى كتابي مجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني، ومستقصى الأمثال لأبي القاسم الزمخشري. ينظر عبد المجيد قطامش: الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1988م، ص ص 39-120.

مثل الخطابة والرسائل"[1]، رغم ورود نصوص نقدية صريحة تقرّ ببلاغة المثل بل واعتباره شكلاً من أشكال البلاغة ذاتها وفي هذا السياق نذكر نصاً **لأبي سليمان المنطقي** فيما أورده عنه **أبو حيان التوحيدي** يعدد ضروب البلاغة فيقول:

"البلاغة ضروب: فمنها بلاغة الشّعر، ومنها بلاغة الخطابة، ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المثل"[2]، وهو اعتراف بالجمالية الواردة في المثل التي من شأنها أن تجعل منه جنسا من الأجناس الأدبية على غرار الخطابة والشعر وغيرهما، غير أنّ هذه النصوص لم تجد الخلفية النقدية التي تدعمها فظلّ المثل بعيدا عن أغلب التصنيفات التي خضع لها النثر العربي.

ثانيا: أدبية المثل:

يذهب المبرد إلى أنّ "المثل مأخوذٌ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول"[3]، **فالسّيرورة** خاصية من خصائص المثل لا يستقيم إلاّ بها، فلا يمكن أن يعدّ مثلاً إذا لم يسر ذكره بين الناس، وتعدّ الأمثال من أكثر أجناس القول ذيوعاً وانتشاراً بين الأمم والشعوب يقول **ابن وهب** في هذا الصدد:

"أما الأمثال، فإنّ الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون الأمثال، ويرون هذا النّوع من القول أنجح مطلبا وأقرب مذهبا(...) لذلك جعلت القدماء أكثر آدابها، وما دونته من علومها، بالأمثال والقصص عن الأمم"[4]، ولذلك رآها **ابن عبد ربه** أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة "فقد نُطِق بها في كلّ زمان، وعلى كلّ لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيءٌ مسيرها حتى قيل أسيرُ من مثل"[5].

وهو ما يجعلنا نتساءل عن سرّ هذا الانتشار والذيوع، هل هو راجع إلى المقومات الفنية الجمالية للمثل وما تحدثه في نفس المتلقي من تأثير عقلي ووجداني؟ أم أنّ الأمر مرتبط بالمضمون التّوجيهي الذي

---

[1] مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص 110.

[2] التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ج2، 140-141.

[3] ابن فارس: مقاييس اللغة، ج5، ص 226.

[4] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص ص 145-146.

[5] ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج3، ص 63.

يتضمنه المثل بفعل ما يختزنه من طاقات فكرية وثقافية واجتماعية؟ هذه الإشكالات تدعونا إلى البحث في مكامن الجمالية في العبارة المثلية للوقوف على السّر الكامن خلف هذه المساحة التداولية الواسعة التي حظي بها هذا الجنس.

يقول **عبد المجيد قطامش** "أمّا المثل في الاصطلاح الأدبي، فهو ذلك الفن من الكلام الذي يتميّز بخصائص ومقومات، تجعله جنساً من الأجناس الأدبية قائماً بذاته، وقسيماً للشّعر والخطابة والقصة والمقالة والرسالة والمقامة..."[1].

ولعل أولى تلك الخصائص والمقومات أنّ المثل ضربٌ من ضروب التّمثيل تقاس فيه حال بحال وهيئة بهيئة، ويعد من أبلغ ضروب البلاغة نظراً لقدرته على نقل المعاني من صورها الذهنية المجردة إلى صور حسية من شأنها تقريب المعنى إلى المتلقي من خلال تشخيصه أو تجسيده، ومن ذلك قول **مسكويه** في بيان العلاقة الجامع بين النفس الإنسانية والصور الحسية:

"إنّ الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه، والسبب في ذلك أُنْسُنَا بالحواس، وإِلْفُنا لها منذ أول كونها، ولأنّها مبادئ علومنا، ومنها نرتقي إلى غيرها، فإذا أُخبِر الإنسان بما لا يدركه، أو حدّث بما لم يشاهده، وكان غريبا عنه، طلب له أمثالاً من الحسّ، فإذا أُعطِي ذلك أنس به وسكن إليه لإِلْفِه له"[2].

وللنّقاد أقوال كثيرة في بيان بلاغة المثل نذكر منها ما جاء على لسان **ابن المقفع** فيما أورده **الميداني (ت518هـ)** في مقدمة **مجمع الأمثال** قوله "إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وأنق للسمع، وأوسع لشعوب الكلام"[3]، ومنها ما ورد عن **الزمخشري** (ت 538هـ) حيث قال:

"ولضرب الأمثال، واستحضار العلماء المثل والنظائر شأن ليس بالخفي في إبراز خبيئات المعاني ورفع الأستار عن الحقائق، والمتوهّم في معرض المتيقّن، والغائب كأنّه مشاهد"[4].

ولئن كانت هذه النّصوص قد ركّزت الجانب الدّلالي من بلاغة المثل المتمثل في قدرته للمثل في إيضاح المعاني وكشفها وجعلها أكثر قرباً من ذهن المتلقي، فإننا نقع في التراث النقدي العربي على

---

[1] عبد المجيد قطامش: الأمثال العربية، ص 259.

[2] التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 240.

[3] الميداني: مجمع الأمثال، تح محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، دط، دت، صفحة المقدمة.

[4] الزمخشري: كشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ، ج3، ص 54.

نصوص أخرى كثيرة تكشف جوانب مختلفة من بلاغة المثل، من شأنها أن تسهم في بيان أدبيته ووجه الجمالية فيه، ومن تلك النصوص نذكر على سبيل المثال لا الحصر نصين الأوّل **لإبراهيم النّظام** (ت 231هـ) جاء فيه:

"يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللّفظ، وإصابة المعنى وحسن التّشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة"[1]، والثاني **لأبي حيان التوحيدي** يقول فيه:

"أما بلاغة المثل فأن يكون اللفظ مقتضباً والحذف محتملاً، والصورة محفوظة، والمرمى لطيفاً، والتلويح كافياً، والإشارة مغنية والعبارة سائرة"[2].

واستناد إلى النّصين السّابقين يمكن أن نخلص إلى أنّ بلاغة المثل في التّصور النّقديّ العربيّ قائمة على أربعة مقومات أساسية هي ما فتح لها باب الأدبية، ومنح لها هذا الحظ الوافر من الذيوع والانتشار إلى حدّ فاقت به بلاغة سائر الأجناس الأدبية الأخرى؛ وهي الإيجاز، إصابة المعنى، حسن التشبيه، وجودة الكناية.

الإيجاز "هو أن يكون اللّفظ القليل مشتملاً على المعنى الكثير بإيماء ولمحة تدلّ عليه"[3]، فالإيجاز وفقا لتعريف البلاغيين العرب علاقة مخصوصة بين اللفظ والمعنى، فالمعروف في أعراف المتحدثين أنه كلما زادت الألفاظ والعبارات زاد المعنى وضوحا وقرباً من ذهن المتلقي ووقعت الإفادة، غير أنّ العبارة المثلية شاذة عن هذه القاعدة، فالإيجاز يعدّ أهم مقياس من مقاييس بلاغة المثل وأدبيته، والإيجاز ليس مجرد شرط من شروط الكلام البليغ ولا مقوماً من مقومات الجودة به تصنّف النّصوص وتتفاضل، بل تجاوز ذلك ليحتل "مكانة رفيعة في الجهاز البلاغيّ والنّقديّ وبلغ درجة من التّجريد كبرى حتى استحال مرادفا للبلاغة رديفاً لها"[4]، فرغم الخلاف الواسع القائم بين النقاد والبلاغيين حول ماهية البلاغة فإنّ التّعريف الذي قدّمه **أبو هلال العسكري** على لسان **ابن المقفع** لقي مساحة واسعة من القبول حين اعتبر **"الإيجاز هو البلاغة"**.

---

[1] المصدر السابق، صفحة المقدمة.

[2] التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ج2، ص140.

[3] ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تح كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط1، 2001م، ج2، ص 258.

[4] جميل بن علي: الأجناس الوجيزة في النثر العربي القديم (مشروع قراءة)، جامعة سوسة، تونس، دط، دت، ص 106.

ولما كان الإيجاز مظهراً أساسيّاً من مظاهر البلاغة، إن لم يكن البلاغة ذاتها فقد صار مطمحاً للصناع الكلام وأرباب الفصاحة والبيان وميزة بها يمدح المتكلّم ويفتخر، يقول علي بن أبي طالب "ما رأيت بليغاً قطّ إلاّ وله في قولِ إيجازٌ وفي المعنى إطالة"[1]، وقد ارتبط الإيجاز عند النّقاد والبلاغيين **بإصابة المعنى** حتى أصبح هذا الارتباط هو مكمن الجمالية فيه، ولئن غاب ذلك الارتباط فقد الإيجاز قيمته، وخرج المتكلّم من دائرة البلاغة يقول الجاحظ "شرّ البلغاء من هيأ رسم المعنى قبل أن يهيّئ المعنى عشقاً لذلك اللفظ وشغفاً بذلك الرسم حتى صار يجرّ إليه المعنى جرّا"[2]، فمدار الأمر على المعنى والإفادة التي يحصلها المتلقي من النّصّ أو الخطاب الذي يسمعه أو يقرأه والاقتران بين الإيجاز وإصابة المعنى في خطاب واحد (المثل) حقق للمتلقي العربي الإفادة الفكرية والمتعة النفسية.

والإيجاز رغم ارتباطه بالمثل وبالأجناس الشفهية على وجه العموم، إلاّ أنّه بقي محافظا على مكانته مع ازدهار البلاغة المكتوبة " بل لعله كان حلقة الوصل بين البلاغتين، ورغم اختلاف القائل عن الكاتب والسّامع عن القارئ والمقام عن المقام، فقد كان الإيجاز مقوّماً من مقومات المنطوق والمكتوب في نفس الوقت"[3] وهذا ما يدلّ على أهميته في الإبداع والتلقي العربيين.

إضافة إلى جمالية الإيجاز تتجلى أدبية المثل في مقوم آخر من مقومات البلاغة له مكانته في كلام العرب، وهو **التشبيه** وقد وردت عن النقاد العرب نصوص نقدية كثيرة تبيّن جمالية التشبيه وأهميته في صناعة المعنى، ولعل من أهم ما ورد في هذا السياق، ما جاء به **الإمام عبد القاهر الجرجاني** في بيان ذلك إذ يقول: "وهل تشكُّ في أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينَيْن، حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب، ويجمع بين المشئم والمُعرق، وهو يريك للمعاني الممثّلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، يُنطِق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[4]، فالتشبيه من أساليب البيان الرفيعة المتفق على بلاغتها يمنح النّصّ صورة فريدة ويعطي المثل طاقة تصويرية هائلة لأنه متى استدعي في الخطاب أحال

---

[1] العسكري: الصناعتين، ص 180.

[2] الجاحظ: رسالة في مدح التجار وذمّ السّلطان، ضمن مجموع رسائل الجاحظ، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979م، ج2، ص 159.

[3] جميل بن علي: الأجناس النثرية الوجيزة، ص106.

[4] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 104.

جملة من العلاقات الدقيقة تجمع بين أطراف كان من الصعب أن تجتمع ومزج بينها في سياق أدبي مختلف، وللتشبيه إضافة إلى الجانب التصويري وقعه الخاص على الجانب الدلالي للنص إذ يساعد على تقريب المعنى البعيد وتثبيته في ذهن المتلقي.

ولا شك أن الإيجاز الذي يتسم به المثل متصل اتصالاً وثيقاً بنظام الصورة فيه، فلما كانت العبارة المثلية قصيرة مختزلة من حيث الامتداد والحجم كان على الصورة أن تتدارك هذا الاختزال فتكون مكثفة موحية[1].

وإلى جانب جمالية **التشبيه** ينفتح المثل على شكل آخر من أشكال التصوير يعدّ مقوماً من مقومات الأدبية لا يقل أهمية عن سابقيه، ألا وهو **الكناية** حيث يعدّ المثل ذاته ضرباً من ضروب الكناية والتّعريض، فالمتكّلم لا يدلي صراحة بالمعنى الذي يريد التعبير عنه أو ما يصطلح عليه **مضرب المثل**، وإنّما يعبر عنه كناية عن طريق المثل، أمّا **التّعريض** فـ"خلاف التصريح، والمعارض: التورية بالشيء عن الشيء(...) والتّعريض قد يكون بضرب الأمثال، وذكر الألغاز في جملة المقال"[2]، ووجوده في المثل أعطى العبارة أبعاداً جمالية تغني بالتّلميح عن التّصريح وبالإبهام عن الإفصاح، ولعل للإيجاز دوره في صناعة تلك الأبعاد لكونه يسهم في جعل النّصّ إشارة خاطفة.

إنّ المقومات الجمالية التي حظي بها المثل منحته سمات أجناسية قارة صنعت منه نصاً منفرداً له خصوصياته الأدبية والفنية، ولعل التّمازج الحاصل بين تلك المقومات إضافة إلى الطاقات الفكرية والثقافية والظاهر الإيقاعية التي تختزنها العبارة المثلية هو ما أعطى المثل ذلك الحيز الواسع من الانتشار والتداول فسار شهرة بين الناس ودار على الألسنة، وتغلغل في ذاكرة الأمم والشعوب.

3-2 بلاغة المكتوب:

3-2-1 الرسالة جنساً أدبيًّا:

تعدّ **الرسالة** أكثر أجناس النّثر العربيّ تمثيلاً لبلاغة المكتوب في الخطاب النّقديّ العربيّ، فقد ارتبط هذا الجنس بعصر الكتابة والتّدوين، ولئن كانت الرسالة في المقام الأوّل وسيلة من وسائل التّواصل الإنسانيّ عرفها العرب منذ الجاهلية، فإنّ التّطور الهائل الذي شهدته الحياة الفكرية والثّقافيّة مطلع العصر العباسي قد دفع بها نحو مجالات علمية ومعرفية مختلفة ونحو عوالم فنية وجمالية متميّزة.

---

[1] ينظر جميل بن علي: الأجناس النثرية الوجيزة، ص 128.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (عرض).

وقد شغلت الرسالة موقعاً متميّزاً من الخطاب النقدي العربي نظراً للمكانة الهامة التي تبوأها هذا الجنس في الحياة السياسية والإدارية، لارتباطها بقضايا تنظيم الدولة وعلاقاتها الداخلية والخارجية، غير أنّ "هذا الارتباط بين الرسالة والإدارة أصبح الآن يطرح سؤالاً حول قدر هذه الرسائل من الأدبيّة، فبروز وظائفها الإدارية والقانونية جعل كفايتها الأدبية قابلة للنقاش. ولا شكّ أنّ نصوصاً رساليّة في موضوعات مثل: عقود الصلح وهدن ومواثيق وولايات وعهود وتعيينات، تبرر السؤال عن الأدبية"[1].

وفي إجابته عن هذا التّساؤل يرى الباحث "أننا إذا اعتبرنا الأدبية صفة مطلقة خارج الزمن محكمين بثقافتنا الحالية، فسنخرج تلك الرسائل من الأدب لندخلها لمجالاتها، قانونية كانت أو مالية أو غيرها. أما إذا اعتبرنا أنّ الأدبية صفة نسبية تتشكّل في الزمن والمكان بفعل تضافر عوامل ثقافية ولغوية واجتماعية وحضارية ...فسيكون علينا أن ندرس تلك الرسائل من زاوية أنها كانت تدخل في الأدب عند القدماء"[2].

ولبيان ذلك كان من الضروري العودة إلى ما قدّمه النّقاد العرب من رؤى وتصورات تتعلّق بتقاليد وآليات كتابة الرسائل والذي من شأنه أن يبيّن مدى احتواء النّصّ التّرسلي على مقومات الأدبيّة والجماليّة.

أولا: الرّسالة والتّرسل:

يعرّف **ابن وهب** التّرسّل لغة فيقول:

"والتّرسل من ترسلت أترسّل ترسّلاً، وأنا مترسلٌ، كما يقال: توقفت بهم أتوقف توقفاً، وأنا متوقفٌ، لا يقال ذلك إلاّ لمن تكرر فعله في الرسائل، (...) ويقال لمن فعل ذلك مرة واحدةً: أرسل يرسل إرسالاً وهو مرسل، والأصل الرسالة، أو راسل يراسل مراسلة، وهو مراسلٌ، وذلك إذا كان هو ومن يراسله قد اشتركا في المراسلة، وأصل الاشتقاق في ذلك أنّه كلامٌ يراسل به من بعيد، فاشتق له اسم **التّرسل**، و**الرسالة** من ذلك"[3].

فالرسالة من راسل يراسل مراسلة وهي النّصّ الذي أرسله المرسل إلى غائب أو بعيد، و**التّرسّل** اشتق منه المترسِّل وهو ما كان له باع في كتابة الرسائل، فقد وضع مصطلح مترسّل تعبيراً عن فئة

[1] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 59.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص ص 152-153.

مخصوصة من كتّاب الرسائل فقد تجاوزت المفردة وضعها اللغوي الأصلي لتكتسب دلالة جديدة بفعل سياقات أدبيّة خاصة، "فإذا كانت كلمة مرسل لا تحمل أية دلالة اصطلاحية وإنما تستعمل في دلالته الأصليّة، فإنّ كلمة مترسّل(...) هي اسم لكاتب الرسائل الذي أكسبه طول ممارسة الكتابة صفة الشخصية الأدبية (Epistolier)"[1].

وحسب الاشتقاق اللّغوي يمكن أن نستخلص مستويين اثنين في عملية تبادل الرسائل، الأوّل يمثل **(المرسل والإرسال)** النّاتج عنه نص إبلاغيّ تواصليّ يجمع بين متباعدين في المكان، ولا يخضع لأي نظام إنشائي أو جمالي وقد ينتجه أي شخص من عامة الناس، ليأتي **(المترسّل والترّسّل)** في المستوى الثاني، الذي ينتج عنه نوع خاص من النّصوص خاضعة لتقاليد معينة في الكتابة والنّظم وهو **الرسالة** التي تعدّ جنساً من أجناس الكلام التي عددها أبو هلال العسكري في قوله: "أجناس الكلام ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر"[2]، وهو الخطاب الذي نسعى إلى إثبات أدبيته وكشف مواطن الجمال فيه.

ويرى بعض الباحثين مصطلح **الترسّل** أهمّ مصطلح مخّضه النّقاد العرب من مادة رسل للاستعمال الفنّي والأدبيّ، فعبارة الترسّل – حسب تصوّره- هي التي تحمل في معناها الدّلالة الأدبيّة لكتابة الرسائل، وهي اسم الصناعة التي تنتج الخطابات الرسائلية، فالعلاقة بين التّرسل والرسالة هي من جنس العلاقة بين الشّعر والقصيدة، والخطابة والخطبة، والقصّ والقصّة[3]، وبذلك اعتبر "الترسّل مقاما والرسالة الشّعرية أو النثرية جنساً ينتجه المقام"[4].

ثانيا: أنواع الخطاب الرسائلي:

خضع الخطاب الرسائلي إلى تصنيفات كثيرة، وفق معايير مختلفة توحي بالتنوع الكبير الذي يميّز هذا الجنس، منها ما نستشفه من قول **أبي القاسم الكلاعي** "الرسائل على نوعين: أحدهما ابتداء الخطاب والثاني الجواب"[5]، وهو تقسيم قائم على معيار الفعل وردّ الفعل، فخطاب الابتداء فعل وهو

[1] صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية، ص 102.

[2] العسكري: الصناعتين، ص 173.

[3] المرجع السابق، ص 111.

[4] صالح بن رمضان: في التّرسل والرسالة، ضمن أعمال ندوة مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1994م، ص 300.

[5] الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 103.

بمثابة المثير الذي ينتج عنه خطاب الجواب كاستجابة للمثير السابق.

ومنها ما أقيم على معيار الموضوع أو المجال الذي توظّف فيه الرسالة فجعلت "كتابة خراج، وكتابة جيش، وكتابة مظالم، وكتابة حساب..."[1].

إلاّ أنّ أشهر ما قدّم من تقسيمات للخطاب الرّسائلي في النّقد العربيّ تقسيم الرّسالة حسب مقام تأليفها إلى قسمين؛ الرسالة الديوانية، والرسالة الإخوانية، **الديوانية** صادرة عن ديوان الدولة "وتتناول تصريف أعمال الدولة وما يتصل بها من تولية الولاة، وأخذ البيعة للخلفاء وولاة العهود، ومن الفتوح والجهاد ومواسم الحج والأعياد والأمان وأخبار والولايات وأحوالها في المطر والخصب والجدب، وعهود الخلفاء لأبنائهم، ووصاياهم، ووصايا الوزراء والحكام في تدبير السياسة والحكم"[2]. وقد كانت محل عناية النّقاد لكونها صادرة عن هيئة رفيعة، فوضعوا الأسس والضوابط التي تخضع لها، وما يجب أن تكون عليه من الدقة في لفظها ومعناها لخطورة مجالها.

أما **الرسالة الإخوانية** فـ" تصور عواطف الأفراد ومشاعرهم، من رغبة ورهبة، ومن مديح وهجاء، ومن عتاب واعتذار واستعطاف ومن تهنئة واستمناح، ورثاء أو تعزية"[3]، وهي ما يسمى أيضا الرسائل الخاصة لأنّها تخوض في موضوعات ذاتية ولهذا النّوع أيضا الرّسائل تقاليد وضوابط خاصة تختلف عن ضوابط النّوع الأول للاختلاف الواضح بينهما على مستوى المقام والموضوع وحتى الطريقة.

"ويرجع الفرق بين الصنفين بالإضافة إلى اختلاف الموضوعات إلى كون الرسائل الإخوانية تسمح بمجال للإبداع أكثر مما تسمح به السلطانية. ففي هذه الأخيرة يكون الحرص على توصيل المعلومة وتحقيق الإفهام مهيمنين على مقصدية المنشئ أما في الإخوانية فإنّ المنشئ يكون متحررا نسبيا وغير مبال بمنطق الأفكار"[4]، فالمقام الذي تُنشأ فيه الرسالة والجهة والتي تتلقاه لها كبير الأثر في الحرية الممنوحة للكاتب في التّعبير والاختيار سواء على مستوى الموضوعات أو على مستوى اللّغة أو على مستوى الأسلوب، فالمقام هو المعيار الأول في بناء الخطاب الرسائلي.

---

[1] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 362.

[2] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط8، 1982م، ص 468.

[3] المرجع نفسه، ص 491.

[4] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 61.

ثالثا: أطراف الخطاب الرسائلي:

يتكوّن مقام التّرسل من ثلاثة أقطاب أساسية: المرسل (كاتب الرسالة)، الرسالة، المرسل إليه (المتلقي) وسنحاول الوقوف عند كل قطب منها وما يجب أن يكون عليه من مقومات لتحقيق أدبية النّص.

- المرسل (كاتب الرسالة):

توقف النّقاد مطولاً عند الفروق بين المتكلّم في الخطاب الشّفهيّ والمتكلّم في الخطاب الكتابيّ، باعتبار الثاني يتمتع بحرية أكبر مما هي للأول، وتلك الحرية تعطيه فرصة لإعادة النظر في مقاله والتّمعن فيه على خلاف المتكلّم في الخطاب الشفهي فقوله ارتجالي لا مجال إلى العودة فيه، وأشاروا إلى أنّ "المتكلّم يتمكن في وضع الكتابة من السيطرة على مقاله، ومن تلقيه تلقيا أوّل، يضع نفسه فيه موضع المخاطب، فيراجعه، ويحوّره وفق مقتضيات المقام. وكلّما ازداد افتراض المرسل ردّ فعل المخاطب اقترابا مما يحدث فعلا ازدادت الصلة بين السياق المنجز والمقام إحكاما"[1]، وقد أورد **ابن وهب** نصاً في بيان ذلك جاء فيه "أما الرسائل فالإنسان في فسحة من تحكيكها وتكرر النظر فيها، وإصلاح الخلل إن وقع في شيء منها (...) وقد قال عبد الله بن الأهتم: «إني لست أعجب من رجل تكلّم بين قومه فأخطأ في كلامه أو قصّر عن حجته(...) ولكن العجب ممن أخذ دواةً وقرطاساً، وخلا بفكره وعقله، كيف يعزب عنه بابٌ من أبواب الكلام يريده، أو وجه من وجوه المطالب يَؤُمّه»"[2].

وهو ما جعل النقاد يجمعون بين بلاغة الكاتب وبلاغة النص من خلال جملة من الشروط التي يجب أن تتوفر في كاتب الرسالة يضمنون بها جودة النص وبلاغته، فثقافة الكاتب وقدراته اللغوية ومعارفه المتنوعة، وقدرته على حفظ مأثور الكلام شرط من شروط تفوّق الكاتب وبلاغة النّصّ.

- الرسالة:

الرسالة نص مكتوب وفق قواعد وقوانين خاصة، وهي "أسلوب مركب من عناصر لغوية وأخرى غير لغوية(طريقة الكتابة)"[3] تستهدف التأثير على المتلقي سواء كان شخصاً مفرداً أو جماعة، والرسالة

[1] صالح بن رمضان الرسائل الأدبية، ص 115.

[2] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 192.

[3] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 69.

كغيرها من أجناس الكلام تروم الجودة في العبارة والتّأليف وهي بذلك خاضعة للنظام البلاغي العام الذي تخضع له الخطابة والشعر وغيرهما، فـ"بلاغة الرسالة ماثلة في ما يشكِّل أدبيتها من مقومات وبنيات أسلوبية تشترك فيها مع غيرها من أنواع القول، فالتشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو الحذف أو الالتفات أو الجناس أو غيرها من الصور غير مقصورة على نوعٍ معين، فهي تحضر في الشعر بأشكاله وأغراضه المختلفة على نحو ما تحضر في النثر بأنواعه وأشكاله"[1]، فالنظام البلاغي وإن كان واحداً إلاّ أنّ لكلّ جنس طريقته الخاصة في استثمار ذلك النظام، فالشاعر يوظّف الاستعارة أو التشبيه بطريقة تختلف عن تلك التي يوظفها بها كاتب الرسالة، وهذا التصور يقرّ "بوجود بلاغة عامة تخضع لها جميع الخطابات ومن بينها خطاب الرسائل، ثمة تصور يقرّ بوجود بلاغات نوعية وقراءة بلاغية تذعن لمعيار النوع في تصورها وتأويلها للنصوص"[2].

والبلاغة النّوعيّة لجنس الرسالة تتجلى في جملة الاختيارات اللّغويّة والأسلوبيّة التي يفرضها مقام التّرسل، وترتبط هذه الاختيارات في المقام الأول **بمعمارية النّص التّرسليّ** الذي ينتظم في هيكلة بنائيّة خاصة تتكوّن من ثلاثة مراحل تتوالى لرسم بنية الرسالة وهي: الابتداء أو الصدر، المتن أو الغرض، والنّهاية أو الختام، ولكلّ مرحلة منها تقاليد خاصة فصّل فيها النّقاد ووضعوا ضوابطها والسّنن التي تسير عليها لرسم تلك المعمارية التي تعدّ من العناصر المميّزة جنس الرسالة عن سائر أجناس النثر الأخرى.

فمرحلة الابتداء تشتمل على الاستفتاح بالبسملة، والعنوان، والسّلام، وحمد الله والثناء على نبيّه لتنتهي إلى التخلص إلى الغرض المقصود من الرسالة أو إلى مرحلة المتن عن طريق بعض العبارات الشائعة من قبيل أما بعد وغيرها، أما مرحلة الختام فهي "آخر ما يبقى في الأسماع ولأنّها ربما حفظت من دون سائر الكلام في غالب الأحوال، فيجب أن يجتهد في رشاقتها ونضجها وحلاوتها وجزالتها"[3].

ولئن كانت الغاية من الابتداء " أن تأخذ القارئ ليعبر إلى موضوع الرسالة عبوراً يحقق ضرباً من التّهيئة المطلوبة للإقبال على قراءة مشتمل الرسالة، فإنّ الخاتمة كانت توجه إلى تحقيق غاية مشابهة هدفها إيجاد المخرج المناسب الذي يستطيع الكاتب أن يسلكه في سبيل الإبقاء على قدر من التواصل

[1] محمد مشبال: خطاب الأخلاق والهوية في رسائل الجاحظ مقاربة بلاغية حجاجية، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015م، ص15.
[2] المرجع نفسه، ص 16.
[3] ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن، ص 616.

بينه وبين المخاطب"[1]، وسعيا لتحقيق تلك الغايات وغيرها مما يمكن أن يحمله المتن من أفكار وتصورات، يجد الكاتب نفسه يتحرك في إطار لغوي وأسلوبي موجّه ومحكوم بتلك الغايات.

أضف إلى ذلك ضرورة مراعاة مقام المتلقي خلال صياغة النص وتحريره، وهو ما يحتم على الكاتب اختيارات لغوية وأسلوبية مناسبة لذلك المقام، إضافة ضرورة مراعاة طبيعة العلاقة الجامعة بين الطرفين (الكاتب/المتلقي) ومناسبة الرسالة وموضوعها.

– المرسل إليه (المتلقي):

يختلف المتلقي بين المقام المشافهة ومقام الكتابة، باعتبار الأول سامعا والثاني قارئا والسّامع يتأثر بجملة من العوامل المحيطة بعملية التّلقي كصوت المتكلّم وهيأته الخارجية وكل ما يصاحب عملية الإلقاء من حركات وإشارات وانفعالات، أما المتلقي في مقام القراءة فلا يرى مخَاطِبه بشكل مباشر وإنّما يقرأ أفكاره ويمعن النظر في معانيه وكلماته وأسلوبه ويحكم عليه من خلال نصه المكتوب. والمتلقي في مقام الترسّل "مخاطب محدد معيّن، وهو يشترك في هذا الوضع مع المخاطبين في عدّة أجناس شفويّة كالقصيد المدحي والوصية الخاصّة والتّأبين، ولكنه مخاطب قارئ"[2] يتلقى الخطاب في وضع يختلف عنه وضع التلقي الشفهي يتحوّل به من التلقي مباشر الذي يسعى إلى الإقناع فقط إلى التلقي الجمالي الذي يجمع الإقناع والإمتاع.

المتلقي أو المخَاطب هو القطب الثالث من أقطاب الخطاب التّرسلي، وهو لا يقل أهمية عن القطبين السابقين، باعتباره مؤثراً في اختيارات الكاتب، فالرسالة تصاغ بمراعاته ومراعاة مقامه، فالكاتب إنما يضع المتلقي نصب عينيه وهو ينشئ رسالته فيوجّهه بطريقة غير مباشرة، لذلك كان "ما يكتب للخلفاء ليس ما يكتب للقضاء أو الوزراء، وليس ما يكتب لأولياء العهد والنّواب والنّظراء وغيرهم، وتبعاً لذلك اختلفت طبيعتها، واختلفت من حيث الطول والقصر ومن حيث الافتتاحات والعناوين والخواتم والألقاب الواردة"[3]. وفي ذلك كلّه تتجلى أدبيّة الرسالة وجماليتها.

---

[1] محمد محمود الدروبي: الرسائل الفنية في العصر العباسي، دار الفكر، عمان، ط1، 1999م، ص 01.

[2] صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية، ص 116.

[3] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، ص 73.

3-2-2 التّوقيعة جنساً أدبياً:

التّوقيعات من الأجناس الوجيزة، وقد ارتبطت في البداية بالرسائل، و"هي عبارات موجزة بليغة تعوّد ملوك الفرس ووزراؤهم أن يوقّعوا بها على ما يَقْدُم عليهم من تظلّمات الأفراد في الرّعية وشكاواهم، وحاكاهم خلفاء بني العباس، ووزراؤهم في هذا الصّنيع، وكانت تشيع في النّاس ويكتبها الكتّاب ويتحفّظونها وسموها الرقاع تشبيهاً لها برقاع الثّياب"[1].

ورغم أنّ بدايات الأولى لجنس التوقيعة ترجع إلى العهد الراشدي إلاّ أنّها ارتبطت بخلفاء بني العباس فقد أحاطوها بعناية خاصة وخصوها بفرع من ديوان الكتابة والترسّل أسموه **ديوان التّوقيع**، "وقد كان يشترط في صاحب هذا الديوان الاقتدار البلاغيّ والقدرة الفنيّة الكتابيّة الجيدة، ليستطيع أن ينجز أعماله بأدق ما يمكن وأوجزه وأجمله"[2]، لما لهذا الجنس من خصوصية على المستوى البلاغيّ والجماليّ جعلته ينال أعلى درجات الأدبيّة "حتى إنّه تعدّ بعض التّوقيعات آية من آيات الجمال الأدبي"[3].

ورغم العناية الكبيرة التي حظيت بها التّوقيعات من طرف الأدباء والنّقاد حيث أفردوا لها أبوابا في الكتب والمختارات إلاّ أنّهم لم يقفوا عندها بالدرس والنقد واكتفوا بجمعها وتبويبها على غرار ما نجد عند **الثعالبي (430هـ)** الذي جعل الباب السادس من كتابه **خاص الخاص** في جنس التوقيعات، وعمل على تقسيمها وتصنيفها حسب الطبقة أو الهيئة التي صدرت عنها، فمنها توقيعات الملوك، وتوقيعات الوزراء، توقيعات السادة والكبراء، واكتفى في نقده لها ببعض العبارات الذوقية الانطباعية نحو نعت بعضها **بالتّوقيعات البارعة** كقوله في توقيعات محمد بن يزداد "ومن توقيعاته البارعة: أبواب الملوك معادن الحاجات ومواطن الطلبات، وليس لاستنجاحها واستنجازها كالصبر والملازمة والمغاداة والمراوحة. ومنها: ما استحالت لي فيك نية، ولا تغيّرت عقيدة فكيف أخلف وعدك وأحلل عقدك، أنقض عهدك، وأنسى رفدك"[4] أو الحكم على بعضها بأنها **من أحاسن التّوقيعات** "ومن أحاسن توقيعاته [الفضل بن سهلب]: الأمور بتمامها والأعمال بخواتمها والصنائع باستدامتها"[5].

---

[1] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، ص 489.

[2] فاطمة الوهيبي: نقد النثر، ص 207.

[3] المرجع نفسه، ص 207.

[4] الثعالبي: خاص الخاص، قدّم له حسن الأمين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، دط، دت، ص 91.

[5] المصدر نفسه، ص 91.

أما على مستوى تصنيفات النثر العربي فلم ترد التوقيعات في حدود إطلاعنا إلاّ في تصنيف **أبي القاسم الكلاعي** حيث عدّ التوقيعات جنساً قائماً بذاته، ووقف عند أنواعه (التوقيع بالحرف، التوقيع بالكلمة، التوقيع بالآية الكريمة، التوقيع بالبيت من الشعر) كما سبق بيانه.

وترجع جمالية التّوقيعة وبلاغتها إلى **الإيجاز** بصفة خاصة باعتباره "مقياس من مقاييس جودة الكلام وشهادة على أدبيته. وهو تبعاً لذلك سمة نوعية تخرج الكلام الأدبي البليغ من دائرة الكلام العادي اليومي"[1]، فالاقتصاد اللّغوي الذي يمارسه صاحب التّوقيع يجعل منه بنية نصيّة مكثفة المعاني تحتاج إلى متلقٍ خاص له من الكفاءة اللّغوية والثقافيّة ما يمكنه من فكّ رموزه والوقوف على أبعاده الدّلالية ومرجعياته الفكرية فيضعه بذلك في درجة عالية من البلاغة والبيان.

3-2-3 المقامة جنساً أدبياً:

أولا: المقامة وموقعها من النّقد العربيّ:

المقامة من الأجناس السرديّة الحكائية التي اختص بها الأدب العربيّ دون غيره من الآداب، وقد ظهرت في القرن الرابع الهجري وشاع وازدهر في عصر الانحطاط، وهي قصة قصيرة تشبه إلى حدٍّ ما يعرف في الأدب الحديث والمعاصر بالأقصوصة، والمقامة تشتمل على حادثة تنتهي بملحة أو عبرة.

ويرجع أصل الاشتقاق في مصطلح المقامة إلى **المقام** وهو المجلس الذي يجمع بين متكلّم ومتلقي، فقد جاء في **صبح الأعشى** "المقامات جمع مَقامة بفتح الميم، اسم للمجلس أو الجماعة من الناس. وسمّيت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنها تُذكَر في مجلس واحدٍ يجتمع فيه النّاس لسماعها"[2]، فهي مرتبطة بالحديث والاستماع، والمقام فيها شبيه بمقام الخطيب من المخاطب غير أنّ هذا الأخير مقام إقناع بينما هو في المقامة مقام حكائي هزلي.

وقد عرض **عبد الملك مرتاض** التّطور الدّلالي لمفردة **مقامة** وبيّن مجمل المجالات والحقول التي وُظّفت فيها، ووصل إلى أنّ "لفظ «مقامة» اشتق من قام، وهو اسم مكان القيام. ثم توسّع حتى أُطلِق على كلّ ما يقال في هذه المقامة – أي المجلس- من كلمة أو خطبة - وكلّ حديث أدبيّ- ثم

[1] جميل بن علي: الأجناس الوجيزة في النثر العربي القديم، ص 105.

[2] القلقشندي: صبح الأعشى في كتابة الإنشا، ج1، ص 08.

تطوّر مدلول هذا اللّفظ حتى صار مصطلحاً خاصاً يطلق على حكاية، وأحياناً على أقصوصة، لها أبطال معيّنون، وخصائص ثابتة، ومقوّمات فنيّة معروفة"[1]، ولعل تلك المقومات هي ما يشكّل أدبية المقامة التي بقيت على مرّ العصور محط إعجاب النقاد وتقليد الأدباء.

وعلى الرغم من الشهرة الواسعة التي حققها هذا الجنس الأدبي إلاّ أنّ حظه من النّقد كان قليلاً، حيث لم يلتفت النقاد القدماء كثيراً إلى نقده أو بيان خصائصه ومقوماته، أما على مستوى التصنيف فيمكن عدّ تصنيف **أبي القاسم الكلاعي** التّصنيف الوحيد الذي جعل المقامة جنساً من أجناس النّثر العربيّ، غير أنّه لم يقدّم تعريفا لها أو بياناً لأهم خصائصها ومقوماتها واكتفى بعرض بعض النماذج مما استحسنه من مقامات **بديع الزمان الهمذاني**، مع إيراد بعض الأحكام النّقديّة الانطباعيّة حولها نحو قوله "وقد أجرينا ذكر المقامات في ذكر بديع الزمان، ونبّهنا على ما له فيها من الإبداع والإحسان. وأنّ له أربع مئة مقامة في غاية الجودة والفخامة"[2]، وقبل ذلك لا نلمح إلاّ إشارات خاطفة مبثوثة في كتب النقد والتي توقفت عند حدّ الإعجاب والاستحسان دون تحليل أو تعليل، ويرجع **مصطفى البشير قط** تغييب المقامة من المشهد النقدي العربي (قبل عصر الكلاعي) إلى تأخر ظهور المقامة إلى القرن الرابع الهجري فتأخر النقد حولها إلى العصور التالية[3].

ثانيا: أدبية المقامة:

إنّ البحث في أدبية المقامة يقتضي الوقوف على أبرز الخصائص والمقومات التي تشكّل مكوناتها الأجناسية وسماتها الجمالية، ولعل تعريف **محمد أنقار** للمقامة على أنّها "ضربٌ من التّصوير اللّغوي تشكّل فيه الكثافة البلاغيّة والبنية الحكائيّة وموضوع الكدية والغاية التعليمية مكونات متكاملة فيما بينها"[4]، يختزل تلك المقومات التي صنعت فرادة هذا الجنس واختلافه.

وظّفت المقامة عناصر **البنية الحكائية** من أحداث وشخصيات وحبكة فنيّة وحوار وفضاء زماني ومكاني، إضافة إلى عنصر الرّاوي توظيفاً فنياً تفاعلت فيه هذه العناصر فأنتجت بنية سردية متماسكة

---

[1] عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربيّ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1988م، ص 12.

[2] الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص ص 198-199.

[3] مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه، ص 137.

[4] محمد أنقار: تجنيس المقامة، مجلة فصول، المجلد 13، العدد 03، خريف 1994م، ص 12.

امتزجت فيها الكثير من الأجناس الأدبية كالشعر والخطب والرسائل والأمثال والنوادر وغيرها وهو ما ينم عن مستوى رفيع من الإبداع الأدبي يجعل "الإجادة في المقامة برهان على المهارة في الأشكال المختلفة للكتابة العربية"[1].

تقدّم المقامة مادتها الحكائية **بلغة جزلة منتقاة** تميل نحو الغريب والحوشي من الألفاظ ذات الدلالات الرمزية، وتعرض أحداثها في **أسلوب تصويري** مشبع بألوان البيان والبديع، و**عباراتها موجزة** ومفعمة بالرموز والإيحاءات فيها **نغمة موسيقية** تتولد عن ألوان البديع المختلفة من سجع وجناس، وقد عرفت المقامة "بكثرة السجع والجري وراء المجانسة الصوتية حتى أصبح ذلك علامة من علاماتها البارزة وخاصية من خصائص تعريف العبارة فيها"[2].

وقد جمع أسلوب المقامة بين الأبعاد الجمالية والنبرة النقدية الساخرة التي اتخذت من عيوب المجتمع العباسي مادة لها، وللمقامة غايات تعليمية من خلال تقريب الناشئة من الألفاظ الغريبة والحوشية من جهة وتعريفهم ببعض قضايا النحو واللّغة والتاريخ من جهة أخرى، وعليه كان هذا الجنس "غزير الفوائد كثير الفوائد، جم الفنون، متصرّف في شتى من الشؤون، يستفيد منه العليم، ويهتدي به الناشئ في التعليم"[3].

إنّ ما يتمتع به جنس المقامة من طاقات جمالية ودلالية جعلته موّجها إلى طبقة خاصة من القراء، إنّه يحتاج إلى قارئ له من الإمكانات اللّغوية والمعرفية ما يؤهله لسبر أغوار هذا النص الفريد، بالإضافة إلى تمتعه بحسن جمالي مرهف يجعله يتذوق ما فيه من قيم جمالية أكسبته سمة الأدبية وجعلته يتصدر أجناس السرد العربي القديم.

3-3 القصص جنساً أدبياً:

أولا: القصص والنّقد العربيّ:

تشكل المادة القصصيّة جزءا قيّماً من المنجز النصيّ العربيّ، ورغم ضخامة هذه المادة وتنوعها ومواكبتها لكافة الأطوار والمراحل التي شهدتها الحياة العربية، وتمثيلها لكافة شرائح المجتمع وطبقاته، إلاّ أنّها لم تلق العناية النّقديّة التي تستحقها وغابت عن اهتمام النّقاد العرب غياباً ملحوظاً "فلم يعرضوا لمفهوم واضح ومتكامل للقص بوصفه جنساً أدبياً له وجوده المستقل بين الأجناس النثرية الأخرى"[4].

---

[1] عبد الفتاح كليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص85.

[2] حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص 24.

[3] الهمذاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني، قدّم له محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2005، ص 03.

[4] ألفت كمال الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي، ص 121.

ولئن كان بعض الباحثين يرجع سبب إغفال النّقاد العرب أمر القصص إلى **معيار الذوق** باعتبار "الذوق العربيّ المثقف كان يميل إلى الإيجاز وينفر من إطالة الكلام وتفصيل القول (...) إنّ النّقاد العرب قد عزفوا عن النظر في القصص باعتباره فنًّا عاميًّا يقوم على الإطناب والتّفصيل اللّذين لا يليقان بالخاصة"[1].

فإنّ **ألفت كمال الروبي** ترى أنّ استهجان القص عند النّقاد يكشف عن "انقسام ثقافي واضح بين الثقافة الرسمية، التي صدروا عنها وبين الثقافة الشعبية، التي كان يمثلها مبدعو القص ومتلقوه"[2]، فقد وجّه النّقد جلّ اهتمامه إلى الأجناس النثريّة الرسميّة على غرار الخطابة والترسّل وهي نظرة مبنية على معيار وظيفي نفعي بالدرجة الأولى وهو السبب في تمركز النّقد حول تلك الأجناس.

وهذا التّغييب والإغفال يجعل الباحث في هذا السّياق لا يقع إلاّ على بعض الإشارات التي تنم عن إدراكهم لوجود خطاب نثريّ مختلف عن الخطابة والترسّل قائم على فعل السّرد دون محاولة لتدارسه أو بيان مكامن الجمالية فيه، مع الإشارة إلى بعض النصوص التي كان لها حضور متميّز في المشهد الثقافي العربي على غرار كليلة ودمنة وقصص ألف ليلة وليلة.

ومن تلك الإشارات ما نجده في **البيان والتبيين** حول **القصاص** وما يتميّزون به من البلاغة كرأي **الجاحظ** في **الفضل بن عيسى الرقاشي** الذي كان "متكلّما قاصاً مجيداً"[3] دون تعليل أو بيان لمواطن الجودة في قصصه.

كما ورد عن **الجاحظ** نصٌ يبيّن فيه الشروط التي يجب أن تتوفر في شخصية القاص، فـ "تمام آلة القصص أن يكون القاص أعمى، ويكون شيخاً بعيد مدى الصوت"[4]، ويرى **مصطفى البشير قط** أنّ هذه الشروط التي تستدعي عطف المتلقين وتسعى إلى التأثير عليهم تمثل المرحلة الشفهية لهذا الجنس النثري[5]، وهي المرحلة التي كانت فيها القصص تروى على لسان القصاص وتنتقل من جيل إلى آخر عن طريق الرواية.

---

[1] إبراهيم عوض: فصول في النقد القصصي، دار الكتب، ط2، 1987م، ص ص 12-13.

[2] ألفت كمال الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي، ص 141.

[3] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 302.

[4] المصدر نفسه، ج1، 94.

[5] مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه، ص 132.

غير أنّ التّطور الذي شهدته الحركة الفكرية والثقافية في العصر العباسي لاسيما بعد امتزاج الثقافات وتطور حركة الترجمة، قد جعل جنس القصص يتحوّل من طور الشفهيّة إلى طور الكتابة والتأليف، خاصة بعد اطلاع العرب على الموروث القصصي عند الأمم الأخرى، وسنحاول فيما يأتي أن نقف عند أهم ما يميّز القصص العربيّ في الطورين الشفهيّ والكتابيّ بغية كشف مواطن الجمالية ومكامن الأدبية فيه.

ثانيا: أدبية القصص:

يرى **عبد الله إبراهيم** أنّ "النثر القصصي العربي القديم [ينتمي] إلى المرويات الشفاهية، ومن المعروف أنّه نشأ في ظلّ سيادة المشافهة، ولم يقم التّدوين، الذي ظهر في وقت متأخِّر عن ظهور المرويات السّرديّة، إلاّ بتثبيت آخر صورة بلغتها تلك المرويات"[1]، فالأصل في القصص العربي خضوعه لنظام المشافهة وقد بقيت أثار هذا النظام في السرد العربي حتى بعد انتقاله إلى طور الكتابة، فقد استلهمت نصوص السرد المكتوبة أساليبها وأبنيها من مجموعات ضخمة من الأخبار والحكايات المختلفة الأغراض والموضوعات[2]، وأعادت صياغتها وتنظيمها بما يتناسب وموضوعات عصرها وقضاياه، أما بنيتها السردية فهي ناتج التفاعل الحاصل بين أقطاب فعل القصّ الثلاثة: القاص والمادة القصصية والمتلقي.

أما **القاص** فهو الفاعل الأساسي في عملية القص، وهو الذي يسوق الأحداث ويرويها ويدير الحوار بين شخصياتها وينتظم فضاءها الزماني والمكاني، ويعرضها على متلقيه سواء كان سامعاً أو قارئا، ولهذا القطب أهمية بالغة في الفعل القصصي باعتباره ناقلاً للمادة القصصية أو منشئا لها، أما **المادة القصصية** أو ما يصطلح عليه بالمروي فيراد به القصة ذاتها بأحداثها وشخوصها وهي تنتظم داخل فضاء زماني ومكاني محدد وتوجه إلى القطب الثالث لفعل القص وهو **المتلقي** أو المروي له، وهو عنصر فاعل في العملية السردية فلا يقل أهمية عن العنصرين السابقين لأنّه يتحكم في المادة السردية بطريقة غير مباشرة، فالمتلقي العام يفضل نوعاً خاصا من القصص أو الحكايات (لاسيما في القصص الشفهي) تخوض في قضايا وموضوعات بعينها، ولابد على القاص أن ينزل عند رغبات المتلقي لإرضائه وجذبه إلى مجلسه، وكذلك الأمر إذا كان المتلقي شخصية خاصة فهو الآخر سوف تكون له شروط معينة فيما يتلقاه من قصص وحكايات وما على القاص سوى تلبية طلباته والخضوع عند رغبته[3].

---

[1] عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم بحث في البنية السردية، ص32.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 06.

[3] ينظر سعيد جبار: الخبر في السرد العربي –الثوابت والمتغيّرات –، ص275.

ولا يختلف الأمر كثيراً في القصص المكتوب فالكاتب يضع القارئ نصب عينه ويعمل على توجيه مادته القصصية وفقا لميول ذلك القارئ وما يفضّله من موضوعات وأساليب حتى يصل إلى غايته في جذب انتباهه وتحقيق متعته.

ولعل كلّ مكون من هذه المكونات الثلاثة لا تتحقق فاعليته بمفرده وإنما من خلال علاقته بالمكونين الآخرين، فالتفاعل الجيد بين هذه المكونات وهو ما يصنع بنية سردية متكاملة تتحقق من خلالها أدبية الفعل القصصي.

ومما سبق نخلص إلى أنّ الخطاب النثري العربي تفرع إلى أجناس وأنواع مختلفة ومتنوعة كان لها حضورها الواضح على مستوى الإبداع والتّلقي، أما على المستوى النّقديّ فقد تركّز اهتمام النّقاد العرب على جنسين اثنين هما الخطابة والرسالة اللذين حظيا بعناية بالغة على كافة المستويات اللغوية والجمالية محكومين في ذلك بالمعيار الوظيفي النفعي الذي وجّه الحركة النقدية العربيّة نحو هذين الجنسين بحكم ارتباطهما بأمور الدّين والدولة، ورغم ذلك لا نعدم بعض الإشارات والتلميحات التي كانت من نصيب سائر الأجناس النثرية الأخرى كالمقامات والأمثال والمناظرات والقصص، غير أنّ قلة العناية النقدية لا تنفي أدبية هذه الأجناس ولا تقلل من أهميتها وقيمتها الجمالية.

خاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خلص البحث من خلال الفصول السابقة إلى جملة من النتائج نوردها على النحو الآتي:

- يحيل مصطلح الجنس من النّاحية المعجميّة على المجانسة والاتفاق، بينما يحيل مصطلح النّوع على التّنوّع والاختلاف، والجنس أعمّ من النّوع، وعليه يصبح الجنس تصوراً عاماً يشمل مجموعة من الأنواع المتفقة والمختلفة في آن واحد.

- الجنس الأدبيّ معيار تصنيفي ومؤسسة تنظيمية تسعى إلى تنظيم أشكال الخطاب الأدبي وفق معايير وأسس وقواعد شكليّة ومضمونية وأسلوبية ووظيفية، وهو يتوسّط بين الأدب بمفهومه النّظريّ المجرد وبين النّص باعتباره تجسّداً فعلياً لهذا المفهوم.

- تعدّ مقولة الجنس الأدبيّ من أبرز القضايا التي شغلت الشّعرية الغربيّة منذ أرسطو إلى نقاد الحداثة وما بعدها، وقد عرفت هذه المقولة انقساماً نقديّا واسعا؛ بين مؤيّد داعٍ إلى ضرورة التّمسّك بها لأهميتها في توجيه عمليتي الإبداع والتلقي على السواء، وبين مهاجم لها رافضٍ لقوانينها وقواعدها باعتبارها من الثوابت التي تحدّ من حرية التفكير والإبداع.

- يعدّ أرسطو من خلال كتابي فن الشعر والخطابة المنّظر الأوّل لمسألة الأجناس الأدبية في الشّعرية الغربيّة، فقد قدّم جملة من التّصنيفات لأجناس الأدب شعراً ونثراً، معتمداً على منهج علميٍّ دقيقٍ قائمٍ على رصد الخصائص والمكونات الشكلية والجمالية التي تميز الجنس الأدبي عن الآخر.

- اهتم أرسطو في كتابه فنّ الشّعر بجنس المأساة وأولاها جلّ عنايته واهتمامه باعتبارها فنّا راقياً يعبر عن مشاغل الطبقة الأرستقراطية في المجتمع اليوناني القديم، مبعداً الملهاة من دائرة اهتمامه لعنايتها بقضايا الطبقات الاجتماعية الدنيا، فكان تقسيم أرسطو لأجناس الشعر انعكاساً لانقسام اجتماعي طبقي صارم.

- تبنّت شعريّة أرسطو مبدأ نقاء الأجناس الذي يقضي بضرورة الفصل الصارم بين الأجناس الشّعريّة وتفادي أيّ تداخل أو تمازج بينها، بينما تخلى عن هذا المبدأ في تقسيمه لأجناس الخطابة.

- تبنت المدرسة الكلاسيكية المبادئ التي جاءت بها الشّعرية الأرسطية واعتبرتها أشبه بالقوانين الدستورية التي لا يحق لأي مبدع أو ناقد أن يحيد عنها، لاسيما مبدأ نقاء الأجناس، فوضع الكلاسيكيون بين الجنس الأدبي والآخر فواصل أشبه بجدران عازلة تنتفي معها أية إمكانية للتداخل أو التقاطع.

- أعلن الناقد الإيطالي بينيديتو كروتشيه الحرب ضدّ مقولة الجنس الأدبي معتبراً إياها من القيود التي تحدّ من حرية المبدع وقدرته على التعبير الحرّ، داعيا إلى تحرير الأدب من كل القواعد وتنبي مبدأ الكتابة دون قيود، فتقاطع فكره مع عدد من نقاد ما بعد الحداثة من خلال دعوتهم إلى فكرة الهدم والخلخلة التي تبنتها بعض التيارات الفلسفية المعاصرة في ثورتها على المعايير والثوابت.

- استعمل النقاد العرب القدماء مصطلح الكلام للدلالة على كافة الممارسات الإبداعية، وضبطوا خصائصها، وميّزوا بين أنواعها انطلاقا من هذا المفهوم الذي يعدّ مقابلاً لمصطلح الأدب المتعارف عليه حديثا.

- يحيل مصطلح الأدبية على مجمل الخصائص والسمات التي تجعل من نصٍّ ما نصاً أدبيّا، فيضمن بذلك انتماءه إلى جنس أدبي بعينه، ولئن غاب هذا المصطلح بلفظه عن الدرس النّقديّ العربيّ القديم، فقد عرف هذا الأخير الكثير من المباحث النقدية والبلاغية التي حاول من خلالها رصد مكامن الأدبية في النص الإبداعي بوصفه ظاهرة جمالية فردية لا تتكرر. وهو ما يعكس وعي الناقد العربي بالاختلاف بين الممارسة اللغوية الإبداعية بوصفها استعمالاً للغة خارج المألوف، وبين سائر أنماط الاستعمال اللغوي.

- يعدّ مصطلح الأدبيّة تصوراً جماليًّا جامعاً لمختلف الأجناس الأدبيّة باعتباره المعيار الأوّل في الحكم على مكامن الفنيّة فيما ينتج عنها من نصوص وخطابات، إلاّ أنه لا ينبغي طمس الفروق التّعبيريّة والجماليّة التي تميّز الجنس الأدبي عن الآخر، فلكلّ جنس أدبيته الخاصة، و في ذلك يكمن الاختلاف الجوهري بينها.

- تعدّ ثنائية الشعر والنثر النواة الأولى لما عرف حديثا بنظرية الأجناس الأدبية، فقد كان لها حضور واضح في تاريخ الفكر النقدي العربي، وحتى الغربي وبذلك عدّت المنطلق الأوّل لمختلف التصنيفات التي خضع لها الأدب في مختلف المدونات النقدية.

- يثير البحث في أوجه المشاكلة والاختلاف بين طرفي ثنائية الشعر والنثر الكثير من الأسئلة والإشكالات وعلى مستويات مختلفة، تتجاوز المستوى الإيقاعي الذي تستند إليه أغلب الدراسات الكلاسيكية النمطية التي درجت على التّفريق بين الخطابين الشعري والنثري انطلاقا من مقولة الوزن، إلى مستويات أخرى تركيبية وأسلوبية ودلالية ووظيفية.

- يعدّ المستوى الصوتي أهم مستويات عدول الخطاب الشّعريّ عن نظيره النّثريّ، غير أنّ مصطلح الإيقاع بمفهومه الواسع تَجاوَزَ الممارسة الإبداعية الشّعرية ليصبح مقوّماً من مقومات الأدبية في كل جنس من أجناس القول، فهو يتجاوز مقولة الوزن إلى ظواهر وبنى نصية عميقة تستخدم اللّغة وفق طرائق خاصة تستهدف الجودة الفنية وتسعى إلى تحقيق الجمالية في النص شعراً كان أم نثراً.

- إنّ البلاغة باعتبارها علما كلّيا عاماً فقد كانت قواعدها وقوانينها شاملة لمختلف الأجناس الأدبية ولم تعن بجنس أدبي دون آخر، غير أنّ الفارق الجوهري بين الخطابين الشعري والنثري على المستوى البلاغي يكمن في مجمل الاختيارات البلاغية والأسلوبية التي يتبناها المبدع والتي تتم وفق مقتضيات تجنيسية تخرج الصورة البلاغية من مفهومها النظري العام لتدخلها في صياغة تعبيرية تختلف من جنس أدبي إلى آخر.

- كان للمستوى الدّلالي أهمية بالغة في سياق التفريق بين طرفي ثنائية الشّعر والنّثر، فالمعاني رغم أنها مجال مشترك بين الكاتب والشاعر إلاّ أنّ الطرق التّعبيريّة والاختيارات البلاغيّة التي تختلف اختلافا واضحاً بين الخطابين الشّعريّ والنّثريّ تصنع نوعاً من التلازم بين المعنى والجنس الأدبي الذي يعبّر عنه.

- حظي المتلقي بعناية خاصة في الخطاب النقدي العربيّ، باعتباره طرفاً فاعلاً في انجاز النص، وقد كان لثنائية الشعر والنثر دور بارز في فعل التّلقي عند النّقاد العرب، ذلك أنّ القرّاء في النقد العربي القديم أنواع وأقدار، تختلف باختلاف الجنس والنص، وتتحكم في طبيعة المتلقي عوامل مختلفة تتعلق بمستواه الثقافي وخبراته في تلقي النصوص من جهة، ومكانته وطبقته الاجتماعية من جهة أخرى.

- دعا النقاد العرب إلى ضرورة تصنيف العلوم والمعارف المختلفة وترتيبها وفق معايير موضوعية وعلمية دقيقة، وقد شملت تلك الدعوة كافة مجالات الكتابة والتّأليف من علوم وآداب، وهو ما يعكس عناية الناقد العربيّ بتصنيف أشكال الممارسة الإبداعية شعراً ونثراً.

- خضعت الشّعريّة العربية لجملة من التّصنيفات وفق معايير مختلفة؛ أولها المعيار الكميّ القائم على حجم النّصّ وقد قسّمت وفقه إلى (قصيدة، مقطعة، نتفة، بيت مفرد) ويتميّز كلّ نوع منها بخصائص جمالية وأسلوبية خاصة، وثاني تلك المعايير صوتي إيقاعي يقوم على طبيعة الموسيقى الخارجية للمنجز النصيّ، ولهذا التّصنيف أشكال كثيرة لعل أشهرها (القصيد والرجز والمخمس والمزدوج والمسمط)، ويبقى التّقسيم الأغراضي القائم على مفهوم الغرض الشعري أشهر تصنيف خضعت له الشعرية العربية وأكثرها تداولاً.

- اختلفت الآراء النّقديّة حول مصطلح الغرض وفاعليته في استيعاب المنجز الشّعريّ العربيّ، غير أنّه من الصعب جداً الحكم على مقولة الغرض بالقصور وإخراجها من سياقاتها التّاريخية والثّقافيّة والمعرفيّة، وإنما ينبغي النّظر إليها في حدود تلك السّياقات وعدم مقاربتها وفق تصورات نقدية معاصرة.

- تفرع الخطاب النّثريّ على غرار الخطاب الشّعريّ إلى جملة من الأجناس انحصرت ضمن ما يسمى بثنائية المنطوق والمكتوب باعتبارها تمثل مرحلتين متباينتين من تاريخ الفكر الإبداعي العربيّ.

- تعدّ ثنائية المنطوق والمكتوب من الثّنائيات المركزية في الفكر النّقديّ العربيّ، فقد كان لها تأثير واضح في رسم الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة المختلفة والتي توزّعت على طرفي الثنائية مشكّلة نسقين تعبيريين متباينين، يمثل كل نسق منهما مرحلة مختلفة من مراحل الفكر الإبداعيّ والنّقديّ العربيّ.

- قدّم النّقاد العرب تصنيفات عديدة لأجناس النّثر العربيّ، وعلى رأسهم الجاحظ وإبراهيم بن المدبر، وابن وهب الكاتب وابن عبد الغفور الكلاعي، غير أنّ أغلب هذه التّقسيمات جاءت في سياق الاهتمام بقضايا مختلفة ولم تكن مقصودة في ذاتها.

- يعدّ التّقسيم الذي قدّمه **ابن عبد الغفور الكلاعي** للنثر العربي في كتاب **إحكام صنعة الكلام** أدقّ التّصنيفات التي خضع لها النّثر العربيّ وأكثرها شمولية واتساعاً، وذلك راجع لجملة من العوامل والأسباب أهمها العامل الزمني.

- كان للخطاب النثري العربي بأجناسه وأنواعه المختلفة والمتنوعة حضور واضح على مستوى الإبداع والتّلقي، أما على المستوى النّقديّ فقد تركّز اهتمام النّقاد العرب على جنسين اثنين هما الخطابة والرسالة اللذين حظيا بعناية بالغة على كافة المستويات اللغوية والجمالية. محكومين في ذلك بالمعيار الوظيفي النفعي الذي وجّه الحركة النقدية العربيّة نحو هذين الجنسين بحكم ارتباطهما بأمور الدّين والدولة، ورغم ذلك لا نعدم بعض الإشارات والتلميحات التي كانت من نصيب سائر الأجناس النثرية الأخرى كالمقامات والأمثال والمناظرات والقصص، غير أنّ قلّة العناية النّقديّة لا تنفي أدبيّة هذه الأجناس ولا تقلل من أهميتها وقيمتها الجماليّة.

- عرف القصص العربيّ تهميشاً واضحاً في الخطاب النّقديّ العربيّ، فرغم ضخامة منجزه النّصيّ وسعة تداوله وتمثيله لكافة شرائح المجتمع وطبقاته، إلاّ أنّ حظّه من النّقد كان قليلاً بفعل انشغال النّاقد العربيّ بأجناس أدبيّة أخرى على غرار الرسالة والخطبة.

والله عزّ وجلّ أعلى وأعلم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر:

1- الأخفش: القوافي، تح أحمد راتب النفاخ، دار القلم، بيروت، ط1، 1974م.

2- إبراهيم بن المدبر: الرسالة العذراء، صححها ونشرها زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1931م.

- **ابن الأثير:**

3- الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور، تح مصطفى جواد وجميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، 1956م.

4- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.

5- ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، دط، دت.

6- الأصفهاني: كتاب الأغاني، تح إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط3، 2008م.

7- البطليوسي: الاقتضاب في أدب الكتّاب، تح مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، طبعة منقحة ومزيدة، 1996م.

8- الباقلاني: إعجاز القرآن، تح أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط3، 1981م.

- **التوحيدي:**

9- الإمتاع والمؤانسة، شرح وتصحيح محمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، 1953م.

10- أخلاق الوزيرين – مثالب الوزيرين الصاحب بن عباد وابن العميد-، تح محمد تاوريت الطنجي، دار صادر، بيروت، دط، 1992م.

11- المقابسات، تح حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992.

12- التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، دت.

13- الثعالبي: خاص الخاص، قدّم له حسن الأمين، مكتبة دار الحياة، بيروت، دط، دت.

14- ثعلب: قواعد الشعر، تح رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995م.

- **الجاحظ:**

15- الحيوان، تح محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1965م.

16- رسائل الجاحظ، تح محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979م.

17- البيان والتبيين، تح محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، دط، دت.

18- الحاتمي: حلية المحاضرة، تح جعفر الكتاني، سلسلة كتب التراث، العراق، دط، 1979م.

19- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، دت.

20- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تح كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط1، 2001م.

21- ابن أبي الحديد: الفلك الدار على المثل السائر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.

22- الحسن بن علي الكاتب: كمال أدب الغناء، تح غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1975م.

23- الخطابي: بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، سلسلة الذخائر، دار المعارف، مصر، ط3، دت.

24- ابن خلدون: المقدمة، تح عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1، 2004م.

25- ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، تح تشارلس بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1982م.

26- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م.

27- الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ.

28- ابن سينا: الشفاء، تح زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط، 1956م.

29- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م.

30- السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس ألوان البديع، تح علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م.

31- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 2001م.

32- الشريف المرتضى: غرر الفوائد ودرر القلائد، تح أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1954م.

33- الصابي: رسالة في الفرق بين المترسّل والشاعر، تح محمد بن عبد الرحمن الهدلق، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990م.

34- ابن أبي الطاهر طيفور: المنظوم والمنثور – القصائد المفردات التي لا مثل لها-، تح محسن غيّاض، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1977م.

35- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، دط، 1956م.

36- عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة، ط2، 1951م.

37- العسكري: الصناعتين – الكتابة والشعر-، تح أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة، ط2، 1952م.

38- ابن عصفور: ضرائر الشعر، تح السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط1، 1980.

- **الفارابي:**

39- كتاب الحروف، تح محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، دط، 1969م.

40- الموسيقى الكبير، تح غطاس عبد الملك خشبة، سلسلة تراثنا، دار الكتاب العربي، القاهرة، دط، دت.

- **عبد القاهر الجرجاني:**

41- أسرار البلاغة في علم البيان، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط3، 1939م.

42- دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م.

43- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973م.

44- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

45- القزاز: ما يجوز للشاعر من ضرورة، تح رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، دار العروبة، الكويت، دط، دت.

46- القلقشندي: صبح الاعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1922م.

47- عبد الكريم النهشلي: اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، تح محمود شاكر القطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 2006م.

48- الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تح محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، دط، 1966م.

49- المبرد: الكامل، تح أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1997م.

50- محمد كرد علي: رسائل البلغاء، دتر الكتب العربية الكبر، مصر، ط2، 1913م.

51- المرزباني: الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمّد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م.

52- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951م.

- **ابن المعتز:**

53- طبقات الشعراء، تح عبد السلام أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1972م.

54- كتاب البديع، تح إغناطيوس كراتسقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م.

- **المعري:**

55- الفصول والغايات، تح محمود حسن الزناتي، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1938.

56- رسالة الغفران، تح عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1977م.

57- رسالة الصاهل والشاحج، تح عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعاف، القاهرة، ط2، 1984م.

58- اللزوميات، تح أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجب، القاهرة، دط، دت.

59- المظفّر العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، دط، دت.

60- الميداني: مجمع الأمثال، تح محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، دط، دت.

61- ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تح أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1967م.

62- الهمذاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2005م.

63- أبو يعلى التنوخي: القوافي،تح عوني عبد الرؤوف، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، دط، 1975م.

64- ابن يعيش: شرح المفصل، منشورات عالم الكتاب، بيروت، دط، دت.

ثانيا: المراجع العربيّة:

65- الأزهر الزناد: نسيج النص –بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1993م.

66- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م.

67- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م.

- **إبراهيم خليل:**

68- الأسلوبية ونظرية النّص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م.

69- في نظرية الأدب وعلم النّص – بحوث وقراءات-، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م.

70- إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1950م.

71- إبراهيم عوض: فصول في النقد القصصي، دار الكتب، ط2، 1987م.

72- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الخامس حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983م.

73- أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1996م.

74- أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

- **أحمد الجوة:**

75- من الإنشائية إلى القراءة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2007م.

76- المطوّلة في الشعر العربي الحديث، مطبعة التسفير، صفاقس، ط1، 2011م.

77- أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار ومكتبة حامد للنشر، عمان، ط1، 2012م.

78- أحمد عبد الستّار الجواري: الشعر في بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ط2، 1991م.

79- أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي –قراءة في التراث النقدي عند العرب-، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009م.

80- أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي – بحث في المشاكلة والاختلاف-، كنوز للمعرفة، عمان، ط1، 2015م.

81- أسامة عبد العزيز جاب الله: إنجاز النص- مقاربة في النظرية والتطبيق-، عالم الكتاب الحديث،

الأردن، ط1، 2015م.

82- ألفت كمال الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي: مركز البحوث العربية، القاهرة، دط، دت.

83- آمنة بلعلى: سيمياء الأنساق –تشكلات المعنى في الخطابات التراثية–، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015م.

84- أسماء جموسي عبد الناظر: التفاعل السياقي بين الشعر الأوّل والتراث النقديّ العربيّ إلى القرن الخامس الهجري، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.

85- إسماعيل علي محمد: فن الخطابة ومهارات الخطيب، دار الكلمة، القاهرة، ط5، 2016م.

86- البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، بيروت، ط1، 2002م.

- **بدوي طبانة:**

87- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1969م.

88- دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1974م.

89- بديعة الخزري: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، دار نشر المعرفة، الرباط، ط1، 2005م.

90- بسّام البرقاوي: شعرية الهجاء في الشعر العربي الحديث، مجمع الأطرش للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2017م.

91- بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007م.

92- البشير المجدوب: تحليل نقدي لمفهوم النثر الفني عند القدامى-1-، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، 1978م.

93- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي العربي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1987م.

94- جابر عصفور: غواية التراث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2011م.

95- جرير: الديوان، دار بيروت، بيروت، دط، 1986م.

96- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2015م.

97- جميل بن علي: الأجناس الوجيزة في النثر العربي القديم (مشروع قراءة)، جلمعة سوسة، تونس، دط، دت.

98- الحسن بوتبيا: المفاضلة بين النظم والنثر وأشكال التداخل بينهما في العصر العباسي، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2010م.

99- حسين جمعة: في جمالية الكلمة (دراسة بلاغية نقدية)، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2002م.

100- حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية- الحضور والغياب-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م.

- **حمادي صمود:**

101- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988م.

102- في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1990م.

103- بلاغة الهزل وقضية الأجناس الأدبية عند الجاحظ، دار شوقي للنشر، تونس، ط1، 2002م.

104- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، السلسلة السادسة: الفلسفة والآداب، مجلد عدد 21.

105- مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح، فريق البحث في بلاغة الحجاج، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، المطبعة الرسمية للجامعة التونسية.

106- حميد حماموش: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون (463هـ)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2013م.

107- خديجة غفيري: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2012م.

- **رشيد يحياوي:**

108- الشعرية العربية الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

109- شعرية النّوع الأدبي- قراءة في النقد العربي القديم-، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

110- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

111- الشعري والنثري في الأدب العربي الحديث –مفاهيم وتحاليل-، كنوز المعرفة،عمان، ط1، 2016م.

112- رمسيس عوض: الأدب الروسي قبل الثورة البلشفية وبعدها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1987م.

113- رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1987م.

114- ريجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي –العصر الجاهلي-، دار الفكر، دمشق، دط، دت.

- **زكي مبارك:**

115- الموازنة بين الشعراء، مؤسسة هنداوي، القاهرة، دط، 2012م.

116- النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي، القاهرة، دط، 2012م.

117- الزوزني: شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، دط، دت.

118- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي – الثوابت والمتغيرات-، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

119- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص –مفاهيم واتجاهات-، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997م.

120- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

121- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993م.

122- السيّد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م.

123- السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1982م.

124- شكري المبخوت: جمالية الألفة – النص ومتقبّله في التراث النقدي-، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993م.

- **شوقي ضيف:**

125- تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط8، 1982م.

126- البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1982م.

127- صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومه، الجزائر، دط، 2001م.

128- صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة إنشائية)، منشورات جامعة منوبة، تونس، دط، 2001م.

129- صلاح فضل: علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته-، دار الشروق، القاهرة، دط، دت.

130- طرفة بن العبد: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1990م.

- **طه حسين:**

131- حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، دط، 2012م.

132- في الأدب الجاهلي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، دط، 2012م.

133- تمهيد في البيان العربي، بحث منشور ضمن مقدمة كتاب نقد النثر المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر، تح طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار المعارف، مصر، دط، دت.

134- عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط1، 1999م.

135- عبد الحكيم بلبع: النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت.

136- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط1، 1982م.

137- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الادبية في التراث النثري العربي –جدلية الحضور والغياب-، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 2001م.

138- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار الآفاق، القاهرة، ط1، 2000م.

139- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار توبقال، المغرب، ط3، 2006م.

140- عبد الفضيل أدروي: بلاغة الوصية(وصية علي بن أبي طالب إلى ولده الحسن أنموذجاً)، ضمن كتاب بلاغة النص التراثي مقاربات بلاغية حجاجية، إشراف محمد مشبال، دار العين، الإسكندرية، ط1، 2013م.

141- عبد القادر عميش: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل – مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي –، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، دط، دت.

142- عبد اللطيف الوراري: نقد الإيقاع- في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2011م.

- **عبد الله إبراهيم:**

143- النثر العربي القديم – بحث في البنية السردية–، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2002م.

144- موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2008م.

- **عبد الله البهلول:**

145- الوصايا الأدبية إلى القرن الرابع هجرياً مقاربة أسلوبية حجاجية، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011م.

146- الشعراء يتبعهم الناثرون- في بلاغة المنثور المحوّل من موزون الشعر–، دار النهى، صفاقس، ط1، 2015م.

147- الحجاج الجدلي خصائصه الفنية وتشكلاته الأجناسية في نماذج من التراث اليوناني والعربي، كنوز للمعرفة، عمان، ط1، 2016م.

148- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، دت.

149- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006م.

150- عبد المجيد قطامش: الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1988م.

- **عبد الملك مرتاض:**

151- فن المقامات في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1988.

152- في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998م.

153- قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ط1، 2008م.

154- نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، ط2، 2010م.

155- عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005م.

156- أبو العتاهية: الديوان، دار بيروت، بيروت، ط1، 1986م.

157- عثمان موافي: في نظرية الأدب –من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، دط، 1992م.

- **عز الدين إسماعيل:**

158- المكونات الأولى للثقافة العربيّة، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط2، 1982م.

159- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1992م.

160- التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، دت.

161- الشعر العربيّ المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–،دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط3، دت.

162- عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في (ضوء الشعريات المقارنة) (قراءة مونتاجية)، دار الراية، الأردن، ط1، 2010م.

163- العسكري: ديوان المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994م.

164- عمر أوكان: اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.

165- عبد الرحمن عفيف: معجم الشّعراء العباسيين، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م.

166- عيد دحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007م.

- **فاطمة عبد الله الوهيبي:**

167- نقد النثر في القرنيين الرابع والخامس الهجريين، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1991م.

168- نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002م.

169- فراس السواح: الأسطورة والمعنى – دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية –، منشورات دار العلاء، دمشق، ط2، 2001م.

170- الفرزدق: الديوان، شرحه وضبطه وقدّم له علي عافور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م.

171- القفطي: إخبار العلماء بأخبار الحكماء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م.

- **مبروك المناعي:**

172- المفضّليات – دراسة في عيون الشّعر العربيّ القديم–، دار اليمامة للنّشر والتوزيع، تونس، ط1، 1991م.

173- الشعر والمال – بحث في آليات الإبداع الشعري عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن 3هـ/ 9م، منشورات كليّة الآداب منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م.

174- الشّعر والسّحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004م.

175- في إنشائيّة الشعر العربي – مقاربات وقراءات – دار محمّد علي الحامي، تونس، ط1، 2006م.

176- المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العبكري المسمّى التبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأنباري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، دط، دت.

177- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص – مجالاته وتطبيقاته–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، دت.

178- محمد الأمين المؤدب: معالم وعوالم في بلاغة النّصّ الشعريّ القديم، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2014-2015م.

179- محمد بازي: صناعة الخطاب – الأنساق العميقة للتأويليّة العربيّة –، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015م.

180- محمّد زغلول سلام: أثر القرآن في تطوّر النقد العربيّ إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الشباب، المنيرة، ط1، دت .

181- محمّد السيد غريب: المناظرة في النقد العربي بحث في إشكالية التصنيف، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2020م.

182- محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي –دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية–، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط9، 2009م.

183- محمد عبد السلام: الموت في الشّعر العربيّ – من الأصولّ إلى نهاية القرن 3هـ/9م–، تر مبروك المنّاعي، مر حمادي صمود، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، بيروت، الرباط، ط1، 2017م.

184- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1995م.

- **محمد العمري:**

185- المقام الخطابي والمقام الشعر في الدرس البلاغي، ضمن كتاب إلرود إبش وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1996م.

186- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1999م.

187- دائرة الحوار ومزالق العنف؛ كشف أساليب الإعنات والمغالطة مساهمة في تخليق الخطاب، أفريقيا الشرق، دط، 2002م .

188- محمد عوني عبد الرؤوف: بدايات الشّعر العربيّ بين الكمّ والكيف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط،2005م.

- **محمد غنيمي هلال:**

189- النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997م.

190- قضايا معاصرة في الأدب والنقد،دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت.

- **محمد مشبال:**

191- مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993م.

192- البلاغة والأصول –دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي نموذج ابن جني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،دط، 2007م.

193- خطاب الأخلاق والهوية في رسائل الجاحظ – مقاربة بلاغية حجاجية –، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015م.

194- محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1963م.

195- محمد محمود الدروبي: الرسائل الفنية في العصر العباسي، دار الفكر، عمان، ط1، 1999م.

196- محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية – الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه – الدار العربية للكتاب، الجماهيرية الليبية، دط، 1992م.

197- محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1996م.

198- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، ط1، 1981م.

199- محمود المسعدي: الإيقاع في السّجع العربيّ- محاولة تحليل وتحديد-، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1996م.

200- مراد بن عياد: من الوسائط الإجرائية في الأدب العربيّ القديم – بحث في سميائية التواصل Approche sémic-médiologique -، التسفير الفني، صفاقس، ط1، 2010م.

201- مسعد بن عيد العطوي: المقطّعات الشّعريّة في الجاهليّة وصدر الإسلام، مكتبة التوبة.

202- مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، دار اليازوري، عمان، ط1، 2009م.

203- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب – الجاهلية والعصور الإسلامية –،نظريات تأسيسية مفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988م.

204- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي ومهدي

البحيقري، مكتبة الإيمان، المنصورة، دط، دت.

205- مصطفى الغرافي: البلاغة الأيديولوجيا –دراسة في أنواع الخطاب النثري عند ابن قتيبة–، دار كنوز للمعرفة والنشر، عمان، ط1، 2015م.

206- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

207- نور الدين السد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي،ديوان المطبوعات الجامعية، ط2007،1م.

- **وهب أحمد رومية:**

208- شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996م.

209- بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح أنموذجاً)، سعد الدين للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1997م.

210- يوسف حسين بكّار: بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم – في ضوء النّقد الحديث–، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

211- أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، تر إدريس بلمليح، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1993م.

- **أرسطو طاليس:**

212- فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، كتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1953م.

213- الخطابة، تر عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1979م.

214- الخطابة، تر عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2008م.

- **ب. كروتشيه:**

215- المجمل في فلسفة الفن، تر سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009م.

216- علم الجمال، تر نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، دط، دت.

217- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993م.

218- توماشفسكي: نظرية الأغراض، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م.

219- تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1995م.

220- جان أيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993م.

221- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996م.

222- جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2009م.

223- جون ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، تر غسان السيّد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.

224- جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، تر مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م.

225- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، العراق، دط، دت.

226- رنيه ويليك وآستن وارين: نظرية الأدب تع عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، ط1، 1992م.

227- سابير وأخرون: اللغة والخطاب الأدبي، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

228- طزفيتان تودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990م.

229- عبد الفتاح كليطو: المقامات –السرد والأنساق الثقافية-، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001م.

230- فيليب بروتون وجيل جوتييه: تاريخ نظريات الحجاج، تر محمد صالح ناجي الغامدي، مركز النشر العلمي، جدة، 2011م.

231- فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، تر محمّد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 2000م .

232- ك.فانسان: نظرية الأنواع الأدبية، تر عبد الرزاق الأصفر، الهيئة السورية العامة للكتاب،دمشق، 2009م.

233- كارل فييتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، تر عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط1، 1415هـ.

234- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام نبعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

235- نورثروب فراي: تشريح النقد – محاولات أربع -، تر محمّد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، ط1، 1991م.

236- هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية – نحو نموذج سيميائي لتحليل النص -،تر محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999م.

237- يوري لوتمان: تحليل الخطاب الشعري – بنية القصيدة -، تر محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995م.

رابعاً: المراجع الأجنبية:

238- Aristote , Poétique et Rhétorique,librairie genier freres ,Paris,chapitre.

239- Charles bally ,Traité de styistique française ,Klincksieek, Paris, 1951.

240- Roman Jakobson.Huit questions de poétique . edidions du seuil . 1977.

241- Hans Robert Jauss, chapitre « Littérature médiévale et théorie des genres », dans le livre de Gérard Genette et autres, théorie des genres.

242- Mounin (et autres):Dictionnaire de la Linguistique ,PUF . Paris, 1974.

خامسا: المعاجم:

243- الجرجاني: التعريفات، تح إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1992م.

244- الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربيّة، تح محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، دط، 2009م.

245- الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح عبد العليم الطحاوي، سلسلة التراث العربي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، 1973م.

246- الزمخشري: أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

247- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

248- ابن سيده: المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

249- عبد اللطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2002م.

250- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط1، 1986م.

251- الكفوي: الكليات، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1992م.

252- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

253- مجمع اللغة العربية: القاموس الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2014م.

254- محمّد مهدي الشريف: معجم مصطلحات علم الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 2003م.

255- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت.

سادسا: المجلات والدوريات:

256- مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد 34، 2001م، محمد إقبال عروي: من قضايا النقد القديم الحكمة والمثل المفهوم والعلاقة والتغريض.

257- مجلة أفق الثقافية الالكترونية، عدد فبراير 2000م، جوني عدي: إشكالية الترجمة وثقافة النص.

258- مجلة التراث العربي، العدد 107، سنة 2007م، مصطفى البشير قط: النّثر الفنيّ ونقده عند العرب من شفاهيّة إلى الكتابيّة.

259- مجلة جامعة الملك سعود، المجلد 07، الآداب 02، 1995م، صالح بن معيض الغامدي: منحى الكلاعي في نقد النثر.

260- المجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد11، 2011م، عبد الحميد محمد بدران: المقطّعات الشّعريّة أصولها وسماتها الفنيّة.

261- حوليات الجامعة التونسية، ع15، 1977م، محمد عبد السلام: موقف النقاد القدامى من شعر الحكمة والزهد.

262- حوليات الجامعة التونسية، ع32، 1991م، محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع.

263- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 02، مج 29، أكتوبر- ديسمبر 2000م، محمد السرغيني: عن تجنيس الشعر الشفوي.

264- مجلة عالم المعرفة، العدد01، المجلد30، يوليو 2001م، محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي.

265- مجلة العربي الكويتية، عدد أكتوبر 1994م، جابر عصفور: تحول النموذج الأصلي للشاعر.

266- مجلة فصول، المجلد 06، العدد 02، يناير/فبراير/مارس 1986م، ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي.

267- مجلة فصول، المجلد 13، العدد 03، خريف 1994م،محمد أنقار: تجنيس المقامة.

268- مجلة فصول، مج 14، ع 03، خريف 1995م،عصام بهى: الكلام على الكلام- قراءة في فكر أبي حيّان الأدبي-.

269- مجلة الفكر العربيّ، طرابلس، العدد 25، سنة 1982م، مصطفى الجوزو: الرّجز والشّعر.

270- مجلة فكر ونقد، السنة الثالثة، ع25، يناير 2000م،محمد العمري: البلاغة العامّة والبلاغات المعمّمة.

271- مجلة الكلمة، العدد01، يناير 2007م، خيري دومة: الحديث: مصطلح مهمل في السرد العربي.

272- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، العدد 17، مايو 2016م، يوسف إدريسي:

النّص في التراث النقدي عند العرب: المفهوم والإبدالات.

273- مجلة المجمع العلمي العربي، ج07، مجلد 08، دمشق، تموز 1982م بهجة الأثري، تاريخ نشوء الرّجز وتطوره – أرجوزة أبي النجم العجلي.

274- مجلة المخبر –أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع3، 2006م، مخلوف عامر: الخطاب الأدبي ومقتضيات التلقي.

275- منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد19، 2015م، أحمد الجوة: التداولية وتحليل الخطاب.

سابعا: المؤتمرات والندوات:

- أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جدارا للكتاب العالمي، عمان، دط، 2009م.

276- عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبيّة بين التّداخل وتمايز النّوع.

277- مها القصراوي: نظرية الأنواع الأدبيّة في النّقد الأدبيّ-نظرية الرواية نموذجا-

278- ندوة الدراسات البلاغيّة – الواقع والمأمول-،المملكة العربية السعودية، 1432هـ، وليد إبراهيم القصاب: أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية.

- ندوة مشكل الجنس الأدب في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1994م.

279- صالح بن رمضان:في الترسّل والرسالة.

280- هشام الريفي: في الغرض أو أعمال القول الشعري عند العرب القدامى.

ثامنا: الرسائل الجامعية:

281- إنعام بيوض منور: الأساليب التقنية في الترجمة – دراسة نقدية مقارنة لأساليب الترجمة من منظور الأسلوبية المقارنة لـ "فيني وداربلني 1977م" وتطبيقاتها على الترجمة الأدبية في كتاب النبي لجبران خليل جبران-، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، إشراف حمدان حجاجي، معهد الترجمة، جامعة الجزائر، 1992م.

تاسعاً: المواقع الالكترونية:

282- عبد الواحد لؤلؤة: الأجناس الأدبية، فيلادلفيا الثقافي، 1998م.
Http//www.philadelphia.edu.jo/philareview/issue6/no6/11

الفهارس

1- فهرس الآيات القرآنية

2- فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقمها	الصّفحة
سورة الأنعام		
﴿أَتُحَٰٓجُّوٓنِّي فِي ٱللَّهِ وَقَدۡ هَدَىٰنِۖ﴾	80	**246**
﴿وَتِلۡكَ حُجَّتُنَآ ءَاتَيۡنَٰهَآ إِبۡرَٰهِيمَ عَلَىٰ قَوۡمِهِۦ﴾	83	**246**
سورة النحل		
﴿يَوۡمَ تَأۡتِي كُلُّ نَفۡسٖ تُجَٰدِلُ عَن نَّفۡسِهَا﴾	111	**246**
﴿ٱدۡعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلۡحِكۡمَةِ وَٱلۡمَوۡعِظَةِ ٱلۡحَسَنَةِۖ وَجَٰدِلۡهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُۚ﴾	125	**246**
سورة النمل		
﴿وَجِئۡتُكَ مِن سَبَإِۭ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ٢٢﴾	22	**215**
سورة العنكبوت		
﴿وَلَا تُجَٰدِلُوٓاْ أَهۡلَ ٱلۡكِتَٰبِ إِلَّا بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُ﴾	46	**246**
سورة يس		
﴿وَمَا عَلَّمۡنَٰهُ ٱلشِّعۡرَ وَمَا يَنۢبَغِي لَهُۥٓ﴾	69	**163**
سورة الطّور		
﴿أَمۡ يَقُولُونَ شَاعِرٞ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيۡبَ ٱلۡمَنُونِ ٣٠﴾	30	**163**
سورة الإنسان		
﴿وَدَانِيَةً عَلَيۡهِمۡ ظِلَٰلُهَا وَذُلِّلَتۡ قُطُوفُهَا تَذۡلِيلٗا ١٤﴾	14	**162**
سورة الغاشية		
﴿إِنَّ إِلَيۡنَآ إِيَابَهُمۡ ٢٥ ثُمَّ إِنَّ عَلَيۡنَا حِسَابَهُم ٢٦﴾	26-25	**97** (هامش)

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ
الفصل الأوّل: **مقدمات تأسيسية**	
1- الجنس الأدبي – المفهوم والمصطلح–	02
1-1 الجنس والنوع.	02
1-2 الجنس والنّصّ.	10
2- تاريخ الجنس الأدبيّ.	14
1-2 كتاب فن الشعر ونظرية الأجناس:	16
1-1-2 حقيقة الشّعر.	18
2.1.2 الأجناس/الأنواع الشّعريّة.	20
2-2 كتاب فن الخطابة ونظرية الأجناس:	28
1-2-2 الخطابة –المفهوم والغاية–	29
2-2-2 أنواع الخطابة ومقومات كلّ نوع.	32
3-2-2 الفرق بين الشعر والنثر في الفكر الأرسطي.	36
3- نظرية الأجناس الأدبية في النقد الحديث والمعاصر.	41
1-3 في النقد الكلاسيكي.	41
2-3 الرافضون لمقولة الجنس الأدبي:	42
1-2-3 في النقد الرومانسي "بنيديتوكروتشيه"	42
2-2-3 موريس بلانشو.	43
3-3 المدافعون عن مقولة الجنس الأدبي.	45
1-3-3 كارل فييتور.	45

3-3-2 تزفيتان تودوروف.	47
3-3-3 هانس روبيرت ياوس.	48
الفصل الثاني: **ثنائية الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ القديم وموقعها من نظرية الأجناس**	
1- توطئة: الأدب والأدبية في التّراث النّقديّ العربيّ.	52
2- ثنائيّة الشعر والنثر الحدود والمسارات.	65
2-1 الشّعر والنّثر – المفهوم والمصطلح-	72
2-2 ثنائية الشعر والنثر – قراءة في الأصل والفكر-	80
3- ثنائية الشّعر والنّثر – المماثلة والاختلاف-	85
3-1 المستوى الإيقاعي – التركيبي.	87
3-1-1 الإيقاع وبنية النص.	90
3-1-2 الإيقاع والذاكرة.	94
3-1-3 الإيقاع بين أدبيّة الشّعر وأدبيّة النثر.	96
3-2 المستوى البلاغيّ : الاختيار الأسلوبيّ بين الشّعر والنّثر.	100
3-3 ثنائيّة الشعر والنثر بين الفنّ والإيديولوجيا.	106
3-4 فعل التّلقي بين المشافهة والكتابة.	110
الفصل الثالث: **الشعريّة العربيّة – التقسيم والتجنيس-**	
1- توطئة: فكرة التّصنيف في الخطاب النّقديّ العربيّ.	118
2- الشّعريّة العربيّة والتقسيم الكميّ:	121
2-1 القصيدة نوعاً شعريّاً.	122
2-2 المُقَطَّعَةُ نوعًا شعريًّا.	134

3-2 شعريّة البيت الواحد.	141
3- الشّعريّة والتقسيم الإيقاعيّ	152
3-1 القصيد.	154
3-2 الرّجز.	157
3-3 المسمط والمزدوج.	169
4- الشعرية العربية والتقسيم الأغراضي.	170
4-1 مفهوم الغرض الشعري.	172
4-2 مقومات الغرض الشعري.	176
4-3 مصطلح غرض/أغراض في الخطاب النقدي العربي:	181
4-3-1 مصطلح الفنون.	181
4-3-2 مصطلح الأبواب.	182
4-3-3 مصطلح الأنواع.	183
4-4 تقسيم الأغراض الشعرية عند النقاد العرب.	184
4-4-1 المقاربة الجمالية في تقسيم أغراض الشعر العربيّ.	185
4-4-2 المقاربة الأخلاقية في تقسيم أغراض الشعر العربيّ.	201
الفصل الرابع: **النثر العربيّ – بحث في منظومة الأجناس–**	
1- توطئة: حضور النثر في الخطاب النقدي العربي.	207
2- أجناس النثر في المدونة النقدية العربية.	210
2-1 قبل الجاحظ.	210
2-2 عند الجاحظ.	214
2-3 عند إبراهيم بن المدبر.	218

2-4 عبد ابن وهب الكاتب.	220
2-5 عند أبي القاسم الكلاعي.	223
3- أدبية أجناس النثر العربيّ.	232
3-1 بلاغة المنطوق في النثر العربي:	232
3-1-1 الخطبة جنساً أدبياً.	232
3-1-2 المناظرة جنساً أدبياً.	240
3-1-3 الوصية جنسًا أدبيًا.	248
3-1-4 المثل جنسًا أدبيًا.	252
3-2 بلاغة المكتوب في النثر العربي:	257
3-2-1 الرسالة جنساً أدبياً.	257
3-2-2 التوقيعة جنساً أدبياً.	265
3-2-3 المقامة جنساً أدبياً.	264
3-3 القصص جنساً أدبياً.	267
خاتمة البحث	272
قائمة المصادر والمراجع	278
الفهارس	300
فهرس الآيات القرآنية	300
فهرس الموضوعات	301
ملخص البحث	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص:

جاء هذا البحث بعنوان **الأجناس الأدبيّة في التّراث النّقديّ العربيّ** ليجيب عن تساؤلات متعلقة بمسألة التّجنيس في النّقد العربيّ القديم، فنظراً للمكانة الهامة التي احتلتها مقولة الجنس الأدبيّ في الدّرس النّقديّ الغربيّ منذ أرسطو، ونظراً لثراء وعمق ما قدمه النّقاد الغربيون في هذا المجال سعياً منهم إلى استقراء تراثهم وتأصيل أدبهم، فقد حاول هذا البحث الخوض في مدى حضور القضية في اهتمامات النقاد العرب القدماء.

وقفنا أولاً عند أهم المصطلحات والمفاهيم ذات الصلة بهذا المجال على غرار الجنس والنّوع، والنّص لكشف أهم العلاقات القائمة بينها وبيان موقعها من المنجز النّصيّ، ليفضي بنا ذلك إلى البحث في تاريخية الجنس الأدبي بدءاً بكتابي فن الشعر والخطابة، فقد قدّم أرسطو من خلالهما تصوّراً عاماً للأجناس الأدبية شعراً ونثراً، وقد تباينت مواقف النقاد الغربيين تجاه المبادئ التي أرستها شعرية أرسطو بين مؤمن بها، ورافض لها ولمقولة الجنس الأدبي ذاتها.

تعدّ ثنائية الشعر والنثر النواة الأولى التي انطلقت منها مجمل التصنيفات التي خضعت لها منظومة الأجناس في النّقد العربيّ القديم، ولعل الوقوف عند أوجه المشاكلة والاختلاف بين طرفي هذه الثنائية يكشف الكثير من مواطن المقاربة وكذا المفارقة والتي توزعت على مستويات مختلفة؛ إيقاعية وتركيبية وأسلوبية ودلالية ووظيفية.

خضع المنجز النصي العربي في شقّه الشعري لتصنيفات عديدة ووفق معايير مختلفة، تراوحت بين المعيار الكميّ القائم على حجم النّص (قصيدة، مقطعة، نتفة، بيت مفرد)، والمعيار الإيقاعي القائم على طبيعة الموسيقى الخارجية للمنجز النصيّ، ولهذا التّصنيف أشكال كثيرة لعل أشهرها (القصيد والرجز والمخمس والمزدوج)، ويبقى التّقسيم الأغراضي أشهر التصنيفات التي خضعت له الشّعريّة العربيّة وأكثرها شيوعاً وتداولاً.

كما تنوّع الخطاب النثري العربي إلى أجناس وأنواع كان لها حضورها الواضح على مستوى الإبداع والتّلقي، أما على المستوى النّقديّ فقد تركّز اهتمام النّقاد العرب على الخطابة والرسالة لارتباطهما بأمور الدّين والدولة. في حين لم تحظ سائر الأجناس النثرية الشفهية والمكتوبة كالمقامات والأمثال والمناظرات والقصص سوى ببعض الإشارات والتلميحات رغم جماليتها وفرادتها وضخامة منجزها النصيّ.

Abstract:

In order to respond the requests linked to the gendering case in the ancient Arab critics this research entitled: **The Literary Genders in the Arab Critical Heritage** had been set, because of the important position the literary gender had occupied in the Western critical lesson since Aristotle due to what the Western critics had presented in this field deeply and richly by exporting their heritage and inserting their literature; so we tried in this research to show the extent of this case presence in the ancient Arab critics interests.

Firstly; we stood at the most eminent terminologies and concepts tied to this field like: gender and type and the text to reveal the relationships between them and to show their location in the textual fulfillment, this leads us to research in the literary gender history beginning with both book: the poetry and the prose art, through them Aristotle had presented a general concept of the literary genders ; yet Western critics' attitudes towards his principles were varied between who believe and who reject them besides the literary gender speech itself.

The poetry and prose duality considered as the first focal from which was launched all the classifications as a whole to that the genders system had submitted in ancient Arab critics, and Perhaps this duality the problems and differences had revealed lot of approaches as well as paradoxes aspects distributed on many levels such as: rhythmically, structurally, stylistically, semantically and functionally.

In its poetic portion, the Arabic textual fulfillment had submitted to many classifications according to various criteria between the quantitative criterion based on the text size (poem, stanza, pluck, single part) and the rhythmic criterion stood on the external music nature of the textual fulfillment. This classification has many shapes, may be the known of them: (Al-Qased, Al-Rajz, Al-Khums w Al-Muzdawej) and the Purposely partition remains the most famous of classifications to which the Arabic poetry subjected commonly and widely.

Also the Arab prose discourse diversity into genders and types had been clearly presented at the creativity and reception level; but on the critical level, the Arab critics stressed on the speech and messaging for their relation to the religion and the state matters. Whereas, other oral and written prose genders had received only some hints like as: the ranks, the proverbs, the debates and the stories; even though their beauty, uniqueness and their textual fulfillment immensity.

Résumé:

Afin de répondre aux demandes liées au cas du genre dans les anciens critiques arabes, cette recherche intitulée: **Les Genres Littéraires dans Le Patrimoine Critique Arabe** avait été établie, en raison de la place importante que le genre littéraire avait occupée dans la leçon critique occidentale depuis Aristote en raison de ce que les critiques occidentaux avaient présenté dans ce domaine profondément et richement en exportant leur héritage et en y insérant leur littérature ; nous avons donc essayé dans cette recherche de montrer l'étendue de cette présence de cas dans les intérêts des anciens critiques arabes.

Premièrement; nous nous sommes tenus aux terminologies et concepts les plus éminents liés à ce domaine comme: le genre et le type et le texte pour révéler les relations entre eux et pour montrer leur emplacement dans l'accomplissement textuel, cela nous amène à rechercher dans l'histoire littéraire du genre en commençant par les deux livres: l'art de la poésie et l'art en prose, à travers eux Aristote avait présenté une conception générale des genres littéraires ; pourtant, les attitudes des critiques occidentaux à l'égard de ses principes variaient entre ceux qui les croient et ceux qui les rejettent en plus du discours littéraire sur le genre lui-même.

La dualité de la poésie et le prose considérée comme la première focale à partir de laquelle ont été lancées toutes les classifications dans leur ensemble à ce que le système des genres avait soumis dans les anciens critiques arabes et peut-être que cette dualité des problèmes et des différences avaient révélé beaucoup d'approches ainsi que des aspects paradoxes répartis à plusieurs niveaux tels que: rythmique, structurelle, stylistique, sémantique et fonctionnelle.

Dans sa partie poétique, l'accomplissement textuel arabe s'était soumis à de nombreuses classifications selon divers critères entre le critère quantitatif basé sur la taille du texte (poème, strophe, plume, partie unique) et le critère rythmique reposait sur la nature musicale externe du texte accomplissement. Cette classification a de nombreuses formes, les connues d'entre elles: (El-Qasid, El-Radjez, El-Khoms et El-Mouzdawedj) et la partition à dessein reste la plus célèbre des classifications à laquelle la poésie arabe a été soumise couramment et largement.

De même, la diversité du discours en prose arabe en genres et types avait été clairement présentée au niveau de la créativité et de la réception ; mais au niveau critique, les critiques arabes ont insisté sur le discours et les messages pour leur relation avec la religion et les affaires d'État ; alors que d'autres genres de prose orale et écrite n'avaient reçu que quelques indices comme: les rangs, les proverbes, les débats et les histoires même si leur beauté, leur unicité et leur accomplissement textuel étaient immense.

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research
Emir Abdul kader University
The department of Arabic language Faculty of Literature and Islamic Civilization of Islamic Sciences -Constantine-

Registration number:
Serial Number:

literary genres
In the Arab Monetary Heritage

Thesis to get PH.D in Arabic Language and Literature
Specialization: literary criticism

Student preparation
meriem zennour

Supervised by Professor Dr
sakina kaddour

The discussion jury members

Name and First Name	Original University	Scientific Rang	Function
Amal Louati	Emir Abdul kader University Constantine	Professor	Chairman
Sakina kaddour	Arbi ben M'hidi University Oum El-Baouki	Professor	Supervisor and Reporter
Ahmed Kamech	Emir Abdul kader University Constantine	Professor	Member
Riyad Benchikh	Emir Abdul kader University Constantine	Professor lecturer class A	Member
Chakir Luqman	Arbi ben M'hidi University Oum El-Baouki	Professor	Member
Mohmad Benzaoui	Brothers Mentouri University Constantine01	Professor	Member

University year: 1442 -1443h / 2021-2022m