مجلة جامعة الملك سعود، م٧، الآداب (٢)، ص ص ٣٧٩ - ٤١٠ (١٤١٥هـ / ١٩٩٥م).

منحىٰ الكلاعي في نقد النثر

صالح بن معيض الغامدي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب،
جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

(ورد بتاريخ ١٤١٤/٨/١٢هـ؛ وقُبِلَ للنشر بتاريخ ١٤١٥/١/١٧هـ)

ملخص البحث. هذا البحث هو محاولة لدراسة وتقويم المنهج النقدي الذي طبقه الكلاعي في كتابه *إحكام صنعة الكلام*، لدراسة النثر العربي القديم. فقد طرح الكلاعي في كتابه هذا المنهج البلاغي التقليدي الذي كان سائدًا في كثير من الدراسات التي تناولت النثر قبله، وابتكر منهجًا نقديًا يقوم أساسًا على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي القديم. وهذا المنهج يدخل ضمن ما يسمى في عصرنا الحديث بالنقد الأجناسي generic criticism، ولو بمفهومه التصنيفي الضيق.

وقد تمكن الكلاعي من خلال هذا المنهج من حصر الأجناس النثرية - تبعًا للوظيفة اللغوية (الجمالية) - في ثمانية أجناس رئيسة، ثم قام بتفريغ هذه الأجناس - حسب معايير مختلفة - إلى أنواع عديدة، بيّن كثيراً من تقاليدها وشروطها، ومثل لها بكثير من النصوص النثرية التي كتبت في أدبنا العربي القديم خلال القرون الخمسة الهجرية الأولى. وعلى الرغم من أن حصر الكلاعي للأجناس النثرية في ثمانية لا يعكس بالضرورة الثراء الأجناسي الذي عرفه النثر العربي القديم، فإنه - حسب علمنا - أشمل حصر يقدمه ناقد عربي قديم على الإطلاق. ولذلك، فإن ما أنجزه الكلاعي في دراسته هذه يعد - حقيقة - أول محاولة متعمدة وجادة لتأسيس نظرية للأجناس النثرية في أدبنا العربي القديم.

أولا: نقد النثر

يكاد يجمع أغلب دارسي الأدب العربي القديم على أن النثر العربي القديم لم يحظ بالعناية والاهتمام اللذين يستحقهما من قبل النقاد العرب القدامى، خاصة إذا ما قورن بالشعر،

وأن ما أورده النقاد القدامى في كتبهم من إشارات وملاحظات نقدية متناثرة حول النثر لم تأت قصدًا وإنما جاءت عرضًا في سياق نقدهم للشعر.[١] وقد أبدى هؤلاء الدارسون استغرابهم واندهاشهم من هذا الإهمال الذي لحق بالنثر، وذهبوا في تعليل هذه الظاهرة مذاهب شتى كما تشير بعض الدراسات الحديثة في هذا الموضوع.

فالبشير المجذوب، على سبيل المثال، يعزو إهمال النقاد القدامى للنثر إلى الأسباب التالية:

١ ـ ديني. ويتمثل في منافسة النص القرآني النثري للنثر غير القرآني.

٢ ـ اجتماعي وسياسي. ويتمثل في منافسة الشعر للنثر نظرًا لارتباط الشعر العربي القديم بالدولة وبالنظام السياسي القائم، وفي مكانة الشعر في نفوس العرب وفي ظاهرة التكسب بالشعر.

٣ ـ ثقافي. ويتمثل في نكسة المعتزلة ابتداءً من عهد المتوكل.

٤ ـ فني. ويتصل بطبيعة النثر وجوهره فجماله أخفى من جمال الشعر.[٢]

أما ألفت الروبي فتعزو هذا الإهمال إلى سبب أسلوبي. فهي ترى أن طبيعة اللغة الأدبية «الانحرافية» المستخدمة في الشعر في مقابل اللغة غير الأدبية «المعيارية» المستخدمة في النثر، هي السبب في اهتمام النقاد القدامى بالشعر «وعنايتهم الخاصة بنقده وتحديد معايير الجودة والرداءة فيه... إلخ، على نحو يفوق اهتمامهم بالنثر وأشكاله وجمالياته.»[٣]

أما فاطمة الوهيبي فتحصر أسباب هذا الإهمال في أمرين: أولهما، حيوية الشعر وارتباطه بوجدان الناس وهمومهم فيما ارتبط النثر بشؤون الدين والسلطان. وثانيهما يتعلق

---

(١) انظر على سبيل المثال: زكي مبارك، *النثر الفني في القرن الرابع* (بيروت: دار الجيل، د.ت.)، جـ١، ص ص ١٧ ـ ١٨؛ أحمد ضيف، *العصر العباسي: محاضرات في الأدب العباسي* (القاهرة: مطبعة التوكل، ١٩٣٥م)، ص ص ٩٢ ـ ٩٣؛ البشير المجذوب، *حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى* (طرابلس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٢م)، ص٩؛ يوسف بكار، «إحسان عباس والنقد العربي القديم،» *علامات*، م٣، جـ١٠ (١٤١٤هـ/١٩٩٣م)، ص١٩٤؛ ألفت كمال الروبي، *الموقف من القص في تراثنا النقدي* (القاهرة: مركز البحوث العربية، ١٩٩١م)، ص٢٩.

(٢) المجذوب، *مفهوم النثر الفني*، ص ص ١٢ ـ ١٥.

(٣) الروبي، *الموقف من القصص*، ص ص ٢٣ ـ ٢٤.

بمفهوم النقاد القدامى لطبيعة الأجناس الأدبية التي قصروها على الشعر والخطابة والرسائل، الأمر الذي أدى إلى «اكتفاء النقاد بالتنظير والتقعيد للشعر لأن ذلك يغنيهم عن التنظير للنثر وأنواعه.»[٤]

وإذا ما دققنا النظر في الأسباب التي أوردها المجذوب تعليلاً لإهمال النقاد القدامى للنثر، فسوف نجد أنها ـ ربما باستثناء السبب الفني ـ ليست قوية وبالتالي ليست مقنعة. فقضية منافسة القرآن للنصوص النثرية الأخرى ليست صحيحة، لأن النقاد القدامى أدركوا جيدًا الفرق بين النص النثري القرآني وغير القرآني، مثلما أدركوا الفرق بين النص القرآني والنص الشعري «فكما أن القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر، كذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة، والمترسلين وليس بترسل.»[٥] وبالتالي فلا مجال لهذا التنافس، وإلا لنافس القرآن الشعر، واستوى في ذلك إهمال النقاد القدامى للشعر والنثر معًا. أما فيما يتعلق بمنافسة الشعر للنثر لارتباط الأول بالدولة فهذا صحيح ربما إلى ما قبل القرن الرابع الهجري؛ أما بعد ذلك فقد أصبحت الغلبة للنثر وللكتاب وأصبح النثر أكثر ارتباطًا من الشعر بالدولة والنظام الحاكم، وأصبح أيضًا وسيلة للتكسب، ومع ذلك فقد استمر إهمال النقاد له. أما فيما يتعلق بنكسة المعتزلة، فلا نرى لها أي دور مباشر في نقد النثر وبالتالي في تفسير إهمال النقاد القدامى للنثر، وإن كانت قد أدت ربما إلى اختفاء نوع معين من النثر الفكري الذي أشار إليه الكاتب.

أما السبب الذي ذكرته ألفت الروبي، فهو ـ في اعتقادنا ـ سبب ضعيف ما يلبث أن ينهار أمام أدنى تدقيق. فلغة النثر الفني ليست ببساطة لغة معيارية كما تصورت الكاتبة، بل هي أيضًا لغة انحرافية بغض النظر عن مدى انحرافيتها عن اللغة المعيارية مقارنة بانحراف لغة الشعر. وإذا تجاوزنا صعوبة ـ وربما استحالة ـ إيجاد الوسيلة الدقيقة لقياس

---

(٤) فاطمة الوهيبي، *نقد النثر في القرنين الرابع والخامس الهجريين* (الرياض: دار العلوم، ١٩٩١م)، ص٢٨٠.

(٥) الحسن بن رشيق، *العمدة* (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م)، جـ١، ص٢١.

هذه الانحرافية،[٦] وإذا افترضنا ـ جدلاً ـ أن مفهوم المعيارية هذا قد ينطبق على لغة النثر القصصي الذي هو موضوع كتاب ألفت الروبي، وأنه قد يفسر سبب عزوف النقاد القدامى عن تناول النثر القصصي، فإننا لا نستطيع مجاراة الباحثة في تعميم مفهوم المعيارية على النصوص أو الأجناس النثرية الأخرى مثل الخطب والأمثال والرسائل بأنواعها المختلفة، وخاصة في القرن الرابع الهجري وما بعده. بل لا يمكن أن تنطبق على بعض الأنواع النثرية القصصية مثل المقامة التي تميزت لغتها بقدر كبير من الانحرافية عن اللغة المعيارية.

أما محاولة فاطمة الوهيبي لربط إهمال النقاد القدامى للنثر بالوظيفة التي كان يؤديها «ارتباط النثر بالدين والسلطان،» وربط اهتمامهم بالشعر بـ«حيويته وارتباطه بوجدان الناس وهمومهم،» ففيه الكثير من التبسيط. إذ لا نستطيع في كثير من الأحيان أن نتبين هذا الفصل الحاد بين هاتين الوظيفتين، لأنهما وظيفتان متلازمتان في تاريخ أدبنا القديم شعره ونثره. فالشعر كثيرًا ما ارتبط بشؤون الدين والسلطان، والنثر كثيرًا ما ارتبط بوجدان الناس وهمومهم. أما كون النقاد القدامى اكتفوا «بنقد الشعر لأنه يغنيهم عن التنظير للنثر وأنواعه،» فهذا هو ما يذكره بعض هؤلاء النقاد أنفسهم تبريرًا لإهمالهم النثر في مؤلفاتهم كما سنرى لاحقًا،[٧] وبالتالي يظل سؤالنا قائمًا، لماذا فعل النقاد ذلك؟ ثم إذا كان الشعر يشتمل على الخصائص الفنية الشعرية والنثرية كما تقول الباحثة، فلماذا فرق النقاد القدامى بين الشعر والنثر؟ ولماذا أقاموا بينهما تلك المفاضلات المشهورة في كتب النقد العربي، والتي أشارت إليها الكاتبة في بحثها؟[٨] والحقيقة ـ كما يقررها عثمان موافي ـ هي أنه «إذا كان بعض النقاد العرب قد قاسوا جودة الكلام في الشعر والنثر بمقاييس واحدة فليس معنى هذا إلغاء الفروق الفنية الدقيقة بين هذين الفنين، واعتبارهما فنًّا واحدًا، ولو كان ذلك صحيحًا ما دارت هذه الخصومات الأدبية بين النقاد والأدباء حول المفاضلة بين هذين الفنين، فوجود

---

(٦) لعل أقوى نقد وجه إلى فكرة الانزياح أو العدول البنيوية هو غياب أي مفهوم واضح لماهية القاعدة التي يستند إليها ـ أو يقاس عليها ـ هذا الانزياح الأسلوبي. للمزيد انظر: عبدالله صولة، «فكرة (العدول) في البحوث الأسلوبية المعاصرة،» *دراسات سميائية أدبية لسانية*، مج ١ (١٩٨٧م)، ص ص ٧٤ ـ ١٠١.

(٧) انظر ص ٣٨٥ من هذه الدراسة.

(٨) الوهيبي، *نقد النثر*، ص ٨٢.

هذه الخصومة دليل قاطع على إحساسهم بأن هناك تباينًا ما بين هذين الفنين. فقد كانت أسس المفاضلة بينهما ترجع في بعض الأحيان إلى الخصائص الفنية لكل منهما.»[٩] وتأكيدًا لوجاهة رأي موافي هذا، نشير إلى نص مهم ورد في كتاب *البرهان* لابن وهب الكاتب، يبين فيه تفرد النثر ـ ممثلًا في الخطابة والترسل ـ ببعض الخصائص الفنية الخاصة به، على الرغم من أنه يشترك مع الشعر في كثير من الخصائص الأخرى، يقول: «وقلنا: إن الشعر كلام مؤلف، فما حسن منه في الكلام [النثر] حسن، وما قبح منه فهو في الكلام قبيح، وكل ما ذكرنا من أوصاف جيد الشعر فاستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معائبه فتجنبه هاهنا. ثم إنه يخص الخطابة والترسل أشياء نحن نذكرها. . . .»[١٠] ثم يبدأ في ذكر هذه الأشياء التي تخص هذين الجنسين النثريين دون الشعر.

ثانيًا: الكلاعي ونقد النثر

إن إدراك الدارسين المحدثين للغبن الذي لحق بالنثر العربي القديم وفنونه ليس اكتشافًا جديدًا خاصًا بهم كما قد يبدو لأول وهلة، فقد أدرك بعض النقاد القدامى المتأخرين هذا الغبن الذي لحق بالنثر العربي على أيدي النقاد الذين سبقوهم وحاولوا استدراك ذلك بتخصيص مؤلفات مستقلة لدراسة النثر ونقده والتنظير له. ولعل أبرز هؤلاء النقاد وأجدرهم بالاهتمام ـ في نظرنا ـ هو أبو القاسم محمد بن عبدالغفور الكلاعي الإشبيلي، موضوع دراستنا هذه. فكتابه *إحكام صنعة الكلام* يعد فريدًا من نوعه في تاريخ نقدنا العربي القديم بشكل عام وفي نقد النثر بشكل خاص كما سنرى لاحقًا. والكلاعي بثاقب بصره قد أدرك جيدًا إغفال النقاد القدامى للنثر وإهمالهم له، وأشار إلى أهم الأسباب التي يرى أنها كانت مسؤولة عن هذا الإهمال، والتي دعته إلى أن يخصص كتابه هذا لدراسة النثر دون الشعر الذي أشبعه النقاد بحثًا. يقول: «وإنما خصصت المنثور لأنه الأصل الذي أمن العلماء ـ لامتزاجه بطبائعهم ـ ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء ـ لغلبته على

---

(٩) عثمان موافي، *في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث* (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٤م)، ص ص ١٩ ـ ٢٠.

(١٠) انظر: ابن وهب الكاتب، *البرهان في وجوه البيان*، تحقيق حفني محمد شرف (القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٦٩م)، ص١٥١.

أذهانهم ـ بقاء وسمه فأهملوه. ولم يحكموا قوانينه، ولا حصروا أفانينه،» على العكس من الشعر الذي هو «فرع تولد منه، ونور تطلع عنه، فرأى العلماء ـ خوفًا أن تتحيف الأزمان ما اختص به من القوافي والأوزان ـ أن يعدوا سواكنه وحركاته، ويحكموا قوانينه وصفاته، ويلقبوا ذلك ألقابًا ويبوبوه أبوابًا. فلو نسأ الله في أجلهم إلى أن يسمعوا شاعر هذا الزمان:

فما شيء ـ وقد بالغت فيه ـ بأحوج للبيان من البيان

لأجروا النثر مجراه، وحفظوا منه ما حفظناه. ولكن أبى الله إلا أن يكون لكل زمان رجال، وفي كل أوان للعقل مجال.»[١١]

وبغض النظر عما في هذا النص من تفضيل للنثر على الشعر (النثر أصل والشعر فرع)، وبغض النظر ـ أيضًا ـ عما تحمله العبارات الأخيرة من إطراء غير مباشر للنفس، نجد أن الكلاعي يقدم سببين عمليين مهمين ـ ومن وجهة نظرنا مقنعين ـ يفسران ـ أو يساعداننا كثيرًا على تفسير ـ إهمال النقاد القدامى للنثر. فالسبب الأول الذي يذكره الكلاعي هو أن النقاد القدامى اعتبروا النثر وفنونه من مسلمات أو بدهيات الثقافة الأدبية في تلك العصور ولم يكلفوا أنفسهم النظر أو البحث في ماهية النثر وفنونه، أو بمعنى آخر نظروا إلى النثر على أنه أوضح من أن يكتب حوله. لكن، ما كان بدهيًّا بالنسبة لهم، لم يعد كذلك في عصر الكلاعي (أواخر القرن الخامس الهجري والنصف الأول من القرن السادس الهجري تقريبًا)، بل احتاج الأمر إلى البحث والدراسة، وهذا هو ما انتدب الكلاعي نفسه للقيام به. أما السبب الثاني (الحقيقة الثانية) فهو أنه ليس من العدل ولا من طبيعة التدرج في الدراسات الأدبية والنقدية مطالبة القدامى بقول كل شيء عن كل شيء يتعلق بالنثر. فليس من العدل ـ مثلاً ـ مطالبتهم بدراسة النثر بالدرجة نفسها التي درس بها الشعر وفنونه التي كانت ـ كما نعلم ـ مكتملة وناضجة منذ العصر الجاهلي. ومع ذلك فلم تواكب الحركة النقدية الشعر إلا في مرحلة متأخرة. أما النثر العربي وفنونه (المكتوبة خاصة) فلم تزدهر إلا في مراحل متأخرة، وبالتالي كان طبيعيًّا أن تتأخر الحركة النقدية التنظيرية للنثر إلى القرن الخامس الهجري وما بعده. على أنه ينبغي أن نشير هنا إلى أن الملاحظات النقدية المتناثرة حول النثر في كتابات الجاحظ والتوحيدي وغيرهما لا تعدو كونها إرهاصات نقدية

(١١) محمد بن عبدالغفور الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، تحقيق محمد رضوان الداية (بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٥م)، ص ص ٣٩ ـ ٤٠.

أولية غير واضحة المعالم وغير ناضجة، وبالتالي غير كافية لمحاولة صياغة نظرية نقدية أو أي تصور نقدي واضح للنثر وأجناسه.

وحتى بعض الكتب النقدية التي ظهرت في القرنين الرابع والخامس والتي يفترض أنها خُصصت ـ أو على الأقل خصص بعض أجزائها ـ لدراسة النثر ونقده، لم تستطع التخلص من سيطرة الشعر عليها. فمثلاً، لو ألقينا نظرة فاحصة على كتاب *الصناعتين* لأبي هلال العسكري الذي قصد من تأليفه «أن يشتمل على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده،»[١٢] لوجدنا أن نصيب النثر فيه قليل جدًّا مقارنة بنصيب الشعر، وخاصة فيما يتعلق بالجانب التطبيقي حيث نجد أن الشواهد النثرية (وأغلبها شواهد قرآنية) قليلة جدًّا، إلى درجة أن بعض فصول الكتاب لا تحتوي على شاهد نثري واحد.[١٣] وإذا ما انتقلنا إلى كتاب مهم آخر هو كتاب *سر الفصاحة* لابن سنان، فسنجد أن كاتبه كان مجاريًا لغيره من النقاد القدامى في ترسيخ سيطرة الشعر هذه، فهو ـ باعترافه ـ لا يهتم كثيرًا بالنصوص النثرية في تطبيقاته، ويعتذر عن هذا الإهمال بأسباب تعليمية أو مدرسية غير مقنعة بالنسبة لنا، يقول مخاطبًا قارئه: «فأما اقتصاري في أكثر ما أمثل به على المنظوم دون المنثور مع أن كلامي عليهما واحد، فإنما أقصد ذلك لكثرة المنظوم واشتهاره ورغبتي في أن يسهل الوزن عليك حفظ ما أذكره، فإنه داع قوي وسبب وكيد.»[١٤]

أما كتاب *البرهان في وجوه البيان* لابن وهب، فتكمن قيمته النقدية ـ فيما يتعلق بموضوعنا ـ في الباب الثالث الذي يتحدث فيه الكاتب عن «بيان اللسان.» وهذا الباب مشترك بين الشعر والنثر حيث يذكر فيه الكاتب أنواع الشعر والنثر كما يتصورها ويتحدث عن قضايا مشتركة بينهما (سنعود إلى هذا الباب لاحقًا). أما بقية أبواب الكتاب الثلاثة فتكمل نظريته الرباعية الجوانب للبيان بمفهومه الفلسفي أو الكلامي.[١٥] فالباب الأول

---

(١٢) أبو هلال العسكري، *كتاب الصناعتين*، تحقيق مفيد قمحية (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١م)، ص١٣.

(١٣) انظر على سبيل المثال: العسكري، *كتاب الصناعتين*، ص٤٦٦.

(١٤) ابن سنان الخفاجي، *سر الفصاحة* (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م)، ص٧٧.

(١٥) انظر: ابن وهب الكاتب، *البرهان*، ص٥٦.

يعالج البيان بذوات الأشياء، والباب الثاني يعالج البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللب؛ أما الباب الرابع فيخصص لمناقشة البيان بالكتاب، الذي لم يذكر فيه الكاتب شيئًا ذا قيمة عن البيان بالكتاب، بل تحول إلى حديث عام عن الثقافة العامة التي يجب على الكاتب أن يأخذ نفسه بها، وعن مراعاة أحوال المخاطبين وعن الخط وأجناسه وأدواته وعن أنواع الكتاب السلطانيين والشروط التي يجب توافرها في كل كاتب.

وأخيرًا نشير إلى كتاب *مواد البيان* الذي يصر مؤلفه ـ علي بن خلف ـ على أنه بحث في النثر أو في الصناعة الكتابية ـ كما يقول الكاتب ـ وجامع لأصولها وفروعها ورسومها وأوضاعها.[١٦] لكن نظرة شاملة لهذا الكتاب ترينا بوضوح مدى قوة حضور الشعر فيه. فبالرغم من أن المؤلف يستبعد الشاعر من مفهومه للكاتب،[١٧] إلا أننا نجد أن أغلب فصول هذا الكتاب (من الثاني إلى السادس) عامة، أي مشتركة بين الشعر والنثر، ليس هذا فقط، بل نجد أن حظ النثر في الأبواب من الرابع إلى السادس قليل جدًّا يصل إلى حد الغياب.[١٨] وحتى الباب الثامن الذي يشكل بالنسبة لهذا الكتاب ـ كما يقول مؤلفه ـ «موضع الثمرة والجني، ومكان الغرض والمغزى من الصناعة. . . .»[١٩] فهو مقتصر على دراسة الرسائل الديوانية ـ أو السلطانية كما يسميها الكاتب ـ ورسومها، ومهمل لغيرها من أنواع الترسل الأخرى «إذ كان حصر جميع أنواع الترسيل في مثل تشتمل عليها ورسوم تقيدها حتى لا يبدو شيء منها متعذرًا،»[٢٠] ناهيك عن إهماله لبقية الفنون النثرية الأخرى غير الترسلية.

---

(١٦) علي بن خلف، *مواد البيان*، تحقيق حسين عبداللطيف (طرابلس: منشورات جامعة الفاتح، ١٩٨٢م)، ص٢٧.

(١٧) علي بن خلف، *مواد البيان*، ص ٣٥.

(١٨) علي بن خلف، *مواد البيان*، ص ص ٢٥٤ ـ ٤٧٧.

(١٩) علي بن خلف، *مواد البيان*، ص ٥٠٧.

(٢٠) علي بن خلف، *مواد البيان*، انظر ص ٥٠٧ وما بعدها.

ثالثًا: إحكام صنعة الكلام

١ ـ الأهمية والمكانة

على الرغم من أن *الاحكام* يحتل ـ في اعتقادنا ـ مكانة مرموقة في تاريخ نقدنا العربي القديم، قد لا يطاوله فيها كتاب آخر في موضوعه، إلا أنه ـ حسب اطلاعنا ـ لم يلق الاهتمام الذي هو حري بمثله من قبل الدارسين المحدثين، هذا إذا استثنينا العرض الشامل الذي قدمه محمد رضوان الداية لمحتويات *الإحكام* في دراسته للنقد الأدبي في الأندلس،[٢١] وبعض الملاحظات العامة والموجزة التي ذكرها الداية وبعض المهتمين بدراسة النقد العربي القديم، والتي كانت ـ بحق ـ من أقوى المحركات التي دفعتنا إلى كتابة هذه الدراسة. ويهمنا من هذه الملاحظات تلك التي تركز على الجانب الذي تفرد به هذا الكتاب، وهو دراسة الأجناس النثرية في الأدب العربي القديم. فقد نبهنا شوقي ضيف إلى قيمة هذا الكتاب عندما قال، مشيراً إلى ريادة الكلاعي في دراسة الأجناس النثرية: «وهي أول مرة يتحدث فيها ناقد بإفاضة عن فنون النثر المختلفة.»[٢٢] أما إحسان عباس، فيرى أن «وقفة ابن عبدالغفور عند أنواع النثر تعد مهمة في تاريخ النثر العربي، لأنه استطاع من موقفه من الزمان أن يحدد الأنواع بدقة ووضوح» وأن يبتكر «مصطلحًا جديدًا لضروب النثر.»[٢٣]

ومكانة الكتاب هذه تكمن ـ من وجهة نظرنا ـ في أمور عدة نذكر منها ما يلي:

١ ـ يعد هذا الكتاب أول كتاب نقدي خصص قصدًا لدراسة النثر العربي وفنونه فقط. فقد استطاع مؤلفه التخلص ـ إلى حد كبير ـ من سطوة الشعر التي لم يكن في مقدور النقاد السابقين الذين عنوا بالنثر قبله التخلص أو التحرر منها، كما رأينا. فبالإضافة إلى أن الكلاعي قد نص ـ في معرض حديثه عن منهجه ـ على أنه سيخصص كتابه هذا لدراسة النثر دون الشعر،[٢٤] نجد أنه عندما يتناول بعض الخصائص أو الظواهر الأسلوبية المشتركة

---

(٢١) محمد رضوان الداية، *تاريخ النقد الأدبي في الأندلس* (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨١م)، ص ص ٣٩٩ ـ ٤٣١.

(٢٢) شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات «الأندلس»* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٩م)، ص١٠١.

(٢٣) إحسان عباس، *تاريخ النقد الأدبي عند العرب* (بيروت: دار الأمانة، ١٩٧١م)، ص٥١١.

(٢٤) انظر ص ٣٨٣ من هذه الدراسة.

بين النثر والشعر يكتفي بالحديث عنها في النثر ويهملها في الشعر. فهو يقول ـ على سبيل المثال ـ مبررًا إهماله الحديث عن المورى في الشعر: «وهو [أي المورى] يكون في المنظوم والمنثور. وبسبب كونه في المنثور نبهت في هذا الموضع عليه، وأشرت فيه إليه.»(٢٥)

٢ ـ كانت لدى الكلاعي خطة واضحة المعالم لكتابه هذا، التزم بها ـ إلى حد كبير ـ ولم ينزلق في متاهات الاستطرادات التي نجدها عادة في الكتابات النقدية التي سبقته. ويتضح لنا حرص المؤلف على التقيد بموضوعه الرئيس من خلال تلك العبارات التي يسوقها في كتابه من وقت لآخر، معتذرًا لقارئه عن عدم التوسع في الحديث عن قضية معينة أو عن التعريف بكاتب مرموق أو بكتاب مهم... إلخ. ومن الأمثلة على ذلك قوله ـ بعد أن ذكر أبا بكر بن العربي الوزير الفقيه ـ: «ولو نبهت في هذا الكتاب على جلالة مقداره، وذكرت معارفه وأخباره، لخرجت عن الغرض، ولم أقض بعض المتعين المفترض.»(٢٦)

٣ ـ اهتم المؤلف كثيرًا بالبعد التنظيري لكتابه، وأورد بعض النصوص النثرية الجيدة التي تبرز بوضوح تصوراته النظرية حول تصنيف الأجناس النثرية والتعريف بها، وذلك لأن هدف المؤلف ـ كما يقرره هو ـ إنما هو «التنظير والتمثيل»(٢٧) لا الاستقصاء. وهو في هذا يخالف المنهج التعليمي أو المدرسي الذي طغى على عدد ليس بالقليل من المؤلفات التي كتبت حول النثر، حيث نجد أن كتابها يهملون التنظير ويركزون ـ في المقابل ـ على إيراد أكبر عدد ممكن من النصوص النثرية ـ المؤلفة أو المختارة ـ لتكون نموذجًا رفيعًا يحتذى عليه من قبل الكتاب، وخاصة المبتدئين منهم.(٢٨)

٤ ـ اختط المؤلف لنفسه منهجًا جديدًا لدراسة النثر في أدبنا العربي، إذ لم يدرسه ضمن القضايا البلاغية التقليدية مثل الاستعارة والتشبيه والمحسنات البديعية الأخرى التي سيطرت على دراسات النقاد السابقين، بل رأى أن يتجاوز هذا المنهج الذي قد أشبع بحثًا

(٢٥) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٩٢.

(٢٦) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٨٨ ـ ١٨٩.

(٢٧) وردت هذه العبارة في مواطن متعددة من هذا الكتاب، انظر على سبيل المثال: الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٢٢، ١٦١، ١٨٨.

(٢٨) يمكننا التمثيل لهذا الاتجاه في التأليف بكتاب أبي عبدالله بن فتوح الحميدي، *تسهيل السبيل إلى تعلم الترسيل*، سلسلة عيون التراث، جـ٨ (طبع بطريقة التصوير في مطبعة كليت ـ شتوتغارت، ١٩٧٥م).

«وتأملت ـ أدام الله توفيقك ـ النثر فوجدت فيه [من] أنواع البديع ما في النظم. فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب، لأن كثيرًا من العلماء قد عنوا بهذا الباب.»[٢٩] ويرسم لنفسه منهجًا جديدًا يقوم أساسًا على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس أو الفنون النثرية التي كتبت في الأدب العربي. وهو بذلك يعتبر أول ناقد عربي ـ فيما نعلم ـ يهتم بهذا النوع من النقد، أعني (النقد الأجناسي) genre criticism،[٣٠] ولو بمفهومه التصنيفي الضيق. وهذا المنهج مكنه من إضافة بعد جديد في نقدنا العربي عامة وفي نقد النثر خاصة، كما سنرى.

٢ ـ وصف الكتاب

يتكون *الاحكام* من مقدمة وبابين، كما أوضح ذلك محققه، محمد الداية.[٣١] أشار الكلاعي في مقدمته هذه إلى السبب الذي دعاه إلى تأليف هذا الكتاب وهو الرد على التهم التي وجهها إليه شخص مجهول لم يسمه المؤلف في أربعة مجالس جمعتهما. وتتلخص هذه التهم فيما يلي:

١ ـ أن الكلاعي يحتكم في رسائله إلى الغريب.

٢ ـ وأنه لا يجيد كتابة الرسائل السلطانية.

---

(٢٩) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٠٢ ـ ١٠٣.

(٣٠) إن قضية الأجناس الأدبية والنقد الذي يرتكز عليها ما زالت مهملة ـ وفي أحسن الأحوال مهمشة ـ في الدراسات الأدبية والنقدية العربية. ولقد تنبه إلى هذا القصور بعض الباحثين من أمثال حمادي صمود عندما قال معلقًا على كمال أبوديب حول قضية الأجناس الأدبية: «القضية الثانية يا دكتور كمال هي قضية الأجناس أو الأنواع الأدبية... ما هي حدود الأنواع عندنا؟ من قام منا بدراسات تحديد الأنماط والأنواع والأجناس؟ أنت تعلم كما أعلم أن مسألة الأجناس الأدبية مسألة مسكوت عنها تقريبًا.» انظر: حمادي صمود، «المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها،» في *قراءة جديدة لتراثنا النقدي، أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي*، ١٩ ـ ٢٤/١١/١٩٨٨م (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠م)، جـ٢، ص٦٣٩. أما بالنسبة للغبن الذي لحق بالأجناس النثرية في أدبنا العربي القديم، فيقول محمد فتوح أحمد: «وينبغي أن نعترف أن الأجناس النثرية في الأدب العربي مغبونة إلى حد ما، فهي لم تطرح على بساط البحث بذلك النزوع إلى التعميق والتحليل الذي استأثرت بهما دراسات الشعر العربي،» *النثر الكتابي في العصر الأموي* (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٤م)، ص٥.

(٣١) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ٢١.

٣ ـ وأنه لا يستطيع مجاراة أبي العلاء المعري في تواليفه البديعة.

٤ ـ وأنه لا يقابل ـ في ترسله ـ كل طبقة وفرقة بما يشاكلها من اللفظ والمعنى.

وعلى الرغم من أن الكلاعي حاول دفع هذه التهم عن نفسه بعد عرضها في المقدمة مباشرة، إلا أنه رأى أن يكون في كتابته لكتاب *الاحكام* رد واضح وعام على هذه التهم. بعد ذلك، عقد المؤلف فصلين قصيرين تحدث فيهما عن موضوعين تقليديين هما: فضل البيان، والترجيح بين المنظوم والمنثور الذي حدد فيه موقفه من هذه القضية بترجيح المنثور، كما نتوقع.

أما الباب الأول، فقد خصص للحديث عن الكتابة السلطانية وآدابها وما يتعلق بها وبأسبابها. وأهم ما يلاحظ على هذا الباب قصر فصوله الأربعة عشر، حيث عرضت في ست وعشرين صفحة فقط، بدا فيها المؤلف متكئًا على آراء مشهورة لمن سبقه من النقاد.(٣٢) ولعل هدفه الرئيس من كتابة هذا الباب حول الرسائل الديوانية هو دفع تهمة تخلفه فيها، هذه التهمة التي ظلت تلاحقه إلى آخر الكتاب، إذ ختمه بفصل قصير يحتوي على مجموعة من النصائح التي ينبغي على الكاتب الديواني مراعاتها.

أما الباب الثاني، الذي يشكل معظم هذا الكتاب، فقد خصصه الكلاعي لبحث الأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي حتى عصره، وقدم لنا فيه دراسة تفصيلية حصر فيها هذه الأجناس وأساليبها حصرًا دقيقًا لم يسبق إليه من قبل. ثم أردف ذلك بكتابة فصل قصير حول السجع، عرف فيه بهذا الأسلوب وحدد موقفه منه، ثم قام بحصر أنواعه كما ارتآها. ولعل السبب الذي جعل الكلاعي يفرد هذا الفصل للسجع دون غيره من الأساليب (المرسل والمزدوج مثلاً) هو ـ في نظرنا ـ سيطرة هذا الأسلوب على النثر العربي منذ القرن الرابع وحتى عصر الكاتب. وأهمية هذا الكتاب ـ حقيقة ـ تكمن في هذا الباب الذي يعتبر محاولة رائدة من الكلاعي لتأسيس نظرية نثرية تتخذ من دراسة الأجناس النثرية منطلقًا لها. لذلك، ستخصص بقية هذه الدراسة للكشف عن جوانب هذه المحاولة وتقويمها.

---

(٣٢) الداية، *تاريخ النقد*، ص ص ٤١١ ـ ٤١٢.

رابعًا: الأجناس النثرية

قسم الكلام الأدبي في أدبنا العربي القديم ونقده ـ كما هو الحال في غيره من الآداب الأجنبية ـ إلى قسمين رئيسين هما: الشعر والنثر.[٣٣] وهذا القسمان اللذان يعتبران «فاتحة الحديث عن مسألة الأجناس الأدبية،»[٣٤] قسما بدورهما إلى أقسام فرعية أخرى. ولأننا مهتمون هنا بالنثر فقط، فسنعرض بشيء من الإيجاز لجهود النقاد والأدباء الذين سبقوا الكلاعي في تحديد الأجناس الأدبية النثرية لكي نقف على حجم وأهمية الإضافة التي قدمها الكلاعي في هذا الصدد.

فالمتتبع لجهود هؤلاء النقاد يستطيع أن يتبين طريقتين مختلفتين تم من خلالهما طرح موضوع الأجناس النثرية: الطريقة العرضية، والطريقة القصدية. فمن خلال الطريقة الأولى ـ وهي الطريقة المسيطرة ـ نجد أن عددًا كبيرًا من هؤلاء النقاد والأدباء قد أشار إلى الكثير من الأجناس الأدبية النثرية مثل: الخطب، والرسائل، والأمثال، والأجوبة، والتوقيعات، والمقامات... إلخ، لكن هذه الإشارات لم تأت ـ في الغالب الأعم ـ نتيجة لاهتمامهم ببحث مسألة الأجناس النثرية ذاتها، بل جاءت عرضًا في ثنايا كتبهم. ويمكننا تحديد ورود أغلب هذه الإشارات في المواطن التالية من كتبهم:

١ ـ في معرض حديثهم عن أقسام الكلام الأدبي عندما قسموه إلى شعر ونثر.[٣٥]

٢ ـ عند تعريفهم بشخصية أدبية معينة.[٣٦]

٣ ـ في معرض حديثهم عن بعض القضايا النقدية والبلاغية.[٣٧]

---

(٣٣) انظر: العسكري، *كتاب الصناعتين*، ص١٧٩؛ ابن رشيق، *العمدة*، جـ١، ص١٩؛ ابن وهب، *البرهان*، ص١٢٧؛ علي بن خلف، *مواد البيان*، ص٥٨؛ ابن خلدون، *مقدمة ابن خلدون* (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١م)، ص١٠٩٣.

(٣٤) صمود، «المفاضلة،» ص ٦١١.

(٣٥) أغلب الإشارات التي ترد في هذا الموطن تكاد تقتصر على الخطابة والرسائل دون غيرهما من الأجناس النثرية، انظر: الوهيبي، *نقد النثر*، ص٩٢.

(٣٦) انظر على سبيل المثال: الجاحظ، *البيان والتبيين*(بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.)، جـ١، ص ص ٢٩، ٣٠، ٥٩.

(٣٧) انظر مثلاً: ابن سنان، *الفصاحة*، ص ص ١٦٦، ٢٥٦-٢٥٧؛ ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، ط٤ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠م)، جـ١، ص٢٥؛ التوحيدي، *الإمتاع والمؤانسة*، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت: المكتبة العصرية، د.ت.)، جـ٢، ص ص ١٤٠ ـ ١٤١.

٤ ـ في معرض تقديمهم لبعض مختاراتهم من النصوص النثرية.[٣٨]

وفي كل هذه الحالات نجدهم يكتفون ـ غالبًا ـ بذكر مسميات الأجناس النثرية وبالإشارات الوصفية المقتضبة إليها، دون أن يقفوا للتنظير لها. فلم يتوسعوا في دراستها وحصرها، ولم يبحثوا في تعريفاتها وتقسيماتها ولم يهتموا باستقراء قواعدها وتقاليدها.[٣٩] وعلى الرغم من ذلك، فإننا نعتقد أنهم كانوا يشيرون إلى أجناس نثرية واضحة المعالم في أذهانهم وأذهان قرائهم في تلك الفترة. فعندما يسمي الجاحظ أو المبرد أو ابن عبد ربه ـ مثلاً ـ مختاراته من النصوص النثرية خطبًا، أو أمثالاً، أو توقيعات، أو أجوبة... إلخ ويكتفي بذلك، فهو يشير ـ بالضرورة ـ إلى أجناس نثرية مستقرة وقائمة في أذهان قرائه الذين سيستقبلون هذه النصوص ويتذوقونها وفقًا للتقاليد المتعارف عليها آنذاك لكل جنس من هذه الأجناس النثرية، وإلا لما كان هناك ضرورة ـ أصلاً ـ لوضع هذه المسميات أو العناوين الأجناسية genre labels.

أما فيما يتعلق بالطريقة القصدية، فنجد أن أصحابها ـ وهم قلة ـ قد وقفوا وقفة متأنية ـ نسبيًّا ـ ومقصودة عند مسألة الأجناس النثرية، فخصصوا أجزاء من كتاباتهم لمحاولة حصرها والتعريف بها والتنظير اليسير لها. وهناك محاولتان رائدتان في هذا المجال سبقتا محاولة الكلاعي؛ إحداهما لابن وهب الكاتب، والأخرى للحميدي. فالأول خصص جزءًا من أحد أبواب كتابه *البرهان* للحديث عن الأجناس النثرية التي حصرها ـ تبعًا للوظيفة على ما يبدو ـ في أربعة أجناس، يقول: «فأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجًا أو حديثًا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه.»[٤٠] ثم أخذ في التعريف بهذه الأجناس الرئيسة والتحدث عن بعض تقاليدها وشروطها ووظائفها، مستشهدًا في كل ذلك ببعض النصوص النثرية المختارة. وعلى الرغم من تميز محاولة ابن

---

(٣٨) انظر مثلاً: ابن عبد ربه، *العقد الفريد*، تحقيق عبدالمجيد الترحيني، ط٣ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م)، جـ٣، ص٣؛ جـ٥، ص ص ٨٩، ١٤٥، ٢٣٧.

(٣٩) نستثني من ذلك الخطابة والرسائل الديوانية التي حظيت بشيء من الاهتمام في بعض كتابات أصحاب هذه الطريقة.

(٤٠) ابن وهب، *البرهان*، ص ١٥٠.

وهب في هذا المجال،[٤١] فإن حصره الأجناس النثرية في أربعة فقط لا يعكس الواقع الأدبي للأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي القديم بقدر ما يعكس التوجه الفكري لابن وهب الكاتب الفقيه المتكلم. وإلا كيف يمكن أن نفسر إسقاطه لبعض الفنون النثرية من تصنيفه، مثل التوقيعات والوصايا التي أشار إليهما عرضًا في كتابه عندما قال: «وإن رمنا أن نأتي بكل ما سمعنا في هذا الباب من مختصر الوصايا والأدب، وقصير التوقيعات والخطب، طال علينا، وشغلنا عما عليه أجرينا.»[٤٢] والباب المقصود هنا هو باب الإيجاز والإطالة الذي ناقشه وهو يتحدث عن جنس الخطابة. وينبغي ألا يفهم القارىء من هذه العبارات أن ابن وهب كان ينظر إلى الوصايا والتوقيعات على أنهما نثريان يندرجان تحت جنس الخطابة، لأنه لم ينص على ذلك، فضلاً عن أنهما يردان ـ عند أغلب النقاد والأدباء العرب القدامى ـ كجنسين نثريين مستقلين. وهناك إشكالية أخرى تبرز لنا في تصنيف ابن وهب هذا، وهي أنه يخلط بين الجنس genre والأسلوب mode. فالخطابة والترسل وربما الحديث تبرز فيما كتبه ابن وهب عنها أجناسًا نثرية؛ أما الاحتجاج أو الجدل فلا يبدو أنه يشكل جنسًا نثريًا، وإنما هو أسلوب كتابي يشترك فيه الكلام الأدبي، شعره ونثره، وذلك باعتراف ابن وهب نفسه «ويدخل [الجدل] في الشعر والنثر.»[٤٣] ولعل هذا الأسلوب لا يبتعد كثيراً عن الأسلوب أو الفن البديعي الذي سمّاه البلاغيون العرب «المذهب الكلامي.» أما محاولة الحميدي فقد جاءت في مقدمة كتابه *تسهيل السبيل*، في الفصل الذي عقده فيها بعنوان «حد البلاغة والبيان والكتابة وصفات الظرف والأدب والعلم.» و«البلاغة» المذكورة هنا ما هي إلا مصطلح بديل للنثر كما ذكرت فاطمة الوهيبي،[٤٤] وكما سنرى بعد قليل. وقد حصر الحميدي الأجناس النثرية في أربعة، أحدها منقرض والثلاثة الأخرى قائمة، يقول: «والبلاغة تنقسم ثلاثة أقسام، وقد كان هناك قسم رابع فبطل وهو بلاغة الكهان. والأقسام الثلاثة [هي]: بلاغة خطبية، وبلاغة تأليفية، وبلاغة رسائلية؛ فالخطبية جد محض. . .

---

(٤١) أشار إلى هذا التميز كل من بدوي طبانة وفاطمة الوهيبي. انظر: بدوي طبانة، *البيان العربي* (جدة: دار المنار؛ الرياض: دار الرفاعي، ١٩٨٨م)، ص١٠٦؛ الوهيبي، *نقد النثر*، ص٩٠.

(٤٢) ابن وهب، *البرهان*، ص ١٦١.

(٤٣) ابن وهب، *البرهان*، ص١٧٦.

(٤٤) الوهيبي، *نقد النثر*، ص ٩٤ (حاشية رقم ٣).

والتأليفية تقترب من الخطبية وهي تنقسم إلى قسمين: قسم جد وقسم هزل. والرسائلية ثلاثة أقسام: سلطانية لا هزل فيها، وإخوانية تنقسم إلى جد وهزل ورقيق (وهي رسائل المتغزلين) وهي هزل محض.»[٤٥] وواضح هنا أن البعد الوظيفي العملي هو أساس التصنيف العام للأجناس النثرية عند الحميدي. أما أساس التقسيمات الفرعية لهذه الأجناس الرئيسة فقد كان مبنيًّا على أساس الموضوع subject matter والأسلوب mode معًا. فهو موضوعي لأن الحميدي قسم الرسائل حسب موضوعاتها إلى سلطانية وإخوانية ورقيق (رسائل المتغزلين)، وهو أسلوبي لأنه اتخذ من أسلوبي الجد والهزل أساسًا لتصنيف مضامين هذه الأنواع الفرعية. فهي إما جد محض كما في الخطابة والرسائل السلطانية، أو هزل محض كما في رسائل المتغزلين، أو هزل أحيانًا وجد أحيانًا أخرى كما في التأليف والرسائل الإخوانية. وعلى الرغم من أهمية محاولة الحميدي هذه في مجال دراسة الأجناس النثرية في الأدب العربي القديم، فهي لا تخلو من النقص والاضطراب. فبالإضافة إلى أن حصر الأجناس النثرية في هذه الثلاثة أو الأربعة لا يعكس الثراء الأجناسي في نثرنا القديم، نجد أن مقاييس الحميدي في تقسيماته الفرعية لأجناس النثر جاءت مشوشة. فالأنواع التي نجدها تندرج ـ حسب الموضوع ـ تحت جنس الرسائل (سلطانية، وإخوانية، وغزلية) لا نجد ما يقابلها في الجنسين النثريين الآخرين، الخطابة والتأليف.

خامسًا: الأجناس النثرية عند الكلاعي

تعد محاولة الكلاعي ـ في نظرنا ـ أنضج وأكمل محاولة مقصودة لتأسيس نظرية للأجناس النثرية في أدبنا العربي القديم. فلقد تمكن الكلاعي ـ بحكم موقعه من الزمن وبحكم اطلاعه على التجارب التي سبقته والتي أفاد منها بطبيعة الحال ـ أن يبحث مسألة الأجناس النثرية بحثًا دقيقًا ومتأنيًا مكنه من حصر هذه الأجناس ودراستها. فقد هداه بحثه هذا إلى حصر فنون النثر العربي في ثمانية أجناس genres رئيسة: «وجعلت أبحث عن ضروب الكلام [النثر] فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة، ومنها الموزى والمعمى، ومنها المقامات

(٤٥) الحميدي، *تسهيل السبيل*، ص ص ٥ ـ ٦.

والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف.»[٤٦] وواضح هنا أن الكلاعي قد اعتمد المنهج الاستقرائي في إحصائه ودراسته للأجناس النثرية. وهذا المنهج يدرس ـ كما أشار دكروت وتودروف ـ وجود الأجناس اعتمادًا على ملاحظة عصر معين، بخلاف المنهج الاستنتاجي الذي يفترض وجود الأجناس اعتمادًا على نظرية للخطاب الأدبي.[٤٧]

وهذه الأجناس الرئيسة الثمانية التي حددها الكلاعي قسمت ـ سواء بطريقة متعمدة (وهذا هو الأكثر) أو بطريقة غير متعمدة ـ بدورها إلى أقسام فرعية (أنواع) كثيرة. فالكلاعي يقسم جنس الترسل إلى سبعة أنواع يضع لها المسميات أو المصطلحات التالية: العاطل، والحالي، والمصنوع، والمرصع، والمغصّن، والمفصل، والمبتدع.[٤٨] أما أنواع التوقيع فهي: التوقيع بالكلمة الواحدة، وبالحرف الواحد، وبالآية، وبالبيت من الشعر.[٤٩] أما الخطابة، فقد قسمت إلى شرعية وغير شرعية.[٥٠] أما الحكم والأمثال فقد قسمت إلى: ما روي أثناء الخطب والرسائل، وما جاء جوابًا مرتجلاً، ثم قسمت أيضًا إلى مسجوعة وغير مسجوعة، ثم قسمت تقسيمًا ثالثًا إلى ما جاء على وجه التمثيل والتشبيه، وما يعدل به في الغالب عن موضوعه.[٥١] أما جنس الموري والمعمى فلم يضع له الكلاعي أقسامًا محددة ولو أنه أشار إلى اللغز على أنه شكل من أشكال المعمى.[٥٢]

أما فيما يتعلق بجنس المقامات والحكايات، فنجد أن الكلاعي لا ينص على تقسيم محدد له، بل يكتفي بذكر أسماء بعض النصوص القصصية العربية المشهورة مثل مقامات بديع الزمان الهمذاني، وكتاب *كليلة ودمنة* لابن المقفع وكتاب *القائف* لأبي العلاء المعري، ويورد نماذج منها في كتابه دون عناية كبيرة بها. ومع ذلك، فيمكننا تحديد ثلاثة أشكال أو

---

(٤٦) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٠٣.

(٤٧) انظر المدخل الخاص بالجنس الأدبي "Genre" في Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Science of Language* (Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1972), p. 149.

(٤٨) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٠٣ ـ ١٦١.

(٤٩) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٦١ ـ ١٦٤.

(٥٠) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٦٧.

(٥١) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٧٩ ـ ١٨٢.

(٥٢) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٨٩.

أنـواع قصصية ذكـرهـا الكلاعي في معرض حديثه عن هذا الجنس، وهي: المقامات، والحكايات المختلفة، والأخبار المزورة المنمقة.(٥٣)

أما جنس التوثيق فلم يقسمه الكلاعي أو يفرعه بطريقة متعمدة وصريحة، ولكنه أشار - في معرض تقديمه للنصوص المختارة لتمثيل هذا الجنس - إلى بعض الأنواع النثرية التي تندرج تحته، وهي: عقد النكاح، والوصايا، والعهود.(٥٤) أما جنس التأليف فقد قسمه الكلاعي إلى خمسة أنواع هي: المختارات، والمجموعات، والمختصرات، وشروح معاني الأشعار، والتأليف المبتدع.(٥٥)

سادسًا: أسس التصنيف والتقسيم

السؤال المهم الذي ينبغي أن يطرح هنا هو: ما هي الأسس أو المعايير التي اعتمدها الكلاعي في تصنيفه لأجناس النثر الرئيسة وأنواعها؟ ليس في دراسة الكلاعي ما يشير إلى أن قضية الأسس والمعايير كانت تشكل إشكالية مهمة في بحثه للأجناس النثرية، لذلك فلن نجد عنده إجابة جاهزة على سؤالنا. غير أن هذا لا يعني - بطبيعة الحال - أن تصنيف الكلاعي للأجناس النثرية كان عشوائيًا واعتباطيًا. فلو دققنا النظر في قسمته الرئيسة للنثر إلى ثمانية أجناس، سنجد أن هذا التقسيم هو تقسيم وظيفي بالدرجة الأولى. فالوظيفة المنوطة بكل قسم هي العامل الأساسي الذي أهله لكي يصبح جنسًا نثريًا مستقلاً. ولكن، ما طبيعة هذه الوظيفة؟ هل هي وظيفة نفعية؟ وهل هناك قيمة معينة مرتبطة بالترتيب الذي أورده الكـلاعي لهذه الأجنـاس النثـرية؟ كما يفهم من توصيف ألفت الـروبي التـالي: «والملاحظ على ترتيب وضعه [أي الكلاعي] لهذه الأجناس أنها تأتي وفق الأهمية المستمدة من فاعلية كل منهـا وظيفيًا بالنسبـة لعصره، فكتـابة الرسائل تحتل المكانة الأولى، تليها التوقيعات ثم الخطابة... وتأتي المقامات والحكايات في أدنى درجات هذا الترتيب.»(٥٦)

---

(٥٣) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ٢٠٤.

(٥٤) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ٢٠٦ - ٢١١.

(٥٥) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ٢٢٣.

(٥٦) الروبي، *الموقف*، ص ص ٣٩ - ٤٠.

إن وقفة متأنية عند تقسيم الكلاعي تكشف لنا أن الاعتبارات الوظيفية النفعية لهذه الأجناس النثرية لا تكفي لتقديم تفسير معقول ومقبول لهذا التقسيم. فلو استطعنا ـ مثلاً ـ تحديد الوظيفة النفعية العملية لبعض الأجناس النثرية مثل الترسل والخطابة والتوثيق، فهل في مقدورنا تحديد الوظيفة النفعية المرتبطة ـ مثلاً ـ بالحكم والأمثال، أو الموري والمعمى؟ فهذان الجنسان النثريان لا يمكن أن يشكلا جنسين نثريين مرتبطين بوظيفة عملية أو نفعية معينة، فكلاهما ـ في الواقع ـ أقرب إلى الأسلوب الكتابي منه إلى الجنس النثري المبني على وظيفة نفعية وقد أدرك هذا النشاز إحسان عباس الذي يبدو أنه كان ـ أيضًا ـ تحت وطأة مفهوم الوظيفة النفعية عندما نظر في تصنيف الكلاعي. يقول متحفظًا على إدراج الكلاعي للموري والمعمى كجنس مستقل: «وقد أدرج مع هذه [أي الأجناس السبعة] التي تعد أنواعًا على الحقيقة فصلاً في الموري والمعمى.»(٥٧)

لذلك نرى أن الوظيفة التي اعتمدها الكلاعي أساسًا لتصنيفه النثر العربي إلى ثمانية أجنـاس ليست مجرد وظيفة نفعية تعنى بتحديد الأغراض العملية التي يؤديها كل جنس نثري، بل هي أساسًا وظيفة لغوية (جمالية) مستمدة من طبيعة اللغة المستخدمة في كل جنس من هذه الأجناس. وهذه الوظيفة اللغوية لكل جنس قد تتفق مع الوظيفة النفعية وقد لا تتفق. ويمكننا تحديد الوظائف اللغوية الرئيسة المرتبطة بالأجناس النثرية الثمانية التي حددها الكلاعي على النحو التالي:

	الجنس النثري	الوظيفة اللغوية (الجمالية)
١ ـ	الترسيل	الإقناع الكتابي
٢ ـ	التوقيع	التأثير
٣ ـ	الخطبة	الإقناع الشفوي
٤ ـ	الحكم والأمثال	التلميح
٥ ـ	الموري والمعمى	الترميز (التشفير)
٦ ـ	المقامات والحكايات	التعليم الممتع
٧ ـ	التوثيق	التوثيق
٨ ـ	التأليف	التثقيف والتأديب

(٥٧) عباس، *تاريخ النقد*، ص ٥١٠.

أما فيما يتعلق بالربط بين هذا الترتيب الذي وردت به هذه الأجناس النثرية وبين الأهمية المرتبطة بكل جنس، بحيث يأتي الجنس المهم أولاً ثم الذي يليه في الأهمية. . . إلخ، فنعتقد أنه ربط مفتعل لا يسنده ما ذكره الكلاعي نفسه حول أهمية هذه الأجناس النثرية. لنأخذ ـ على سبيل المثال ـ جنس التوثيق الذي يأتي في المرتبة السابعة بعد جنس المقامات والحكايات، ولننظر إلى الأهمية الكبيرة التي يعلقها عليه، يقول: «وعلم الوثائق ـ أكرمك الله ـ من أوكد ما لوى الكاتب إليه عنان اهتمامه، وأعمل فيه صفائح بنانه، وأسنة أقلامه. إذ هو من أجلِّ العلوم خطرًا، وأرفعها قدرًا، وأحمدها أثرًا، وأطيبها خبرًا. لاحظَّ في البيان لمن لم يلج بابه، ولا نصيب في الإحسان لمن لم يحكم أسبابه.»[٥٨] ولو أخذنا في المقابل جنس الخطبة الذي يأتي حسب تصنيف الكلاعي في المرتبة الثالثة، فسنجد أن هذا الجنس النثري لم يكن مهمًّا في عصره على الإطلاق، بل كان من الأجناس النثرية التي أوشكت على الانقراض كما يذكر الكلاعي نفسه.[٥٩]

أما معايير تقسيماته الفرعية لهذه الأجناس فهي متعددة. فـ«الأسلوب» هو من أهم المعايير التي اعتمدها الكلاعي في تقسيم بعض الأجناس وتفريعها. فقسمته لجنس «الترسيل» إلى السبعة الأنواع سالفة الذكر قسمة أسلوبية بالدرجة الأولى. فهو لم يأخذ بالتقسيم المضموني المشهور للرسائل حيث تقسم ـ عادة ـ إلى رسائل ديوانية ورسائل إخوانية، بل قسمها حسب درجات الصنعة في أساليبها، مبتدئًا بـ«العاطل» أقلها صنعة، ومنتهيًا بـ«المبتدع» أشدها تعقيدًا وتكلفًا. أما أساليب بقية أنواع الترسيل الأخرى فتأتي بين هذين القطبين. والأسلوب كان ـ أيضًا ـ عاملاً أساسيًّا في تقسيمه لجنس «التأليف.» فطريقة كتابة النص التأليفي هي التي أملت عليه ـ في اعتقادنا ـ تقسيم هذا الجنس إلى: نص تأليف مختار، وآخر مجموع، وآخر مختصر. . . إلخ.

أما المعيار الرئيس الثاني الذي جعله الكلاعي أساسًا لتقسيماته لبعض الأجناس النثرية فقد كان «الموضوع.» فجنس «الخطبة» ـ مثلاً ـ قسّم حسب الموضوع العام إلى قسمين رئيسين: خطبة شرعية، وخطبة غير شرعية. والموضوع هو ـ أيضًا ـ المعيار الذي بنى

---

(٥٨) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ٢٠٦.

(٥٩) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٧٥.

عليه الكـلاعي تقسيمه لجنس «التوثيق.» فالنص التوثيقي إما أن يكون عقد نكاح، أو وصية، أو عهدًا.

غير أن هذا لا يعني ـ بطبيعة الحال ـ أن الكلاعي كان واضحًا ودقيقًا في معاييره التي بنى عليها جميع تقسيماته للأجناس النثرية الرئيسة التي حددها. فهناك بعض الأجناس التي قسمها إلى أنواع يصعب علينا تحديد معيار دقيق وواضح لها. فالكلاعي ـ على سبيل المثال ـ يذكر في قسمته لجنس «التوقيع» الأنواع التالية: التوقيع بالكلمة الواحدة، والتوقيع بالحرف الواحد، والتوقيع بالآية، والتوقيع بالشعر. فواضح أن النوعين الأول والثاني مبنيان على عنصر الإيجاز؛ أما النوعان الثالث والرابع فمبنيان على مصدر النص الموقع به.

كما أن هنـاك تعـددًا للمعايير في تقسيم الجنس النثري الواحد. فالكلاعي يقسم جنس «الحكم والأمثـال» ـ كما رأينـا ـ ثلاث مرات. فنصوص هذا الجنس تقسم أولاً، بحسب السياق التي وردت فيه، إلى: الحكم والأمثال التي تروى أثناء الخطب والكتابة، وتلك التي تأتي جوابًا مرتجلاً. ثم تقسم مرة أخرى، بحسب التزامها السجع من عدمه، إلى: حكم وأمثال عقدت بالسجع، وأخرى لم تعقد به. أما في المرة الثالثة، فتقسم، حسب طريقة توظيفها، إلى: «ما لم يعدل به في الغالب عن موضوعه.» و«ما يعدل البتة عن بعض وجوهه،» و«ما يعدل به في الغالب عن موضوعه.»(٦٠)

وأخيرًا لابد من الإشارة إلى أن هناك بعض الأجناس النثرية التي يبدو أن الكلاعي ـ لسبب أو لآخر ـ لم يهتم بتحديد أنواعها، وبالتالي يصعب علينا تبين المعيار أو المعايير التي حكمت ذكره لبعض أنواع هذه الأجناس، أو حتى اختياره للنصوص التي أوردها بهدف التمثيل لها. ففي حديثه عن جنس «المورى» ـ مثلاً ـ نجده يكتفي بتقديم تفسير عام لسبب تسمية هذا الجنس النثري بالمورى، وذلك «لأن باطنه على غير ظاهره،» ثم يذكر في معرض إيراده لبعض النصوص النثرية المعماة أن «من باب المورى ما يجري مجرى اللغز،» وأن ابن دريد قد «نحا هذا المنحى» في *الملاحن* وكذلك فعل ابن فارس في *فتيا فقيه العرب*.(٦١) فهل كان يعتبر اللغز والملاحن نوعين من أنواع المورى؟ ربما، لكننا لا نستطيع الجزم بذلك في ظل هذا الإهمال الواضح الذي يعترف به الكلاعي نفسه. وفي حديثه عن جنس «المقامات

(٦٠) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٨٢ ـ ١٨٣.

(٦١) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٨٥ ـ ١٨٦.

والحكايات» نجده يتخلى تمامًا عن مبدأ التقسيم أو التفريع ويكتفي بإيراد أربع مقامات لبديع الزمان الهمذاني وثلاثة فصول من كتاب *القائف* لأبي العلاء المعري. ويبدو لنا أن السبب الرئيس الذي جعل الكلاعي يورد هذا الجنس النثري ضمن الأجناس النثرية الأخرى ربما كان ولعه وإعجابه الشديدان ببديع الزمان وبالمعري، ولولاهما لأسقطه تمامًا من دراسته، بدليل أنه رفض أن يضمن كتابه أي ذكر لغيرهما من كتاب *المقامات* أو الأشكال القصصية الأخرى. يقول بعد أن أورد مقامات البديع: «ومحاسن أبي الفضل لا تنتهي أو ينتهي منها. وقد عارضه في هذه المقامات جماعة من الكتاب، بما نزهت عن ذكره هذا الكتاب!»(٦٢) وحتى إشارة الكلاعي إلى كتاب *كليلة ودمنة* فإنها إنما جاءت في معرض حديثه عن (أو بالأحرى مفاخرته بـ) كتاب *القائف* الذي هو في نظره «أكثر من *كليلة ودمنة* ورقًا، وأفسح طلقًا، وأطيب شميمًا وعبقًا.»(٦٣)

سابعًا: الشمولية

على الرغم من أن قائمة الكلاعي للأجناس النثرية تعد أشمل قائمة وصلت إلينا على الإطلاق، إلا أنها لا تعكس كل الأجناس والأنواع النثرية التي كتبت ـ حقيقة ـ في أدبنا العربي القديم. لكن قطعية تقويمنا هذا تظل ـ حقيقة ـ مرتبطة بالإجابة عن السؤال التالي، وهو: هل كان مقصد الكلاعي من وضع هذا النظام الأجناسي هو حصر جميع الأجناس النثرية وأنواعها؟

لعل النص المهم الذي حدد فيه الكلاعي الأجناس النثرية بثمانية والذي نقلناه آنفًا يوحي ـ من أول وهلة ـ بأن الكلاعي لم يكن يقصد حصر جميع الأجناس النثرية، وذلك نظرًا لتكراره حرف الجر «من،» الذي قد يفيد التبعيض، أمام كل جنس يذكره، الأمر الذي قد يعني أن هناك أجناسًا أخرى لم يحددها. لكن قوله: «تأملت... النثر... وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها» في هذا النص، يدل على أنه كان ينوي تحديد جميع أجناس النثر حسب ما رآه هو آنذاك، وليس ـ بالضرورة ـ حسب ما يمكن أن نراه

---

(٦٢) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ٢٠٤.

(٦٣) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ٢٠٦.

نحن الآن. فنظام الكلاعي يشتمل تقريبًا على أغلب الأجناس النثرية التي كانت معروفة ومستقرة في الأدب العربي إلى زمنه، خاصة إذا تنبهنا إلى ظاهرة دمج جنسين نثريين أو أكثر تحت مسمى جنس واحد في هذا النظام. فالكلاعي ـ على سبيل المثال ـ يدمج في جنس «الحكم المرتجلة والأمثال السائرة» بين ثلاثة أجناس نثرية تشير كتب الأدب والنقد عادة إلى استقلال كل واحد منها، أعني «الأمثال» و«الأجوبة» و«الحكم.»[٦٤] وهو أيضًا يضمن جنس «التوثيق» أجناسًا نثرية معروفة، هي «العقود» و«الوصايا» و«العهود.» وواضح من هذا الدمج أن بعض الأجناس النثرية اعتبرت، حسب نظام الكلاعي الأجناسي، أنواعًا فقط.

ولكن هل يعني هذا أن هذه الأجناس النثرية التي حددها الكلاعي هي كل ما هنالك من أجناس في نثرنا العربي؟ بالطبع لا. فمن المعلوم في الدراسات الأجناسية أن «كل عصر يخضع لنظام أجناسي معين قد لا يغطي بالضرورة كل الأعمال»[٦٥] التي كتبت. فنحن نستطيع على سبيل المثال تحديد بعض الأجناس النثرية المعروفة التي كتبت في أدبنا العربي ولم يدرجها الكلاعي في قائمته مثل «السير والتراجم» و«الرحلات» و«المناظرات»... إلخ. بل ونستطيع أن نزعم أن هناك أجناسًا نثرية أخرى لم تسم بعد وتنتظر من يسميها ويحدد معالمها.

أما فيما يتعلق بشمولية الأنواع التي يذكرها الكلاعي للأجناس النثرية الثمانية التي حددها، فيصعب علينا قياسها، نظرًا لتعدد المعايير التي اتخذها الكلاعي أساسًا لتحديد هذه الأنواع. فقد رأينا ـ على سبيل المثال ـ كيف أن الكلاعي قد فرع جنس الترسل، حسب الأسلوب، إلى سبعة فروع أو أنواع، وكان بإمكانه تفريع هذا الجنس، حسب الموضوع، إلى فرعين، أعني رسائل ديوانية ورسائل إخوانية، ويكون بهذا قد استقصى كل

---

(٦٤) لقد تنبه مصطفى السيوفي إلى دمج الكلاعي بين جنسي الحكم والأمثال، عندما قال مبررًا تناوله كل جنس منهما على حدة: «والذي دفع إلى هذا التفريق بين المثل والحكم أن الكلاعي في كتابه (إحكام صنعة الكلام) لم يفرق بينهما....» مصطفى السيوفي، *ملامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري* (بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٥م)، ص ص ١٦٢ ـ ١٦٣.

(٦٥) انظر: Ducrot and Todorov, *Encyclopedic Dictionary*, p. 15.

أنواع الترسل من وجهة نظر هذا المعيار، لو أنه تبناه. وقس على هذا بقية تفريعات الأجناس الأخرى. ومع ذلك فنستطيع أن نزعم أنه ربما باستثناء جنس الترسل، فإن الكلاعي لم يكن يهدف من تقسيمه للأجناس النثرية إلى أنواع استقصاء كل هذه الأنواع. فمن ناحية، نجد أن الكلاعي يهمل تقسيم بعض الأجناس إلى أنواع إهمالاً تامًّا، كما حدث في جنس «المقامات والحكايات»؛ ومن ناحية أخرى، نجده يورد بعض الأنواع لأجناس أخرى دون أن ينص على أنها أنواع، كما رأينا في جنس «التوثيق.» كما نجده أيضًا يكثر من استخدام حرف الجر «من» للتبعيض عند تقسيمه لبعض الأجناس الأخرى.(٦٦) أما فيما يتعلق بجنس الترسل، فيبدو ـ حقيقة ـ أن الكلاعي قد حاول استقصاء كل أنواعه، كما هو واضح من السطور التالية التي افتتح بها حديثه عن هذا الجنس: «والترسيل ـ أعزك الله ـ مختلف باختلاف الأزمان، ومنوع على أنواع حسان، بوبتها أبوابًا، واخترعت لها ألقابًا، لتكون بها موسومة، ولمن يطلب البيان مرسومة فرأيت منها ما يجب أن يسمى العاطل، ومنها ما يجب أن يسمى الحالي، ومنها ما يجب أن يسمى المغصن، ومنها ما يجب أن يسمى المفضل، ومنها ما يجب أن يسمى المبتدع. وسأذكر ذلك قسمًا قسمًا، وفصلاً فصلاً، إن شاء الله تعالى.»(٦٧) فالكلاعي هنا لا يخفي عنا رغبته الأكيدة في (واعتزازه بـ) تقصي جميع أنواع الترسل وتسميتها ودراستها. ونعتقد أن ذلك قد تحقق له، على الأقل حسب المعيار الذي اعتمده لتفريغ هذا الجنس، وهو الأسلوب.

ثامنًا: المصطلح

لعله قد اتضح مما سبق من هذه الدراسة أننا قد استعملنا مصطلح «الأجناس» للدلالة على الفنون النثرية الرئيسة التي ظهرت في الأدب العربي القديم، ومصطلح «الأنواع» للدلالة على الأقسام التي تتفرع من هذه الفنون، وذلك حفاظًا منا على وحدة المصطلح واطراده خلال هذه الدراسة. فهل استخدم الكلاعي هذين المصطلحين، أم لا؟ وإذا كانت الإجابة بالنفي، فما هي المصطلحات التي استخدمها للدلالة على كل الفنون النثرية التي حددها وأقسامها؟

---

(٦٦) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٦١، ١٦٣، ١٧٩، ١٨٢.

(٦٧) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٠٣.

لم يستخدم الكلاعي في دراسته مصطلح «الأجناس» أو مفرده «الجنس» مطلقًا،[٦٨] ولم يلتزم باستخدام مصطلح واحد للإشارة إلى الفنون النثرية التي حددها، وإنما استخدم لذلك عدة كلمات تقليدية استخدامًا تبادليًّا، أي أن الواحدة قد تحل محل الأخرى وتدل عليها. ومن هذه الكلمات على سبيل المثال، كلمة «الضرب» و«الجزء» و«الموضوع» و«النوع» و«الفصل» و«القسم» و«الفن». وكل هذه الكلمات لا تحمل ـ في اعتقادنا ـ أي قيمة اصطلاحية في دراسة الكلاعي.

أما فيما يتعلق بمصطلح «النوع،» فقد وجدنا أن الكلاعي قد استخدمه استخدامًا جيدًا ومطردًا للإشارة إلى فروع جنس الترسل،[٦٩] أما مع بقية فروع الأجناس الأخرى فكثيرًا ما يستعيض عنه بكلمة «ومنه،» كما في العبارة التالية التي يقدم فيها أحد أنواع جنس التأليف «ومن هذا الفن شرح معاني الأشعار.»[٧٠]

ولكن ماذا عن مسألة تسمية الأجناس النثرية وأنواعها، وما هو دور الكلاعي في ذلك كله؟ لاحظنا أن الكلاعي قد حافظ في دراسته على استخدام أغلب مسميات الأجناس النثرية التي كانت معروفة ومتداولة في النقد العربي قبل عصره مثل: الترسل، والخطبة، والتوقيع، والحكم والأمثال... إلخ، إلا أنه أضاف إليها بعض المسميات الأجناسية الأخرى التي اكتسبت قيمة اصطلاحية على يديه، مثل جنسي التوثيق والتأليف. أما إضافته الحقيقية في مجال المصطلح النثري فتكمن حقيقة في ابتكاره مسميات جديدة لأنواع الترسل السبعة التي حددها، وهي: العاطل، والحالي، والمصنوع، والمرصع، والمغصن، والمفصل،

---

(٦٨) ليس هناك ـ في اعتقادنا ـ ما يمنع الكلاعي من استخدام هذا المصطلح، فقد كان من المصطلحات المعروفة والمتداولة في تراثنا العربي الإسلامي، ليس في مجال الفقه والأصول وعلم الكلام والفلسفة فحسب، بل وفي مجال النقد الأدبي. حول استخدام هذا المصطلح نقديًّا وأدبيًّا، انظر ـ على سبيل المثال ـ: العسكري، *كتاب الصناعتين*، ص١٧٩؛ أبو العلاء المعري، *رسالة الصاهل والشاحج*، تحقيق عائشة عبدالرحمن، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص ص ١٨٢ ـ ١٨٨؛ علي بن خلف، *مواد البيان*، ص٥٧. أما حول دلالات هذا المصطلح واستخداماته في العلوم العربية الإسلامية بشكل عام، فانظر: محمد التهانوي، *كتاب كشاف اصطلاحات الفنون* (بيروت: خياط، ١٩٦٦م)، جـ١، ص ص ٢٢٣ ـ ٢٢٦.

(٦٩) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٧٠) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ٢٢٣.

والمبتدع. لذلك ينبغي أن تفهم ملاحظة إحسان عباس التي أشرنا إليها سابقًا حول جهود الكلاعي في تجديد المصطلح النثري «وانصرف هو إلى ابتكار مصطلح جديد لضروب النثر»[٧١] في هذا السياق. وابتكار الكلاعي لمسميات أنواع الترسل هذه لا يعني ـ دائمًا ـ أنه هو أول من تنبه إلى كون كل منها يتميز ببعض السمات الخاصة التي تؤهله ليصبح نوعًا من أنواع جنس الترسل. فنوع «المفصل» الذي عرفه الكلاعي بقوله: «وسمينا هذا النوع من البيان المفصل، لأنه فصّل فيه المنظوم بالمنثور، فجاء كالوشاح المفصل،»[٧٢] ـ على سبيل المثال ـ كان قد حدد كظاهرة (نوع) ترسّلية من قبل الثعالبي، الذي خصص جزءًا من ترجمته للوزير المهلبي عنوانه «ما أخرج من فصوله المردفة بأبيات الشعر» لتبيان هذا النوع.[٧٣] وكل ما عمله الكلاعي هنا هو أنه سمى هذا النوع وجعله أحد أنواع جنس الترسل، ثم نقل أغلب الأمثلة التي أوردها الثعالبي لهذا النوع من كتابات المهلبي النثرية.

تاسعًا: التنظير والتقعيد

أشرنا فيما سبق إلى أن من أهم ما يميز دراسة الكلاعي هذه للنثر العربي هو اهتمامه بالتنظير والتقعيد. وقبل أن نبدأ في مناقشة جهود الكلاعي التنظيرية نود أن نشير إلى ملاحظتين عامتين ومهمتين تتعلقان بهذا الموضوع. إحداهما: أن جهود الكلاعي التنظيرية لأجناس النثر التي حددها لم تكن متوازنة، ففي بعض الأحيان نجده يولي أحد الأجناس (كالترسل مثلاً) اهتمامًا تنظيريًّا بالغًا، وفي أحيان أخرى نجده يهمل الجانب التنظيري لجنس آخر (كالمقامات والحكايات مثلاً) إهمالاً فاضحًا يدعو للدهشة والاستغراب. وهذا التفاوت في التنظير ربما كان ـ في اعتقادنا ـ مرتبطًا بالقيمة الأدبية التي يربطها الكلاعي بكل جنس من هذه الأجناس. والأخرى: أن الكلاعي لم يلتزم خطة واحدة في تنظيره لهذه الأجناس وأنواعها. ومع ذلك، فيمكننا الآن تحديد أبرز جهود الكلاعي التنظيرية فيما يلي:

---

(٧١) انظر ص من هذه الدراسة.

(٧٢) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٤٨.

(٧٣) انظر: عبدالملك بن محمد الثعالبي، *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر* (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م)، جـ٢، ص ص ٢٧٥ ـ ٢٧٧.

١ ـ التصنيف والتقسيم

فقد صنف الكلاعي النثر ـ كما رأينا ـ حسب الوظيفة اللغوية إلى ثمانية أجناس رئيسة، ثم فرع هذه الأجناس ـ وفقًا لعدد من المعايير ـ إلى أنواع متعددة. وهذا العمل يمثل ـ حقيقة ـ بداية الجهد التنظيري في دراسة الكلاعي.

٢ ـ الحد والتعريف

الاهتمام بتعريف بعض الأجناس والأنواع النثرية مظهر من مظاهر التنظير في دراسة الكلاعي. فقد بدا لنا أن الكلاعي لا يهتم بوضع حد أو تعريف إلا للأجناس أو الأنواع النثرية التي يعتقد أنه هو الذي ابتكر مسمياتها، لذلك فإن تعريفه لنوع نثري معين غالبًا ما يكون بمثابة تعليل للتسمية التي وضعها له. فهو يعرف ـ على سبيل المثال ـ جنس الموري بقوله: «وسمينا هذا النوع من الكلام الموري لأن باطنه على غير ظاهره.»(٧٤) وبهذه الطريقة نجده يعرف كل أنواع الترسل التي ابتكر مسمياتها. وكمثال، نورد تعريفه لنوعين منها: المصنوع والمرصع. يقول في تعريف الأول: «وسمينا هذا النوع المصنوع لأنه نمق بالتصنيع، ووشح بأنواع البديع، وحلي بكثرة الفواصل والأسجاع.»(٧٥) ويقول في تعريف الثاني: «وسمينا هذا النوع: المرصع لأنه رصع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبي عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو والعروض، وحل أبيات القريض.»(٧٦) وهكذا يفعل مع بقية الأنواع الترسلية الأخرى. أما الأجناس النثرية التي كانت معروفة قبله كالترسل والحكم والأمثال والمقامات والحكايات... إلخ، فلم يشغل نفسه كثيرًا بتعريفها، ربما لأنه رأى أن هذه الأجناس كانت معروفة أو معرفة ومستقرة قبله. لذلك لم ير حاجة إلى تعريفها مرة أخرى. والكلاعي في عرضه لهذه الأجناس، نجده يبدأ أحيانًا بوصف عام لهذا الجنس أو ذاك، وأحيانًا بتبيان أهميته، وأحيانًا أخرى بالدخول في تقسيماته مباشرة. والاستثناء الوحيد لهذه القاعدة هو تعريفه للخطبة. فعلى الرغم من أن هذا الجنس النثري قد كان من الأجناس النثرية المستقرة قبل عصر الكلاعي، إلا أننا نجده

---

(٧٤) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٨٥.

(٧٥) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٢١.

(٧٦) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٣٤.

يضع التعريف التالي له: «الخطبة عند العرب تقوم على كلام منظوم له بال.»[٧٧] وربما كان السبب الرئيس الذي دعا الكلاعي إلى وضع هذا التعريف للخطبة هو ـ حقيقة ـ أنه لم يقف على تعريف محدد لها عند من سبقه من النقاد، لأن «النصوص التي اهتمت بتعريف الخطابة [قبله] قليلة جدًّا.»[٧٨]

ومن القضايا التي لها علاقة بالتحديد والتعريف قضية بداية الجنس أو النوع النثري وانقراضه، وقضية تداخل الأجناس والأنواع. فعلى الرغم من أن الكلاعي لم يول هاتين القضيتين اهتمامًا مباشرًا، إلا أن دراسته لا تخلو من بعض الإشارات السريعة إليهما. ففيما يتعلق بالقضية الأولى، نجد أنه قد أشار ـ مثلاً ـ عند تعريفه بنوع «المبتدع» من جنس الترسل إلى أن «أول من جرى في هذا الباب بديع الزمان الهمذاني»؛[٧٩] وقال عند تعريفه لـ«المغصن»: «وقلما يستعمله إلا المحدثون من أهل عصرنا»؛[٨٠] وذكر أثناء حديثه عن جنس الخطبة أن هذا الجنس قد «قل رجاله، وعدم ـ أو كاد ـ في عصرنا هذا مثاله،» وأنه «لولا الفقيه الأستاذ الخطيب أبوالحسن بن شريح لقلت إن هذا النوع من البيان قد ذهب بالجملة وطمس، وآليت أن هذا الفن من البلاغة قد عفا بالكلية ودرس.»[٨١] أما فيما يتعلق بتداخل الأنواع فقد أشار إليها عرضًا عندما تحدث عن طبيعة النماذج التي مثل بها لنوع الحالي،» إذ قال: «وربما أغفل في بعض الكلام استجلابها [أي الأسجاع والمحسنات البيانية والبديعية]، وأهمل في هذا الباب استدعاؤها. ولكني أنسب الكتاب إلى ما غلب عليه، وأذكره في باب ما يميل طبعه كثيرًا إليه، وإن كان في بعض الأحايين يميل إلى سواه، ويتحلى بغيره حلاه.»[٨٢] وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات قد تدل على وعي جيد لدى الكلاعي بهذه القضايا الأجناسية، إلا أنه ينبغي علينا أن نقبل بهامشيتها في دراسته هذه، وأن لا نقرأ فيها أكثر مما تحتمل.

---

(٧٧) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٦٧.

(٧٨) الوهيبي، *نقد النثر*، ص ١١٠.

(٧٩) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٥٨.

(٨٠) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٤٥.

(٨١) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٧٥.

(٨٢) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٠٥.

٣ ـ التقاليد والشروط

من مظاهـر التنـظير في دراسة الكلاعي هذه اهتمامه بالحديث عن التقاليد الأدبية للأجناس النثرية التي حددها. وهو في هذا كله إما متبع وإما مبتدع. فاتباعيته تتجلى ـ على سبيل المثال ـ في الشروط والتقاليد الخطبية التي يذكرها مثل: التحميد والإيجاز، والتركيز الذهني، والإعداد المسبق للخطبة، ومشاكلة الحين والحال... إلخ. فكل هذه من التقاليد التي كانت مستقرة في الكتابات الأدبية والنقدية، نجدها عند الجاحظ وابن وهب وغيرهما ممن سبق الكلاعي.(٨٣) أما ابتداعيته فتتجلى في الشروط والتقاليد التي ابتكرها ـ على سبيل المثال ـ لجنسي الترسل والتوثيق وأنواعهما، كما لاحظ ذلك بعض الدارسين.(٨٤) وعلى الرغم من أن أكثر التقاليد والقواعد التي يوردها الكلاعي في دراسته هي تقاليد وقواعد استقرائية وصفية تتمشى مع المنهج الاستقرائي العام الذي اعتمده في تحديد الأجناس النثرية، كما يتضح من النص التالي الذي يذكر فيه الكلاعي بعض التقاليد والقواعد الخاصة بالأمثال: «وقد اتسعوا في استخدام الأمثال كل الاتساع. فمنها ما لم يعدل به في الغالب عن موضوعه كقولهم: الخيرة فيما يصنع الله. ومنها ما يعدل البتة عن بعض وجوهه، كقول عمر رضي الله عنه: (كل الناس خير منك يا عمر). لأنه ـ رضي الله عنه ـ لم يكن أحد خيراً منه، ولكن يتمثـل بقوله من هو أقل خيراً من غيره.»(٨٥) فإننا نجد بعض التقاليد والقواعد التي ترد بطريقة توجيهية تعليمية قد تعكس استقرار هذه التقاليد في الثقافة الأدبية العربية، وذلك واضح من إكثار الكلاعي لاستخدام عبارات مثل: «يستحب،»(٨٦) أو «مما يستحب،»(٨٧)

---

(٨٣) أشار محمد رضوان الداية إلى احتمال تأثر الكلاعي ببعض آراء من سبقه، وخاصة ابن وهب الكاتب وابن رشيق، انظر: *تاريخ النقد*، ص ص ٢٤٠ ـ ٤٢١.

(٨٤) الداية، *تاريخ النقد*، ص ٤١٧.

(٨٥) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٨٢.

(٨٦) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٦٧ ـ ٢١٠.

(٨٧) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ١٦٨ ـ ١٦٩، ٢٠٦ ـ ٢٠٧.

أو «ينبغي»،[٨٨] أو «مما يرخص»[٨٩]... إلخ، وقد تعكس وجهة نظر المؤلف الشخصية، كما يتضح من استخدامه لعبارة «ومما نستحبه.»[٩٠]

٤ ـ التطبيق والتمثيل

سبق أن أشرنا إلى أن ما يميز دراسة الكلاعي هذه للنثر هو اهتمام المؤلف بالبعد التطبيقي، حيث يورد عددًا من النصوص النثرية نماذج مختارة للأجناس النثرية التي حددها. وهذا البعد التطبيقي هو ـ في رأينا ـ ما يقوي البعد التنظيري في هذه الدراسة ويوضحه، لأن معرفتنا بالأجناس الأدبية لابد أن تكون نابعة من تعاملنا الجاد مع النصوص.[٩١] فالنصوص النثرية هي أساس تصنيف الكلاعي لأجناس النثر العربي ـ كما رأينا ـ وليس الكتّاب. فالكاتب الواحد كثيرًا ما ترد نصوصه في دراسة الكلاعي كنماذج لأكثر من جنس أو نوع نثري واحد. فنصوص أبي العلاء المعري ـ على سبيل المثال ـ يستشهد بها لعدة أنواع من جنس التراسل، ولجنس المقامات والحكايات، ولجنس التأليف، ولجنس الموري.

وأهم ما يميز النصوص التي يستشهد بها الكلاعي هو أنها تعكس ـ إلى حد كبير ـ واقع الأجناس النثرية التي حددها، تاريخيًّا وإقليميًّا. فمن ناحية، نجد أن هذه النصوص تغطي فترة زمنية تمتد من ظهور الإسلام إلى عصر المؤلف، ومن ناحية أخرى، نجد أنها تمثل أبرز كتاب هذه الأجناس النثرية في مشرق العالم الإسلامي ومغربه (خاصة الأندلس) على حد سواء. كما أن المؤلف لم ينس أن ينظم نفسه في سلك هؤلاء الكتاب، فأورد لنفسه بعض النصوص الترسلية والقصصية والتوثيقية وغيرها.

وعلى الرغم من أن هدف الكلاعي الرئيس من الاستشهاد بالنصوص هو ـ كما ذكرنا ـ توضيح الجوانب النظرية في دراسته وتجليتها، إلا أننا نجد نغمة تعليمية خافتة وراء

---

(٨٨) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ١٧٤.

(٨٩) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ٢٠٧.

(٩٠) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ص ٢٢٧.

(٩١) انظر: Jean-Mane Schaeffer, "Literary Genres and Textual Genericity," in *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Choen (New York & London: Routledge, 1989), p. 177.

اختياره لنصوص بعينها. وهذه النغمة التعليمية تبرز في بعض تعليقات قليلة يذكرها المؤلف عقب إيراد بعض هذه النصوص، كما يتضح في تعليقه التالي على عهد أورده لأبي إسحاق الصابي: «وذكرنا هذا العهد على طوله لبراعة فصوله، وصحة فروعه وأصوله، وهو مما يجب أن يحتذى عليه، ويفزع في الاهتداء إليه.»(٩٢)

(٩٢) الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ٢١٩.

Al-Kalā'ī's Approach to Prose Criticism

Saleh Mued Al-Ghamdi

Assistant Professor, Department of Arabic, College of Arts, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia

Abstract. This paper attempts to study and evaluate the generic approach applied by al-Kalā'ī in studying classical Arabic prose, as presented in his book *Iḥkām Ṣan'at al-Kalām* (The Perfection of the Craft of Prose).

Having dismissed the rhetorical approach applied by many preceding critics, as too common, al-Kalā'ī, then, attempts to study Arabic prose through studying its genres. Therefore, he classifies prose writings according to their linguistic (aesthetic) functions, into eight main genres, subdivided into many kinds. He studies the main features and rules of each kind, providing his reader with ample illustrative examples taken from prose written during the first five centuries of the Hijrah. Although al-Kalā'ī's generic system does not necessarily reflect the generic richness of classical Arabic prose, it is, nonetheless, the most comprehensive system ever produced in classical Arabic criticism. What has been achieved by al-Kalā'ī in this study, however, may be considered the first serious and concious attempt to establish a generic theory of prose in classical Arabic literature.