الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ

جامعة مولود معمري–تيزي وزو–

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

التّخصص: اللّغة والأدب العربي

الفرع: نقد أدبي معاصر

مذكرة لنيل درجة الماجستير

الموضوع: إعداد الطّالب: أحمد ياسين حمزة

الآليات النّقديّة للتّجنيس النّثريّ

عند أبي القاسم محمد الكلاعيّ

في كتابه "إحكام صنعة الكلام"

لجنة المناقشة:

أ.د/ بوجمعة شتوان/أستاذ التّعليم العالي/ جامعة مولود معمري تيزي وزو .....رئيساً.
د/ راوية يحياوي/ أستاذة محاضرة " أ "/ جامعة مولود معمري تيزي وزو.....مشرفاً ومقرراً.
د/ سامية داودي/ أستاذة محاضرة " أ "/ جامعة مولود معمري تيزي وزو.....عضواً مناقشاً.
د/ علي حمدوش/ أستاذ محاضر " أ "/ جامعة مولود معمري تيزي وزو..... عضواً مناقشاً.

تاريخ المناقشة:.....

الإهداء

إلى من سهرت اللّيالي واحتضنتني ...أمي الغاليّة.

إلى من وقف إلى جانبي وتعب من أجل سعادتي...والدي العزيز.

إلى من شجّعتني وجعلت الحياة جميلة في عيني...زوجتي الغالية.

إلى كلّ أصدقائي وكلّ من يعرفني .....

✍ أهدي ثمرة جهدي

كلمة شكر

أحمدك اللّهم وأصلي وأسلّم على أطيب خلق الله نبيّنا محمد صلى الله عليه وسلّم وعلى آله وصحبه أجمعين. أمّا بعد،

أتقدّم بجزيل الشّكر، ووافر الامتنان للأستاذة المشّرفة الدّكتورة " راوية يحياوي "، التّي جادت عليّ بنصائحها القيّمة ولم تبخل عليّ بكتبها ومعلوماتها وإرشاداتها، فلها منّي فائق الاحترام والتّقدير.

مقدمة

مقدم-ة:

يعتبر الكثير من النقاد المعاصرين مجال البحث في تقسيم الآداب من جهة تحديد الأجناس والأنواع، من المجالات التي فيها من الخصوبة الشيء الكثير؛ إذ في كل مرة يطلع علينا باحث من الباحثين بوجهات نظر ورؤى لم نعهدها، ربما، من قبل، ولعل السبب في ذلك هو التطور المستمر للدرس النقدي المعاصر وخِصب جهات الرؤية النّقديّة ، الذي قد يمد الباحث بآليات بحث تمكنه من الوصول إلى نتائج تكون أكثر دقة من النتائج المعروفة من قبل وهذه أحدى خصائص المعرفة (التراكمية)، لذا تظهر في كثير من الأحيان وكأنها رؤى جديدة وغير معهودة، لا سيما إذا كانت عملية بحثه مقترنة بالآداب القديمة ؛ إلاّ أنّ الدارس للتراث قد لا يسعفه الحظ في كثير من الأحيان إذا استخدم وسائل بحث حديثة للتنقيب في التراث الذي فيه من الاتساع الشيء الكثير، والعكس صحيح أي أن دارس التراث بوسائل بحث معاصرة قد يسعفه الحظ كثيرا في الوصول إلى بعض النتائج الجيدة ، خاصّة إذا كان بحثه يرتكز على دراسة جزء منظم منه، و قائم على أسس ممنهجة.

إنّ أهميّة ما أهدف إليه من خلال بحثي الموسوم بعنوان " الآليات النقدية للتجنيس النثري عند أبي القاسم محمد الكلاعي في كتابه إحكام صنعة الكلام"، هو محاولة استكشاف التراث وإعادة قراءته، عن طريق الاستعانة بآليات بحث مستمدة من الدرس النقدي المعاصر، فكتاب الكلاعي "إحكام صنعة الكلام" كتاب أُلّف في القرن الخامس الهجري ، لكنه تعرض لقضية أجناس النثر بطريقة دقيقة و رائدة، لم يسبقه إليها أحد من النقاد الذين سبقوه وعاصروه، كما يجزم بهذا جمع من النقاد العرب المعاصرين منهم إحسان عباس و صالح الغامدي، وعبد العزيز شبيل، وألفت الروبي وغيرهم. وقد قسم الكلاعي النثر في كتابه إلى ثمانية أجناس ووضع تحت بعض الأجناس أنواعا، من هنا جاء إشكال هذا البحث:

هل كان تقسيم الكلاعي لأجناس النثر مؤسسا على مقاييس محددة ؟ و إذا كان الأمر كذلك فما هي هذه المقاييس ؟ ثم هل تعتبر الأجناس النثرية التي حددها الكلاعي حقا أجناسا من منظور قوانين التجنيس الحديثة ونظرية الأجناس الأدبيّة المعاصرة ؟ وهل يمكننا اعتبار ما ذهب إليه الكلاعي بمثابة نظريّة للأجناس النّثريّة ؟

لقد قادتني مجموعة من الأسباب نحو هذه الدراسة ، منها أسباب ذاتية وأخرى موضوعية وسأسجّل في البداية : ولعي بالموروث العربي الأدبي والنقدي معا، والاستعداد الدّائم للمغامرة في مثل هذه المواضيع.

ومن الأسباب الموضوعية: قلّة الدّراسات في قراءة " إحكام صنعة الكلام " من جهة المدارس النّقديّة المعاصرة، ومن جهة نظرية الأجناس الأدبيّة.

إلى جانب اعتقاد البعض أن نظرية الأجناس الأدبية إنتاج غربي معاصر صرف.

إضافة إلى الرّغبة الدّائمة في التّنقيب داخل فكر النّقاد القدامى، وما أبدعوا فيه من نظريات تتجاوز الزّمان والمكان.

ومن أهم الدراسات التّي سبقتني إلى قراءة المدوّنة نفسها مقال:

– منحى الكلاعي في نقد النثر لصالح بن معيض الغامدي، منشور في مجلة كلية الآداب جامعة الملك سعود ، والذّي ركّز فيه صاحبه الاهتمام بالأدوات النّقديّة عند الكلاعي. ومذكرة الماجستير الموسومة بعنوان " الدرس البلاغي عند أبي القاسم الكلاعي " في كتابه "إحكام صنعة الكلام"، إعداد الطالب لطفي عبد الكريم، في جامعة تلمسان، 2007/2004، التّي ركّز فيها صاحبها على الجوانب البلاغيّة. إلى جانب أطروحة الدّكتوراه الموسومة بعنوان " أدبية الخطاب النثري في كتاب إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي "، للطّالبة: بن مساهل باية، جامعة المسيلة، التّي ركّزت فيها على الخصائص الأدبيّة للفنون النّثريّة .

كما استعنت بمجموعة من المراجع ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر؛ النثر الفني في القرن الرابع الهجري لزكي مبارك، ومفهوم النثر الفني وأجناسه لمصطفى البشير قط، ونظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري "جدلية الحضور والغياب" لعبد العزيز شبيل والكلام والخبر لسعيد يقطين، وكلّها مراجع أثرت البحث إلاّ أنّها ليست في صميم جهة الرؤية النّقديّة، التّي كنت أهدف إليها، وهي دراسة (إحكام صنعة الكلام) من منظور نظرية الأجناس الأدبيّة.

تهدف دراستي هذه إلى مجموعة من النقاط أهمها: إعطاء النثر وفنونه حظا من الدراسة التي عانى من نقصها قديما وحديثا ، نتيجة مركزيّة الشّعر، إلى جانب استنطاق التراث وفقا

لتصورات نقدية معاصرة، قصد الكشف عن خباياه ، وإحياء التراث العربي الأندلسي الأدبي والنقدي، من خلال جهود حرصت على تقديم نظريات في تجنيس النّثر.

ولتحقيق هذه الأهداف، والإجابة عن الأسئلة الأساسيّة في الإشكاليّة، قسمت هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول وتمهيد:

تناولت في التمهيد الموسوم بـ "حظ النثر من الدراسات النقدية القديمة"، قضية مفادها معاناة النثر في النقد القديم من التموّضع في الدرجة الثّانيّة ؛ وذلك لاهتمام الدراسات النقدية القديمة بالشعر.

أما الفصل الأول فتناولت فيه فكرة تجنيس الأدب أصولها وامتداداتها، وقمت بعرض موجز لأصل الفكرة عند النقاد اليونانيين القدامى وعلى رأسهم أرسطو، ثم انتقلت إلى عرض ما يمكن حسابه عملا تجنيسيا في النقد العربي القديم، ثم تطرقت باختصار لما وصلت إليه فكرة التجنيس في النقد المعاصر الذي أسفر عن مجموعة رؤى لنقاد وفلاسفة غربيين وعرب صاغوا أفكارهم ومارسوها تحت جهود نظرية الأجناس الأدبية، ثم انتقلت في الفصل الثاني من هذه الدراسة لمناقشة الجهاز المصطلحي والمفاهيمي الذي جاء به الكلاعي في تصنيفاته لأجناس وأنواع النثر، فعرفت بها وقارنت فيها بين ما اصطلح به الكلاعي وبين ما جاء عن غيره من النقاد، لأخلص في آخر هذا الفصل لأهم تحديدات الكلاعي من الناحية الاصطلاحية، ثم انتقلت إلى فصل ثالث وأخير خصصته لقياس التجنيس عند الكلاعي وجعلت لذلك مبحثين أولهما حاولت فيه استخراج أهم المقاييس التي يمكن القول أن الكلاعي اعتمدها في عملية تصنيف فوجدتها على قسمين: مقاييس أساسية وأخرى ثانوية، ومثلت لكل مقياس بما جاء في الكتاب من أمثلة واستشهادات وأما المبحث الثاني فقد استعرضت فيه أهم قوانين تجنيس الأدب التي أسفرت عنها نظريات النقد المعاصر، ثم حاولت إثبات أن تصنيفات الكلاعي كانت تصنيفات صحيحة من خلال النظر إلى مدى خضوع تلك الأجناس لقوانين التجنيس الحديثة، ولم أقم بتطبيق كل القوانين لما في ذلك من إطالة البحث وخاصة أن الكلاعي لم يتحدث عن جنس نثري بل تحدث عن ثمانية وتطبيق هذه القوانين على الأجناس الثمانية واحدا واحدا، لا

شك أنه سيفضي بالبحث إلى الإطالة الكثيرة، لذلك اخترت أهم القوانين وحاولت تطبيقها على أجناس الكلاعي، ثم ختمت بحثي بخاتمة أوجزت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج.

من أجل الإجابة عن الإشكال المطروح ، اقتضت المدونة اتباع آليات متعددة بتعدد الحاجات، التي يتطلبها بحث من هذا النوع، فتارة يكون المقام مقام وصف فنصف ما يجب أن يوصف، وتارة يكون المقام مقام تحليل فنتبع لأجل ذلك التحليل وأحيانا نكون أمام موطن مقارنة فنسعى إلى المقارنة، وعليه فإن منهج الدراسة كان مزيجا من الآليات منها الوصفي والتحليلي والمقارن، لأنّ جهة البحث هي نقد النّقد

صعوبات الدّراسة:

لا شك أن لكل باحث في موضوع ما صعوبات تكون بمثابة العقبات في بحثه ومن الصعوبات التي واجهتني أثناء إنجازي لهذه ال مذكرة ما يلي: غموض المدونة مما انجر عنه صعوبة الكشف عن خباياها. إلى جانب قلة المراجع إن لم نقل ندرتها التي تناولت مثل هذا الموضوع، وهذا ما جعلني أتيه بحثا عن بعض المعلومات، وجعلني أعتمد على أكثر من المرجع الواحد في مواضع متقاربة.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر وخالص الامتنان للأستاذة المشرفة الدكتورة "راوية يحياوي" التي كان لها الفضل في اقتراح مدونة الدراسة وتزويدي بمراجع أساسية ومهمة ومتابعتها للبحث، لولاها ما كان لرؤية البحث أن تتضح، والشكر موصول إلى كل من ساعدني على إتمام هذا البحث ، كما أتقدّم بجزيل الشّكر إلى اللّجنة الموقرة التّي ستقيّم وتقوّم جهدي هذا.

تمهيد:

حظ النّثر من الأدب والنّقد العربي القديم

استحسن قبل الدخول في ثنايا هذا البحث الذي سيتناول قضية تتعلق بمسألة نقد النثر عند النقاد العرب القدامى، أن نمهّد له في عجالة وبلمحة وجيزة بالإجابة عن ثلاثة أسئلة مهمة ، لعلها تكون العتبة الأولى ضمن العتبات التي سنرتقي بها في سلم هذا البحث:

السؤال الأول: هل عرف العرب النثر الفني في حياتهم الأدبية قبل الشعر؟

السؤال الثاني: هل تطرق النقاد العرب القدامى لنقد النثر؟ وما هي أهم مراجعهم في ذلك؟

السؤال الثالث: هل كان النثر مفضلا عند الأدباء والنقاد القدامى أم كان مفضولا؟

لعلنا بالإجابة عن هذه التساؤلات نستوضح حظ النثر من الأدب والنقد العربي القديم.

– أما الإجابة عن السؤال الأول، فإنه إذا نظرنا للمسألة بعقولنا نظرة مجردة عن أي نقل ، فإنه من المتبادر للذهن أن كلام الناس في أوله يأتي منثورا، ثم يأتي الترتيب والتحسين شيئا فشيئا حسب الحاجة، ويتطور بتطور الحياة، يعني أن النظر لأول وهلة في هذا السؤال يقود على الراجح إلى هذا التخمين، لكن التخمين لا يغني عن العلم والنقل شيئا، وإنما ذكرناه هنا استئناسا، وتمهيدا لحجة من سننقل رأيهم في هذا الصدد. كأن يقول عبد الكريم النهشلي في مطلع كتابه (الممتع في صنعة الشعر): "قال بعض العلماء بالعربية: أصل الكلام منثور، ثم تعقبت العرب ذلك واحتاجت إلى الغناء بأفعالها، وذكر سابقيها، ووقائعها، وتضمين مآثرها..."[1]

فما يفهم بوضوح من كلام النهشلي هذا ونقله عن بعض العلماء بالعربية، هو القول الصريح بأسبقية ظهور النثر على الشعر، وأن النثر قديم قدم العرب.

وينقل مصطفى البشير قط عن الباقلاني (ت403هـ) رأيه الصريح أيضا الذي يؤكد فيه أسبقية ظهور النثر الفني على الشعر ، حيث يرى أن النثر وجد أولا ثم جاء الشعر بعده شيئا فشيئا ، إذ كان يعرض للناس في تضاعيف الكلام، ثم استحسنه الناس وتتبعوه

1– عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ت: الدكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية، د ت، د ط، ص11 .

وتعلموه، يقول :"إنه(الشعر) اتفق في الأصل غير مقصود إليه على ما يعرض من أصناف النظام في تضاعيف الكلام، ثم لما استحسنوه واستطابوه، ورأوا أنه تألفه الأسماع، وتقبله النفوس تتبعوه من بعد وتعلموه"[1]

وإذا أردنا أن نتوسع في بحث أسبقية ظهور النثر على الشعر، فلا شك أن المقام سوف يطول بنا، لكن يمكن الإشارة إلى أن أغلب الدراسات القديمة والحديثة ترى هذا الرأي .

فإذا قلنا بأن العرب القدامى عرفوا النثر الفني قبل الشعر، وأن الشعر إنما نتج عن تطور مستمر للنثر، فهل تعرض النقاد القدامى لنقد هذا الفن، وما هي أهم مراجعهم في ذلك؟ هذا هو السؤال الثاني ضمن الأسئلة التي نسعى للإجابة عنها وللإجابة عنه نقول: إن من أهم الباحثين الذين تطرقوا لهذه المسألة هو زكي مبارك في كتابه النادر في بابه(النثر الفني في القرن الرابع)، حيث لخص فيه أهم ما يمكن قوله في هذا الصدد تحت عنوان (نقد النثر الفني)، حيث يرى أنه لا شك في أن افتتان النقاد والأدباء القدامى بالشعر كان فوق كل تصور، إذ عنوا به أيما عناية فتتبعوا كل فنونه ودقائقه، ولم يتركوا شيئا من تفاصيله إلا وتطرقوا له باستطراد وإسهاب.

بينما لم يفعلوا الشيء نفسه مع فن النثر، إذ تطرقوا له، لكن بصفة محدودة جدا، ولا يمكن حتى مجرد المقارنة بين

ما حظي به النثر من دراسات مع ما حظي به الشعر. لذا يقول :" ينبغي أن نقيد في صدر هذا الكتاب أن النقاد لم يعطوا للنثر ما أعطوا للشعر من العناية، فلسنا نجد في كتب النقد تلك الأبحاث المطولة التي يراد بها رد المعاني إلى مصادرها الأولى على نحو ما فعلوا في درس معاني الشعر وبيان المبتكر منها والمنقول...و النثر مهما احتفل به أصحابه بإتقانه وتجويده لم ينل من أنفس النقاد منزلة الشعر...وليس في اللغة

1- مصطفى البشير قط، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 09-2010، د ط، ص14.

العربية كتاب منثور شغل به النقاد غير القرآن، على أن شغل النقاد بالقرآن الكريم لم يكن عملا فنيا بالمعنى الصحيح للنقد الأدبي"[1].

مع هذا التقصير الذي نجده من النقاد القدامى في حق النثر ، إلا أننا لا نعدم وجود أبحاث تناولت هذا الباب، فقد ذكر زكي مبارك أهمها يقول:"...ومع هذا نجد في مطالعاتنا إشارات إلى سرقات الكتاب، فقد كان أحمد بن أبي طاهر يقول في سعيد بن حميد:" لو قيل لكلام سعيد وشعره ارجع إلى أهلك لما بقي منه شيء"، والمقصود بالكلام هنا النثر ويسمى أيضا الكتابة...وعرض الثعالبي أيضا لبعض المعاني التي وردت في نثر الصاحب بن عباد مسروقة من شعر المتنبي، وكذلك عرض لإحدى رسائل الصابي فبين أن بعض ألفاظها مأخوذ من فصل كتبه جعفر بن محمد بن ثوابه عن المعتضد إلى ابن طولون، وفي وفيات الأعيان كلام لإبراهيم الصولي عما أضاف إلى نثره من معاني الشعراء..."[2]

وفي موطن آخر يذكر زكي مبارك بعض الكتب الأخرى التي وضعت في نقد النثر نذكر منها: كتاب قدام ة بن جعفر، وكتاب المذهب في البلاغات لابن العميد، وكتاب غرر البلاغة، وتحفة الكتاب في الرسائل، وكتاب الكتاب، وغلط أدب الكاتب ومصابيح الكتاب والاختيار من الرسائل أو فقر البلغاء وعلم النثر وأنواع الأسجاع والرسائل السلطانيات والإخوانيات والفرق بين المترسل والشاعر....

ويشير أيضا أنه في مطالعاته وجد كتبا كثيرة ألفت في النثر، غير أن أصولها لم تصل إلينا، وهي تشير إلى أن المتقدمين اهتموا إلى حد ما بالدراسات النثرية.[3]

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الموطن هو الكتاب الذي سيكون محور دراستنا (إحكام صنعة الكلام) لمحمد بن عبد الغفور الكلاعي، فهو كتاب جاء في القرن الخامس

1- ينظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ج1، ط2، ص17.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص18.

الهجري لكنه فريد في بابه، وهو يعد من أوائل الكتب النقدية التي صنفت نقد النثر الفني بشيء من الدقة والتفصيل.

كما توصلنا من خلال الإجابة عن السؤال الثاني أن عناية النقاد العرب القدامى بنقد الشعر كانت أكثر من عنايتهم بنقد النثر. فهل هذا يعني أن النثر كان مفضولا عندهم؟ هذا ما سنبحث فيه للإجابة عن السؤال الثالث.

اختلف النقاد الأوائل في مسألة المفاضلة بين الشعر والنثر، ولكل وجهة نظر وحجة، سنتطرق لبعضها بلمحة موجزة.

ينقل لنا زكي مبارك عن الثعالبي تفضيله للنثر على الشعر، وكذلك رد ابن رشيق عليه في تفضيل الشعر على النثر، وكل منهما نظر إلى المسألة من جهة، فالثعالبي بنى حكمه على أن طبقات الكتاب كانت ومازالت مرتفعة عن طبقات الشعراء، يقول:" فإن الكتاب وهم ألسنة الملوك إنما يتراسلون في جباية خراج، أوسد ثغر، أو عمارة بلد، أو إصلاح فساد أو تحريص على جهاد، أو احتجاج على فئة، أو دعاء إلى ألفة، أو نهي عن فرقة، أو تهنئة بعطية، أو تعزية في رزية، أو ما شاكلها من جلائل الخطوب، ومعاظم الشؤون التي يحتاجون فيها إلى أن يكونوا ذوي آداب كثيرة ومعارف مفننة."

أما ابن رشيق القيرواني فإنه يرى أن الكلام نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة ومتوسطة ورديّة،وفي رأيه أنه إذا اتفق الطبقتان في القدر وتساوتا في القيمة، ولم يكن لأحدهما فضل على الآخر كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية: لأن كل منظوم أحسن من كل منثور في جنسه في معترف العادة، فالدر– وبه يشبه اللفظ – إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في بابه الذي كسب له وانتحت من أجله، وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع، فإذا أخذه سلك الوزن وعقد القافية تألفت أشتاته وازدوجت فرائده.

و أورد شريف راغب علاونه بحثا مفصلا جدا في هذه المسألة، بعنوان " المفاضلة بين الشعر والنثر النقدي الأندلسي "، بحث فيه المسألة جيدا بحيث يمكن القول

بأنه جمع فيه جل الآراء التي ذكرها نقاد القرون الأولى، ونقل مع كل رأي الحجج التي اعتمد عليها أصحابه. ولا شك أننا لو تطرقنا إلى هذه الآراء والحجج أن المقام سوف يطول بنا، ولكن يمكن أن نختم هذه الجزئية برأي صاحب مدونتنا التي سنتناولها بالدراسة في هذا البحث، محمد بن عبد الغفور الكلاعي.

يرى الكلاعي أفضلية ورفعة قدر النثر على النظم، وقد أورد هذا الرأي واحتج له في فصل في كتابه "إحكام صنعة الكلام" سماه (فصل في الترجيح بين المنظوم والمنثور)، يقول: "إن الترجيح بين المنثور والمنظوم يمّ خاض فيه الخائضون، وميدان ركض فيه الراكضون، ورأيي أن القريض قد تزين من الوزن والقافية بحلة سابغة ضافية، صاربها أبدع مطالع، وأصنع مقاطع، وأبهر مياسم، وأنور مباسم، وأبرد أُصلا، وأشرد مثلا، وأهزا لعطف الكريم، وأفل لغرب اللئيم، لكن النثر أسلم جانبا وأكرم حاملا، وطالبا..."[1] ثم راح يعدد معايب الشعر التي جعلت النثر يفوقه، ويمتاز عليه.

وضع الكلاعي معيار الأخلاق كالمعيار الأساس في مسألة المفاضلة بين الشعر والنثر، وبنى حكمه على تصور المسألة من الجهة الدينية.

وإذا أردنا أن نناقش رأي الكلاعي ونظرنا معه من الجهة الأخلاقية والدينية فلا يسعنا إلا موافقته، وأما إذا ناقشناه من الجهة الفنية فأقل ما يمكن قوله هو: أن كلا من النثر والشعر فن قولي، ومن الناس من يستطيب سماع القول منثورا، ومنهم من يستطيب سماعه منظوما موزونا.

1- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص44.

الفصل الأول:

فكرة تجنيس الأدب الأصول والامتدادات

تعد قضية الأجناس الأدبية من أبرز القضايا التي لها موقعها الخاص والمهم ضمن القضايا الرئيسية التي تطرقت لها نظرية الأدب منذ بداية تاريخ الأدب والنقد، وهي تعد منجزا أمميا يشكل خطابه وجها متقدما من وجوه المنجز الحضاري الذي تتفرع منه شجرة إبداع الحياة الممثلة بالأدب وأجناسه والفن وأنماطه.[1]

يؤكد جميل حمداوي أن سؤال الأجناس الأدبية قديم قدم الأدب نفسه، فقد نشأ في حضن الأدب ليجيب عن أسئلته تجنيسا وتنويعا وتصنيفا.[2]

لا شك في أن من أهم أجهزة العقل البشري التي يبدأ اشتغالها لدى الإنسان منذ ولادته هو جهاز التمييز بين الأشياء والتفريق بينها، فالإنسان مفطور خلقيا على وضع حدود فاصلة بين الأشياء، وهو في هذا يعتمد بالدرجة الأولى على حواسه التي تقوم بملاحظة ما حولها من الأشياء، ثم تتوصل عن طرق الاستقراء ، إلى ما يتميّز به كل شيء عما سواه، وتزداد حاجة الإنسان إلى استخدام هذا الجهاز كلما زادت تلك الأشياء التي هي من حوله تشابها وتداخلا.

وعليه نجد فاضل عبود التميمي يؤكد بكل أريحية أن العقل النقدي بمدّيّاته الزمنية (أي عبر العصور) المتوالية، قد استوقفته فكرة تجنيس الأدب أو تنويعه، لكن الوقوف عند هذه الفكرة كان – كما ينبه الأستاذ – بعد أن قطع الأدب شوطا بعيدا في تأكيد وجوده، بمعنى أن فكرة التجنيس كانت لاحقة لوجود الأدب، وانتشاره، [3] ويرى الأستاذ عبود أن السبب في تأخر ظهور هذه الفكرة: هو أنها ببساطة فكرة نقدية قامت على تأمل شكل الأدب، والبحث في هويته الأجناسية، من خارج منظومة الأدب، ولأن الأدب منظومة تتضمن تعقيدا مركبا متنوع البناءات والرؤى، وليس قضية ميسورة تنطوي على عمل ساذج ومحدود، ولأن من أبرز سمات الأدب أنه تجدد باستمرار في شكل انجازات فردية لا يمكن حصرها أو توقيفها وهو ما يزيد مسألة وضع

1 ينظر: فاضل عبود التميمي، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا، مجلة العميد، العددان 3، 4، جامعة ديالي، العراق، 2012، ص225.

2 جميل حمداوي ، مقال ، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، ص4، الموقع:
- http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31102.

3 ينظر: فاضل عبود ،المرجع السابق، ص225

حدود فاصلة بين الأجناس تعقيدا وصعوبة، وهو ما يؤكد لنا أن أجناس الأمس ليست هي أجناس اليوم.[1]

وكما نوهنا سابقا أن فعل التجنيس ارتبط بملاحظة النصوص الأدبية والبحث عن أوجه التشابه والاختلاف بينها[2] هذا يجعلنا ندرك أن الأدب بحاجة لأن يُنظّم في أشكال كتابية تضمن له حدودا معروفة وصفات ثابتة، شأنه في ذلك شأن موجودات الكون حية كانت أو جامدة، وهذا يعني أن الذائقة الإنسانية بما تملك من قدرات كانت قد تقبلت فكرة تقسيم الأدب على أجناس بوصفها مبدأ تنظيمي لا يصف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان وإنما بحسب بنية النوع الأدبية المتخصصة وتنظيمها.[3]

إنّ ما سنحاول القيام به في هذا الفصل التمهيدي الموسوم بـ: التجنيس الأدبي بين القديم والحديث، هو التطرق لمبحثين اثنين، في الأول منهما س نتحدث عن نشأة فكرة التجنيس عند النقاد القدامى الغربيين ثم العرب، أما في الثاني فسيكون الحديث عن تطور فكرة التجنيس إلى نظرية، وعند النقاد الحديثين من الغربيين ثم العرب.

إن الذي أزّني إلى القيام بهذه اللمحة التاريخية حول هذه النظرية هو ما ارتأي ناه من علاقة وطيدة بين أفكار كل هذه المراحل التاريخية وبين ما قام به صاحب المدوّنة التي هي محل دراستنا، فلكي نعرف بطريقة واضحة ما قام به الكلاعي في تقسيماته البديعة في كتابه "إحكام صنعة الكلام"، لابد منهجيا من ذكر هذه اللمحة، فبها يمكن أن نجد موقعا للكلاعي ضمن أهم النقاد القدامى الذين اعتنوا بهذه الفكرة التنظيمية.

1 ينظر: فاضل عبود، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا ص226.

2 ينظر: جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، ص4

3 ينظر: فاضل عبود ، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا ص226

المبحث الأول: فكرة تجنيس الأدب في النّقد القديم

أولا: في النّقد الغربي القديم

تؤكد جل الدراسات التي تطرقت لنظرية الأدب وتاريخها عبر العصور أن الجهود التي قام بها المعلم الأول أرسطو، وجيله من أساتذته وتلاميذه هي أول الجهود الجادة والواضحة إلى حد ما في تناولها لقضايا المعرفة بصفة عامة، ولقضايا النقد الأدبي بصفة خاصة، فالدراسات الغربية عنيت منذ وقت مبكر بقضية الأجناس الأدبية وكان همها الإشارة إلى الجهود التي انتظم خلالها خطاب المقولات الفاصلة بين جنس وآخر وصولا إلى تحليل ظاهرة تنظيم البنى الأدبية بين الأجناس وقيام الحدود الفاصلة بينها.[1]

ويشير فاضل عبود إلى أنّ فكرة تحديد الأجناس الأدبية وجدت ضالتها الأولى في الخطاب الفلسفي اليوناني القديم الذي اجتهد في تحديد الأدب بالأشكال.[2]

كما يصرّح أيضا جميل حمداوي بأنّ الوعي بالأجناس بشكل نظري وعلمي مقنن بدأ مع ظهور كتاب الشعرية لأرسطو، الذي قسم الأجناس الأدبية إلى شعر، وملحمة، ودراما وإن كان أفلاطون بدوره قد اهتم أيضا بنظرية الأجناس الأدبية في كتابه الجمهورية ، حين ميز السرد والحوار في الحقيقة.[3]

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن التفكير الأجناسي قد واكب التفكير الإنساني منذ بداياته الأولى، ولايزال كما نعلم إلى اليوم، وهذا بوصفه ممارسة تنظيمية تستهدف تجميع المتشابهات، وتمييز المختلفات، اعتمادا على نوع من الاستقراء والوصف للظاهرة المراد

1 فاضل عبود، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا، ص226

2 المرجع نفسه، ص227

3 جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي ، ص4، الموقع:
- http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31102

توصيف مكوناتها، وتمييز عناصرها، وذلك بوضع أطر مرجعية يستند إليها لضبط ظاهرة ما وإدراكها بيسر.

يشير رشيد يحياوي في كتابه: "مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية" إلى أن أفلاطون عندما تحدث عن الأنواع الأدبية الشائعة في عصره لم يكن يريد بذلك تحديد الخصائص الفنية التي يتميز بها كل جنس عما سواه، وإنما جاء ذلك في إطار تأملاته الفلسفية المتعلقة بتصور المجتمع المثالي في نظره، فكان حديثه عن تلك الأنواع من جانب الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها في بنائه أو التي تسبب بها تشويه أخلاق الناس وزعزعة معتقداتهم والتنقص من أبطالهم التاريخيين وآلهتهم.[1]

وكخلاصة لفكر أفلاطون الأجناسي يمكن القول بأن تحديده للأنواع كان على أساس واضح وهو درجة خدمة هذا الجنس أو النوع لأخلاق المجتمع، فهو قد وضع درجات تميز كل نوع بقدر تأثيره على المجتمع وسلوكياته، لهذا نجده قد فضل أنواعا من الشعر على أخرى ، شريطة أن يتحقق فيها حسن خدمتها لأخلاق المجتمع والتغني بفضائله وتربية الشباب والناشئة، فيفضل نسبيّا الشعر الغنائي، لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال، يلي ذلك الملاحم لأن النقائص المصورة فيها لا تؤثر في مصير البطل، ولا تقلل كثيرا من إعجابنا به بوصفه بطلا. ثم يأتي بعد ذلك المآسي ثم الملهاة، حيث فيهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق.[2]

ويشير يحياوي أيضا، نقلا عن محمد غنيمي هلال أن أفلاطون قد سحب هذا الفهم الأخلاقي عن الخطابة كجنس نثري، مخالفا في ذلك السفسطائيين، وشبه الخطيب في وجوب معرفته بالنفس بالطبيب في وجوب معرفته بالجسم، فأفلاطون لا يرى أن تكون الخطابة ذات قواعد شكلية ترمي إلى إيهام الآخرين بصواب فكرتنا على أية حال كانت الفكرة، ولكنه قصد إلى أن تكون الخطابة هاديا للنفوس نحو الجمال والعدالة، فهي عنده تستلزم معرفة الحقيقة من

1- ينظر: رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ط2 ص39، 40.

2- ينظر: المرجع نفسه ، ص40.

جهة، ومعرفة النفس من جهة ثانية، ثم تستلزم على الأخص لدى الخطيب أن يكون حريصا على تقديم الخير للسامعين، محبا لهم، كي يقودهم عن طريقها إلى معرفة الحقيقة.[1]

أما أرسطو فإنه لم يتطرق في معرض حديثه عن الأنواع الأدبية إلى مفاهيم واضحة، بحيث يمكن أن نقول أنه طبقها فيما بعد على الأجناس الأدبية، بل قال بأن الفن الذي وسيلته في المحاكاة هي اللغة سواء كان شعرا أو نثرا ليس له اسم، بل ليس ثمة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات سوفرون وإكسيزخوس، وعلى المحاورات السقراطية، أو على المحاكيات المنظومة، أو على أوزان ثلاثية أو إيليجية أو أشباهها[2].

وهذا ما يجعلنا نلاحظ أن أرسطو لم يجرد الظواهر، بل اكتفى بوصفها، ثم التقعيد لها على إثر ذلك الوصف.

من هذا المنطلق أجمل أرسطو الحديث عن المحاكاة ليتوقف عند مظاهرها، فالمحاكاة عنده –كما هو معروف– أصل الفنون، إلاّ أنّها تختلف باختلاف وسائل المحاكاة أو الشكل (الإيقاع، اللغة، الإنسجام)، وموضوعها (الأخيار، الأدنياء)، وطريق صياغتها (الحكي بضمير الغائب، أو ضمير المتكلم، أو تشخيص الحدث).[3]

يذكر محمد مندور في كتابه: "الأدب وفنونه"، أن أرسطو يعتبر بحق واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية فنون الأدب، والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر، على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن الشكل على حد السواء، وكان أرسطو يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم أن فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالا تاما، والأساس الذي كان يعتمده في التفريق بين فنون الأدب هو مدى تحقيقها لمبدأ التطهير الذي نادى به.[4]

وهذا ما يجعلنا نفهم أن ما جاء به أرسطو من مفاهيم قيل عنها فيما بعد أنها هي حجر الأساس لنظرية التجنيس الأدبي لم تكن صريحة بالقدر الكافي الذي يمكننا من القول بأنها

1– ينظر: رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص41 .

2 ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص42.

4 محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر، مصر، 2006، ط5، ص22 .

نظرية تامة ومتكاملة للأجناس الأدبية، ولكنها تبقى في الأخير إ سهامات يمكن من خلالها التأكد بأن الرجل كان على وعي بأهمية فكرة التجنيس ووضع حدود فاصلة بين أنواع الكتابات الأدبية التي كانت على عصره، وهذا أنما فهم عنه من خلال أهم شيء قام به، وهو وضع تعريفات وحدود معرفية مبنية على الخصائص والمميزات التي يتميز بها كل فن عما سواه. لقد قسم أرسطو الكتابات الأدبية إلى: شعر، وملحمة، ودراما.[1]

وميز الشعر من المنظومات الطبيعية، لأن المنظومات لا تحاكي رغم وجود خاصية الوزن فيها، وميز الشعر من التاريخ، لأن التاريخ يحكي الجزئي فيما يحكي الشعر الكلي ويحكي التاريخ الأحداث التي وقعت، أما الشعر فيحكي التي يمكن أن تقع.

يشير رشيد يحياوي، أن الأنواع التي حظيت أكثر بالكلام حول أنواعها من أرسطو هي الأنواع الشّعرية .

ويرى أرسطو أنّ من هذه الأنواع: التراجيديا التّي يعرّفها قائلا: " هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته له طول معيّن، في لغة ممتعة، لأنّها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التّزيين الفنّي (...) وتتمّ هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشّفقة والخوف، وبذلك يحدث التّطهير " [2]، وبهذا يكون أرسطو قد قدّم شعريّة التّراجيديا بذكر خصائصها، وأفرد لهذا النّوع جزءاً كاملاً من كتابه.

وعرف الملهاة أو الكوميديا بأنّها: " محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني (الرّداءة) هنا كلّ نوع من السّوء والرّذالة، و إنّما تعني نوعا خاصّا فقط هو الشّيء المثير للضحك " [3] .

وعرف الملحمة بأنّها: " مثلها كمثل التّراجيديا – محاكاة لموضوعات جادة، في نوع من الشّعر الرّصين، ولكنّهما تختلفان في: لا تستخدم الملحمة إلاّ وزن واحد، وتصاغ في شكل سردي "[1].

---

1 ينظر: جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، ص4.

[2] أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة وتقديم وتعليق: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ب، د ت، د ط، ص 95.

[3] المرجع نفسه، ص 88.

ونجد أرسطو يذكر خصائص كل من المأساة والملهاة، فيقول: بأنهما يشتركان كونهما يرجعان إلى طبيعة متأصلة في النفس البشرية، لكن المأساة ترجع إلى ذوي النفوس النبيلة أمّا الملهاة فترجع إلى ذوي النفوس الخسيسة، والمأساة تحاكي فعال النبلاء أما الملهاة فتحاكي فعال الأدنياء، والبطل في الأولى من فئة النبلاء، أما في الثانية فمن الطبقات المتوسطة والدنيا، ولكل من المأساة والملهاة أوزانها الخاصة، إذ تستعمل المأساة أوزانا متعددة أما الملهاة فتستعمل الوزن الثلاثي (الأيامير) المناسب للغة الحوار.

ثم يفاضل أرسطو بين الا لتراجيديا والملحمة فيضطر بذلك لوضع مفارقات وميزات يمكن من خلالها حد كل منهما ورأى تفوّق التراجيديا لأنّها " تتضمّن كلّ ما في الملحمة من عناصر، وبل ويمكنها أن تستخدم نفس بحر الملحمة، بالإضافة إلى هذا، فإنّها تتميّز بالغناء وتأثيرات المرئيات المسرحية (...) كما أنّ للتراجيديا من قوّة التّأثير – حين تقرأ – مثل ما لها عندما تمثّل على خشبة المسرح، زد على هذا أنّ التّراجيديا تحقّق غايتها من المحاكاة خلال أضيق الحدود من الامتداد ... "[2].

أمّا بالنسبة لعنصر الحكي الذي يظهر أن المأساة والملحمة يشتركان فيه، فهما يشتركان فقط في مسمى الحكي، لكن لكل واحد منهما طريقة خاصة فيه، فالملحمة يكون فيها الحكي المجرد، أما المأساة فالحكي فيها يكون عن طريق العرض والحوار.[3]

وأورد أرسطو وجوها أخرى للخلاف بين المأساة والملحمة منها:

المأساة مبنية على حدث واحد أما الملحمة فغير مقيدة.

المأساة والملحمة يختلفان في الوظيفة، فالمأساة وظيفتها تطهيريّة، أما الملحمة فذات غاية جمالية، قائمة على الإمتاع الراجع إلى سماع غير المعقول الذي ينتج عنه العجب[4].

ومما يميز الملحمة وحدها دون سائر الشعر الغنائي عدم استعمالها للضمير، فتقدم الأحداث عن طريق عرض الأشخاص.

---

[1] أرسطو: فنّ الشّعر، ص 89.

[2] المرجع نفسه، ص 231.

3 ينظر: رشيد يحياوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبيّة، ص44، 45

[4] ينظر: أرسطو: فنّ الشّعر، ص 39، 40.

وكما أن أرسطو خاض كثيرا في أنواع الشعر، وحاول فصل بعضها عن بعض فهو بدوره لم يغفل النثر، فقد تكلم في عمل مستقل عنه، وخص النثر البلاغي بكتابة "الخطابة" وجعل كلامه عنه في ثلاث مقالات، الأولى في موضوع الخطابة ومنهاجها وعلاقتها بالجدل وتناول أغراضها، و المقالة الثانية خصّها لدور الخطابة، وكيفيّة تأثيرها على فكر المخاطبين، والمقالة الثّالثة تطرّق فيها إلى أنواع الأسلوب الفنّي، بعد أن ذكر صفات الأسلوب وصحته " [1] وبعدما أوردنا بعضا من ملامح التجنيس الأدبي لدى أفلاطون وأرسطو يمكن حصر جهودهما في النقاط التالية:

- لم تكن جهودهما سوى بدايات أولى ، لكنها على وعي تام بأهمية فكرة التجنيس ، فهي إرهاصات النّظريّة الأجناسيّة.
- لم ترق جهودهما إلى مستوى النظرية التي يمكن تطبيقها على الأدب وأنواعه بصفة مطلقة، أو على الأقل بصفة تؤول إلى الإجمال.
- استندت تصنيفاتهما إلى مقاييس أخلاقية ونفسية واجتماعية وجمالية وأسلوبية. [(2)] وكلّها مقاييس استندت إلى وضعيات مرتبطة بزمنهما.
- جاءت تلك المقاييس في أغلب المواضع توجيهية ، وتفضيلية أكثر منها وضعية محايدة.[(3)]

وبعد هذا الإيراد المختصر لملامح فكرة التجنيس عند عمالقة اليونان في القديم يجدر الإشارة إلى ملاحظة مهمة، وهي سبب إيراد مثل هذه المسالة في هذا البحث وما هي علاقتها بهذا الموضوع.

السبب فيما أعتقد أن ما قام به الكلاعي شبيه إلى درجة كبيرة بالذي قام به هؤلاء. فهو قام بوضع حدود فاصلة بين أنواع النثر التي كانت في عصره، وأساسه في ذلك بلاغي وأسلوبي وغير ذلك كما سيأتي التفصيل إن شاء الله. ومن أهم القضايا المشتركة بينهم أنهم

---

[1] ينظر: أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2008، د ط، ص 15، 87، 179.

2 ينظر: رشيد يحياوي، مقدّمات في نظريّة الأنواع الأدبيّة، ص48.

3 ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كانوا يتكلمون بكلام ضمني عن فكرة التجنيس على أساس تعريفاتهم ومقارناتهم ووضعهم للحدود الفاصلة القائمة أساسا على الملاحظة والاستقراء ثم الوصف.

ثانيا: في النّقد العربي القديم

إن السؤال الجوهري الذي سنحاول الإجابة عنه في هذا الصدد هو: هل كان في الفكر العربي القديم ما يشير إلى وعي النقاد بفكرة التجنس؟

لقد تعرض كثير من النقاد والباحثين للإجابة عن هذا السؤال، وقد اختلفت رؤاهم وحججهم في ذلك، ولقد أغنانا فاضل عبود عن مشقة البحث المشتت في هذه النقطة ، حيث جمع في كتابه "النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية" أهم الآراء لأهم وأشهر النقاد العرب المحدثين، يمكن أن نختصرها في النقاط الآتية:

1- نقل عن محمد غنيمي هلال قوله الذي يرى فيه بأن قدام ة بن جعفر له فضل الريادة في دراسة أجناس الأدب الشعرية، وهذا القول لمحمد غنيمي هلال وقد تبعه فيه نقاد كثيرون، ثم عقب المؤلف على هذا الرأي :"....وحين نتبع ما وراء هذا الرأي تجد الناقد يريد بالأجناس الشعرية :" القصيدة وما تتناوله من أغراض وهي مقصورة في نقدهم على الشعر الغنائي أو الوجداني من مدح وهجاء، ورثاء، وافتخار....." والحق أن الناقد هنا (يقصد محمد غنيمي هلال) لم يتحدث عن الأجناس الأدبية، أو الشعرية، وإنما تحدث عن الأغراض الشعرية، وبين الإثنين بون شاسع وكبير...[1].

ثم نقل عنه من صفحة أخرى من كتابه " النقد الأدبي الحديث" ما يؤكد فيه على خلو النقد الأدبي القديم من فكرة الأجناس والتجنيس [2] قال:" لم يعن النقد العربي بأجناس الأدب الموضوعية في النثر، كما لم يعرفها الشعر".

كما نقل عن عبد السلام المسدي أنه يرى أن مقولة الأجناس الأدبية دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها الإبداعية، وأن النقاد العرب المعاصرين يسقطون على الأدب

1 ينظر: فاضل عبود ، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا ص 229.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العربي أنماطا من التصنيف غريبة على روح التراث الحضاري حين يتحدثون عن الأجناس الأدبية، بمعنى أن المسدي يرى أن وجود وعي نقدي قديم بفكرة الأجناس ما هو إلا إسقاط معاصر مستعار من النقد العربي يظلل مساحة وهمية من خارطة النقد العربي القديم ، يستعيره النقاد المعاصرون[1].

ثم نقل عن عبد العزيز شبيل في أنه قد اطمأن :" إلى أن الأدب العربي لم يسع إلى إرساء نظرية أجناس أدبية، بسبب التعالق الكثير بين اللغة العربية وفكرها"، ويضيف "ولا يذهبن بنا الظن إلى خلو الأدب العربي من (أجناس)و (أنواع)، فقد امتلك رغم ذلك نظرية فنون أدبية أو بالأحرى نظرية بلاغة جامعة، يعتمد في تصنيفها على أجناس الكلام، وطبقاته ومراتبها من (اللغة العليا)".

ثم علق الأستاذ عبود على رأي شبيل بمعنى أنه جعل من النظرية البلاغية وإجراءاتها بديلا واقعيا عن مقولة الأجناس الأدبية مستبدلا ظاهرا للعيان بإنجاز لساني يمكن إخضاعه لتقسيمات الأجناس الأدبية، ثم علق على رأيه بسؤال استنكاري:"... وإذا كان د.شبيل يقر بغياب الأجناس والأنواع، وحضور النظرية البلاغية الجامعة بديلا عن الأجناس، فلماذا سمى كتابه "نظرية الأجناس الادبية في التراث النثري..." وهو يقر أن لا نظرية تتحكم في صوغ أجناس الادب العربي؟

ثم نقل عن صلاح فضل رأيه الصريح ، بأنّ النّقد العربي القديم قد غابت فيه فكرة التمييز بين الأجناس الأدبية ، بسبب اختلاط قضايا البلاغة القديمة، ومجافاتها لروح التصنيف العلمي السديد في عدم التمييز في المستوى بين أجناس القول المختلفة، وعدم الاهتمام بفروقها النوعية، فلا فرق عند البلاغي بين الشعر والنثر في طبيعة اللغة ولا أشكالها الفنية ومن ثم فإن التصورات البلاغية العربية لم تستطع تنمية نظرية محددة للأجناس الأدبية، ولم تقم بدورها في محاولة إثراء بعض هذه الأجناس بالكشف عن أشكالها وخواصها المتميزة وتحديد مقوماتها الجوهرية.

1 المرجع نفسه، ص230.

وقول فضل هذا هو ما سنسعى – من خلال هذا البحث المتواضع – إلى إبطاله وكشف ضعفه وافتقاره للحجة العلمية، ولا شك عند كل منصف أن من أبين ظلم هذا القول هو وصفه للبلاغة القديمة بأنها جافت روح التصنيف العلمي السديد.

وينقل أيضا فاضل عبود عن الناقد فاضل ثامر تأكيده أن نقدنا الموروث لم يشع استعمال مصطلحي الأجناس والأنواع الأدبية بالدلالة التي نحن بصددها.

ثم علق الأستاذ على رأي هذا الناقد بأنه لم يحدد في هذه الإشارة الدلالة التي أشاعها ذلك النقد جراء استعماله لهذين المصطلحين.

ثم نقل عن مصطفى البشير قط اشارته إلى أن سبب انصراف النقاد العرب عن الإهتمام بالأجناس النثرية هو اهتمامهم بجنسي الخطابة والرسالة بسبب قيمتهما الوظيفية فالخطابة مرتبطة بالغرض الديني والرسالة ارتبطت لا سيما الديوانية منها بالغرض السياسي المتعلق بالدولة.

ثم يشرح ما يعنيه قوله بالضبط فيقول : بمعنى أن عناية العرب بالخطب والرسائل لأسباب دينية وسياسية حالت دون أن يتبنوا خطابا تجنيسيا على مستوى النثر فكيف بالشعر؟.

ثم أشار إلى اعتقاد عبد الله إبراهيم في أنّ النقد وتاريخ الأدب العربي يكشفان ضالة العناية بالأجناس الأدبية، بل يكشفان حالة متوترة من عدم الإتفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط والقواعد التي يمكن الإهتداء بها لصياغة نتائج مقبولة وشبه نهائية تخص قضية الأجناس الأدبية.

ثم علق عليه بقوله :"...و الحق أن الضالة سمة لا يمكن القفز على حجمها ووجودها في النقد القديم، لكن عدم الإتفاق لا يمكن أن يكون سببا رئيسيا يفضي إلى الحراك الفاعل في حياة الأدب والنقد".

وفي آخر المطاف ينقل قول أحمد محمد ويس رأيه الذي مؤداه أنه من العسير أن يجد المرء في تراث العرب النقدي نظرية واضحة المعالم في الأجناس الأدبية على الرغم من عراقة

تلك الأجناس لكن المرء إن عدم وجود النظرية الواضحة فلن يعدم وجود كثير من الإشارات والتقسيمات التي تحيل عليها [1].

وبعد هذه النقولات المتعددة التي أفادنا بها فاضل عبود ، فإن الرأي الذي نطمئن إليه والذي قد يتوافق إلى حد كبير مع ما نسعى لإثباته، من خلال هذا البحث، هو رأي أحمد محمد ويس، وهو الرأي الأخير، وهو نفسه الرأي الذي اطم أن إليه فاضل عبود التميمي بقوله:" الحق أن الرأي الأخير يقترب من حقيقة الحالة التي عاشها النقد العربي القديم، الذي خلا من نظرية نقدية خاصة بالأجناس الأدبية يمكن الرجوع إليها لتحديد جنسيات الأدب العربي، وخصائصه الفنية، لأن النظرية " عملية كشف الأسس الفلسفية للأدب سواء أكان ذلك بطريقة الوصف الذي ينطوي تحت علم النقد، أم بطريقة الكشف الإبداعي في النظم والنثر"، وهذا ما لم يكن موجودا في النقد العربي القديم، ولكنه في الوقت نفسه حوى إشارات كثيرة وأفكار عديدة ومقولات واضحة في قضية الأجناس الأدبية، وهي بالإحالة على زمانها ومكانها مثلت جذرا نقديا لا يمكن الاستهانة به والقفز على دلالته ولكنه في كل منطلقاته لا يمكن أن يشكل نظرية متكاملة في الأجناس الأدبية[2].

ويرجع عبود غياب تلك النظرية المتكاملة في تجنيس الأدب إلى أربعة أسباب مهمة:

أولا: اشتغال النقاد العرب القدامى بقضايا نقدية تتجاوز مسألة التجنيس:

ومثال ذلك الطبع والصنعة، اللفظ والمعنى، والسرقات الشعرية، والذوق والصدق وغيرها من الموضوعات التي لها مساس بالأدب العربي الذي كان المنشغلون به ومتلقوه على علم واضح بطبيعة الأجناس نفسها، بمعنى أنهم كانوا على وعي ضمني غير مصرح به في ممارستهم الأدبية والنقدية[3] لمسألة أجناس الأدب، ولعلي أورد مثالا يتطابق تماما مع ما أريد

1 ينظر: فاضل عبود ، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا ، ص232 .

2 ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 ينظر: فاضل عبود، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا ، ص233.

اثباته، وهو: أليس علم أصول النحو جاء تاريخيا بعد ظهور النحو بقرون كثيرة، فلا يعني تأخر ظهور علم أصول النحو أن العرب كانت تتكلم من غير نحو، ولكن مسألة التنظيم العلمي لتلك المادة جاءت متأخرة، فكذلك لا يعني عدم وجود نظرية متكاملة للأجناس الأدبية خلو ممارسات النقاد القدامى من استعمال ضمني غير صريح لهذه النظرية ولو بشكل بدائي يتلاءم مع الأجناس التي كانت موجودة.

ثانيا: تعقد بنية الأجناس:

وهذا مما لا شك فيه وإذا كان الأمر كذلك فإن الأمر لم يكن ميسورا على الناقد القديم كما هو ميسور على الناقد اليوم –يعني بعد توفر الآليات العلمية– هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الخطاب الذي انشغل به نقاد تلك الفترة كان الخطاب البلاغي وهو بعيد نوعا ما عن الخطاب التجنيسي.

ثالثا: غياب التكاملية النقدية:

والتي مؤداها أن الناقد اللاحق غير معني بإكمال مقولات الناقد السابق، فهذا مما أدى إلى تشتت الخطاب النقدي، وضعف القواسم الرابطة بين قسم من موضوعاته فلو قدر للناقد اللاحق أن يكمل نظرات الناقد السابق، وأن يضيف إليها لكانت صورة النقد العربي القديم في وضع آخر مختلف، فالنقاد الذين جاؤوا من بعد أبي هلال العسكري والباقلاني مثلا لم يكملوا مقولات الآخرين النقدية الخاصة بتجنيس الأدب ، ولم يحاوروها وإنما اجترها بعض أو تجاهلها آخر، فلم تكن هناك أية إضافة، ولعل هذا من أبرز الأسباب التي جعلت بعض النقاد المعاصرين يرفض فكرة وجود نقد أجناسي عند النقاد العرب القدماء، وحجتهم في ذلك غياب النص.[1]

رابعا– المترجم السيرياني:

1 ينظر: فاضل عبود ، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا ص234، 235.

الذي لم يفهم بعض العبارات وبالتالي ترجمها على غير دلالتها، فالمقصود بالمترجم هنا، الذي ترجم كتاب (فن الشعر) لأرسطو، فقد قسم أرسطو كما أسلفنا الأدب إلى ثلاثة أنواع: التراجيديا، والكوميديا، والملحمة، وقد وضح خصائص كل جنس، لكن المترجم السيرياني فاتته بعض العبارات، وبالتالي ضيع فرصة الإطلاع على تقسيمات أرسطو والإفادة منها.

وكلمة المترجم وردت بالإفراد، إلاّ أنّ المقصود منها كلّ الترجمات الأولى لكتاب فن الشعر التّي لم تأت على ذكر تقسيم أرسطو لتلك الأنواع، فلا متى بن يونس القنائي (328هـ) ولا الفرابي (339 هـ) ولا ابن سينا (428هـ) ولا ابن رشد (595هـ) جاء على ذكر تلك الأنواع الأرسطية خلال ترجمته، وهذا ما يجعلنا نتأكد من أن المترجم قد فاته ذلك[1] .

1 ينظر: المرجع نفسه، ص235.

المبحث الثاني: نظرية الأجناس الأدبية في النّقد المعاصر

أولا– تناول النقد الغربي الحديث لفكرة الأجناس الأدبية:

حظيت مسألة الأجناس الأدبية بحظ وافر من الدراسة والتمحيص عند النقاد والدارسين الغربيين المحدثين، لذلك فإننا إذ أردنا أن نتبين كيف تناول النقد الغربي هذه القضية ، فإننا سوف نجد كما هائلا من المقولات ووجهات النظر في هذه المسألة، لكن من باب الحرث المنهجي وتضييق نطاق البحث (لكن طبعا) مع الحرص علي الشمولية الكافية التي تعطينا نوعا من الإحاطة بأهم ما كتبه هؤلاء النقاد الغربيين في هذه المسألة فإننا سوف نتطرق إلى ستة أبحاث تمثل الفكرة الشاملة التي عاين بها النقد الغربي هذه القضية:

أ/ المقاربة النمطية:

يعتبر الناقد الألماني كارل فيتور (Karl Vietor) أهم قطب مثل هذا النوع من المقاربة حيث يعتقد أن متصور الجنس ليس موجد الاستعمال بحيث يوجد خلط كبير في استعمال هذا المصطلح فتارة يطلق ويراد به الأجناس الثلاثة الكبرى أي الملحمة والمأساة والشعر الغنائي، ويطلق تارة أخرى ويراد به الآثار الأدبية المخصوصة مثل الملهاة والأقصوصة والقصيد الغنائي لذلك فإن كار فيتور يرى أن من الواجب اقتصار هذه التسمية على واحد من هذه الأنماط.

ويرى فيتور أنّ تكوّن الجنس يعتمد على ثلاثة عناصر مجتمعة هي: المحتوى النوعي، والشكلان الداخلي والخارجي المخصوصان.

ويعتبر أن محاولة تأسيس إنشائية جديدة للأجناس ينبغي أن تسلك هذا الاتجاه؛ إذا أرادت أن تصل إلى نتائج مقنعة ويجزم فيتور أنه لا يمكننا القول عن جنس ما أن النمط يتحقق فيه إلا إذا تتبعناه تاريخيا ووجدناه قد سلك هذا المسلك في تأسيسه [1].

1– ينظر: كارل فيتور: تاريخ الأجناس الأدبيّة، كتاب نظريّة الأجناس الأدبيّة، تعريب: عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، النادي الأدبي الثّقافي، جدّة، 1994، ط 1، ص 21، 28.

ب/ المقاربة التاريخية:

ويمثل هذا النوع من المقاربة (هانس روبرت ياوس / Hans Robert Jauss) في البحث الذي خصصه لدراسة أدب العصور الوسطى حيث اعتبر في منطلق هذه الدراسة أن تكون أي نظرية نقدية ونجاحها إنما هو مرتبط بالجنس الأدبي، وبمجال الموضوع الذي وقعت صياغتها انطلاقا منه، أو الذي ينبغي أن يطبق عليه، وقد تمكن تطبيق هذه المقولة على أمثلة عديدة مستقاة من أدب العصور الوسطى.

ويمكن تلخيص مقولة ياوس في أن تاريخية جنس أدبي ما تتجلى في عملية خلق البنية ومن ثم تنويعها وتوسيعها، وفي التعديلات التي تضفى عليها، وقد يصل تطور هذا المسلك إلى حد ينهك فيه الجنس أو يقصى من قبل جنس جديد [1]. ومن هنا تظهر أهمية تتبع السيرورة التاريخية لجنس ما، لذا يقول: " إنّ تاريخيّة جنس أدبي تتجلى في عمليّة خلق البنيّة، وتنويعاتها واتساعها، والتّعديلات التّي تضفى عليها، وقد يتطوّر هذا المسلك إلى حدّ إنهاك الجنس أو إقصائه من قبل جنس جديد " [2] فتاريخ الجنس هو ما يبيّن ترسيخ مجموعة من الخصائص في جنس ما، وما يتجاوزها إلى الفرادة والتّنويعات.

ج/ المقاربة النقدية من وجهة نظر الإبداع:

وتتجلى في الدراسة التي قام بها جيرار جينيت (Gerard Genette) لقضية الأجناس الأدبية منذ ظهورها مع كتابات أفلاطون وأرسطو إلى يومنا هذا، حيث يؤكد جنيت أن نسبة الثلاثية المشهورة (شكل غنائي، شكل ملحمي، شكل درامي) إلى أرسطو وأفلاطون إنما هو وهم شارع عند النقاد الغربيين وإنما في الحقيقة أن من سبب في شيوع هذا الخطأ حسب رأيه، هي الرومانسية، وينقل مجموعة من الأقوال تثبت رأيه ، و يمكن الرجوع إليها بالتفصيل في كتابه الشهير "مدخل إلى جامع النص"[3].

1- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001، ط 1، ص 23-27.

[2] هانس روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظريّة الأجناس، كتاب نظرية الأجناس الأدبية، ص 63.

3- ينظر، جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ت، د ط، ص 10.

د/ المقاربة من وجهة نظر التلقي:

ويمثلها الناقد وولف ديتر سنمبل (Wolf Dieter Simple) من خلال دراسته لمظاهر التلقي الأجناسية، وتتمثل نقطة الانطلاق في بحثه ذاك في المقاربة التي يعقدها بين ما حدث في اللسانيات البنيوية وما وقع في مجال التحليل الأدبي، فلقد اتخذت اللسانيات البنيوية اللغة بوصفها نظاما موضوعا قصرت عليه تحاليلها، وهذا ما جعل الباحث يلاحظ أن فكرة البنية تتطابق بالخصوص مع مقام الجنس، وباختصار يمكن أن تلخص مقولة "ستمبل" في أنه سعى إلى إثبات أن للمعرفة بالأجناس الأدبية أهمية بال غة في طريقة تلقي النصوص لأن لكل جنس سلطة تضمن قابلية فهم النص من وجهة نظر صياغة محتواه[1].

ثانيا- تناول النقد العربي الحديث لفكرة الأجناس الادبية:

يشير عبد العزيز شبيل في كتابه نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري إلى أن النقد العربي الحديث لم يتعرض في بادئ الأمر لهذه القضية إلا من جهة ترجمة منجزات النقد الغربي، إلا أنه في بداية الثمانينات ظهرت اهتمامات جادة بهذه القضية دعت إلى ضرورة التأسيس لها من خلال زاوية نظر تراعي خصوصية المجال الثقافي العربي الإسلامي، وهذه الاهتمامات قد تنامت في السنوات الأخيرة لترقى إلى مستوى الدراسات المتخصصة التي عالجت هذه المسألة بعمق.

كما يشير شبيل إلى أن هناك ضربين من هذه الدراسات المتخصصة: ضرب اكتفى بالتعريب المباشر لأبحاث وضعت أساسا لدراسة الآداب الغربية، وضرب قام بدراسات متخصصة لأجناس نثرية من الأدب العربي القديم.

ويشير أيضا أن هناك من الدارسين من تعرض لهذه المسألة بشكل عام يتفاوت عمقا وتفصيلا وقد ذكر أهمهم:

مقال "خلدون الشمعة"، الذي سعى فيه الباحث إلى إلقاء الضوء والتركيز على ثلاثة محاور مهمة يجب مراعاتها في دراسة الجنس الأدبي وهي التمييز ، ويقصد به وجوب تميز كل

1- للاستزادة أكثر حول هذه المقاربات ينظر: وولف ديتر سنمبل ، المظاهر الأجناسيّة للتلقي ، تعريب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ط 1.

جنس أدبي عن غيره، إذ تتميّز الجنس الأدبي يمكن إعطاؤه هوية ضمن منظومة الأجناس الأدبية التقويم، وغايته التوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي بعد أن تكون مرحلة تمييزه قد تحققت.

إلى جانب التأريخ: وهي مرحلة وضع العمل في موقعه ، من سياق قائم أو مفترض كالسياق البلاغي أو الأدبي أو الثقافي أو الحضاري[1].

ثمّ عرج شبيل بعد ذلك إلى عرض ما قام به الأستاذان محمد الهادي الطرابلسي، وعبد السلام المسدي، بعد سبعة سنوات من البحث الأول في كتابيهما بحوث في النص الأدبي لمحمد الهادي الطرابلسي، والنقد والحداثة للدكتور عبد السلام المسدي، حيث ناقشا هذه المسألة من وجهة نظر عربية يمكن الرجوع إلى تفاصيلها في طيات كتابيهما[2].

كما اعتبر شبيل عبد الفتاح كيليطو ضمن أبرز من تصدوا لمسألة الأجناس الأدبية في كتابه "الأدب والغرابة" تحت عنوان "تصنيف الأنواع " وقد نحا فيه نحوا بنيويا[3].

وفي سنة 1986، نشر شكري عزيز الماضي مجموعة محاضرات ألقاها على طلبته في جامعة قسنطينة فصل فيها في قضية الأجناس[4].

ويمكن أيضا اعتبار الأستاذ رشيد يحياوي أهم من حاول دراسة مسألة الأنواع الأدبية خاصة في النثر العربي القديم، فقد خصص لها ثلاثة دراسات متتابعة "مقدمات في نظرية الأنواع"، "الشعرية العربية: الأنواع والأغراض"، "شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم"[5].

1- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، سبتمبر، ط1، ص 62.

2- المرجع نفسه، ص 67.

3- المرجع نفسه، ص 78، وانظر أيضا: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، د ب، 1997، ط3.

4- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 82.

5- المرجع نفسه، ص 85.

اعتبر شبيل دراسة الباحث سعيد يقطين (الكلام والخبر) أحدث الأبحاث التي تناولت قضية الأجناس[1].

ولعل دراسة عبد العزيز شبيل "نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب"، أيضا تعد ضمن الدراسات الشاملة والدقيقة التي تطرقت بشيء من التفصيل لمسألة الأجناس الأدبية خاصة النثرية منها (عند العرب).

1- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 120.

الفصل الثاني:

الجهاز المصطلحي والمفاهيمي لأجناس وأنواع النّثر عند الكلاعي

المبحث الأوّل:

تعريف الجنس لغة واصطلاحا:

أوّلا: تعريف الجنس لغة:

يعرفه ابن منظور في لسان العرب: " جنس: الجِنْسُ: الضَّربُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، وَهُوَ مِنَ النَّاسِ وَمِنَ الطَّيْرِ وَمِنْ حُدُودِ النَحْوِ والعَرُوضِ والأَشياء جملةٌ. قَالَ ابْنُ سِيدَهْ: وَهَذَا عَلَى مَوْضُوعِ عِبَارَاتِ أَهل اللُّغَةِ وَلَهُ تَحْدِيدٌ، وَالْجَمْعُ أَجناس وجُنُوسٌ؛ قَالَ الأَنصاري يَصِفُ النَّخْلَ: تَخَيَّرْتُها صالحاتِ الجُنُوسِ، ... لا أَسْتَمِيلُ وَلا أَسْتَقِيلُ.

والجِنْسُ أَعم مِنَ النَّوْعِ، وَمِنْهُ المُجانَسَةُ والتَجْنِيسُ. وَيُقَالُ: هَذَا يُجانِسُ هَذَا أَي يُشَاكِلُهُ وَفُلانٌ يُجانس الْبَهَائِمَ وَلَا يُجانس الناسَ إِذا لَمْ يَكُنْ لَهُ تَمْيِيزٌ وَلَا عَقْلٌ. والإِبل جِنْسٌ مِنَ الْبَهَائِمِ العُجْمِ، فإِذا وَالَيَتْ سِنًّا مِنْ أَسنان الإِبل عَلَى حِدَة فَقَدْ صَنَّفْتَهَا تَصْنِيفًا كأَنك جَعَلْتَ بَنَاتِ الْمَخَاضِ مِنْهَا صِنْفًا وَبَنَاتِ اللَّبُونِ صِنفاً والحِقاق صِنْفاً، وَكَذَلِكَ الجَذَعُ والثَّنِيُّ والرُّبَعُ. وَالْحَيَوَانُ أَجناسٌ: فَالنَّاسُ جِنْسٌ والإِبل جِنْسٌ وَالْبَقَرُ جِنْسٌ والشَّاء جِنْسٌ "[1]فيساعدنا الجنس على حسن التّصنيف والتبويب.

تعريف النوع لغة: عرف ابن منظور النوع: نوع: النَّوْعُ أَخَصُّ مِنَ الجِنس، وَهُوَ أَيضاً الضرْبُ مِنَ الشَّيْءِ، ...، وَالْجَمْعُ أَنواعٌ، قَلَّ أَو كثُر. قَالَ اللَّيْثُ: النوْعُ والأَنواعُ جَمَاعَةٌ، وَهُوَ كُلُّ ضَرْبٍ مِنَ الشَّيْءِ وَكُلُّ صِنْفٍ مِنَ الثِّيَابِ وَالثِّمَارِ وَغَيْرُ ذَلِكَ حَتَّى الْكَلامُ وَقَدْ تَنَوَّعَ الشَّيْءُ أَنواعاً. [2] وهنا يمكننا إدراك الجنس على أنّه أوسع من النّوع.

ثانيّا: التّعريف الاصطلاحي:

أما في الإصطلاح فقد عرف الجنس والنوع كالآتي:

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس، دار صادر – بيروت، 1414 هـ، ج6، ط 3، ص43.

2- المرجع نفسه: ج8، ص364.

الجنس: يعرفه الجرجاني بأنه «اسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع... كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك، فالكلي جنس» [1]، أما الآمدي فالجنس عنده عبارة عن «ذكر أعم كليين مقولين في جواب ما هو، كالحيوان بالنسبة إلى الإنسان» [2] فالجنس هو الذّي يحدّد التّصنيفات.

أما الخوارزمي، فيكتفي بتعريفه بكونه «ما هو أعم من النوع، مثل الحي»[3] ويكون الجنس أعم من النّوع.

ويعرّف الجرجاني النّوع بقوله: «أخص كليين مقولين في جواب ما هو... وهو اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص»، ثم يفصل في تعريفه أكثر إذ يحدده بقوله: « كل مقول على واحد أو كثيرين متفقين بالحقائق في جواب ما هو، فالكلي جنس والمقول على واحد إشارة إلى النوع المنحصر في الشخص»[4] وتتفق هذه التّحديدات في أنّ الجنس أعم ويتفرّع منه النّوع.

إذن ما أردنا الوصول إليه من خلال إيراد نا لهذه التّعريفات اللغوية والاصطلاحية لهاتين اللفظتين هو استثمار معنييهما في اكتشاف التقسيمات، التي قام بها الكلاعي لأجناس وأنواع النثر في عصره، فقد حدد أجناس ووضع تحت بعضها أنواعا.

ثالثا: الفرق بَين الْجِنْس وَالنَّوْع:

إنّ الْجِنْس – على قَول بعض الْمُتَكَلِّمين – أَعم من النَّوْع قَالَ : لأن الْجِنْس هُوَ الْجُمْلَة المتفقة سَوَاء كَانَ مِمَّا يعقل أَو من غير مَا يعقل، قَالَ: وَالنَّوْع الْجُمْلَة المتفقة من جنس مَا لا يعقل قَالَ أَلا ترى أَنه يُقَال الْفَاكِهَة نوع كَمَا يُقَال جنس وَلا يُقَال للْإِنْسَان نوع وَقَالَ غَيره النَّوْع مَا يَقع تَحْتَهُ أَجنَاس، بِخِلاف مَا يَقُوله الفلاسفة أَن الْجِنْس أَعم من النَّوْع، وَذَلِكَ أَن الْعَرَب لا تفرق الأَشْيَاء كلهَا فتسميها بذلك وأصحابنا يَقُولُونَ التَّأْلِيف جنس وَاحِد، وَهَذَا الشَّيْء جنس الْفِعْل، وَالْحَرَكَة لَيست

1– الشريف الجرجاني (علي بن محمد بن علي الزين) ، كتاب التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1403هـ –1983، ط 1، ص 78.

2– الآمدي (سيف الدين) المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين، ص 360.

3– الخوارزمي (محمد بن أحمد بن يوسف)، مفاتيح العلوم، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1989، ط 2، ص 165–166.

4– الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 316–317.

بِجِنْس الْفِعْل وَاحِد وَهَذَا الشَّيْء جنس الْفِعْل وَالْحَرَكَة لَيست بِجِنْس الْفِعْل يُرِيدُونَ أَنَّهَا كَون على وَجه ويقولن الْكَوْن جنس الْفِعْل وان كَانَ متضادا لما كَانَ لا يُوجد إِلا وَهُوَ كَون وَلا يَقُولُونَ فِي الْعلم ذَلِك ، لأَنَّهُ قد يُوجد وَهُوَ غير علم وَيَقُولُونَ فِي الأَشْيَاء المتماثلة إِنَّهَا جنس وَاحِد وَهَذَا هُوَ الصَّحِيح.[1]

ويمكننا اعتبار الأنواع من متفرّعات الأجناس، كما ذهب إلى ذلك كارل فيتور قائلا: " إذا كان علينا أن نسميّ الشّعر الغنائي في كلّيته (جنسا)، فينبغي تسميّة (المرثيّة) و (الأنشودة) و(...) أنواعاً مثلما ميّزت العلوم الطّبيعيّة – منذ القرن الثامن عشر – بين الجنس باعتباره الوحدة الأوسع و (النّوع) بوصفه مجموعة فرعيّة " [2] فالجنس هو الأساس والنّوع هو الفرع.

قبل أن يبدأ المؤلف الكلاعي تقسيم فنون النثر إلى أجناس وأنواع أشار أولا إلى الأقسام الثلاثة المشهورة التي قد يأتي بها أي خطاب من حيث الطول والقصر، وهي الإسهاب، والإيجاز، والمساواة، وهذا ما قد نجده في كل جنس أو نوع فهذه التسميات الثلاث نستطيع أن نصف بها أي جنس أو أي نوع، لكونها خطابات فمثلا يمكننا أن نصف مقامة أو حكاية أو رسالة بأنها مسهبة أو موجزة أو معتدلة، يقول الكلاعي: « الخطاب يقسم إلى ثلاثة أقسام: منه ما رفل ثوب لفظه على جسد معناه، وهذا هو الإسهاب. ومنه ما ثوب لفظه كثوب المؤمن، وهذا هو الإيجاز. ومنه ما خيط ثوب لفظه على جسد معناه، وهذا هو المساواة.ولكل قسم من هذه الأقسام موطن يصلح فيه، ومقام يختص به»[3].

المبحث الثّاني: مصطلحات النّثر عند الكلاعي:

أورد الكلاعي في كتابه "إحكام صنعة الكلام" ثمانية أجناس للنثر هي كالآتي:

1– أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران) الفروق اللغوية، حققه وعلق عليه: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، د ت، د ط، ص163.

[2] كارل فيتور: تاريخ الأجناس الأدبية، كتاب نظرية الأجناس الأدبيّة، ص 14.

3 – الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الدّاية، دار عالم الكتب، د ب، 1985، ط 2، ص 97.

أوّلاً: الترسل الفنّي:

تطرق الكلاعي عند تجنيسه لفنون النثر التي اشتهرت في عصره لفن الترسيل ، أو ما يعرف بفن الرسالة، كأول جنس نثري يورده ضمن كتابه، لما له من قدر وحظ وافر عنده، فما يفهم من كلامه حول هذا الفن هو أن جنس الرسالة عنده أهم فنون النثر وأشرفها وكذلك هو أسبق ألوان فنون النثر ظهورا.

لقد عرف العرب كتابة الرسائل منذ أقدم العصور ، لطبيعة الحاجة البشرية إليها ثم تطورت في بداية عهد الدولة الإسلامية، لكنها صارت فنا مقصودا، يسعى الكاتب للتبريز فيه عندما أخذت الدولة الإسلامية تتطور وتتمدن شيئا فشيئا، لتواكب مهامها الجديدة، وتساهم في تثبيت دعائمها وتسيير شؤونها، وتنظيم مجتمعاتها [1]. وإلى ذلك يشير ابن خلدون بقوله: «إنما أكد الحاجة إليها في الدولة الإسلامية شأن اللسان العربي والبلاغة في العبارة عن المقاصد فصار الكتاب يؤدي كنه الحاجة بأبلغ من العبارة اللسانية»[2].

لم يورد الكلاعي تعريفا صريحا لفن الترسيل بل بدأ مباشرة في تحديد أنواع ه على أساس التركيب البلاغي، حيث قال: «الترسل أعزك الله مختلف باختلاف الأزمان، ومنوع على أنواع حسان، بوبتها أبوابا واخترعت لها ألقابا، لتكون بها موسومة، ولمن يطلب حقيقة البيان مرسومة، فرأيت منها ما يجب أن يسمى العاطل، ومنها ما يجب أن يسمى الحالي ومنها ما يجب أن يسمى المغصن ومنها ما يجب أن يسمى المفصل ومنها ما يجب أن يسمى المبتدع »[3]، وهذه الأنواع التي ذكرها يمكن القول أنها من اختراعه، فالتقسيم الذي كان سائدا من قبله هو التقسيم على أساس وظيفة الرسالة، فهناك الديوانية والإخوانية والسلطانية وغيرها، لكن المؤلف لم يول هذا الجانب الوظيفي اهتماما، فقد صب اهتمامه فقط على الجانب الفني في التركيب البلاغي (الأسلوبي بالمفهوم المعاصر) الذي يتميز به كل نوع من أنواع الرسائل عما سواه.

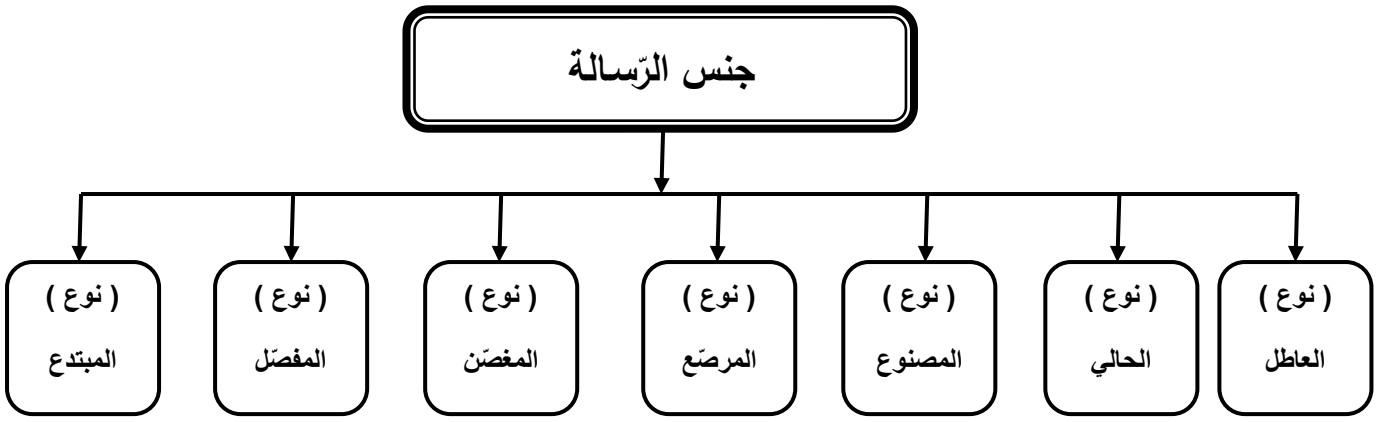
ويمكننا تمثيل أنواع الرّسائل عند الكلاعي كما في هذه التّرسيمة:

---

1 – ينظر: فايز عبد النبي، أدب الرسالة في الأندلس في القرن الخامس، الهجري-1989 البشير»، ص88.

2– ابن خلدون: المقدمة، حققها وقدم لها وعلق عليها عبد السلام الشدادي، الطبعة الخاصة، خزانة ابن خلدون، بيت الفنون والعلوم، والآداب، الدار البيضاء، المغرب، 2005، طبعة خاصّة، ص 136.

3 – الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 103.



مخطّط يوضّح أنواع الرّسائل عند الكلاعي

وقد فصّل الكلاعي في شعريّة كلّ نوع، كما سيأتي:

أنواع الرّسائل:

أ/ العاطل:

أطلق الكلاعي على أول الأنواع تحت جنس النثر اسم العاطل وعلل سبب تسمية هذا النوع بهذا الاسم بعلة عدم تحليه بالأسجاع والفواصل وقد ذكرتنا تسمية الكلاعي "العاطل" بيت امرؤ القيس:

وجيد كجيد الريم ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطل [1].

فجيد المرأة (عنقها) إذا كان خاليا من الحلي والذهب، قيل عنه جيد معطل، إذن فالرسالة إذا كانت خالية من الأسجاع والفواصل تسمى حسب الكلاعي رسالة معطلة.

ذكر المؤلف استثناء أن دخول الأسجاع والفواصل قد يطرأ على هذا النوع، لكنه ليس الأصل، ثم أورد من أكثر من استعمال هذا النوع من الرسائل قلا: «وقلما يستعمل هذا النوع إلا المتقدمون كابن عبد كان ومن قبله من أهل الفصاحة والبيان»[2].

إذن نلاحظ أن الكلاعي قد سمى العاطل نوعا في قوله: « وقلما يستعمل هذا النوع...».

ونلاحظ أيضا أنه يحدده بخلوه من خصيصتين بلاغيتين وهما الأسجاع، وسيأتي التفصيل فيها

1 – أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوني، شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، د ب، 1993، د ط، ص 26.

2 – الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 104.

لاحقا، والفواصل، يقصد بها الفصل والوصل بين أجزاء الكلام: فالوصل يراد به: الربط بين أجزاء الكلام بحرف عطف، والفصل يراد به عدم الربط بين أجزاء الكلام وبحرف عطف، وهو باب يتفنن فيه المتفننون من أرباب البلاغة.

وبملاحظة المثال الذي أورده الكلاعي لمثل هذا النوع ، والمتمثل في رسالة أب ي جعفر المذكور عن أبي العباس أحمد بن طولون إلى لؤلؤة مولاه وقد عصاه قوله: «فأحببت –أبقاك الله– لموقعك مني، ولطف منزلتك عندي أن أذكرك من حق النعمة عليك... » [1]. فالملاحظ تحقق شرط الخلو من الأسجاع والفواصل فهي رسالة كما يسميها الكلاعي عاطلة، وهي مناسبة لمثل هذا الخطاب.

ب/ الحالي:

سمى الكلاعي النوع الثاني من أنواع الرسالة "الحالي" وذكر سبب اختيار هذا المصطلح عليه وهو لأنه حليّ بحسن العبارة ولطيف الإشارة، وبدائع التمثيل والاستعارة، وذكر أن هذا النوع يتميز عن نوع العاطل بكونه يحتوي على الأسجاع والفواصل، ثم أورد المؤلف ملاحظة بقوله: «... وربما أغفل في بعض الكلام استجلابها وأهمل في مواطن من هذا الباب استدعاؤها، لكنني أنسب الكتاب إلى ما غلب عليه»[2].

وقد أورد المؤلف ثمانية عشر مثالا عن رسائل كتبت من نوع الحالي تحتوي كلها على شروط دخولها في هذا النوع وهي: حسن العبارة، ولطف الإشارة، توفرها على استعارات وتمثيلات بديعة، وكذلك توفرها على الأسجاع والفواصل، نذكر منها على سبيل المثال رسالة أبي إسحاق الصابي «أسأل الله مبتهلا لديه، مادا يدي إليه أن يحيل على مولانا هذه وما يتلوها من أخواتها بالصالحات الباقيات، والزيادات، الغامرات، ليكون لكل دهر يستقبله، وأمد تأنفه موفيا على المتقدم له، قاصرا عن المتأخر عنه. ويفيه من العمر أطوله وأبعده، ومن العيش أعذبه وأرغده، عزيزا منصورا، محميا موفرا، باسطا يده فلا يقبضها إلا على نواصي أعداء وحساد، ساميا طرفه فلا

1 – عبد الرحمن بن حبنك الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها أو فنونها، دار القلم دمشق، ج 1، 1996، د ط ص558.

2 – ينظر الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 105.

يغضه إلا على لذة غمض ورقاد. مستريحة ركابه فلا يعملها إلا لاستضافة عز وملك، فائزة قداحه فلا يجيلها إلا لحيازة مال وملك؛ حتى ينال أقصى ما تتوجه إليه أمنية جامحة، وهمة طامحة» [1].

فالملاحظ على هذا المثال توفره على كل شروط هذا النوع التي سبق ذكرها من أسجاع كـ: الصالحات، الباقيات، الزيادات الغامرات، ثم: أطوله، أبعده أعذبه، أرغده... ناهيك عن تخير العبارات الحسنة وغيره ومن الاستعارات الجميلة: باسطا يده لا يقبضها إلا على نواحي أعدائه كناية عن الكرم والشجاعة.

ج/ المصنوع:

سمى الكلاعي النوع الثالث من أنواع الرسائل بالمصنوع ، وهو اسم مفعول من الصناعة فكأن الكاتب هنا للرسالة سوف يقوم بصناعة يرتب فيها الكلام ترتيبا خاصا، وعلل سبب هذه التسمية بكونه نوع تكون فيه الرسالة منمقة بالتصنيع، وموشحة بأنواع البديع وكذلك هو نوع تحلى فه الرسالة بكثير من الحلي والفواصل والأسجاع، ويستجلب لها منه كل ما يلد في القلوب ويحسن في الأسماع، وهذا النوع يستبعد فيه الاقتضاب ويترك فيه كل ما يستغرب[2].

إذن فهذا النوع شبيه بالمحلى إلا أنه يتميز عنه بكثرة التصنيع والتنميق وكذلك يشترط فيه الطول وترك الغريب نم الألفاظ والمعاني.

ذكر المؤلف لهذا النوع أمثلة تزيد عن الثلاثين لكنه لم يذكرها كاملة بل ذكر من كل مثال طرف يحسن الاستشهاد به نختار منها على سبيل التمثيل رسالة الصاحب بن عباد يعتذر فيها من هفوة الكأس: «سيدي أعرف بأحكام المرو ءة من أن يهدي إليها، وأحرص على عمارة سبل الفتوة من أن يحض عليها، وقديما حملت أوزار السكر على ظهور الخمر وطوي بساط الشراب على ما فيه من خطأ أو صواب، ولما بلغت البارحة الحد الذي يوجب الحد، بدر مني ما يبدو ممن لا يصحبه لبه، ولا يساعده قلبه، ولا غرو فموالاة الأرطال ترمي الشيوخ كالأطفال فإن رأى أن يقبل

1 – ينظر الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 109.

2– المصدر نفسه، ص 123.

عذري فيما جناه سكري، حاز الجزيل من شكري فإن أبى إلا معاقبتي، جعلها قسمين بين المدام وبيني » [1].

إذا أردنا ملاحظة هذا المثال وهل هو مستوف لشروط هذا النوع من الرسائل فإنه قد يكون من أجدر الأمثلة استوفاء لها، ففيه من الأسجاع ما يطيب سماعه في الآذان كـ: " إليها عليها، السكر، الخمر، الشراب، الصواب، الأطفال..."، وإذا أردنا استخراج المحسنات والاستعارات فإنه سوف يطول بنا المقام، لكن يمكن القول بأنها واضحة ينتبه إليها كل قارئ فهيم.

لكن يجب هنا فقط التنبيه على أنها مستوفية جدا لشرط الوضوح فالصاحب ترك في رسالته كل ما يستغرب إذ بملاحظة ألفاظ الرسالة نجدها في أغلبها بسيطة متداولة وهي أيضا مستوفية لشرط الطول، فالاعتذار مقام يصلح له الطول.

د/ في المرصع:

سمي المؤلف النوع الرابع من أنواع الرسائل بالمرصع، والمرصع معنى حسي يطلع على الحلي التي رصعت وألصقت بها حجارة كريمة، واختار الكلاعي هذا الاسم لهذا النوع للشبه الذي سيقوم به كاتب الرسالة من هذا النوع ، مع ما يقوم به صائغ الحلي من ترصيعها بتلك الحجارة ، فالرسالة المرصعة هي الرسالة التي رصعت بالأخبار، والأمثال والأشعار وروايات القرآن وأحاديث الرسول صلى الله علي وسلم، إلى غير ذلك من النحو العروض [2] إذن فما يفهم ضمنا من هذه الشروط أن هذا الفن لا يستطيعه إلا من كان له علم واسع وشامل لكل الفنون، لهذا قال المؤلف: «وممن فاز في هذا الباب بالمتخير اللباب أبو العلاء المعري وكان –عفا الله عنه– شهاب فهم، وعلم علم، احتوى من المعارف على فنون، واعرس بأبكار من العلوم إن شئت الفقه فلديه، أو اللغة فموقوفة عليه، أو الأدب فمنسوب إليه، أو النحو فمن سيبويه...»[3]، فسعة علم وثقافة المعري هي التي مكنته من الكتابة النموذجية في مثل هذا الفن لهذا أورد المؤلف للمعري نماذج اخترنا منها: « فحرس الله سيدنا حتى يدغم الطاء في الهاء فتلك حراسة بغير انتهاء، وذلك أن هذين ضدان،

1– الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 134.

2– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وعلى التضاد متباعدان، رخو وشديد، وهاو وذو تصعيد، وهما في الجهر والهمس بمنزلة غد وأمس [وجعل الله رتبته التي كالفاعل والمبتدأ نظير الفعل في أنها لا تنخفض أبدا] فقد جعلني إن حضرت عرف شاني وإن غبت لم يجهل مكاني، كـ "يا" في النداء، والمحذوف من الابتداء. إذا قلت: زيد أقبل ! و"الإبل الإبل !" بعدما كنت كهاء الوقف، إن ألغيت فبواجب، وإن ذكرت فغير لازب [إني وإن غدوت في زمن كثير العدد، كهاء العدد، لزمت المذكر فأتت بالمنكر. مع إلف يراني في الأصل، كألف الوصل ! يذكرني بغير الثناء ويطرحني عند الاستغناء، وحال] كالهمزة تبدل العين وتجعل بين بين وتكون تارة حرف لين، وتارة مثل الصامت الرصين؛ فهي لا تثبت على طريقة، ولا تدرك لها صورة في الحقيقة.»[1].

إذا تتبعنا أجزاء هذه الرّسالة المرصعة، لا يمكننا إلا القول بصعوبة هذا النوع من الرسائل ، فحقا لا يستطيعه إلا العلماء الموسوعيين والمثقفين ، فقد رصع المعري رسالته بمفاهيم مستخرجة من ثلاثة علوم:

أ/ علم الأصوات: عندما تحدث عن إدغام الطاء في الهاء.

ب/ علم النحو: وذلك عندما أورد تشبيه المخاطب بالفاعل أو المبتدأ.

إلى جانب فنون البلاغة بمختلف علومها.

هـ/ المغصن:

سمى الكلاعي النوع الخامس من أنواع الرسائل بالمغصّن ، وفي التسمية إيماء إلى أن هذا النوع سوف يكون للكلام فيه فروع وأغصان تشبه فروع وأغصان الشجر، لذلك قال في تعريفه «سمينا هذا النوع المغصن لأنه ذو فروع وأغصان وذلك نحو قولي (وقد يكون من النعم والإحسان ما يصدر من الفم واللسان، ومن النعماء والمعروف ما يسر بالأسماء والحروف) فقابلت سجعتين بسجعتين، كل سجعة موافقة لصاحبتها»[2].

فالكاتب قد يقابل سجعتين بسجعتين أو ثلاث بثلاث أو أربع بأربع أو أكثر وقد أورد المؤلف سبعة أمثلة على هذا النوع نذكر منها المثال السادس وهو للمؤلف الكلاعي حيث يقول في

1- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 134.

2- المصدر نفسه، ص 145-146.

رسالته: «وردني كتابك –أبقاك الله من أخي ثقة، وحليف مقة !– تذكر أن فلانا لما أشرقناه بريقه، مرق عن طريقه، إلى بنيات طرق قد اختطتها أفهامنا، وسحتها أقلامنا، فنحن أهدى إليها من اليد للفم، ومن الشيب للمم، ذكرت انه عدل عن مكاتبتنا إلى شعور عوره ونثر خاطبناه به فزوره. ورجمه شيطان، ووصله بأغصان، أخشن من حلق غصان، وفروع كأنها عوج ضلوع. تقاربها أفحش من عزل المجائز، وتناسبها أوحش من بطون المفاوز ! لا تعبأ بالك –أعزك الله– فإنما ركب فرسا بيدي لجمامها، وتنكب قوسا عندي سهامها وسأذيل هنا أسجاعا وأقرع بها أسماعا، وتمكنت يده من ناصية الإبداع والإحسان. وأجعل ذلك في فصل ليس من حالنا بالبعيد، أدرت به تمام معاني القصيد»[1].

وهو إذن، عبارة عن نص تقابل فيه كم هائل من السجعات ، فمن ذلك "أخي ثقة وحليف مقة، أشرقناه بريقه، مرق عن طريقه، تقاربها أفحش من عزل العجائز وتناسبها أوحش من بطون المفاو..." فالملاحظ أنه نص تقابلت فيه إثنتا عشرة سجعة قابل بعضها بعضا وتفرع في كل مرة.

و/ المفصل:

سمى الكلاعي النوع السادس من أنواع الرسائل "المفصل" ، وعلل سبب اختيار هذا المصطلح لهذا النوع بقوله: «وسمنا هذا النوع من البيان المفصل، لأنه فصل فيه المنظوم بالمنثور، فجاء كالوشاح المفصل»[2]، فالكاتب لرسالة من هذا النوع يأتي بأبيات من الشعر يفصل بها ما أراد قوله نثرا فكأنه يستشهد في كل مرة على ما عبر به نثرا بالشعر وقد يكون استشهد في كل مرة على ما عبر به نثرا بالشعر، وقد يكون استشهاد كاتب الرسالة من شعره وقد يكون من شعر غيره، لذلك أورد المؤلف عدة أمثلة على ذلك لكتاب كانوا يدرجون أشعارهم في رسائلهم وكتاب آخرين كانوا يدرجون أشعار غيرهم فيها.

أورد الكلاعي تسعة عشر مثالا على هذا النوع من الرسائل اخترت منها رسالة أبي الفرج الببغاء «الرياسة –أيد الله سيدنا– خلة مموقة، ومرتبة مرموقة، يتفاضل الناس فيها بقدر الهمم، وينالونها بحسب مراتبهم من الكرم، فما تدرك إلا بالسماح، ولا تدرك إلا بأطراف الرماح، ولا

1– الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 146–147.

2– المصدر نفسه، ص 148.

تقتنص إلا بالحمد، ولا تخطب إلا بلسان المجد، فكل من أدركها طلبا واستحقها لقبا، من غير الدخول لسيدنا تحت شرف التعبد ورق الإخلاص لا لا التودد، فقد حرم نيل الكمال، وعدل عن الحقيقة المحال:

لأنه الغاية القوصى التي عجزت عن أن تؤمل إدراكا لهم الهمـم

ما تستحق ملوك الأرض منقبة في الفضل إلا له من فوقها قدم ...» [1].

فالملاحظ أن كاتب هذه الرسالة قد أدرج فيها بيتين له من نظمه يفصل بهما ما أراد قوله لسيف الدولة من إطراء ومدح، فبقوله: "لأنه الغاية القصوى التي عجزت عن أن تؤمل إدراكا لهم الهمم" يفصل قوله المنثور " ... فما تدرك إلا بالسماح ولا تدرك إلا بالرماح..."

ثم أدرج بيتين آخرين يفصل فيهما مناقب سيف الدولة في حفظ آل النبي عليه الصلاة والسلام، ثم ختم رسالته بثلاثة أبيات له يمدح فيها سيف الدولة ويفصل فيها بطولته وشجاعته.

ي/ المبتدع:

سمى المؤلف النوع السابع من أنواع الرسائل بالمبتدع ، وهذا الاسم مشتق من الابتداع وهو الإحداث والابتكار فهذا النوع حديث على عهد الكلاعي غير معروف قبلا، قال الكلاعي في تعريفه بأنه شبيه بنوع المفصل لامتزاج النظم فيه بالنثر، فهو كالمفصل[2]، إلا أن ما يدرج فيه من النظم يأتي على هيئة معماة يصعب تفسيرها وتأويلها وقل من يستعمل هذا النوع من الرسائل، فقد ذكر الكلاعي أن أول من قرع هذا الباب بديع الزمان وأيضا الوزير الكاتب محمد بن عبدون.

والعبارة المعماة التي قد تدرج قد تكون نثرا أيضا ، ومن أمثلة ذلك: « ويجب أن ينظر في نسب هؤلاء الشرفاء الكرماء، فإن كان فيه (يا من؟) بن وقار أشبهها من الأسماء قيل..»[3].

فالملاحظ احتواء هذا السطر من الرسالة على عبارة غامضة قد لا يستطيع المرسل إليه تأويلها أو قد يجد لها عدة تأويلات.

1- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 157.

2- المصدر نفسه، ص 158.

3- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 159.

لم يطل الكلاعي في الحديث عن هذا النوع ذلك قد يرجع إلى عدم شيوعه واستعماله فباب التعمية لا يستطيع طرقه والتواصل به إلا العلماء وذوو الأفهام.

ختم الكلاعي الحديث عن جنس الرسالة وأنواعها بقوله: « وقد ذكرنا –أعزك الله– ما سنح من أنواع الترسيل، وأثبتنا ما تيسر من التنظير والتمثيل»[1]، وهذا فيه دلالة على أن الكلاعي في تصنيفه لأنواع الرسالة قد اعتمد على معايير تصنيفية وتنظيرية بل وقد طبقها على نماذج أدبية ليؤكد صحة مذهبه في تصنيف تلك الأنواع.

ثانيّا: فنّ التّوقيع:

أما الجنس الثاني الذي تكلم عنه الكلاعي في كتابه فهو جنس التوقيعات، وتعد التوقيعات فنا أدبيا من فنون النثر العربي ارتبطت نشأتها وازدهارها بتطور الكتابة، والتوقيع عبارة بليغة موجزة مقنعة يكتبها الخليفة أو الوزير أو العالم على ما يرد إليه من رسائل تتضمن قضية أو مسألة أو شكوى أو طلب. والتوقيع قد يكون آية قرآنية أو حديثا نبويا، أو بيتا من الشّعر، أو حكمة أو مثلا، أو قولا سائرا أو غير ذلك، ويشترط أن يكون ملائما للحالة أو القضية التي وقع فيها»[2].

أما الكلاعي فقد عرف هذا الجنس الأدبي ، أو كما سماه هو النوع من الكلام بأنه: «مما عدلوا فيه عن التطويل والتكرار إلى الإيجاز والاختصار» [3]. ثم أورد عدة نماذج وأمثلة يوضح فيها هذا الفن منها مما جاء التوقيع فيه بكلمات وأخرى بآيات وأخرى بأحاديث شريفة أو أبيات وغيرها.

ومثال ذلك مما جاء التوقيع فيه بكلمات ، ما نقله المؤلف عن أبي منصور ويقصد به الثعالبي صاحب يتيمة الدهر قال: «رفع بعضهم إلى الصاحب رقعة يذكر أن بعض أعدائه يدخل داره فيسترق السمع، فوقع الصاحب فيها "دارنا هذه خان، يدخلها من وفى ومن خان»»[4].

1– المصدر نفسه، ص 161.

2– ينظر: حمد بن ناصر الدخيل، فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، د ب، د.ت، د ط، ص 1.

3– الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 161.

4– الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 161.

واصطلاح الكلاعي لهذا الفنّ بالتوقيع ليس فيه تجديد، فهو اسم شاع تسميةً لهذا الفن منذ بدايات ظهوره في أوائل الدولة الإسلامية، أمّا تعريفه له فقد جاء على طريقة التعريف بالخصائص عندما ذكر خصيصة الاختصار، ثم زاد في تعريفه بالأمثلة التي أوردها.

ثالثا: فنّ الخطبة:

هي الجنس النثري الثالث الذي أورده الكلاعي في تصنيفه لأجناس النثر: وهي فن من فنون القول اشتهر به العرب منذ أقدم عصورهم ثم أخد يتطور بتطور الثقافة العربية وكذلك بعد بداية الدولة الإسلامية وما بعدها.

وقد عرفها صاحب كتاب البرهان في وجوه البيان، «إن الخطابة مأخوذة من خطبت أخطب، خطابة كما يقال كتبت أكتب كتابة واشتق ذلك من "الخطب" وهو الأمر الجليل لأنه إنما يقام بالخطب في الأمور التي تجل وتعظم...»[1].

أما الكلاعي فقد عرفها بأنها كلام منظوم له بال، وهي أول ما استفتح فيه بالتحميد وأعلم غفلة بالتمجيد... ويستحب في الخطب الشرعيات التقصير والإيجاز، لا سيما في خطب الجمعة... أما في غيرها فربما استحب فيه التطويل، وليس في ذلك جد محدود.

ثم أخذ الكلاعي يورد ما على الخطيب أن يتحلى به من فصاحة وبيان وحسن الهيئة والقيام للخطبة وما عليه أن يحلى به خطبته من آيات وأحاديث وحكم وأشعار وغيرها.

ثم أورد ممثلا لهذا الجنس، سبعة خطب اختارها، منها خطبة لواصل بن عطاء ليس فيها راء قوله: «الحمد لله القديم بلا غاية... »[2].

فهذه الخطبة لا شك أنها صيغت بطريقة فنية فيها تخير واضح للألفاظ التي ليس فيها راء، ثم إنها احتوت على الاستشهاد الكثير من نصوص الدين والاحتجاج.

إذن فهذا الكلام يصلح أن يدرج تحت جنس الخطبة ويصح للخطيب أن يخاطب به الناس لا سيما إذا استوفى شروط الفصاحة والهيئة والصوت والقيام.

1- ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، د ط، ص 151-152.

2- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 167.

رابعا: فنّ الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة:

الجنس الرابع الذي تطرق الكلاعي لذكره ضمن الأجناس النثرية هو جنس الحكم والأمثال، والمثل في الاصطلاح الأدبي: «هو ذلك الفن من الكلام الذي يتميز بخصائص ومقومات تجعله جنسا من الأجناس الأدبية قائما بذاته... وهو قول موجز سائر صائب المعنى تشبه به حالة حادثة بحالة سالفة»[1].

وأما الحكمة: فهي تلك العبارة التجريدية التي تصيب المعنى الصحيح، وتعبر عن تجربة من تجارب الحياة أو خبرة من خبراتها ويكون هدفها عادة الموضوعية والنصيحة والحكمة لا يمكن أن تصدر إلا من مَنْ آتاه الله حكمة كالأنبياء أو العلماء، وهذا أحد أوجه اختلاف الحكمة عن المثل إذ المثل قد يصدر من عامة الناس وأما الحكمة إذا اشتهرت وسارت بين الناس فإنها تصبح مثلا، يضرب في الحالات التي تشبه المعنى الذي قيلت في حقه.

وهناك فروق أخرى يذكرها بعض من تطرق لدراسة المثل والحكمة بالتفصيل [2]، أما الكلاعي فقد سمى هذا الفصل من كتابه: فصل في الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة، وقد جمع المثل مع الحكمة في جنس واحد لتداخلهما الشديد في بعضهما وكذلك لتشابهما في النشأة والاستعمال، وقد عرفهما قائلا: «الحكم والأمثال على ضربين : فمنها ما روي بأثناء الخطب والرسائل، ومنها ما يأتي جوابا مرتجلا للسائل تقدمه القرائح دون رويّة، وتنتجه الطبائع دون كلفة.

فأمّا ما يأتي في الخطب والرسائل ،فهو إليها منسوب ومنها معدود ومحسوب . وأما ما يأتي منها ارتجالا ، ويرد جواباً أو سؤالاً ، فنوع الكلام الشّريف ، نبّهت عليه في هذا التّأليف . فمن ذلك أنه أتى إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: يا رسول الله علمني كلمات أعيش بهنّ ولا تكثر عليّ فأنسى، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : (لا تغضب)»[3].

فما يلاحظ على تعريف الكلاعي أنه تعريف يذكر الأنواع والأولى أنه يذكر الحد ثم يذكر الأنواع ثم يذكر الأمثلة.

1- عبد العزيز قطامش، الأمثال العربية (دراسة تاريخية تحليلية)، دار الفكر، دمشق، 1988، ط 1، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص 18.

3- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 179-180.

ذكر الكلاعي أن للأمثال والحكم ضربين ضرب يدرج ضمن الخطب والرسائل وضرب يأتي جوابا مرتجلا على سؤال يطرحه سائل، والضرب الثاني هو المفضل لدى الكلاعي لكنه ينم عن قريحة قوية وطبيعية غير متكلفة.

ثم أخذ الكلاعي يورد أمثلة:

أولا: على النوع المفضل لديه من الحكمة وهو المرتجل نذكر مثالا: قيل لأفلاطون لم لا تجمع الحكمة والمال؟ قال: لعز الكمال، وقيل للإسكندر ما بال تعظيمك لمؤدبك أشد من تعظيمك لأبيك؟ فقال: لأن أبي سبب حياتي الفانية، ومؤدبي سبب حياتي الباقية [1]. فجواب أرسطو والإسكندر عدهما الكلاعي من الحكم المرتجلة.

ثانيا: ثم أورد قسما خاصا بأمثلة الأمثال، وقد قسمها إلى قسمين: قسم عقد بالسجع وآخر لم يعقد بالسجع، ثم ذكر... وأما ما عقد بالسجع... وقولهم «أبلغ العضات النظر إلى محل الأموات»[2]. وقول المؤلف الكلاعي: « جبلت الأفئدة على حب المحمدة»[3]. وغيرها مثال الأمثال التي لم تعقد بالسجع قول أبي بكر –رضي الله عنه– «ليست مع العزاء مصيبة» [4]. ومن أمثلة العرب « رضا الناس غاية لا تدرك» [5]، فهذه نماذج يصدق القول عليها أنها حكم وأمثال جيدة نستطيع إدراجها تحت جنس الحكم والأمثال.

5/ المورَّى:

الجنس الخامس الذي أورده الكلاعي هو جنس لطيف يتميز بالإيجاز؛ لأنه غالبا ما يأتي جوابا على سؤال أو على هيئة دعابة توجه إلى المخاطب، وقد سماه المورى، وأشار إلى أن هذه التسمية من عنده حيث قال: «وسمينا هذا النوع من الكلام، المورى لأن باطنه على غير ظاهره، ومنه الحديث: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا أراد سفرا ورى بغيره، وهو نوع من غريب

1– المصدر نفسه، ص 180.

2– المصدر نفسه، ص 181.

3– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5– الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 181.

الكلام كقول النبي عليه السلام لعجوز: "إن الجنة لا يدخلها عجوز" يريد أنهن يعدن شواب» [1]، وبعد هذا التعريف يورد أمثلة وشواهد متعددة على هذا الضرب من الكلام توحي أن المقصود بالمورى هو الكناية والتورية واللغز ، وكلها تحيل على كلام يحتاج إلى تأويل لحصول الفهم الصحيح، وهذا النمط ليس خاصا بمنثور الكلام دون منظومه، بل إنه يتحول –حسب الكلاعي– إلى رابط بينهما إذ يقدم وصفا لذلك فيبدو الأمر أشبه بلغز لغوي، يقول: «وصفته أن تعمد إلى بيت من الشعر أو فصل من النثر تريد أن تنثر به إلى بعض الخلان أو تمتحن به ذهن أحد الإخوان، فتسمي كل حرف من ذلك باسم من أسماء الطيور، أو النبات أو غير ذلك، فإذا تكرر في كل حرف كررت الحرف الاسم الذي وسمته به ومتى تمت كلمة أو حرف علمت علامة تدل إن الكلمة قد تمت، مثل أن يريد تهمية قول الشاعر:

ظفرت بالأعداء يا ظافر

فتكتب ما صورته: أجدل، زرزوز، عقعق، سبر، حمامة، إوزة، بلبل، إوزة، شرشور عصفور إوزة، بركة، إوزة، أجدل، إوزة، زرزور، عقعق، فتكر الإوز لتكرر الألف وكذلك الأجدل والزرزور والعقعق لتكرر الظاء والفاء والراء..." والنص متواصل في رصد الاحتمالات الغالبة لفك الحروف المتكررة والتي يجد لها تأويلا في القصيدة التي مطلعها (ظفرت بالأعداء يا ظافر)، وهنا سنقدم مجموعة استنتاجات حول كلامه هذا:

- إن الكلاعي كان على وعي بأن المورى والمعمى نمطين بلاغيين يردان في النثر والشعر جميعا.
- بدأ بالحديث عن المورى ليخلص إلى المعمى دون الفصل بينهما، وكأنهما النمط نفسه مع فارق بسيط وهو أن المعمى، من خلال المثال الذي أورده– يتعلق بربط الصلة المفقودة بين الشعر والنثر، حيث يكون أحدهما مؤولا على الآخر.

1– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- الاهتمام الواضح بكيفية الكتابة (الخط)، ودورها في فك رموز الكلام وإشاراته» [1]. ومن الأمثلة التي نختارها مما أورده الكلاعي حول هذا الجنس أولا من الورى: قال: سئل شريح عن ابن له وقد مات فقالوا: كيف أصلبح مريضك يا أبا أمية؟ قال: الآن سكن علزه ورجاه أهله يعني رجوا ثوابه[2].

فالملاحظ في هذا المثال إطلاق كلام وإرادة غيره وهي التورية، فشريح قال سكن علزه وهو لا يقصد أنه شفي بل يقصد موته وسكونه، وقال: ورجاه أهله وهو يقصد "رجوا ثوابه" ولا يقصد "رجاه أهله بذاته.

ومن أمثلة المعمى ما أورده المؤلف في وصف الليل قال: «إن الله خلق جملا ما اشتكى رسيما ولا زملا، يميت السرى وهو باق، ما حداه الأبد حاد، شتى فعظم في العيون وجاءه الربيع بالفتون. وله –بإذن الله– قصر وازدياد، محلى يحلى...» [3].

وهذا المثال في وصف الليل زاخر جدا بعبارات التعمية، التي تحتاج إلى التأويل للحصول على المعنى المراد، فمثلا قوله: إن الله خلق جملا ما اشتكى رسميا ولا حملا يقصد به تشبيه الليل بالجمل، الذي لا يشتكي حمل الأثقال أثناء سيره... وكذلك في قوله شتا فعظم في العيون، ويقصد به بعد السماء التي تراها العيون فتعظمها... وغيرها من العبارات المعماة.

سادسا: فنّ المقامات والحكايات:

المقامة والحكاية هي الجنس النثري السادس في تصنيف الكلاعي لأجناس النثر، وهي فن من النثرية المتميزة بمحتواها إطارها، استحدثت في القرن الرابع الهجري على يد ابن دريد [4]، ثم تأصلت على يد بديع الزمان الهمداني وتلميذه أبي القاسم محمد الحريري والمقامة في المدلول اللغوي لها معان متعددة منها: المجلس تغشاه الجماعة والسادة، وتقيم فيه للحديث والسمر وتناقل

1– رشيدة عابد، بلاغة النثر وضروب الكلام في التراث العربي (قراءة في كتاب إحكام صنعة الكلام للكلاعي)، مجلة الخطاب، العدد 8، مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، 2001، ص 85–86.

2– الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 185–186.

3– المصدر نفسه، ص 190.

4– ينظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، ص 198–199.

الأخبار [1]، ولهذا المدلول ارتباط وثيق بالمفهوم الاصطلاحي للمقامة الذي يعني إيراد الحكاية لغرض من الأغراض يرويها الراوية على لسان بطل في قالب نثري يحفل بالصنعة اللفظية والعناية بالأسجاع.

جاء في تعريف المقامة في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: «هي في الأدب قصة قصيرة مسجوعة تتضمن عظة، أو ملحمة أو نادرة، كان يتبارون في كتابتها إظاهرا لما يمتازون به من براعة لغوية وأدبية، وأصل معناها "المجلس" أو "الجماعة" من الناس»[2].

يذكر محمد مسعود جبران أنه يمكن الارتياح إلى القول أن ابن فارس (329هـ-395هـ) هو مخترع فن المقامات في الأدب العربي، فقد كتب -كما قرر الدارسون- جملة من المقامات ضاعت في طوايا الزمن، لكن تلميذه بديع الزمان الهمذاني الذي اطلع عليها، وأعجب بها، قد أفاد منها، دون شك، وكتب على منوالها مقاماته التي قيل إنها بلغت الأربعمائة مقامة لم يصلنا منها إلا خمسون [أو كما يقول الكلاعي إلا أربعون]، وهي المقامات الهمذانية التي اشتهر بها ... وقد لفتت مقامات بديع الزمان جمعا من الأدباء م نهم الحريري، وذلك لما تميزت به من جودة وقوة الصناعة اللغوية واللفظية[3].

وأما الكلاعي فإنه مما يؤخذ عليه عند إيراده لجنس المقامات والحكايات أنه لم يورد تعريفا أوحدا يعرف به هذا الفن من القول، وإنما أشار لما يفهم منه أنه بمجرد ذكر بديع الزمان فإنه سوف يحيلنا على هذا الفن، لذا قال: « وقد أجرينا ذكر المقامات في ذكر بديع الزمان ونبهنا على ما له فيها ن الإبداع والإحسان ...» [4]. ثم بدأ يورد أمثلة من مقامات بديع الزمان على رأسها المقامة الأصفهانية المشهورة: «كنت بأصفهان أروم المسير إلى الري، فحللتها حلول الفي، أتوقع القافلة كل لمحة، وأرتقب الراحلة كل صبحة، فلما حم ما توقعته، نودي للصلاة نداء سمعته، وتعين فرض الإجابة، فانسللت من الصحابة، أغتنم الجماعة أدركها وأخشى فوت القافلة أتركها.

1- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق وم)، دار المعارف، القاهرة، ج5، د ت، د ط، ص 3786.

2- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، دب، د ت، د ط، ص 27.

3- ينظر: محمد مسعود جبرا، فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب، دار المنار الإسلامي، بيروت، 2004، ط 1، ص 45-454.

4- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 196.

لكني استعنت بركعات الصلاة على وعثاء الفسر، فصرت إلى أول الصفوف، ومثلت للوقوف، وتقدم الإمام إلى المحراب، فقرأ بفاتحة الكتاب، قراءة حمزة، مد وهمزة.....»[1].

ثم أردف هذا المثال بثلاثة نماذج أخرى من المقامات اختارها بعناية ليوضح بها هذا الفن، كما اعتاد في كل الأجناس والأنواع السابقة، فهو ينحو في هذا الكتاب غالبا منحى التعريف بالمثال وهو طريقة كثير من المتقدمين والتعريف بالمثال ، قد لا يؤدي إلى التوضيح والحصر، وليس التعريف بالمثال بمنزلة عالية من أنواع التعريفات.

لكنما يمكن قوله باختصار أن فن المقامات فن مشهور في الأدب العربي عند العامة والخاصة ويمكن الرجوع لتعريفه ومعرفة خصائصه ودقائقه إلى مصادر لا تحصى.

جمع الكلاعي الحكايات مع المقامات في جنس واحد لما بينهما من تقارب في الصناعة وإنما الفرق بين الحكاية والمقامة أن المقامة تعتمد على السجع ودقيق الألفاظ كأنهم ا ركيزتلن لبنائها، وهذا ما قد لا نجده في الحكاية، وقد سبق تعريف المقامة أنها « قصة قصيرة تروي موقفا أو أكثر بطريقة مفكهة...».

بملاحظة المقامات الأربعة التي أوردها الكلاعي في كتابه نجدها مقامات جيدة يصلح الاستشهاد والتمثيل بها لهذا الجنس من فنون النثر، فكلها تحتوي على النادرة والطرافة وتحتوي على صياغة لغوية محبوكة الألفاظ عمادها الأساسي هو السجع، وهو الخصيصة الصوتية الأولى في هذا الجنس.

ثم أردف الكلاعي بكلامه حول المقامة كلامه حول الحكايات ، حيث قال: « ومن الحكايات المختلفة والأخبار المزورة المنمقة كتاب (كليلة ودمنة) وكتاب (القائف) لأبي العلاء المعري، وقد تكلموا فيه على ألسنة الحيوان، وغير الحيوان »[2].

وقد أورد أربعة نماذج يمثل بها لفن الحكاية الفنية، نختار منها حكاية النملة التي حضرتها الوفاة: «حضرت النملة الوفاة، فاجتمع حولها النمل، فقالت: ناديتها برحمك الله من شعيرة مجرورة،

1- المصدر نفسه، ص 204.

2- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 204.

وبرة مطمورة، وآثار سفرة منشورة، قالت لهن: لا تجز عن فقد ذخرت عند الله ذخيرة من ذخر مثلها جدير بالرحمة، وذلك أني لم أسفك دما»[1].

لا شك أن هذه القصة الطريفة التي أوردها الكلاعي ضمن استشهاده وتمثيله لفن الحكاية تتضمن كل شروط الحكي لتدخل بذلك في جنس الحكايات، ففيها السرد، وفيها الشخصيات وفيها المغزى والكل لا يحتاج إلى توضيح.

سابعا: فنّ التّوثيق:

سمى الكلاعي الجنس السابق من أجناس النثر، علم الوثائق، فهو عنده فن نثري راق جدا صار في مرتبة العلم، قال في تعريفه: « وعلم الوثائق–أكرمك الله– من أوكد ما لوى الكاتب إليه عنان اهتمامه ، وأعمل فيه صفائح بنانه، وأسِّنة أقلامه .إذ هو من أجلِّ العلوم خطراً ، وأرفعها قدراً، وأحمدها أثرًا، وأطيبها خبرًا. لا حظّ في البيان لمن لم يلج بابه ، ولا نصيب في الإحسان لمن لم يحكم أسبابه .وقد نطق بفضله الكتاب وشهدت بصدقه الألباب . قال الله سبحانه: (يا أيها الذين آمنوا إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى فاكتبوه) إلى قوله : (وليتق الله) »[2].

والتوثيق في اللغة من وثق الشيء إذا أحكمه، وفرس موثق الخلق، أي محكمة وكذلك غيره [3].

فالتوثيق يقصد به الكلاعي ذلك النوع من الكتابة التي تستعمل لآداء أغراض دقيقة ومهمة، وأغلب من يستعملها كتاب الأمراء وأصحاب الدواوين، وقد يستعملها غيرهم في كتابة العقود والمواثيق، والوصايا، لذلك أكد الكلاعي أن على الكاتب الذي يريد توثيق أمر ما تجنب كل العبارات المحتملة والألفاظ التي قد تلتبس بغيرها، وهذا الفن من الكتابة يشبه إلى حد كبير بما يعرف في عصرنا بالوثائق الرسمية.

1– المصدر نفسه، ص 205.

2 – المصدر نفسه، ص 206

3 – نشوان بن سعيد الحميري، شمس العلوم ودواء كلام العرب من المكلوم، تحقيق: حسين بن عبد الله العمري، دار الفكر، ج 11، 1999، ط 1، ص 7067.

ويقول موجّها: ومما يستحب للكتاب أن يعدلوا في هذا الباب عن اللفظ المتحمل (ويقصد به المحتمل)، والمعنى الملبس، إلى ما وضحت ألفاظه ومعانيه، ولم يمتر الأفكار عن تباينها فيه ثم أخذ يوضح ويمثل لكل ما يجب على الكاتب الموثق أن يلتزم به، فرخص في استعمال الألفاظ المبتذلة واللغات المتداولة المستعملة.

ورخص في التكرار والتوكيد والتطويل لأن ذلك أدعى للوضوح والبيان واشترط على الكاتب الموثق أن يكون عالما بالمحاضر والسجلات ومضطلعا بجمل الدعاوى واشترط على الكاتب عدم استعمال رقع ممزقة أو سيئة، بل عليه الكتابة في جيدها حتى يتجنب التدليس.

واشترط عدم ترك بياض في هوامش الرقاع، حتى لا يضاف إليها شيء ليس منها.

واشترط استعمال المداد الجيد شديد السواد حتى يكون أوضح.

ونبه الكاتب الموثق إلى الاحتراز مما احترز منه حذاق الكتاب وتحفظ منه وذكر أمثلة لذلك منها: احتراز الكتاب من كتابة، مئة واحدة، وألف واحدة، خوفا من أن يلحق بإزاء التاء ياء ونون، فتصير المئة مائتين والألف ألفين وغيرها من شروط الدقة.

من أمثلة هذا الجنس أو كما سماه علم التوثيق: فصل يشتمل على فصول لأبي إسحاق الصابي من عهود له «هذا ما عهد به الأمير فلان إلى فلان حين اختبر خلائقه، واعتبر طرائقه وارتضى مذاهبه، وأحمد ضرائبه، ووثق بحسن دينه، وسكن إلى صحة يقينه، وأنس منه الرشاد، وعرف منه السداد، وامتحنه على الأيام، واختبره في ولاية الأحكام. فوجده في كل عمل وكل إليه، وسهم اعتمد فيه عليه نافذة البصيرة، مستمرة المريرة، ناضها بالمعضل كاشفا للمكرب المشكل، سالكا طرق الأبرا، منتهجا سبل الأخيار، قيما بحق الله وأمره مراقبا له في سره وجهره، مقدما طاعته في قوله وفعله...»[1].

فالملاحظ على هذه الوثيقة الموجهة إلى هذا العامل وضوحها التام، وخلوها من كل لبس وخاصة عندما وجه إليه النصائح، التي يجب عليه اتباعها ليكون حكمه سديدا، ك:

- فأمره بتقوى الله عز وجل.
- وأمره بدراسة سير الرسول عليه الصلاة والسلام وتعهد أحاديثه.

1 – الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 211.

- وأمره بمجالسة أهل الدين والعلم ومدارسة أهل الفقه والفهم، ومشاورتهم ومفاوضتهم...
- وأمره بفتح الباب ورفع الحاجب (يقصد بينه وبين العامة).
- وأمره أن يختار كاتبا عالما.

وغيرها فهذه الأوامر كلها واضحات صيغت بعبارات لا يعتريها أي لبس[1].

ثامنا: فنّ التأليف:

الجنس الثامن من أجناس النثر التي أوردها الكلاعي ضمن كتابه هو جنس التأليف: والتأليف كما يعرفه صاحب التوقيف على مهام التعريف «جعل الأشياء الكثيرة بحيث يطلق عليها اسم الواحد سواء كان لبعض أجزائه نسبة إلى بعض بالتقدم والتأخر أم لا... وقال أبو البقاء: أصله الجمع بين شيئين فصاعدا على وجه التناسب، ولذلك سميت الصداقة ألفة لتوافق الطباع فيها والقلوب»[2].

والتأليف كفن من فنون الكتابة النثرية عند العرب يعد مرحلة تالية لمرحلة التدوين وقد مر بمرحلتين أساسيتين، الأولى تسمى مرحلة الإنشاء ، وهي عملية بناء الجمل التي تحسن تصوير الفكرة[3]، ثم تلت مرحلة الإنشاء هذه مرحلة التأليف الحقيقي أي كما هو معروف لدينا اليوم بشكله الفني الممنهج والمرتب وذلك على يد الجاحظ وأضرابه[4].

والتأليف لا يسمى تأليفا عند الأولين إلا إذا كان داخلا في أحد سبعة أبواب لا يجوز لأي كاتب عاقل إلا الكتابة فيها، وهي: " إما شيء لم يسبق إليه فيخترعه، أو شيء ناقص يتممه، أو شيء مغلق يشرحه، أو شيء طويل يختصره دون أن يخل بشيء من معانيه أو شيء متفرق يجمعه أو شيء مختلط يرتبه، أو شيء أخطأ فيه مصنفه فيصححه[5].

---

1 – المصدر نفسه، ص 211–219.

2 – زين الدين محمد التوفيق على مهام التعريف، عالم الكتاب، القاهرة، 1990، ط 1، ص 89.

3 – محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه، دار الأندلس، 2001، ط 5، ص 20.

4 – المرجع نفسه، ص 20.

5 – حاجي خليفة: مقدمة كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون: تحقيق: عبد القادر أرناؤوط، دار البالخي، 2006، ط 1، ص 107.

أما الكلاعي فإنه يدخل مباشرة عند حديثه عن هذا الفن بالتنبيه إلى أنّ التأليف ليس مقصورا على زمان دون زمان، وإنما الحاجة إليه تكون في كل آن.

ثم يشير إلى كون هذا الفن صناعة قد يجيدها البعض ويخفق فيها آخرون، يقول: يرد ردا عنيفا على من قصر التأليف على السابقين وقال بأن الأول لم يترك للآخر شيئا.

ثم يورد بعض أقسام التواليف يقول: « والتواليف تنقسم إلى أقسام، منها ما أقل فضيلته حسن الاختيار الذي عليه المدار وفي ذلك يقول بعضهم، اختيار المرء أشد من نحن السلام وقالوا اختيار المرء وافر عقله وزائد فضله.

ومنها ما فضيلته جمع ما افترق، مما تناسب وافترق.

ومنها اختصار الطويل في اللفظ القليل.

ومنها رد القصير في عرض الطويل الكثير.

ومن هذا الفن شرح معاني الأشعار، وقلما يخلو قارع هذا الباب من متعقب، لأن كلا يشرح البيت بما يميل إليه طبعه، وتحتمله قريحته، ولهذه العلة يعمد الجلة إلى شرح لغات أشعارها دون معانيها.

ومنها ما يعتمد فيها المؤلف على فكره، ويغترفه من بحره، كمؤلفات أبي العلاء التي تميز بها في طبقات العلماء»[1].

ثم أخذ الكلاعي يورد أمثلة لبعض التواليف فذكر كتب أبي العلاء (القائف، الصاهل والشاحج، لسان الصاهل، الفصول والغايات في تمجيد الله والعضات، السجع السلطاني خطبة الفصيح لثعلب، رسالة الغفرا، رسالة الجن... وغيرها) وذكر كتب الثعالبي، وكتاب سيبويه [2] وهذه نماذج يستحسن ذكرها لأنها تمثل حقا التآليف الجيدة المحكمة.

1 – الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 223.

2 – المصدر نفسه، 224.

ثم ذكر في آخر هذا الفصل ما يستحبه للمؤلف، فقال: «ومما نستحبه للمؤلف أن يوشح جد تأليفه بالهزل، ويجمع في تأليفه بين الشخت والجزل. فإن ذلك أبعث لقارئه على النشاط، وأحمل له على الانبساط، فالجد مملول، والنفس إلى الراحة تسكن وتميل »[1].

وهذا المذهب الذي ذهب إليه المؤلف من إدراج الفكاهة مع جد التأليف مذهب أشاعه الجاحظ في الكتابة، وقد درج بين الكتاب وشاع.

تاسعا: فنّ السّجع وأنواعه:

قبل أن ينهي الكلاعي كلامه عن أجناس وأنواع النثر آثر الكلام عن السجع باعتباره الحلية التي يكثر الكتاب إلباسها للنثر وحديثه عن السجع جاء على غير المعتاد فهو لم يكتف فقط بالتعريف به والتنبيه على أهمية حضوره في كثير من أجناس النثر بل تجاور التعريف به إلى اختراع أضاف له وأنواع.

عرف الكلاعي السجع تعريفا لغويا فقط حيث قال:«السجع...مصدر: سجع الرجل سجعا: إذا تكلم بكلام له فواصل، كفواصل الشعر، والحمام تسجع، وهي سواجع وسجع» [2].

والسجع في الاصطلاح هو كما يعرفه صاحب التعريفات: «السجع هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد»[3]. والسجع عند أهل البديع من المحسنات اللفظية، وهو قد يطلق على نفس الكلمة الاخيرة من الفقرة باعتبار كونها موافقة للكلمة الأخيرة من الفقرة الأخرى، لهذا يقول السكاكي: السجع في النثر كالقافية في الشعر، فالسجع مختص بالنثر وقد يجري في النظم[4].

ثم دخل في حوار مع طوائف من العلماء الذين ذموه والذين مدحوه وذكر أدلة كل من الفريقين ثم عقب على ذلك برأيه في المسألة حيث قال: «والذي عندي في هذا أن النثر والنظم أخوان فكما لا يقدح في النظم تكلف الوزن والقافية، كذلك لا يقدح في النثر تكلف السجع»[5].

---

1 – المصدر نفسه، ص 227.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 117.

4 – محمد بن علي التهانوي، موسعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان، ناشرون، ج1، 1996، ط 1، ص 930.

5 – الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 227.

قسم الكلاعي السجع بحسب طول الجملتين المسجوعتين إلى ثلاثة أقسام:

1 -أن يكون القسم الثاني أكمل من الأول (ويقصد أطول من الأول) مثل: " ومما خففت من فقده أنك الخلف الصالح من بعده، ومما عزانا في وفاته أنك محرز خلاله الكريمة وصفاته" فالملاحظ طول الجملة الثانية "أنك الخلف الصالح من بعده أكثر من الجملة الأولى "ومما خفف من فقده".

2 -أن يكون القسم الأول أطول من القسم الثاني:

3 - أن يكون القسمين (الجمليتين المسجوعتين) متساويتين كـ: «يغمر حبابة بياني بحر بلاغته الزاهر، ويحقر ذبالة إحساني "فصاحته الزاهر" فالجملة الأولى مساوية تماما للجملة الثانية، وقد عقب الكلاعي على هذا القسم بقوله: ولا يحسن ذلك عندي إلا في فصل المغصن وهو نوع من أنواع الرسائل سبق الإشارة إليه.

ثم أشار إلى بعض أنواع الأسجاع عند العرب التي يقع في بعضها حذف كقوله تعالى: ﴿أثاثا ورئيا﴾، بحذف الهمزة، وكقوله تعالى ﴿والليل إذا يسر﴾ بحذف الياء. والأسجاع التي يقع فيها الزيادة كقوله تعالى ﴿وما أدراك ماهية﴾ فزاد هاء السكت.

ثم أخذ المؤلف يخترع ألقابا ويحدد أنواعا للسجع، بدأ فيها بـ:

أ/ المنقاد:

سمى الكلاعي النوع الأول من أنواع السجع بالمنقاد وعلل سبب هذه التسمية بصفة عالية على هذا النوع فهو كما يقول: «ينقاد طوعا وأتي قبل أن يستدعي ويستجلب» [1] فالسجع من هذا النوع حسب الأمثلة التي ذكرها يجري على اللسان دون كثير عناء أو تفكير أو تكلف، يقول في أمثلته: "فمنه ما يأتي متفقا في الوزن والسجع كخبير وبصير، ومنه ما قد يخالف فيه بحرف المد واللين مثل خبير وغفور، ومنه أيضا ما يأتي متفقا في السجع دون الوزن كـ: زيد وأيد وعمر وقمر.."

ثم نبه أن هذا النوع من السجع أغلب ما يؤتي به في باب الكنايات، فيحرزون بها دون تكرار الحرف الذي قبلها، فيقولون لنا وبنا، وبه يعتقدونها فضلا وسجعا.

1- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 233-234.

ب/ المستجلب:

النوع الثاني من أنواع السجع سماه الكلاعي المستجلب لأن الكاتب يستجلبه استجلابا ويعمل الفكر والنظر قبل الإتيان به، وهو نوع اشتهر عند ما كثرت صناعة الكلام وتشذذ القالة فيها، فلم يعد الكتبة يكتفون فقط بتشابه الحرفين الأخير من الكلمات المسجوعة بل تعدوا ذلك إلى البحث عن كلمات تكاد تكون متشابهة حتى في مخارج حروفها، يقول: «فلم يأتوا بغفور مع بصير ولا وقفوا عند إتيانهم بغفور مع شكور، وبخبير مع بصير بل جاءوا بغفور مع كفور فضموا الفاء وحرف اللين والراء، وجاء بغير مع ثبير وعبير وصبير... الخ» [1]. فالتكلف والاستجلاب واضح في هذا النوع.

ج/ المضارع:

سمي الكلاعي النوع الثالث من أنواع السجع بالمضارع: «لأنه تتشابه حروفه ولا يتفق آخرها وعلل سبب هذه التسمية بأن هذا النوع لا يخلص لباب السجع المنقاد ولا السجع المستجلب، فهو كالفعل المضارع الذي لم يخلص للحال ولا للاستقبال»

ومن أمثلته: حر وصل كقول ابن خفاجة: "وكأنكم بسيف النصر مضى فصل وبقلم الفتح كتب فصر" وكقولهم طاب وطار... فالحروف الأخيرة من هذه الكلمات المسجوعة تتشابه ولا تتفق.

د/ المشكل:

النوع الرابع والأخير من أنواع السجع التي صنفها الكلاعي هو نوع السجع المشكل يقول: «وسمينا هذا النوع من السجع المشكل، لأنه يأتي متفق اللفظ، مختلف المعنى، فربما أشكل»[2]، ثم نقل الكلاعي جزءا من خطبة للمجيد العسقلاني وهو من الذين شغفوا بهذا الفن قال: «الحمد لله مودع الأشياء بين الكاف والنون، المسبحة له البحار الزاخرة والنون الواحد الذي لا تجد له ضريبا،

1- المصدر نفسه، ص 236.

2- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 237.

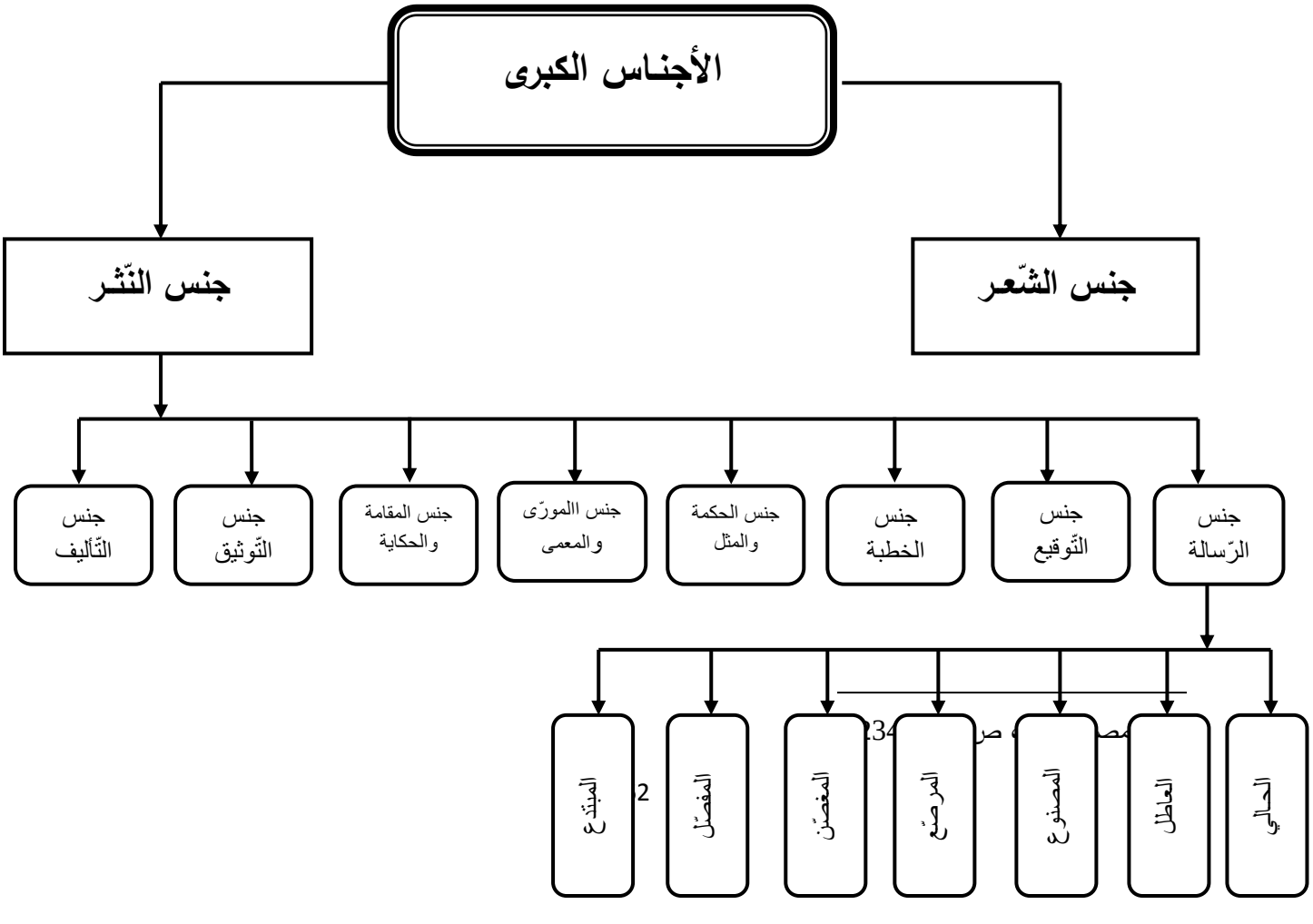
والمنزل من خلال المزن ضريبا، الذي كشف الخطوب الكامنة وأبان وأوضح لأوليائه طريق الهداية وأبان»[1].

فالمتلقي لهذا النوع من السجع سيشكل عليه تفسير تلك الكلمات المتشابهة في الشكل والمختلفة في المعنى إلا إذا كان واسع الاطلاع باللغة وفاهما للسياقات.

فالنون الأولى والثانية في المثال متفقتان في الحروف لكنهما مختلفتان في المعنى المقصود منها، إذ المقصود بالنون الأولى الحرف العربي (نون) والنون الثانية يقصد بها الحوت.

وكذلك في ضريبا فالمقصود بالأولى مثيلا أو شبيها وضريبا الثانية يقصد بها الثلج.

ويمكننا أن نحوصل أجناس وأنواع النّثر عند الكلاعي في هذه الترسيمة:



(1) المصدر السابق، ص 234.

الفصل الثالث:

التّجنيس النّثري عند الكلاعي

المبحث الأول: مقاييس التصنيف عنده

أولا: مقاييس التصنيف: المقياس كما يعرفه عبد النبي في دستور العلماء هو «ما يقاس به الشيء، أي ما يعرف الشيء باقياس إليه...» [1] فيكون المقياس بذلك مرجع القياس كما أنّه: «المقدار وما قيس به من أداة أو آلة والجمع مقاييس»[2].

ونقصد بها في هذا الموطن تلك المعايير والأسس التي تصنف من خلالها الأعمال الأدبية في خانات خاصة لكل خانة اسم محدد.

عند تتبعنا لدراسة الكلاعي في كتابه إحكام صنعة الكلام، فإننا لا نجد ما يشير إلى قضية المقاييس التي اعتمدها في تقسيمه لأجناس وأنواع النثر، لكن ما يجدر الإشارة إليه هنا هو أن تقسيمه وتفريعه لم يكن اعتباطيا، بل كان معتمدا على جملة من المقاييس والمعايير إلاّ أنّه لم يصرح بها فقد مارسها ضمنيا، وما على الباحث إذا أراد استكناهها إلا التنقيب والبحث عنها ومحاولة استخراجها، من خلال تلك الممارسات وهذا ما نسعى إليه في هذا المبحث.

من خلال الاستقراء والتدقيق في ممارسات الكلاعي التصنيفية ووضعه لكل جنس أو نوع داخل خانة معينة (خاصة)، وكذلك من خلال الاستعانة بدراسة صالح الغامدي لهذه القضية[3]، تمكنت من حصر مجموعة من المقاييس يمكن الإثبات أن الكلاعي قد مارسها في عملية التصنيف وقد قسمت هذه المقاييس إلى قسمين، مقاييس أساسية ومقاييس ثانوية.

ثانيا: مقاييس التصنيف الأساسية: سمينا هذه المقاييس بالأساسية لأنها تظهر بوضوح في تقسيمات الكلاعي؛ حيث يظهر أنه صنف على أساسها أغلب الأجناس ويمكن حصرها في ثلاثة مقاييس هي:

1- عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ترجمة: حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1421هـ / 2000، ج3، ط 1، ص 215.

2- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، دار العودة، ج3، د ت، د ط، ص 770.

3- مما يجدر الإشارة إليه هنا أن صالح الغامدي تناول هذه القضية تحت عنوان أسس التصنيف التقسيم وقد أشار إلى بعض المعايير الأساسية ولكنه أهمل الحديث عن المعايير أو المقاييس الثانوية ولعله في ذلك راعى طبيعة الإشكال المطروح في مقاله، انظر: صالح بن معيض الغامدي، منحى الكلاعي في نقد النثر، مجلة جامعة الملك سعود، م7، 1415هـ / 1995م.

أوّلا: المقياس الوظيفي:

لا شك في أنّ النّقاد يذهبون إلى أنّ لكل نوع من الكتابة، وظيفة لغوية (جمالية) خاصة بها، وقد نبه رومان جاكبسون بل وأشاد بمبدأ وظائف اللغة، فالتقسيم على أساس الوظيفة اللغوية (الجمالية)، يعد أهم مقياس يمكّن الباحث من التّفريق بين جنس من أجناس الكتابة عما سواه ولتوضيح هذه الوظائف التي تخص الأجناس النثرية الثمانية ، التّي أوردها الكلاعي في كتابه قمنا بإعداد الجدول الآتي:

الجنس النثري	الوظيفة اللغوية (الجمالية)
الترسيل	الإقناع الكتابي
التوقيع	التأثير
الخطبة	الإقناع الشفوي
الحكم والأمثال	التلميح
المورى والمعمى	الترميز (التشفي)
المقامات والحكايات	التعليم الممتع
التوثيق	التوثيق
التأليف	التثقيف والتأديب

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن لكل جنس وظيفة لغوية (جمالية) منوطة به، هذا ما يجعل المقسم أو المنظّر يصنف كل واحد من هذه الأجناس في خانة خاصة مناسبة له.

ثانيّا: المقياس الموضوعي:

المقصود بهذا المقياس هو تصنيف أنواع النّثر ، من خلال النظر إلى موضوعاتها فالموضوع الذي قد يتناوله جنس معين قد لا يتناوله جنس آخر، وبالتالي يمكننا وضع جنس خاص في خانة خاصة لا يشاركه فيها غيره من خلال النظر إلى الموضوع.

ويظهر استخدام الكلاعي مثلا لهذا المقياس في تصنيفه لجنس الخطبة التي هي «كلام منظوم له بال» [1]، فموضوع الخطبة المشروط بأن يكون له بال هو الذي جعلها تصنف في خانة مخصوصة، وكذلك بالنظر إلى الموضوع هل هو شرعي أو غير شرعي، يمكننا زيادة التصنيف وكذلك يظهر استخدام الكلاعي لمقياس الموضوع في عملية التصنيف ، خاصّة في وضعه لجنس التوثيق في خانة خاصة به، فموضوع هذا الجنس هو الذي أكسبه صفة الخصوصية الجنسية إذ يكون موضوعه مثلا: « وصية، أو عقد، أو عهد... ».

ثالثا: المقياس الأسلوبي:

يُقصد بكلمة الأسلوب في اللغة: «الطرق ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه وطريقة الكاتب في كتابته، والفن يقال أخذنا في أساليب من القول فنون متنوعة والصف من النخل، ونحوه: ج أساليب»[2]، والمقصود بالأسلوب هنا كمقياس من مقاييس التصنيف، هو جملة الخصائص الكتابية التي تميز كتابة معينة عما سواها من الكتابات أن يدقق النظر في أساليبها الكتابية، فيلاحظ أن لكل مجموعة من الكتابات خصائص أسلوبية تميزها عن غيرها.

والملاحظ في دراسة الكلاعي أنه اعتمد هذا المقياس بكثرة ، خاصّة عند تحديده لأنواع الرسائل، فقد كان بالدرجة الأولى ، من خلال النظر في كل يمتاز به النوع من الأنواع من خصائص أسلوبية.

فمثلا يمتاز نوع العاطل بأسلوب خال من الأسجاع والتنميق على خلاف المرصع منها بكثرة إدراج الآيات أو الأحاديث، أو الأشعار...

إذن فكل نوعيتميّز بأسلوب عن غيره مما يسمح بتصنيفه في خانة خاصة لها اسم خاص.

وكذلك يظهر استخدام الكلاعي لهذا المقياس في تحديده لجنس التأليف الذي له أسلوب كتابي يمتاز به عما سواه ، فهو يمتاز بدقة العبارة ووضوحها ويمتاز باستعمال اللغة المبسطة المفهومة، لكي يؤدي الغرض المنشود منه.

1- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 167.

2- المعجم الوسيط، ج1، ص 441.

ثالثا– مقاييس التصنيف الثانوية: اعتبرنا هذه المقاييس التي سنذكرها ثانوية لأن الكلاعي استعملها بشكل عرضي غير أساسي في عملية التصنيف فقد استعملها فقط في تحديد بعض الأنواع، وقد يمكن حصر هذه المقاييس الفرعية في سبعة مقاييس هي:

1 – **مقياس الحجم:** فالملاحظ في دراسة الكلاعي أنه صنف بعض الأنواع من النثر من خلال اعتبار حجمها هو المقياس في تحديد نوعها، فمثلا قسم الكلاعي فن التوقيع إلى أنواع من خلال الحجم، عندما فرق ما يوقع به بالحرف الواحد عن الذي يوقع به بالكلمة، أو العبارة، أو الآية أو الحكمة، أو الشعر... وغيره، وفرق أيضا بين الخطب المطولة أو القصيرة.

2 – **مقياس المصدر:** استخدم الكلاعي مقياس المصدر في تنويعه لبعض أقسام النثر فمثلا يعد مصدر ما رصعت به الرسالة محددا لنوعها فالمرصعة بالشعر نوع والمرصعة بالقرآن نوع، والمرصعة بالحكمة نوع، باعتبار أن مصدر كل هذه المدرجات مختلف وكذلك في باب التوقيع يعد ما وقع به من القرآن نوع وما وقع فيه بالحكمة نوع، وما وقع فيه بالشعر نوع آخر...وغيره، فمصدر ما أدرك في نوع من أنواع الكتابة هو المسؤول عن تحديد نوعيتها.

3 – **مقياس السياق:** والمقصود به أن السياق الكلامي أو الكتابي الذي يأتي فيه الجنس النثري مسؤول عن تحديد نوعه؛ إذ قد تختلف الأنواع باختلاف السياقات، فمثلا يعد السياق الذي تقال فيه الحكمة أو المثل هو الذي يحدد نوعها فالمثل أو الحكمة الذي يأتي جوابا أو ردا على سؤال نوع، والمثل أو الحكمة التي تأتي في خطبة نوع والمثل أو الحكمة التي تأتي في الرسالة نوع وغيرها.

ولقد تحدد جنس المقامة من خلال السياق الذي قيلت فيه، إذ لا يؤتى بها في أول الأمر إلا في جلسات السمر، كما سبق الإشارة إليه في الحديث عن المقامات والحكايات وسبب تسميتها بالمقامة.

4 – **مقياس السجع:** كان سجع الكهان في الجاهلية جنسا نثريا قائما بذاته، لكنه بعد مجئ الإسلام حفت صوته إلى حد الانعدام، لكنه مع ذلك يقي خصيصة فنية مقصودة في بعض الكلام.

والمقصود بالسجع كمقياس تتحدد من خلاله بعض الأنواع هو مدى استخدام النوع النثري له، فالملاحظ أن درجات استخدامه تتفاوت من نوع إلى نوع، وعليه فإن الكلاعي أشر إلى أنواع نثرية صنفها من خلال درجة حضور الساجع فيها، ويظهر هذا في تقسيمه لأنواع الرسائل، وكذلك عده ميزة مهمة في فن المقامات، وكذلك نوَّع الأمثال والحكم على أساس السجع وعد غيابه محبوبا في بعض الفنون كالتوثيق والتأليف.

5 - **مقياس درجة الالتزام بالموضوع:** فرق الكلاعي بين نوعين من أنواع الحكم والأمثال، نوع يلتزم فيه قائل المثل بالموضوع ونوع لا يلتزم فيه بالموضوع قال: نوع «لم يعدل به في الغالب عن موضوعه» ونوع «يعدل البتة عن بعض وجوهه» ونوع «يعدل به في الغالب عن موضوعه»[1]. إذن فدرجة الالتزام بالموضوع هي المقياس في تحديد هذه الأنواع:

6 - مقياس اللفظ والمعنى: ونعني بهذا المقياس أن الكلاعي صنف أنواعا من النثر من خلال درجة مطابقة اللفظ للمعنى المراد منه، فعد المورَّى والمعمى، جنسا نثريا خاصا جاء على هذا الأساس، فعندما كان اللفظ والمعنى غير متطابق بين كان المعمى نوعا كتابيا خاصا ، فغموض المعنى وعدم تطابقه مع اللفظ هو المحدد هنا لهذا الجنس.

7 - مقياس المجال: صنف الكلاعي أنواعا من التأليف على حسب المجال الذي تدرسه فمجال الأدب نوع ومجال الحساب نوع، ومجال التاريخ والسير نوع، فالمجال هنا هو المحدد للنوع.

1- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 182-183.

المبحث الثاني: أجناس الكلاعي في ضوء قوانين التجنيس الحديثة:

لقد أسفرت نظرية الأجناس الأدبية المعاصرة على مجموعة من القوانين يمكن من خلالها إثبات أن نوعا ما من الكتابة إنما هو جنس قائم بذاته، أولا، وهذه القوانين إنما تطورت بتطور الدراسات النقدية المعاصرة التي أنتجت نظريات قيمة يمكن معالجة النصوص الأدبية من خلالها وفحصها، و تطرق الباحث المغربي جميل حمداوي في مقال له[1] يسعى فيه لإثبات أن القصة القصيرة جدا، إنما هو جنس قائم بذاته وله خصوصياته التي لا يشركه فيها غيره من الأجناس، تطرق لهاته القوانين التي استلها من الدرس النقدي المعاصر غربية وعربية، وحصرها في ثمانية وعشرين قانونا، قام بتطبيقها الواحد تلو الآخر على القصة القصيرة جدا، ليثبت في الأخير أنها جنس أدبي نثري قائم بذاته.

ونحن على غراره في هذا المبحث سنحاول تطبيق أهم هاته القوانين على أجناس الكلاعي النثرية لكي نرى حقيقة تصنيفه لهاته الأجناس، وهل يرقى حقا ما أشار إليه أنه جنس نثري إلى مرتبة الجنس الحقيقي القائم بذاته أم لا يرقى إلى مرتبة الجنس؟

ولكي نصل إلى جواب السؤال: هل أفلح الكلاعي في عمليات التجنيس النثري أم لا؟ وإلى أي مدى أفلح إن كان قد أفلح ؟

قوانين التجنيس في النقد المعاصر:

يدلّ **قانون المماثلة** على أنّ ثمة مجموعة من النقط المشتركة والمتماثلة بين النّصوص الأدبية، التّي تسمح بإدراجها ضمن خانة تجنيسية واحدة. وللتوضيح أكثر، ف إنّ لكلّ نصّ أو خطاب أدبي مجموعة من العناصر التي تتآلف من خلالها مع باقي النصوص الأخرى ، وفي الوقت نفسه، للنّص عناصره الخاصّة التي تميزه عن باقي تلك النصوص. لكن المشترك والمؤتلف هو الذّي يخلق الجنس الأدبي ، ومن هنا، يصبح معيار المماثلة مقياسا ضروريا في التّصنيف والتّجنيس والتّنويع والتّقسيم والتّنميط وهكذا، فـإنّ قانون المماثلة هو الذّي يوحّد بين

1- جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:

- http://www.nouhworld.com/article.

النّصوص الأدبيّة والخطابات الفنية، ويدخلها ضمن صنف نظري واحد ويدرجها ضمن مقولة تجنيسية أدبية موحدة[1].

أمّا بخصوص **قانون التّواتر** الذّي يسمى كذلك بقانون التّردد والتّكرار. ويعني هذا القانون الإحصائي أنّ الجنس الأدبي يتحدّد عبر الاستقراء والاستنباط والتحليل والتراكم برصد العناصر المتواترة والمتكررة في النّصوص الأدبية، عبر تطورها التّاريخي أو في حقبة زمنية معينة ، فالعناصر المتكررة داخل النّصوص تصبح هي الضّوابط والمعايير والمقاييس التّي ينبغي الاستعانة بها في تصنيف الأجناس الأدبية، وترتيبها تجنيسا وتنويعا وتنميطا ، والغرض من كلّ ذلك هو استكشاف العناصر العامة، واستكناه المبادئ الكونية التي تتحكم في الأجناس الأدبية، سواء أكانت تاريخية أم نظرية[2].

ونجد أيضا **قانون الأهميّة** الذّي يسمى – كذلك – بقانون الملاءمة ؛ بمعنى أنّ النّصوص الأدبية والفنية تحتوي على عناصر ذات أهمية كبرى، وتتضمن أيضا عناصر ثانوية وفرعية لا أهمية لها، وهذه العناصر المهمّة التّي يشترك فيها النّص الأدبي مع باقي النّصوص الأخرى، قد تصبح بحال من الأحوال ضوابط منهجيّة في عمليّة التّجنيس والتّصنيف والتّقسيم، وتصبح تلك الضوابط كذلك مقاييس ملائمة لتحليل كل نصّ أدبي وتجنيسه في قسم أو مقولة نظريّة معينة، بعد أن يكون لذلك الجنس الأدبي تاريخ مشترك مع مجموعة من النّصوص الأدبيّة وهكذا، ينبغي على المتلقي أو الناقد أو الباحث في نظرية الأجناس الأدبية أن يستخلص الأركان المهمّة في النّصوص، ويستهدي بشكل من الأشكال بالشّروط الثّانوية. لكن تبقى الأركان الثّابتة هي العناصر المهمّة مقارنة بالشّروط الفرعيّة التّي قد توجد في مجموعة من الأجناس الأدبيّة[3].

---

[1] ينظر: جميل الحمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، مقال منشور في الإنترنت، مستل من الموقع:

– www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31102

[2] المرجع نفسه.

[3] ينظر جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:

– http://www.nouhworld.com/article.

ويرتبط الجنس الأدبي – حسب رومان جاكبسون (R.Jakobson)– **بقانون القيمة المهيمنة (la valeur dominante)**، بمعنى أن الجنس الأدبي يتحدّد بهيمنة وظيفة معينة قد تكون تلك الوظيفة انفعالية أو تعبيرية كما في الشّعر الغنائي، أو وظيفة شعرية وجماليّة كما في النّص الإبداعي، أو وظيفة انتباهيّة تأثيريّة كما في الخطب والوصايا، أو وظيفة حفاظية كما في المكالمات الهاتفية، أو وظيفة مرجعيّة كما في النّصوص التّاريخية والإخبارية، أو وظيفة لغوية وصفية كما في النّصوص النقدية، وكلّما غلبت وظيفة ما في نصّ ما، صُنّف ذلك النّص ضمن جنس تلك الوظيفة المهيمنة[1].

إلى جانب قانون القيمة المهيمنة نجد **قانون الثّبات**، حيث تتوفّر مجموعة من النّصوص الأدبية والفنية على عناصر ثابتة وقارة غير متغيّرة ولامتحوّلة ؛ هذه العناصر الثّابتة هي التّي تجعل هذه النّصوص كلّها تندرج ضمن خانة تصنيفيّة معينة وبهذا، يتحدّد الجنس الأدبي ، انطلاقا من وجود تلك العناصر الثّابتة المهيمنة، في مقابل العناصر المتغيّرة. فرصد ماهو ثابت هو الذّي يحدّد الجنس الأدبي مؤسسة وتسنينا وتشفيرا وبالتّالي، يصبح الجنس مؤسسة أجناسية معترف به أكاديميا وأدبيا ونقديا واجتماعيا ، ويرى سعيد يقطين في كتابه (الكلام والخبر) أن قانون الثبات هو الذي:" يحدّد لنا العناصر الجوهرية التّي بواسطتها نميّز ماهية الشّيء عن غيرها من الأشياء الأخرى ، المتّصلة بها أو المنفصلة عنها ، وحصول هذه العناصر الجوهرية ضروري لتعيين الشّيء، لذلك ربطناها بمبدأ الثّبات."[2]

أمّا إذا استلهمنا آراء نظرية التطور في التعامل مع الأجناس الأدبية، فيمكن القول بأن الجنس الأدبي مثل الإنسان أو الكائن الحي يخضع لثلاث مراحل متعاقبة، وتشكل تلك المراحل سنّة الحياة لكلّ كائن عضوي حي. فهناك أولا فترة الولادة، ثم ثانيا فترة النمو والنضج، ثم، ثالثا فترة الموت والاندثار والتلاشي. وبتعبير آخر، تظهر – في البداية– أجناس وأنواع أدبية، ثم تنمو وتنضج وتتطور، لتختفي – في الأخير– تلاشيا وانقراضا واضمحلالا وهكذا، وهو ما

---

[1] ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:
– http://www.nouhworld.com/article.

2– سعيد يقطين: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ط1، ص:181.

يسمى **بقانون التطوّر** ، و يرى فرديناند برونوتيير (F.Brunetière) أن خطب الوعاظ في القرن السّابع عشر، بعد فترة انقطاع، تحوّلت إلى الشّعر الغنائي في القرن التّاسع عشر الميلادي[1].

ولقد وضع ستالوني (Y. Stalloni) **قانون العدد** (La loi du nombre) ، ويقصد به أنّه توجد مجموعة من الأعمال الأدبية ، التّي تتماثل وتشترك في عدد من النّقاط المشتركة والعناصر الملائمة، وتتحدّد ائتلافا في مجموعة من الخصائص والمكوّنات والسّمات المتشاكلة عدديا . بمعنى أن الجنس الأدبي يتحدّد عبر إبراز عدد من العناصر والقواسم المشتركة بين النصوص والخطابات، أو عبر مجموعة من النّصوص التّي تتراكم في الزّمان والمكان[2].

ويرتبط **قانون أفق الانتظار** بجمالية التلقي أو التقبل، وخاصة مع هانز روبير ياوس. والمقصود بهذا القانون أن المتلقي يمتلك أفق انتظار في قرائته للنّصوص الأدبية والفنية. فحينما يقرأ– مثلا – مسرحية تراجيدية فوق غلاف الكتاب الخارجي، فإنه ينتظر أن تقدم المسرحية أحداثا مأساوية، وتعرض صراعا تراجيديا. وحينما يقرأ مسرحية كوميدية، فينتظر القارئ من ذلك أن تقدم المسرحية أحداثا فكاهية مسلية تثير الضّحك ، وهكذا يمتلك المتلقي أفق انتظاره في قراءة النّصوص الأدبية وتجنيسها، فكلّ جنس لا يراعي أفق انتظار المتلقي نقول بأنّه قد خيّب أفق انتظاره المعهود[3].

أمّا **قانون التمثيل** فيقصد به، أن يتضمن النّص الأدبي مجموعة من العناصر والثوابت القارة، التّي يمكن أن تمثّل جنسا أدبيا معينا أي: تتوفّر على نسبة معيّنة من العناصر التّمثيلية التّي تسمح لهذا النّص بالانتماء إلى جنس أدبي معين وبالتالي، تصبح تلك العناصر هي التّي

[1] ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:
– http://www.nouhworld.com/article.

[2] ينظر جميل الحمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، مقال منشور في الإنترنت، مستل من الموقع:
– www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31102

[3] المرجع نفسه.

تمثّل باقي النّصوص الأخرى وبتعبير آخر، يمكن أن يمثل ذلك الجنس الأدبي نظريا مجموعة من التّجليات النصية والخطابية التاريخية المتحققة ممارسة وتطبيقا وإبداعا[1].

ويتحدد – أيضا – الجنس الأدبي نظريةً وممارسةً عن طريق التراكم الكمي والكيفي والنوعي. بمعنى أن يكون هناك عدد كبير من النصوص والخطابات الأدبية النوعية المتراكمة من أجل تعيين جنس أدبي معين، أو تسميته اصطلاحا ومفهوما وهو ما يسمى **بقانون التّراكم**؛ وغالبا ما يتحدّد الجنس الأدبي من خلال تراكم ظواهر معينة، فالقصة هي نتاج لتراكم كثير من الحكايات والرواية نتاج لتراكم كثير من القصص، والسيرة الذاتية نتيجة لتراكم كثير من أخبار التراجم، وهكذا، دواليك...[2]

كما يتحدّد الجنس الأدبي نظريا وتاريخيا عبر عمليتي التراكم و **التكامل**، ويعني التكامل ارتباط النوع الأول بالنوع الثاني ارتباطا وثيقا؛ مما يؤدي هذا الترابط والتكامل إلى تشكيل جنس أدبي جديد له مكوناته الخاصة به. فقد تولد جنس الرحلة – مثلا– عن طريق التكامل بين التاريخ والجغرافيا والسيرة الذاتية، وتحقق جنس الرواية عبر تكامل تفاعلي بين الحكاية والقصة والوصف...

ويعمل **قانون المقارنة** على المقارنة بين النّصوص الأدبية، برصد ماهو مشترك وماهو مختلف، أي: يعمل قانون المقارنة على ذكر مواطن الاختلاف والالتقاء بين النصوص الأدبية إن شكلا وإن دلالة وإن وظيفة، وذلك بغية معرفة ما يحدّد نصا ما ويميزه عن باقي النّصوص الأخرى برصد المتماثل والمختلف ، فعملية المقارنة مهمّة في عملية التّجنيس الأدبي، فانطلاقا منها يتأسس الجنس الأدبي ويتكوّن ويتولد ، ويضاف إلى ذلك، أنّ النّصوص تقارن عبر ضوابط أسلوبية، وموضوعاتية، وخطابية، وشكلية، وإيديولوجية ووظيفية... وبعبارة أخرى، تتمّ المقارنة بين النّصوص والخطابات المعطاة – تاريخيا ونظريا– شكلا ودلالة ووظيفة.

---

[1] ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:
– http://www.nouhworld.com/article.

[2] ينظر جميل الحمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، مقال منشور في الإنترنت، مستل من الموقع:
– www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31102

أمّا إذا عدنا إلى **قانون المشابهة**، الذّي يعدّ من أهم القوانين التّي يتكئ عليها الجنس الأدبي في عملية التصنيف من جهة، وعملية القراءة والتأويل من جهة أخرى ، بمعنى أنّ المشابهة تساعدنا على معرفة النّصوص المتشابهة في مجموعة من العناصر المشتركة ، كما تسعفنا المشابهة في إدراك نصوص جديدة، وتحليلها في ضوء نصوص قديمة تتشابه معها في مجموعة من العناصر والثوابت التجنيسية المشتركة. وفي هذا الصدد، يقول محمد مفتاح:" إن المشابهة لها دور كبير في التعميم والتصنيف وربط العلائق، وإدراكا من الباحثين لهذا الدور، فإننا نجدهم اهتموا بها، وخصصوها بدراسات مستفيضة، بعضها رياضي وبعضها لساني، وبعضها سيميائي، ذلك أنها هي حجر الزاوية– وضعيا على الأقل– للمقارنة والمقايسة، ولعقد الصلات أو لرفضها، على أنها قد تكون ظاهرة أحيانا، وقد تكون خفية أحيانا أخرى (وظيفية أو عقلية)، ولكنه مهما كان الأمر، فإنها لابد لمن أراد أن يلحق شيئا بشيء.

بيد أن طبيعة الأشياء وقوتها تفرض أن التفرد هو أساس المشابهة، ومعنى هذا أن إدراك خصائص الشيء المفرد الملاصقة والمفارقة هي أصل القياس. واستنتاجا من هذا أنه لاينبغي بخس الجنس الأدبي خصائصه الظاهرة، فلا يعقل أن نسوي بين نص شعري ونص قصصي بدعوى الاشتراك في أصل الوجود وآلاته، فإذا فعلنا هذا فقد نسوي بين مظاهر الطبيعة جميعها، وحينئذ فإننا نقع في اختزال مشين ومضحك، ولكنه ، في الوقت نفسه، يجب ألا يقتصر على الدراسة التجريبية الجزئية التي لاتنتهي إلى استنتاجات عامة؛ فالمزاوجة إذاً، بين اكتشاف الثوابت وبين مراعاة المظاهر، أمر متعين."[1]

هذا، ويعدّ مبدأ التشابه من الآليات التي تسعف الدارس في عملية التجنيس، وقراءة النص الأدبي، وتأويل دلالاته، وخلق اتساقه وانسجامه. بمعنى أن مبدأ التشابه يشدد على " أهمية التجربة السابقة في المساهمة في إدراك المتلقي للاطرادات عن طريق التعميم، ولن يتأتى له ذلك إلا بعد ممارسة طويلة نسبيا، وبعد مواجهة خطابات تنتمي إلى أصناف متنوعة؛ مما يؤهله إلى اكتشاف الثوابت والمتغيرات. وعلى هذا النحو يمكنه الوصول إلى تحديد الخصائص النوعية لخطاب معين.

1 – محمد مفتاح: دينامية النّص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، سنة 1987، ط 1، ص43.

من ضمن ماتزود به التجربة السابقة المتلقي، القدرة على التوقع. أي: توقع ما يمكن أن يكون اللاحق بناء على وقوفه (أي المتلقي) على السابق. إن تراكم التجارب (مواجهة المتلقي للخطابات)، واستخلاص الخصائص والمميزات النوعية من الخطابات يقود القارئ إلى الفهم والتأويل بناء على المعطى الموجود أمامه، ولكن بناء أيضا على الفهم والتأويل في ضوء التجربة السابقة. أي: النظر إلى الخطاب الحالي في علاقة مع خطابات سابقة تشبهه، أو بتعبير اصطلاحي، انطلاقا من مبدإ التشابه."[1]

وهكذا، فقانون التشابه مهم لتثبيت الجنس، والتعرف عليه بشكل من الأشكال أثناء مواجه النصوص دلاليا، وملامستها فنيا وجماليا وسياقيا.

يعمد الجنس الأدبي ، باعتباره مقولة تجنيسية مجردة، إلى توصيف النصوص الأدبية – عبر **قانون التّوصيف** – وتوسيمها بأوصاف جنسية أو نوعية أو نمطية ، بمعنى أنّ الجنس الأدبي بمثابة لغة وصفية نستعين بها لفهم النّص الأدبي، وتفسيره، وتأويله، وتقويمه والحكم عليه تصنيفا وتقسيما وترتيبا ، ويعني هذا أن الجنس الأدبي يستخدم لغة وصفية (Métalangage) متعالية ومجردة للتفكير في النص الأدبي بوصف مكوناته، وتبيان سماته، وتحديد خاصياته الثابتة والمتغيرة ، مع تجنيسه في خانة أدبية معينة في ضوء مجموعة من المعايير الدّلالية والشّكلية والوظيفية ، أو في ضوء معايير مضمرة وأنساق أدبية تعمل عليها كثير من النصوص الأدبية بشكل من الأشكال[2].

ويعد الجنس الأدبي **معيارا للتصنيف** ، والتقسيم ، والتنميط، والتنويع، والتمييز بين الأجناس الراقية النبيلة والأجناس السوقية الشعبية – **حسب قانون التّصنيف** – ويعني هذا أنه معيار للتراتبية الانتقائية. ومن هنا، يتحدد الجنس – حسب تودوروف– بكونه مقولة لتصنيف النصوص. ومن جهة أخرى، يرى كبيدي فاركا (A. Kibédi Varga) بأن الجنس الأدبي هو أداة للتصنيف والتنميط، والتنويع، والتقسيم.

---

1 – محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، سنة 1991، ط 1، ص57–58.

[2] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:

– http://www.nouhworld.com/article.

ويتم تصنيف الأجناس الأدبية تاريخيا ونظريا في ضوء معايير وضوابط معينة: شكلية ودلالية، وخطابية، وأدائية، وإيديولوجية، وأسلوبية، ووظيفية...

كما خضعت الأجناس الأدبية – من خلال **قانون التّقسيم** – إلى التّقسيم إلى أنواع وأنماط، بمعنى أن تقسيم الجنس الأدبي يتم بشكل متدرج من أعلى قاعدة الهرم إلى أسفله بالانتقال من الأجناس النبيلة إلى الأجناس السوقية ومن ثم، تتعدد التقسيمات بشكل يصعب حصر كل الأجناس الأدبية.

وللتمثيل، فقد تفرعت عن الشعر الغنائي والملحمة والدراما أصناف وأنواع كثيرة من الصعب استقصاؤها وحصرها في أشكال ثابتة ومعينة. وفي هذا الصدد، يقول عبد الفتاح كليطو:" مسألة الأنواع تذكر بمسألة الصور البلاغية.هل يمكنك أن تتكلم عن الأنواع دون أن تلجأ إلى التقسيم؟ ثم هل للأنواع عدد يمكن حصره؟ قل الشيء نفسه عن الصور والمحسنات التي تكاثر عددها مع مرور الزمن في المصنفات البلاغية. ولكن الشره الاستيعابي والتقسيمي لم يتعرض للأنواع كما تعرض للصور البلاغية. ومرد ذلك لكون القدماء يميزون بين الأنواع النبيلة والأنواع السوقية، فلا يهتمون إلا بالأولى .أما فيما يخص المحسنات، فإن التفضيل بصفة عامة غير وارد (هل الطباق أنبل من التورية؟)".[1]

وهكذا، نجد علماء نظرية الأدب قد قسموا الصيغة إلى أجناس، وقسموا الأجناس إلى أنواع وقسموا الأنواع إلى أنماط، وقسموا كل عنصر من هذه العناصر إلى ما هو ثابت، وماهو متحول، وما هو متغير.

وحينما يتكون الجنس الأدبي وفق قواعد جماعية مشتركة مبنية على استقراء مجموعة من النصوص الأدبية المشتركة، يصبح ذلك الجنس الأدبي معيارا اجتماعيا للتصنيف والتجنيس والتقسيم، وتصبح قواعده الثابتة والمهمة والقارة مقاييس ضرورية في عملية التحليل البيداغوجي والديداكتيكي في **قانون المؤسسة** ، بل تصبح تلك المقولات التجنيسية ذات طابع اجتماعي مؤسساتي خاضع لسلطة الضبط والتأديب.

1 – عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1997، ط3، ص23.

وتنظم نظرية الأجناس الأدبية – حسب **قانون التنظيم** – النصوص والخطابات – حسب بنياتها الداخلية– تشريحا وتركيبا ومن ثم، يساعد بناؤها النسقي على فهم الجنس أو النوع الأدبي، ويساعدنا على التعرف عليه وتمثله واستيعابه وانتقاده في ضوء بنياته السائدة والمعروفة. وتبعا لذلك نتعرف الأجناس الأدبية ضمن بناها وعناصرها التنظيمية التي تختلف عن أنساق تنظيمية أخرى[1].

وهكذا، ينبغي للدارس أو الناقد أو القارئ المفترض أن يلم بجميع المقاييس والقواعد التنظيمية التي ينبني عليها جنس القصة القصيرة جدا حين ملامسة النص أو الخطاب المعطى تفكيكا وتركيبا. وتنتظم هذه القوانين ضمن أركان ثابتة رئيسية لا يمكن الاستغناء عنها.

ونجد – أيضا – **قانون التسنين** أو ما يسمى بقانون التشفير، ويعني هذا أن الجنس الأدبي قد يتحول إلى شفرة مقننة ومسننة وبالتالي ، يصبح الجنس الأدبي مؤسسة ثابتة وقارة، لها قواعد معينة، ينبغي احترامها، وتمثل ضوابطها، ويمنع انتهاكها، أو الخروج عنها بأي حال من الأحوال. وبتعبير آخر، إن الجنس هو عبارة عن مجموعة من القواعد التي قد تم الاتفاق عليها مؤسساتيا. لذا فعلى المبدع الانطلاق منها، وعدم مخالفتها بأي شكل من الأشكال، بل يصبح هذا التشفير والتسنين ذا طابع اجتماعي ومؤسساتي من الصعب خرقه، وإلا سيتعرض صاحبه للنقد والعقاب الرمزي بتعبير بيير بورديو(Pierre Bordieu)[2].

ويعتبر **قانون الاختلاف** معيارا آخر لتحديد الأجناس الأدبية الأخرى، فقد تشترك النصوص الأدبية في قواسم مشتركة واحدة، تتحدد من خلالها الأجناس الأدبية، بيد أن العناصر التي تم الاختلاف حولها، قد تؤسس جنسا أدبيا فرعيا متميزا، يتولد عن الجنس الرئيس. بمعنى أن هناك أجناسا أدبية رئيسة وأجناسا أدبية فرعية. فمثلا الرواية والقصة القصيرة والحكاية والقصة القصيرة جدا تشترك في مجموعة من العناصر المتآلفة الموحدة ولكن تختلف

[1] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:
– http://www.nouhworld.com/article.

[2] ينظر جميل الحمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، مقال منشور في الإنترنت، مستل من الموقع:
– www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31102

في مجموعة من المعايير والعناصر ، وهذا المختلف هو الذي يشكل تنويعة جنسية فرعية آخرى ضمن خانة الأجناس الأدبية. ويمكن أن نقول بمعنى آخر: إن الجنس الأدبي يتحدد بالتعارض مع الأجناس الأدبية الأخرى المقابلة.

من المعلوم أن النص الأدبي لا يوجد بمفرده، ولم يخلق من عدم، وليس نصا نقيا موحدا صافيا، بل تتداخل فيه النصوص والأجناس الأدبية تناصا وامتصاصا وحوارا وتفاعلا وهو ما يحدّد **قانون التّفاعل**، بمعنى أن النص الأدبي يتضمن مجموعة من العناصر المشتركة التي يلتقي فيها مع مجموعة من النصوص الأخرى، بل يشترك حتى مع الأجناس الفرعية والأنواع والأنماط في تلك القواسم التجنيسية المشتركة. لكن الجنس الأدبي يستضمر مجموعة من المعايير والعناصر الثابتة التي توجد في نصوص سابقة، قبل ولادة نص جديد ومن ثم يدخل الجنس الأدبي في علاقات تفاعلية وتناصية مركبة ومعقدة مع نصوص سابقة[1].

ونجد إلى جانب القوانين السّابقة ما يسمى **بقانون التحوّل**، أو ما يسمى بقانون الانتهاك والانزياح، بمعنى أن الجنس الأدبي قد ينتهك جنسا آخر، حيث يغير كل المعالم التصنيفية القديمة، وينزاح عن المعايير التي تم التعارف عليها بتقديم عناصر جديدة إلى عملية التجنيس، فيتغير الثابت ليتحقق التحول والانتقال إلى جنس أدبي آخر. وبتعبير آخر، يقع هذا التحول – حسب يوس– بتخييب أفق انتظار القارئ؛ لأن المتلقي قد تعود على نص أدبي خاضع لمجموعة من العناصر والضوابط المألوفة، لكن حينما ينتهك هذا الجنس عبر آليات التحديث والتجريب والتفكيك والتقويض يخيب أفق انتظار المتلقي، ويتأسس لديه أفق انتظار جديد ، بعد أن يتمثل آليات هذا الجنس الأدبي المستجد. وهكذا، يتغير الجنس الأدبي بتغير أفق انتظار القارئ. وعن هذا المبدإ، يقول سعيد يقطين بأنه يتعلق :" بكل الظواهر والأشياء.غير أنه يختلف عن الأول بكونه لايتصل بالعناصر الجوهرية، ولكن بالصفات البنيوية للشيء، وهذه

[1] ينظر جميل الحمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، مقال منشور في الإنترنت، مستل من الموقع:
– www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31102

الصفات قابلة للتحول كلما طرأت عوامل جديدة، تؤثر في الظاهرة، وتعطي لصفاتها البنيوية أوضاعا تتحدد بفعل الشروط المحيطة بها.[1]

ويتعلق **قانون التغير** بانتقال جنس أو نوع أدبي من حالة إلى أخرى حسب العوامل الذاتية والموضوعية، وحسب التغيرات الزمكانية. ومن ثم، لا يختلف هذا القانون في عمومه عن مبدإ التحول والثبات من حيث الكلية" فكل الظواهر عرضة للتغير الذي ينقلها من حالة إلى حالة أخرى مختلفة تماما،وذلك بفعل تدخل عوامل معينة تتصل مثلا بالزمن. فالصيرورة التاريخية تحيل الشيء أو الظاهرة من وضع إلى آخر.وتبعا لذلك، تكتسب الظواهر سمات مختلفة باختلاف الزمن.لذلك، ننظر في هذه التغيرات، في ذاتها، ومن زاوية علاقة الشيء المتغير بغيره من الظواهر في الحقبة الزمنية نفسها."[2]

أمّا بخصوص **قانون الوساطة** ، فيعني أنّ الجنس الأدبي واسطة للتعرف على النصوص الأدبية. بمعنى أن الناقد الأدبي أو القارئ المفترض لايمكن له ملامسة النص وقراءته وتحليله وتقويمه وتفكيكه إلا بمعرفة الجنس الأدبي. وبهذا، يكون الجنس وسيطا بين الناقد المتلقي والنص الأدبي. وتعد هذه الوساطة المعيارية ضرورية لفهم النص الأدبي وتفسيره وتأويله. كأن الجنس مقولة تصنيفية خارجية تسعف القارئ في استيعاب خصوصيات النص ، وتعرف بنياته الدلالية والفنية والجمالية. ويلاحظ أن قانون الوساطة قانون مجرد يجمع بين عنصرين محسوسين هما: المتلقي والنص الأدبي، أو يربط بين النص والأدب[3].

ومن المعروف أن الأجناس الأدبية ، هي بنيات جمالية وفنية قبل كلّ شيء، وهو ما يحدّده **قانون الجمال**، بمعنى أنّ الجنس الأدبي يحدّد القواعد الجمالية، التّي يستند إليها الجنس أو النوع أو النمط، وتصبح هذه القواعد الجمالية بمثابة مبادئ تنظيمية ومؤسساتية، ينبغي احترامها، والاشتغال وفقها، وكل من ينتهكها أو ينزاح عنها يتعرض لهجوم النقاد والجمهور على حد سواء.

---

1 سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص181.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:

http://www.nouhworld.com/article –

ينبني الجنس الأدبي على تراتبية شكلية معينة – حسب **قانون الهرمية** – بمعنى أنه يمكن الحديث عن مستويات مختلفة ومتنوعة أثناء حديثنا عن الأجناس الأدبية، فهناك الجنس الأدبي الرئيس، والجنس الأدبي الثانوي، والجنس الأدبي الفرعي. بمعنى أن هناك أشكالا ثابتة، وأشكالا متحولة ثانوية. وبتعبير آخر، يمكن الحديث عن الجنس، والنوع، والنمط. وبالتالي، تخلق هذه الأصناف الفرعية والجزئية تراتبية في التصنيف والتجنيس والتقسيم وذلك حسب الأهمية والقيمة والنوعية[1].

ولقانون المفاضلة دور كبير في ترجيح كفة بعض الأجناس على حساب أجناس أخرى، فقد كانت هناك أجناس نبيلة وراقية كالملحمة والشعر والدراما، وأجناس دونية كالأنواع الهزلية والفكاهية مثلا. فلو أخذنا الرواية – مثلا– فقد كانت قبل القرن الثامن عشر أفقر الأنواع الأدبية، وعدت نوعا مرفوضا عند القراء والنقاد . بيد أن الرومانسية ستعيد الاعتبار لفن الرواية ، فستسمو به إلى أعلى هرم نظرية الأجناس الأدبية؛ لكونه يضم كل الأجناس والأنواع الأخرى ضمن بوتقة فنية واحدة مترابطة ترابطا عضويا وموضوعيا. ولقانون المفاضلة أيضا علاقة بقانون التراتبية، فقد كان الشعر في ثقافتنا العربية أفضل بكثير من النثر؛ لأنه ديوان العرب ، وسجل تاريخهم وآثارهم.

ويبدو أن قانون المفاضلة في الحقيقة تعبير عن تراتبية اجتماعية وطبقية تعكس الصراع بين ماهو علوي وماهو سفلي. ومافتئ كتاب الرواية يفضلون الرواية على باقي الأجناس الأدبية الأخرى

أمّا إذا انطلقنا من تصورات النظرية الظاهراتية أو النظرية التأويلية (الهيرمونيطيقية) فإنّ الجنس الأدبي يقوم على قانون التأويل. بمعنى أن الجنس الأدبي يساعدنا ، وذلك بمجرد الاحتكاك به، وملامسة بنياته الأولى توقعا وافتراضا وقراءة وتجربة ، على استكناه الدلالة فهما وتشريحا وتفكيكا، واستكشاف معاني النص أو الخطاب، ورصد مقاصده القريبة والبعيدة عبر

[1] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:

– http://www.nouhworld.com/article

فعل التأويل أوالتفسير. وتبعا لذلك، فالجنس آلية من آليات استكشاف المعنى، ولكن بشرط أن يقوم على عمليتي: الفهم والتأويل.

يلاحظ أن كثيرا من الأعمال والنصوص والمؤلفات الأدبية المعاصرة ترفض عملية التجنيس أو ما يسمى **بقانون الممانعة**، وتأباها بشكل مطلق، وتمتنع عن إمكانية تصنيفها ولا ترغب في الوجود أصلا وتعمل على تفكيك نفسها بنفسها، وتحتمي بخاصية الأدب العامة، وتكره التجنيس، وترفض التنميط، وتدرج نفسها ضمن خانة الكتاب أو العمل أو الأثر أو الأدب (L'euvre)، مثل كتابات مابعد الحداثة، مثل: كتابات موريس بلانشو(الفضاء الأدبي) 1955، و(الكتاب الذي يأتي 1959)، وكتابات رولان بارت، ونيتشه، وعبد الكبير الخطيبي، وكتابات التفكيكيين بصفة عامة. ويترتب على ذلك صعوبة تصنيفها أو تجنيسها في خانة أدبية ما ؛ وذلك بسبب تمردها انزياحا وتفكيكا وتشتيتا وتأجيلا[1].

ثانيا: تطبيقات قوانين التجنيس المعاصرة على أجناس الكلاعي:

1- قانون المماثلة:

يعني هذا القانون أن ثمة مجموعة من النقط المشتركة والمتماثلة بين النصوص الأدبية التي تسمح بإدراجها ضمن خانة تجنيسية واحدة. وللتوضيح أكثر، فكل نص أو خطاب أدبي له مجموعة من العناصر التي تتآلف من خلالها مع باقي النصوص الأخرى. وفي الوقت نفسه، للنص عناصره الخاصة التي تميزه عن باقي تلك النصوص. لكن المشترك والمؤتلف هو الذي يخلق الجنس الأدبي. ومن هنا، يصبح معيار المماثلة مقياسا ضروريا في التصنيف والتجنيس والتنويع والتقسيم والتنميط. وهكذا، فقانون المماثلة هو الذي يوحد بين النصوص الأدبية والخطابات الفنية، ويدخلها ضمن صنف نظري واحد ، ويدرجها ضمن مقولة تجنيسية أدبية موحدة[(2)].

---

[1] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:
http://www.nouhworld.com/article –

2 ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، حمداوي جميل، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:

http://www.nouhworld.com/article.

إذا أردنا تطبيق هذا القانون على أجناس النثر الثمانية عند الكلاعي: (الرسالة التوقيع، الخطبة، الأمثال والحكم، المقامات والحكايات، التوثيق، المورى والمعمى، التأليف) فسوف نجدها كلها تخضع خضوعا تاما لهذا القانون التجنيسي الذي يسمح لكل واحد من هذه الأجناس، بالوقوف في خانة تصنيفية خاصة به، وخاصة إذا أمكنا النظر في الأمثلة التي ساقها الكلاعي لكل جنس، فالتماثل واضح كل الوضوح بين أمثلة كل مصنف لأي شيء مراعاته في عملية تصنيفه، ونستطيع التأكيد على أن الكلاعي مارسه ضمنيا في عملية تجنيسه لتلك الأجناس النثرية.

ولإيضاح التماثل الملحوظ بين أجناس النثر التي أوردها الكلاعي وضعنا الجدول الآتي:

الجنس النثري	أوجه التماثل
الرسالة	التوجيه إلى غائب، الكتابة، تقتضي مرسلا ومرسلا إليه ونصا بينهما (محددان)، الأسلوب الخاص، ضمير الخطاب بالخاص، الدافع.
التوقيع	الاختصار في الرد على الرقع لدرجة أن يكون الرّد بكلمة أو جملة واحدة.
الخطبة	توجيه إلى جمع حاضر، (الأسلوب الخاص)، ضمير الخطاب الخاص.
الأمثال والحكم	المضرب والمورد، السياق، الأسلوب الخاص.
المقامات والحكايات	الحكي، الشخصيات، الزمان، والمكان والطرافة.
التوثيق	الاحتراز والتثبت، اللغة السهلة
التأليف	الإفادة العلمية
المورى والمعمى	التعمية والغموض

إذن فأمثلة كل جنس نثري توحي بالتماثل الذي استخرجنا بعضه على الأقل في هذا الجدول، وعليه يمكننا القول بأن كل جنس منها هو جنس أدبي قائم بذاته.

2- قانون التواتر:

يسمى هذا القانون كذلك بقانون التردد والتكرار. ويعني هذا القانون الإحصائي أن الجنس الأدبي يتحدد عبر الاستقراء والاستنباط والتحليل والتراكم، برصد العناصر المتواترة والمتكررة في النصوص الأدبية، عبر تطورها التاريخي أو في حقبة زمنية معينة. فالعناصر

المتكررة داخل النصوص تصبح هي الضوابط والمعايير والمقاييس التي ينبغي الاستعانة بها في تصنيف الأجناس الأدبية، وترتيبها تجنيسا وتنويعا وتنميطا. والغرض من كل ذلك هو استكشاف العناصر العامة، واستكناه المبادئ الكونية التي تتحكم في الأجناس الأدبية، سواء أكانت تاريخية أم نظرية.

إذا أردنا تطبيق هذا القانون على أي أجناس الكلاعي فإنه يجب علينا فحصها جنسا جنسا، ونوعا نوعا، ثم ملاحظة هل هي متواترة ومترددة حقا أم لا، ومن أجل هذا قمنا بالاطلاع على بعض ما كتب حول تلك الفنون النثرية، وخاصة تلك التي أشار إليها الكلاعي في تمثيلاته لكل جنس فوجنا ما يلي:

1- في باب الرسائل: أورد الباحث صالح بن رمضان مجموعة من كتب الأدب التراثي التي جمعت فيها الرسائل المتناثرة لأهم الكتاب المعروفين في القرون الهجرية الأولى منها: مجموع رسائل الجاحظ (ت 255هـ)، مجموع رسائل أبي الفضل بن العميد (ت 360هـ)، ديوان رسائل أبي بكر الخوارزمي (ت 383هـ)، المختار من رسائل أبي إسحاق الصابي (384هـ)، مراسلات الصابي، الشريف الرضي (385هـ)، ديوان رسائل الصاحب بن عباد(385هـ)، ديوان رسائل الهمذاني (398هـ)، مجموع رسائل أبي العلاء المعري(449هـ) [1] ..... وغيرها من الرسائل.

إذن فالكم الهائل من الرسائل التي احتوت عليه هاته الكتب وغيرها إنما يؤكد أن هذا الفن إنما تواتر لأجيال وأجيال وتكرر إبداعهم فيه، مما يسمح لأي مصنف أن يجعله في خانة تصنيفية خاصة.

2- التواتر في باب التوقيع: لا شك أن فن التوقيع إنما تطور واشتهر بانتشار وتطور فن الرسائل الدّيوانيّة ، وبالاطلاع على سير الخلفاء والأمراء والعلماء والمترسلين في دول الإسلام سنجد أمثلة لا حصر لها من التوقيعات المتنوعة، مما يؤكد للمصنف أن هذا الفن قد تواتر إلى القدر الذي يسمح له بتصنيف في قسم خاص.

1- صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2007، ط 2، ص 27.

3- التواتر في باب الخطبة: نقلت كتب الأدب عددا هائلا من الخطب منذ الجاهلية إلى عصور الإسلام وما بعدها، وهذا الفن من فنون النثر لا يحتاج أي مصنف دليلا على تواتره، فهو متواتر بالقوة، فهذه الجمعات والأعياد والمحافل والمناسبات، وعليه فإن تصنيفها كجنس خاص من خلال تواترها عبر العصور لا غبار عليه.

4- التواتر في باب الأمثال والحكم: ما وصلنا من أمثال وحكم جاءت عن العرب منذ أقدم العصور، عن طريق أمهات كتب الأدب كصبح الأعشى، والعقد الفريد، وأدب الكاتب والكامل، والعمدة والوشي المرقوم وغيرها كثيرا جدا. فقد نطلق بها كل زمان على كل لسان ولم يسر شيء كسيرها ولا عم عمومها حتى قالوا أيسر من مثل[1].

5- التواتر في باب الموارى والمعمى: أشار الكلاعي في آخر باب الموارى وبعدما استعرض أكثر من عشرة أمثلة منها المطولة، أشار إلى أن ما أورده من أمثلة هذا النوع من الكلام إنما هو يسير، والباب في ذلك واسع، وإنما ذكره فقط للاستدلال على النوع فقط يقول: «وقد أثبتنا -أعزك الله- ما اخترنا من أنواع التعمية وأوردنا ما تيسر من ضروب التورية، وإن كان نطاق ذلك واسعا، وعرض استيفائه شاسعا، وفي ما ذكرناه مقنع ودليل...» [2].

فهذه الإشارة إلى كثرة ما ورد من هذا النوع فيه دليل على تواتره، والتواتر يسمح للمصنف أن يفرد له بابا خاصا.

6- التواتر في باب المقامات والحكايات: اشتهرت في الأدب العربي القديم أعداد كبيرة من المقامات والحكايات نقلتها لنا أمهات كتب الأدب، أهمها مقامات بديع الزمان الهمذاني التي ضاع معضمها، ومقامات الحريري، ومقامات الزمخشري، ومقامات الصفدي ومقامات ابن الناقيا البغدادي، ومقامات ابن الجوزي، ومقامات الحنفي، ومقامات الشاب الظريف، ومقامات ابن الوردي، ومقامات السيوطي، ومقامات الخفاجي، ومقامات السويدي وغيرها كثير جدا[3].

1- عرفة حلمي عباس، نقد النثر النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009، ط 1، ص 539.

2- الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 195.

3- ينظر: محمد الهادي مرادي، فن المقامات النشأة والتطور، مجلة التراث الأدبي، جامعة العلامة الطباطابي، 1388هـ، ص 130-132.

هذا الكم الهائل الذي وصل إلينا من الكتابات المقامية يؤهل لكل مصنف أن يؤكد بأن هذا الفن قد تواتر وتردد الإبداع فيه إلى القدر الذي يمكنه من تصنيفه كجنس قائم بداته.

7- التواتر في باب التوثيق: اشتهر هذا الفن الكتابي عند العرب بعد مجيء الإسلام فقد حث الإسلام على التوثيق والمكاتبات التي تحفظ حقوق الناس فيما بينهم قال الله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَنْتُمْ بِدَيْنٍ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى فَاكْتُبُوهُ وَلْيَكْتُبْ بَيْنَكُمْ كَاتِبٌ بِالْعَدْلِ وَلَا يَأْبَ كَاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ كَمَا عَلَّمَهُ اللَّهُ فَلْيَكْتُبْ وَلْيُمْلِلِ الَّذِي عَلَيْهِ الْحَقُّ وَلْيَتَّقِ اللَّهَ رَبَّهُ وَلَا يَبْخَسْ مِنْهُ شَيْئًا فَإِنْ كَانَ الَّذِي عَلَيْهِ الْحَقُّ سَفِيهًا أَوْ ضَعِيفًا أَوْ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يُمِلَّ هُوَ فَلْيُمْلِلْ وَلِيُّهُ بِالْعَدْلِ وَاسْتَشْهِدُوا شَهِيدَيْنِ مِنْ رِجَالِكُمْ فَإِنْ لَمْ يَكُونَا رَجُلَيْنِ فَرَجُلٌ وَامْرَأَتَانِ مِمَّنْ تَرْضَوْنَ مِنَ الشُّهَدَاءِ أَنْ تَضِلَّ إِحْدَاهُمَا فَتُذَكِّرَ إِحْدَاهُمَا الْأُخْرَى وَلَا يَأْبَ الشُّهَدَاءُ إِذَا مَا دُعُوا وَلَا تَسْأَمُوا أَنْ تَكْتُبُوهُ صَغِيرًا أَوْ كَبِيرًا إِلَى أَجَلِهِ ذَلِكُمْ أَقْسَطُ عِنْدَ اللَّهِ وَأَقْوَمُ لِلشَّهَادَةِ وَأَدْنَى أَلَّا تَرْتَابُوا إِلَّا أَنْ تَكُونَ تِجَارَةً حَاضِرَةً تُدِيرُونَهَا بَيْنَكُمْ فَلَيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَلَّا تَكْتُبُوهَا وَأَشْهِدُوا إِذَا تَبَايَعْتُمْ وَلَا يُضَارَّ كَاتِبٌ وَلَا شَهِيدٌ وَإِنْ تَفْعَلُوا فَإِنَّهُ فُسُوقٌ بِكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَيُعَلِّمُكُمُ اللَّهُ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ** [البقرة 186]، كما حث على التوصية والالتزام بالعهود وعليه فقد انتشر هذا الفن وصار له طريق كتابي خاص يؤهل لأي مصنف جعله في خانة تصنيفية خاصة.

8- التواتر في باب التأليف: لا شك أن المؤلفات التي انتشرت منذ بدايات التأليف في القرون الهجرية الأولى لا يمكن عدها ولا حصرها، فالمكتبات العالمية تزخر بها، فالتواتر في باب التأليف لا يحتاج من الباحث الاستشهاد له فما كتب فيه في شتى المجالات يؤكد أن له أعلى مراتب التواتر، وهذا ما يجعله يصنف جنسا كتابيا خاصا.

ويمكننا في الأخير أن نقول أنّ التواتر، يعمل على تكريس الجنس بخصائص معيّنة تؤدي إلى شعريّته، وترسيخ النّموذج.

خـاتمة

خاتمة:

في خاتمة هذه الدراسة التي سعي نا فيها لتسليط الضوء على جهود ناقد عربي قديم بواسطة أدوات بحث معاصرة أكون قد خلصنا إلى جملة من النتائج أسفرت عليها هذه الدراسة أذكر أهمها في النقاط الآتية:

1/ انصبت جهود النقاد القدامى من العرب على دراسة الشعر، فتطرقوا لجميع جوانبه وعالجوا أدق تفاصيله، بينما همّشوا دراسة النثر وفنونه فلم يتطرقوا له إلا عرضا، حتى جاءت دراسة الناقد محمد بن عبد الغفور الكلاعي التي كانت اجتهاداً بكل المقاييس في تناولها للنثر وفنونه إلى جانب مجموعة من الجهود.

2/ كانت فكرة تصنيف الآداب إلى أجناس موجودة في الفكر الإنساني منذ أقدم العصور، وما وصلنا عن المعلم الأول(أرسطو) وجيله من تقسيم الأدب إلى تراجيديا وكوميديا وشعر غنائي إلا دليل على ذلك.

3/ كان عند نقادنا العرب القدامى وعي بفكرة تجنيس الأدب إلى فنون وأ نواع، إلا أنهم لم يتعمّقوا فيها، بالقدر الكافي الذي يخول لنا أن نقول أنهم كانت لهم نظرية في الأجناس الأدبية.

4/ تعتبر دراسة الكلاعي في كتابه "إحكام صنعة الكلام "، دراسة جادة لأنها انتبهت إلى أهمية وعي الكاتب أو الأديب بمسألة الأجناس، لأن هذا الوعي سوف يسعفه في إحكام صنعة كلامه.

5/ تطرق الكلاعي في كتابه "إحكام صنعة الكلام " إلى ثمانية أجناس نثرية هي:" الترسيل التوقيع، الخطبة، الأمثال والحكم، المورّى، المقامات والحكايات، التوثيق، التأليف"، وهو لم يجدد شيئا في تسمية هذه الفنون النثرية، بل كان تجديده في تحديده لأنواع من الرسائل يكتب كل منها بأسلوب خاص، وهذه الأنواع هي: (العاطل، الحالي، المصنوع، المرصع، المغصن المفصل، المبتدع)، وهذه التسميات إنما هي من اصطلاحه ، وقد وفق إلى حد بعيد في هذا التحديد الاصطلاحي، وهذا يتضح عند مقارنة تسمياته بما أورده تحتها من أمثلة واستشهادات.

6- من تجديدات الكلاعي الاصطلاحية ما جاء في تقسيمه لأنواع السجع الذي أورد له بابا خاصا في كتابه لما له من أهمية وحضور في أجناس النثر، وقد قسمه إ لى أربعة أنواع هي:

المنقاد، المستجلب، المضارع، المشكل، وبالنظر إلى هذه المسميات وما أورده تحتها من أمثلة واستشهادات نلاحظ أنه وفق في هذا التجديد الاصطلاحي أيضا.

7- لم يرد في كتاب الكلاعي ما يشير إلى المقاييس والمعايير التي اعتمدها في تصنيفه لأجناس وأنواع النثر التي ذكرها، لكن من المؤكد أن تصنيفاته لم تكن اعتباطية.

8- بتدقيق النظر في تصنيفات الكلاعي لأجناس وأنواع النثر يمكن ملاحظة أنه اعتمد نوعين من المقاييس: الأولى أساسية اعتمدها في جل الأجناس، والأخرى ثانوية ورد استعمالها في بعض التصنيفات فقط، المقاييس الأساسية هي: المقياس الوظيفي (اللغوي الجمالي)، والمقياس الموضوعي، والمقياس الأسلوبي، وأما المقاييس الثانوية في مكن حصرها في؛ مقياس الحجم ومقياس المصدر ومقياس السياق، ومقياس السجع، ومقياس درجة الالتزام بالموضوع ومقياس اللفظ والمعنى، ومقياس المجال.

9- لقد أسفرت نظرية الأجناس الأدبية في النقد المعاصرة عن مجموعة من القوانين التي تمكن للباحث تجنيس الكتابات الأدبية في خانات خاصة.

10- بتطبيق بعض هذه القوانين على الأجناس النثرية الثمانية التي أورها الكلاعي نجد أنه وفق في عملية التّصنيف، ونجد أن كل جنس نثري أورده في خانة تصنيفية خاصة يصح تسميته جنسا أدبيا بالمقاييس المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

1 محمد الكلاعي، أحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمّد رضوان الدّاية، دار عالم الكتب، 1985، ط 2.

2- المراجع:

أ/ المراجع العربية:

1 ابن خلدون: المقدمة، حققها وقدم لها وعلق عليها عبد السلام الشدادي، الطبعة الخاصة، خزانة ابن خلدون، بيت الفنون والعلوم، والآداب، الدار البيضاء، المغرب، 2005، د ط.

2 ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، د ط.

3 أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران) الفروق اللغوية، حققه وعلق عليه: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر.

4 أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوني، شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، 1993، د ط.

5 الآمدي (سيف الدين): المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، د ط.

6 بن ناصر حمد الدخيل، فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، د.ت، د ط.

7 بن رمضان صالح، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2007، ط2.

8 بن حبنك عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها أو فنونها، دار القلم دمشق، ج1، دت.

9 حاجي خليفة: مقدمة كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون: تحقيق: عبد القادر أرناؤوط، دار البالخي، 2006، ط1.

10 -خطابي محمد: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، ط1.

11 -الخوارزمي (محمد بن أحمد بن يوسف)، مفاتيح العلوم، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1989، ط2.

12 -الجرجاني الشريف (علي بن محمد بن علي الزين) ، كتاب التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت، 1983، ط1.

13 -رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ط2.

14 -زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2.

15 -زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، الطبعة الثانية، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، د ت، د ط.

16 -زين الدين محمد التوفيق على مهام التعريف، عالم الكتاب، القاهرة، 1990، ط1.

17 -ـ: الكلام والخبر، حققه وعلق عليه: محمد إبراهيم سليم، 1414 هـ، ج6، ط3.

18 -شبيل عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، سبتمبر، 2001، ط1.

19 -الشنطي محمد صالح، فن التحرير العربي ضوابطه، دار الأندلس، 2001، ط5.

20 -عرفة حلمي عباس، نقد النثر النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009، ط1.

21 -العسكري: الفروق اللغوية، دار العلم والثقافة، القاهرة، د ت، د ط.

22 -فاضل عبود التميمي، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا ، مجلة العميد، العددان 3، 4، جامعة ديالي، العراق، 2012.

23 – فايز عبد النبي، أدب الرسالة في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير، د ب، 1989، ط1.

24 -قطامش عبد العزيز، الأمثال العربية (دراسة تاريخية تحليلية)، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1988، ط1.

25 -كيليطو عبد الفتاح، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1997، ط3.

26 -النهشلي عبد الكريم، الممتع في صنعة الشعر، ت:الدكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية، د ت، د ط.

27 -محمد بن علي التهانوي، موسعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان، ناشرون، 1996، ج1، ط1.

28 -محمد مسعود جبرا، فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب، دار المنار الإسلامي، بيروت، لبنان، 2004، ط 1.

29 -مفتاح محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987، ط1.

30 -محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر، مصر، 2006، ط 5.

31 -مصطفى البشير قط، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، د ط.

32 -نشوان بن سعيد الحميري، شمس العلوم ودواء كلام العرب من المكلوم، تحقيق: حسين بن عبد الله العمري، دار الفكر، ج 11، 1999، ط 1.

33 -يقطين سعيد : الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ط1.

ب/ المراجع المترجمة:

1 -أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة وتقديم وتعليق: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، د ب، د ط.

2 -جنيت جيرار، مدخل إلى جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ت، د ط.

3 =: الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2008، د ط.

4 -عبد النبي بن عبد الرسول، دستور العلماء، ترجمة: حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، 2000، ط1.

5 -كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ط1.

3- المعاجم والموسوعات

1 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414، د ط.

2 - مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، دار العودة، ج 3، د ت، د ط.

3 - مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، د ت، د ط.

4- المجلات:

1 -عابد رشيدة، بلاغة النثر وضروب الكلام في التراث العربي (قراءة في كتاب إحكام صنعة الكلام للكلاعي)، مجلة تحليل الخطاب، العدد 8، مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، 2001.

2 -الغامدي صالح بن معيض، منحى الكلاعي في نقد النثر، مجلة جامعة الملك سعود، م7، 1995.

3 -مرادي محمد الهادي، فن المقامات النشأة والتطور، مجلة التراث الأدبي، جامعة العلامة الطباطابي، دون العدد، 1388هـ.

5-المواقع الإلكترونية:

1- حمداوي جميل، القصة القصيرة جدا وسؤال التجنيس، مقال منشور في الأنترنت مستل من الموقع:

-http://www.nouhworld.com/article

2- ـ، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، مقال منشور في الإنترنت، مستل من الموقع:

- www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31102

ملحق

لمحة عن المؤلف

ينتمي المؤلف إلى أسرة عريقة مشهورة، من أسر العلم والأدب والثقافة، والإدارة والوزارة في إشبيلية بالأندلس . جدّه هو ذو الوزارتين أبو القاسم محمد بن عبد الغفور ،وأبوه هو الوزير الكاتب أبو محمد عبد الغفور.

ليس في أخبار أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي ما يشير إلى سنة ولادته أو سنة وفاته على التحقيق.غير أنّنا نعرف من خلال رسالة "إحكام صنعة الكلام" أنه أدرك وفاة ابن بسّام الشنتريني صاحب (الذخيرة) المتوفي سنة: 542. ونعرف أيضاً أنّ مكاتب جرت بين المؤاف أبي القاسم وبين الوزير الكاتب أبي بكر البطليوسي سنة 507 ونقرأ أيضًا لابن سعيد في ما نقله عن (سمط الجمان) أنه (إعتبط شاباً) فإذا تساهلنا في تقدير معنى(الشباب) الذي كتب إليه مؤلف "سمط الجمان" وعددنا سن الخمسين أو نحوها رقما ملائماً إذن فنحن أمام رجل ولد في أواخر القرن الخامس الهجري (485–490؟) وتوفي أواسط القرن السادس الهجري (545–550؟) نشأ المؤلف–إذن– في بيت من بيوت العلم والثقافة والحسب والرياسة فاكتسب من مخالطة الوزراء وكبار الكتاب والأدباء وأخذ عن شيوخ عصره وأئمة زمانه فإذا أضفنا إلى ذلك ذكاءًا لمّاحًا تبين لنا وجه نبوغه المبكر حتى قال ابن خاقان إن له "شبيبة ألحقته بالكهول"

ليس بين أيدينا ثبت بأسماء شيوخه الذين تلقى عنهم،ولكن صاحب التكملة ذكر بعضهم وذكر المؤلف بعضهم في كتابه.فقد أخذ الآداب عن أبيه أبي محمد، وأخذ العربية عن أبي عبد الله بن أبي العافية، وتفقّه بأبي القاسم الزّنجاني وذكر في "إحكام صنعة الكلام" شيخه أبا عبد الله بن أبي العافية، وآخر سمّاه: شيخنا الحافظ بن إسماعيل.

وكان اهتمامه موزعا بين غرضين هما: الشريعة والأدب، والمؤلف نفسه يحدثنا عن اهتمامه الموزع بين هذين الفنين ، فيقول في ختام كتابه"هذه– أعزّك الله– بضاعة استخرَجتْها

وهو يبدو في كتابه مثقفا واسع الإطلاع ، مشاركاً في فنون مختلفة من الأدب والشريعة، ومطلعا على تراث عصره الفكري والأدبي.

ومن آثاره– رحمه الله–:

1 كتاب "إحكام صنعة الكلام" ذكره ابن الأبار في ترجمته فقال:"وله رسالة إحكام صنعة الكلام في سفر"
2 "الانتصار لأبي الطيب" ذكره المؤلف في كتابه أكثر من مرة.
3 "الساجعة والغريب" ألفه معارضاً لأبي العلاء المعري
4 "السجع السلطاني"
5 "خطبة الإصلاح"
6 "ثمرة الأدب"
7 "حلية الفقهاء"

لمحة عن الكتاب:

كتاب إحكام صنعة الكلام للوزير الأندلسي أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكَلاعي الإشبيلي، من الكتب المهمّة التي بقيت على عوادي الزّمن التي اجتاحت الآثار الأندلسية وأتت على كثير منها بالضياع والتّبديد. وترجع أهمّيته- في الدّرجة الأولى- إلى أنه يبحث في أمور نقديّة وبلاغيّة ، على قلّة ما بين أيدينا من الكتب والرّسائل في هذه الموضوعات.

فقد وضع المؤلِّف كتابه لدراسة النّثر وفنونه، وبحث ضروب الكلام وأنواعه، قال: (وإنّما خصّصت المنثور لأنّه الأصل الذي أمن العلماء – لامتزاجه بطبائعهم – ذهاب اسمه فأغفلوه وضمن الفصحاء لغلبته على أذهانهم بقاء وسمه فأهملوه،ولم يحكموا قوانينه، ولا حصروا أفانينه).

وسمّى المؤلف كتابه (رسالة إحكام صنعة الكلام) إشارة إلى أنّه في موضوع النثر.

فلم يقسّم المؤلف كتابه بوضوح، فقد صدر القسم الثاني بكلمة (باب) ذكر موضوع ذلك الباب. وباستعراض فصول الكتاب ومقاصده نتبين أنه في مقدمة وبابين.

عرض في المقدمة لما كان بينه وبين منتقصي فضله وعلمه وأورد نبذًا من نثره الذي ضاهى به أبا العلاء. ثم أورد فصلين : أحدهما عن فضل البيان: فتحدث عن معنى البيان وأهميته مستشهداً بالقرآن الكريم والحديث الشّريف. والفصل الآخر في الترجيح بين المنظوم والمنثور وقد رجّح المؤلف المنثور ومال إليه.

ويتعلق الباب الأول بالكتابة وآدابها ، وما يتعلق بأسبابها ، وهو ينتظم عدّة فصول تبحث في رتبة الخط وتسوية البطاقة ، والاستفتاح، والدعاء، والسلام....

وأمّا الباب الثاني وأقسام منها وهو معظم الكتاب وقسمه الهام فيقول فيه: (وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسيل ومنها الترصيع ومنها الخطبة، ومنها الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة ،ومنها المقامات والحكايات ، ومنها التوثيق ومنها التأليف، ومنها أيضا الأسجاع.

وهو يحتج في كل فصل من فصول هذا الباب بآثار الأدباء من المشارقة والمغاربة ويشير إلى مواضع الإحسان والإساءة على قلة ويورد لنفسه أحيانا بعض الجمل والعبارات والفقر، شواهد على تقسيماته وشروحه.

ويمكن أن نلخص أهمّية هذا الكتاب عموما في أربعة أمور:

1/ في الكتاب آراء مختلفة في كثير من أمور النقد والبلاغة، وبعض هذه الآراء خاص بالؤلف، ومن استنباطه واختراعه . ولقد قدم المؤلف عددًا من المصطلحات في أثناء دراسته تطوّر الأساليب النّثرية بالإضافة إلى تنبهه المبكر إلى اختلاف تلك الأساليب وتطورها، وتقديمه سمات مميزة لكل واحد من تلك الأساليب.

2 / وفي الكتاب إشارات إلى ما يعضد فكرة شعور الأندلسيّين بتفوقهم وتقدّمهم، بله مجاراتهم المشارقة ومشاركتهم إياهم في جوانب الحضارة والثّقافة.

وممّا أورده في مجال المقارنة بين الأندلسيّين والمشارقة "وأمّا ما ذكرته من انحراف أهل الأندلس فقول ليس بصحيح، وكلام يطير مع الريح،وإنهم لأهل إتقان وخط وفهم وضبط..."

3/ وفيه أيضاً إشارات إلى عدد من الكتب المشرقيّة التي كانت متداولة – في الأندلس– في أيامه ، وثبت بكتب المعرّي والثّعالبي التي وصلت إليهم.

4/ ونتبيّن من الكتاب بوضوح أثر المعرّي وظهور أسلوبه في النثر الفنّي، ونتبيّن ظهور طريقة المتنبّي في الشعر على غيرهما من المشارقة في أساليب الأندلسيّين وطرائقهم.

فـهرس

فهرس

مقدمة: .....1.....

تمهيد: حظ النثر من الأدب والنقد العربي القديم .....9.....

الفصل الأول: فكرة تجنيس الأدب الأصول والإمتدادات .....15.

المبحث الأول: فكرة تجنيس الأدب في النقد القديم .....18.

أولا: في النّقد الغربي القديم .....18.....

ثانيا: في النّقد العربي القديم .....24.....

المبحث الثاني: نظريّة الأجناس الأدبية في النقد المعاصر .....30.

أولا– تناول النقد الغربي الحديث لفكرة الأجناس الأدبية: .....20.

أ/ المقاربة النمطية: .....30.....

ب/ المقاربة التاريخية: .....31.....

ج/ المقاربة النقدية من وجهة نظر الإبداع: .....31.....

د/ المقاربة من وجهة نظر التلقي: .....32.....

ثانيا– تناول النقد العربي الحديث لفكرة الأجناس الادبية: .....32.

الفصل الثاني: الجهاز المصطلحي والمفاهيمي لأجناس وأنواع النثر عند الكلاعي .35

المبحث الأوّل: تعريف الجنس لغة واصطلاحا: .....36.....

أوّلا: تعريف الجنس لغة: .....36.....

ثانيا: تعريف الجنس اصطلاحا:..... 36

ثالثا: الفرق بين الجنس والنّوع:..... 36

المبحث الثّاني: مصطلحات النثر عند الكلاعي: ...38.....

أوّلاً: فنّ الترسل: .....39.....

أنواع الرسائل: .....40.....

أ/ العاطل: .....40.....

ب/ الحالي: .....41.....

ج/ المصنوع: .....42.....

د/ في المرصع: .....43.....

هـ/ المغصن: .....44.....

و/ المفصل: .....45.....

ي/ المبتدع: .....46.....

ثانيا: فنّ التّوقيع: .....47.....

ثالثا: فنّ الخطبة: .....48.....

رابعا: فنّ الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة: .....49.....

خامسا: فنّ المورَّى: .....50.....

سادسا: فنّ المقامات والحكايات: .....52.....

سابعا: فنّ التوثيق: .....55.....

ثامنا: فنّ التأليف: .....57.....

تاسعا: فنّ السّجع وأنواعه: .....59.....

أ/ المنقاد: .....60.....

ب/ المستجلب: .....61.....

ج/ المضارع: .....61.....

د/ المشكل: .....62.....

الفصل الثالث: التجنيس النثري عند الكلاعي .....63.....

المبحث الأول: مقاييس التصنيف عنده .....64.....

أوّلاً: المقياس الوظيفي: .....65.....

ثانيا: المقياس الموضوعي: .....65.....

ثالثا: المقياس الأسلوبي: .....66.....

المبحث الثاني: أجناس الكلاعي في ضوء قوانين التجنيس الحديثة: .....69.....

أوّلاً: قوانين التجنيس في النقد المعاصر: .....69.....

ثانيا: تطبيقات قوانين التجنيس المعاصرة على أجناس الكلاعي: .....81.....

أ/ قانون المماثلة: .....81.....

ب/ قانون التواتر: .....82.....

خاتمة .....86.....

قائمة المصادر والمراجع .....89.....

ملحق .....94.....

فهرس .....95.....