

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية : الآداب و العلوم الاجتماعية
قسم اللغة العربية و آدابها

الرقم التسلسلي :.....

الخطاب النثري في كتاب المثل السائر لابن الأثير

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص : أدب عربي
فرع : أدب عربي قديم

إشراف الدكتور:

مصطفى البشير قط

إعداد الطالبة :

بن مساهل باية

تاريخ المناقشة :.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

- د.محمد منصوري (الرتبة) أستاذ محاضر من جامعة : باتنة رئيسا
- د.مصطفى البشير قط (الرتبة) أستاذ محاضر من جامعة :المسيلة مشرفا و مقررا
- د. العمري بوطابع (الرتبة) أستاذ محاضر من جامعة : المسيلة ممتحنا
- د. عبد المالك ضيف (الرتبة) أستاذ محاضر من جامعة : المسيلة ممتحنا

الموسم الجامعي

2009/2008

مقدمة :

لقد بلغ الخطاب النثري درجة كبيرة من التطور في العصر العباسي ، و احتل الكاتب المكانة المتميزة ، و اكتسب القلم الدلالة الجديدة ، فقد زاحم الشعر في مكانته التي تربّع عليها طول العصور السابقة ؛ على اعتبار أنّ النثر بطبيعة أجناسه الكتابية يعدّ الوجه الأنسب للحضارة و التمدّن .

لكن ما يثير الانتباه هو ضآلة حظ الخطاب النثري في تراثنا النقدي ، لا نقول بأنه ظل خارج دائرة البحث ، ولكن هناك اختلاف في درجة العناية والاهتمام ، حيث يتضح للباحث تأخر الدراسات في هذا المجال حين يقارن بين الدراسات التي انصبّت على نقد ودراسة الشعر من جهة و الجهود التي كانت من نصيب الخطاب النثري من جهة أخرى . فالخطاب النثري لم يحظ بالاهتمام نفسه نقديا، و المساحة التي يشغلها ضيقة في النقد العربي القديم مقارنة بحظ الخطاب الشعري الذي مثل -و بجدارة - ديوان العرب الأول ، و الثقافة السائدة آنذاك .

أمّا حديثنا، فمعظم الدراسات النقدية، و التي يتم الإشارة إليها في البحث -على قلتها- لم تكن لتستجيب لخصوصيات الخطاب النثري بعده عملا أدبيا ، ثم جنسا يقتضي من الباحث استخلاص أهمّ مكوناته ، و قيمه الفنية .

فالمنطلق الذي كان يحدوني إلى هذا البحث شعوري بأنّ نقد الخطاب النثري عند العرب في حاجة إلى استئنافٍ في النظر و التقييم ، فكان لابد من الخروج من دائرة الدراسة التاريخية أو الملامسات السطحية للنص النثري إلى البحث عن إطار نظري منهجي ننطلق منه مُحددين الموضوع في "الخطاب النثري في كتاب المثل السائر لابن الأثير" .

فقد دفعتني الرغبة إلى تناول موضوعٍ في تراثنا النقدي ، و بالتحديد الخطاب النثري لما في نفسي من ميلٍ لاستكناه أغوار هذا الفن القائم بذاته ، الذي يستحق دراسة و عناية قد تربو عن العناية بالشعر ، أمّا عن الأسباب الموضوعية التي جعلت الدراسة تتموضع على ابن الأثير بالذات فلكونه ناقدا فنياً جمالياً متميزاً لم يحظ بالدراسة اللازمة، و ما وقع بين يديّ من الدراسات لا يغطي جميع جوانبه، و خاصة منها الخطاب النثري ككتاب محمد زغلول سلام: ضياء الدين بن الأثير و جهوده في النقد الأدبي ، فجانب النثر غائب عن ساحة الدراسة عنده، دون أن نغفل الإشارة إلى أنّ هناك بحوثا بنت مشروعها بمقاربة المسألة من زاوية مغايرة كالشأن

مع كتاب عبد الواحد حسن الشيخ : صناعة الكتابة عند ابن الأثير ، فقد تناول فيه الكتابة النثرية عند ابن الأثير من منظور ضيق . وما لا نستطيع إنكاره و سيلحظه القارئ بجلاء هو إفادتنا من هذه الكتب و غيرها في الموضوعات المشتركة بيننا، وعدّها قراءات جادة نستضيء بها في بحثنا، و إن كان أيّ منها لم يتناول الخطاب النثري بوصفه مصطلحاً قسيماً للشعر ولم يتجه إلى إقامة كيان مستقل له كما حاولنا .

إضافة إلى أنّ هذا الرجل أدرك أواخر القرن السادس و بدايات القرن السابع للهجرة ، فقد أتى في عصر مالّ الأدب فيه إلى الجمود و الانحدار ، وجاء في مرحلة متأخرة قد استهلك فيها النقد و البلاغة، لذا ذهب البعض إلى التقليل من أهميته، وعدّه مجرد ناقل لأفكار سابقيه، مجترا لآرائهم، و من هنا يكمن سبب اهتمامي به إدراكاً منّي لنشاطه الإبداعي الواسع في الأدب و النقد على حدّ سواء .

وقد آثرت أن تكون مدوّنة المثل السائر هي موضوع الدراسة - دون سواها من مؤلفاته- لكون المصنّف نقدياً بلاغياً يقارن بين القيم النسبية لكل من الشعر و النثر مؤثراً الأخير على الأول، حيث يأخذ ابن الأثير جانب المدافع عن الخطاب النثري .

و انطلاقاً من هذه الأهمية ، و تأسيساً عليها تأتي قيمة هذا الموضوع الذي يسهم في نفض بعض الغبار عن التراث النقدي العربي بإحياء ناحية لها أهميتها من نواحي الإبداع الفني عند العرب في هذا العهد الذي يمتاز ببعث نفائس التراث العربي، و إحياء مصادر الثقافة العربية ، و هي بمعنى آخر دراسة تسعى إلى تلمّس نظرية الخطاب النثري عند ابن الأثير على غرار النظرية التي وضعها النقاد للخطاب الشعري مُوصلين تلك الآراء التي اشتمل عليها المثل السائر بغيرها من الآراء التي توافقها أو تخالفها ، فهذه هي الإشكالية التي نبحت لها عن الإجابة في مدوّنة المثل السائر .

و قد لاحظت أن المنهج العلمي الأنسب الذي يتم بمقتضاه مشروع قراءة الخطاب النثري في المثل السائر هو المنهج الوصفي التحليلي مع الإفادة من المناهج الأخرى كل ما أمكنني ذلك؛ لأن دراسة هذا الموضوع تتطلب وصفاً للخطاب النثري عند ابن الأثير مع تحليل لآرائه، واستنتاج نصوصه النقدية، و مقاربتها دون اعتساف لها بما لا يمكنها البوح به .

وقد أطّرت محاولة الإجابة عن الإشكالية المطروحة برسم خطة منهجية حينما اتهدت إلى تقسيم البحث و فصوله إلى ثلاثة محاور كبرى : ابن الأثير في مسار نقد النثر العربي القديم

النائر و خطابه النثري ، و القيم الفنية الجمالية للخطاب النثري . ثم ظهر لي بعد هذا التصور العام أنّ هذه الدراسة تحتاج إلى مدخل تناولت فيه مفهوم الخطاب النثري ، ثم لمحة عن نشأته و تطوره في الأدب العربي القديم إيماناً مني بأن العمل النقدي لا ينفصل عن العمل الإبداعي ، لذا فدراستي يجب أن تنطلق من أرضية النقد المنصبّ على الخطاب النثري .

و بهذا التأمّت مباحث الدراسة في مدخل وثلاثة فصول ، فالمدخل قد أشرت إلى مضمونه ، أما الفصل الأول فقد ارتأيت أن يتحدّث عن الخطاب النثري في تراثنا النقدي و البلاغي قبل ابن الأثير لأنني إن كنتُ منصرفة إلى إقامة كيان لنقد الخطاب النثري في نهاية القرن السادس و بداية القرن السابع الهجري مع ابن الأثير ، كان لا بد لي من الاستقصاء في العصور السابقة له ، و الاحتكام على أساس شمولي ، و لهذا السبب لم أقصر الرؤية على ابن الأثير إذ من المؤكّد أنّه سيؤثر بسابقه من النقاد و ما ورث عنهم من تراث في بلورة فكره و تصوّراته ، و بهذا يمكن الوقوف على إضافته التي أسهم بها في بناء الصرح النقدي و البلاغي العربي .

و أدججت فيه إلى جانب هذا قسمًا أفردته للحديث عن مسار حياة ابن الأثير كشخصية أدبيّة مرموقة في ميدان النقد و البيان ، ألحقت به لمحة عن محتوى كتاب المثل السائر و بنيته بعدّه محور الدراسة .

و كان من الطبيعي أن ينتقل بنا الحديث في الفصل الثاني إلى استجلاء جوهر مواقف و تصوّرات ابن الأثير النقدية لذا خصّصته لأهمّ القضايا التي اهتم بها ، سواء من جهة النائر كعنصر فعّال في هذا الضرب من الصناعة الفنيّة ، أو من جهة الخطاب النثري كنص إبداعي للنائر . أوضحت في القسم الأول من هذا الفصل الإطار الثقافي للنائر ، و الذي ذهب فيه بألوان الثقافة و الآلات التي ينبغي أن يتسلّح بها النائر في تصوّر ابن الأثير إلى أطر لغوية ، و تاريخية ، و دينية و أدبيّة .

و تبعه القسم الثاني مكملًا إذ قام على تعقب الخطاب النثري بين مفهومه و تفريق ابن الأثير بينه و بين الخطاب الشعري ، و المفاضلة بينهما ، و أجناس الخطاب النثري ، و بناء هذا الخطاب و طرق كتابته ، منوهةً في بعض النقاط إلى آراء سابقه لكي أرصد وجه الاتفاق ، أو الاختلاف ، أو الإضافة عن ما قيل في التراث النقدي و البلاغي .

أما الفصل الثالث فذهبت به إلى البنية الداخلية للخطاب النثري، إلى ما يشكّله و يجعله نسيجاً فنياً مُحكماً، لذا حاولت الوقوف فيه على جماليات الخطاب النثري مُقسّمة إياها إلى ثلاثة قِسم فنية جمالية تدور حول محور النسيج الداخلي للخطاب و هي : اللغة ، الصورة ، الإيقاع و اعتمادي على بعض المصطلحات الحديثة في هذا الفصل لا يعني محاولة تجريبها على الموروث النقدي الأثري، بل للاستعانة بها في دراسة الخطاب النثري فقط، فلقد اخترت أن تبقى المقترحات الحديثة في خلفية القراءة و مرجعيتها لكي لا يتحوّل البحث إلى مقارنات بين آراء ابن الأثير والآراء النقدية الحديثة .

و هكذا كان هذا الفصل الأخير في بحثي المتواضع كمتابعة فنية جمالية لتنظير ابن الأثير للخطاب النثري، و الذي لحقته خاتمة حاولت أن أجعلها حوصلة ترسم الأفكار و النتائج الكبرى المستخلصة من البحث .

و أهم الصعوبات التي واجهتني تلك التي تكمن في طبيعة هذه القراءة، فهي منحصرة عند ناقد واحد لا تتبعاً لنظرية الخطاب النثري عند النقاد العرب ، و التي تقوم أساساً على التقاط ثمرات أفكار كثيرة و تسخيرها...، فبالقدر الذي انحصر الموضوع في نواة مركزية تتمثل في ابن الأثير فإنّ هذه القراءة تستمد صعوباتها في نظري، إضافة إلى نقص المراجع - حسب ما عثرت عليه - التي تدور حول ابن الأثير ، و حول نقده للخطاب النثري بالذات.

و هكذا تمّ إنجاز هذا البحث المتواضع بعون الله ليكون باكورة أوّلية لمسيرتي العلمية و لست أدعي أيّ أتييت على كلّ ما يمكن أن يُقال في هذا الموضوع ، و لكنني التزمت بحدود الخطة التي رسمتها، فالحوار بشأن تصوّر نظرية للخطاب النثري سيبقى مفتوحاً لاسيما أنّ مادة التراث النقدي و البلاغي قابلة للتأويل و القراءة المتجدّدة ...

و إن كان هناك من كلمة أخيرة أسوقها بين يدي البحث فهي الإقرار بالفضل لأستاذي المشرف الدكتور مصطفى البشير قط على ما قدّمه لي من عونٍ لإنجاز هذا البحث ، و لم يخجل عليّ بتوجيهاته و نصائحه القيّمة لإثراء موضوع البحث .

كما أتقدم بالشكر للدكتور مولود بغورة على تزويده لي بمدونة المثل السائر في طبعته المحققة و أتقدّم بشكري الخالص لأعضاء اللجنة الموقرة على قبولهم قراءة البحث و تقويمه ، و على تجشّمهم مشاق السفر و متاعبه لإفادتي بملاحظاتهم العلمية القيّمة .

و في الأخير هذه صورة هذا البحث المتواضع أقدمها خلاصة بين أيدي اللجنة الموقرة، و إن أصبت فيه ووفقت فمن الله ، و إن أخطأت فمن نفسي، و من الشيطان .

وبالله التوفيق

مدخل

الخطاب النثري : المفهوم ، النشأة و التطور

- 1 - مفهوم الخطاب النثري
- 2 - نشأة الخطاب النثري و تطوره

ابن المعتز (ت 296 هـ) عن بعض المحسنات البديعية "في الكلام والشعر"⁽¹⁾، وهو يستعمل مصطلح "الكلام البديع" في مقابل "الشعر البديع"⁽²⁾ ويجعل الآمدي الكلام مقابلاً للشعر فيقول: "...ومثل هذا في الشعر والكلام كثير مستعمل."⁽³⁾

غير أننا بالمقابل نجد بعض النقاد يدرجون النثر تحت قِسمَةٍ عامة هي الكلام الذي يشمل الشعر والنثر، فقد جاء في كتاب الوساطة للجرجاني (ت 366 هـ) قوله: "كذلك الكلام منظومه ومنتوره"⁽⁴⁾ وقال مسكويه أيضاً: "إن النظم والنثر نوعان قسيما تحت الكلام ، والكلام جنس لهما."⁽⁵⁾ وفي ذلك ما يدل على أن الكلام أشمل من "النثر"، إذ ينقسم الكلام الأدبي إلى قسمين: الشعر والنثر.

كما تمَّ إلحاق مفهوم الكتابة⁽⁶⁾، وصار كثير من النقاد العرب القدامى إذا استعملوا مصطلح "الكتابة" فإنما يعنون بها "النثر"، فقد وسم أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) كتابه بـ "الصناعتين: الكتابة والشعر" ووسم ابن الأثير (ت 637 هـ) كتابه بـ "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" وقد وُلِدَ هذا الارتباط بين النثر والكتابة إخراجاً - لدى بعض الباحثين المحدثين - لجنس الخطابة من دائرة النثر⁽⁷⁾، وليس دائرة الكتابة فحسب. وكان من المفروض إدراجها ضمن الأجناس النثرية ذات الصبغة "الشفهية" التي تقابل الأجناس النثرية ذات الصبغة "الكتابية" كالرسائل مثلاً، مع العلم أن نقادنا القدامى لم يفرّقوا بين ما هو "شفهي" من أجناس الخطاب النثري، وبين ما هو "كتابي" باستثناء ما قام به الجاحظ - وتبعه في ذلك ابن وهب - حينما أسس للخطابة بعدها جنساً شفهيًا يراعى فيه "المقام" أو ما أسماه "مراعاة الكلام لمقتضى الحال"؛ أي حال السامعين، وما عدا ذلك فقد نصّ النقاد على أن الخطابة جنس داخل في الكتابة الفنية؛ لأن الخطبة تلقى

(1) كتاب البديع: لابن المعتز، ص: 45، 57.

(2) ينظر كتاب البديع، ص: 224.

(3) الموازنة: للآمدي، ص: 244.

(4) الوساطة بين المتنبي وخصومه: للجرجاني، ص: 412.

(5) الهوامل والشوامل: للتوحيدي ومسكويه، ص: 309.

(6) ينظر: شعرية النص النثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، أبلّغ محمد عبد الحليل، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، ط 1، 2002، ص: 30.

(7) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب: أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ط 3، 1964، ص: 573.

شفافاً ثم تُكتب ، وقد تُكتب وتلقى، وفي ذلك يقول أبو هلال العسكري " ولا فرق بينهما - الخطبة والرسالة - إلا أن الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل خطبة ، والخطبة تجعل رسالة ".⁽¹⁾ وقد نُصَّ على ذلك صراحة فيما بعد: "أن الخطب جزء من أجزاء الكتابة ونوع من أنواعها"⁽²⁾ .

وبعد محاولة ضبط هذه المصطلحات التي تندرج برمتها ضمن مفهوم الخطاب النثري نقف عند ماهيته وتعريفه الاصطلاحي، فلا نكاد نجد أثراً لتعريف الخطاب النثري (=النثر الفني) في الموروث النقدي إلا من خلال تعريف النقاد للخطاب الشعري ، وهذا ما سيتضح فيما بعد من خلال استقراء النصوص النقدية كمحاولة للاقترب من مفهوم الخطاب النثري- ضمن الفصل الأول من البحث - إلا أن عدداً من الأدباء، والنقاد، والباحثين المحدثين حاولوا تحديد مفهوم الخطاب النثري :

- فقد ذهب عمر فروخ مثلاً إلى "أنّ النثر هو الكلام الذي يجرى على السليقة من غير التزام وزن، وقد يدخل السجع والموازنة والتكلف الكلام، ثم يبقى نثراً إذا بقي مُجرداً من الوزن".⁽³⁾ فالكلام المنثور "هو" الكلام الطبيعي المألوف في الحياة اليومية، وعلى ذلك كان الكلام المنثور أسبق في التعبير عن مقاصد الإنسان، وعن أفكاره".⁽⁴⁾ فالنثر عند عمر فروخ أسبق أنواع الكلام للوجود، وهو نوعان: مسّجع إن التزم كل فقيرتين أو أكثر قافية ، أو مرسل إن كان غير ذلك* .إلا أننا نلمس عنده نوعاً من التهرب في مواجهة المفهوم ، فهو شامل لكل مستويات النثر بلا استثناء.

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

(2) صبح الأعشي في صناعة الإنشا: للقلقشندي ، تحقيق : محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت) 271/1.

(3) تاريخ الأدب العربي (من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية): عمر فروخ، دار العلم للملايين، ط4، 1981، ص: 44.

(4) المرجع نفسه:ص:45.

(*) هناك مدرستان للنثر الفني:1- مدرسة النثر المرسل،2- مدرسة النثر المقفى، ينظر فهرس كتاب النثر العربي القديم: محمد رجب النجار، الباب الرابع، ص:335-385 .

- ويذهب بروكلمان إلى أن النثر الفني هو " فن (التأثير) بالكلام المتخير، الحسن الصياغة والتأليف في أفكار الناس وعزائمهم." (1)

- وأيضا نجد شوقي ضيف يقول: " النثر الذي يقصد به صاحبه إلى (التأثير) في نفوس سامعيه والذي يحتفل فيه من أجل ذلك بالصياغة وجمال الأداء . " (2) وهو " يتفرع إلى جدولين كبيرين: الخطابة، والكتابة الفنية." (3)

- ونجد طه حسين بعد ما أطلق على الأدب " مأثور الكلام نظماً ونثراً " ، يقول في النثر: " هو هذا الكلام الذي يعني به صاحبه عناية خاصة، ويتكلفه تكلفاً خاصاً، ويريد أن يأخذك بالنظر فيه والتعويل عليه، كما يعني الشاعر بشعره، ويحاول أن يؤثر به في نفسك." (4) وهو أيضاً ما كان " فيه مظهر من مظاهر الجمال، وفيه قصد إلى (التأثير) في النفس." (5) لذا يجب أن يعنى الأديب "بالكلام عندما يتجاوز هذا النحو من الحديث العادي وأداء الحاجات العاجلة إلى التفكير من جهة، والجمال من جهة ثانية." (6)

ومن خلال جملة هذه الآراء، يتبين لنا أن الخطاب النثري: تشكيل لغوي خاص يتجاوز الإفهام إلى ما وراءه من الحسن والإثارة، فهو يسعى بلغته الأدبية (=البلاغية) إلى تحقيق الاتصال(الإبلاغ) والتواصل(الانفعال والإدهاش والتأثير) بين المبدع والمتلقي، وهنا تكمن أديبة الخطاب النثري .

(1) تاريخ الأدب العربي: كارل بروكلمان، دار المعارف، طبعة مصر، 1948، 1/129.

(2) تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي): شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط17، (د،ت)، ص:398.

(3) الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط6، 1971، ص:15.

(4) في الأدب الجاهلي : لطف حسن ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط1، 1973، ص:328.

(5) المرجع نفسه: ص:328.

(6) من حديث الشعر والنثر: لطف حسين، دار المعارف، مصر، ط11، (د،ت)، ص:24.

لغة العاطفة والخيال⁽¹⁾، فالنثر "لا يظهر حتى تقوى هذه الملكة المفكرة التي نسميها "العقل"، وحين تظهر وتشيع هذه الظاهرة الاجتماعية التي نسميها "الكتابة".⁽²⁾

فهذه الفرضيات وغيرها هي التي دفعت أصحابها إلى القول بأن النثر الفني نبتة إسلامية بل إلى درجة القول بنفي وجود نثر فني عند العرب قبل العصر العباسي الأول مع ابن المقفع، وهو ما ذهب إليه وليم مارسية في محاضراته بعنوان: أصول النثر الأدبي العربي.⁽³⁾

غير أن واقع التراث العربي ينفي ذلك، ويرجح أسبقية وجود الخطاب النثري على الوجود الشعري سواء أكان هذا الوجود تاريخيا-على المستوى التاريخي-، أو إبداعيا، أو منطقيا وعقليا .

فعبد الكريم النهشلي(ت403هـ) يمدنا بنص بالغ الأهمية عن أسبقية النثر على الشعر فيقول: " أصل الكلام منثور، ثم تعقت العرب ذلك واحتاجت إلى الغناء بأفعالها، وذكر سابقها ووقائعها، وتضمن مآثرها..."⁽⁴⁾، كما أن ابن رشيق (ت456هـ) قد أشار في كتابه "العمدة" إلى هذا السبق فقال: "كان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها... فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً لأنهم قد شعروا به ، أي فطنوا ."⁽⁵⁾ ولسنا ندري ما المقصود بالنثر في كلام النهشلي، هل هو الكلام العادي أم النثر الفني، لأن كلامه في هذا الجانب يكتنفه الغموض⁽⁶⁾. وأيضاً إشارة ابن رشيق غامضة متأثر فيها بأستاذه النهشلي، ولكنها على أية حال تعكس وجهة نظر ترجح أسبقية الخطاب النثري تاريخياً.

(1) ينظر من حديث الشعر والنثر: لطف حسين، ص: 22-24.

(2) في الأدب الجاهلي: لطف حسين، ص: 329.

(3) ينظر: أصول النثر الأدبي العربي: وليم مارسية، ترجمة: محمود المقداد، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد، 18 السنة

الخامسة يناير، 1985، موقع اتحاد كتاب العرب على الانترنت: <http://www.awu-dam.org>

(4) الممتع في صنعة الشعر: للنهشلي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص: 11.

(5) العمدة في صناعة الشعر ونقده: لابن رشيق القيرواني، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1

.10/1، 2000.

(6) ينظر الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: بشير خلدون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981

ص: 58.

الخطابة كخطب الوفود العربية عند كسرى ملك الفرس، وهي خطب طويلة مثبتة في الجزء الأول من العقد الفريد ، ويلحق بالخطابة ما يعرف بسجع الكهان، كما أثار عنهم بعض الوصايا والأمثال، والحكم، وبعض القصص التي يروونها في أسماهم حول أيامهم وحروبهم مما هو مبثوث في مصادر تراثنا الأدبي. (1)

غير أن هذه المادة النثرية التي وصلت إلينا تبقى مدعاة للشك لدى الكثير من الباحثين والدارسين ، فلقد "تصدروا له بالنفي ، لما رأوا فيه من صناعة لفظية، وأسجاع مفتعلة، وأوها غير جديرة أن تنسب إلى هذا العصر الذي لم يعرف التكلف في شيء من فنون الحياة، فكان حرياً به ألا يعرفه في فن من فنون القول." (2) ولعل الشك في صحة ما وصل إلينا من آثار نثرية أدبية من الجاهلية، إلى حدّ إنكارها يرجع لعدة اعتبارات؛ بداية أن العرب لم يدوّنوا هذه النصوص وبالتالي ظلّ الخطاب النثري شفهيًا يتداوله الرواة حقبة من الزمن، ولم يدخل حيّز الكتابة إلا في أواخر القرن الثاني للهجرة هذا من جهة، ولأنّ الذاكرة كانت عاجزة تمامًا عن الاحتفاظ بهذه النصوص كما قيلت للمرة الأولى من جهة أخرى، فإن رويت فعلا، فإنما تكون هذه الرواية بالمعنى دون اللفظ، فمن الطبيعي أن تتغيّر وتنحرف أصول هذا الخطاب النثري في أثناء هذه الرحلة الطويلة التي قطعها من العصر الجاهلي إلى القرن الثاني للهجرة. وبالتالي يكون هذا النثر "حفظاً لنا صورة ما في هذا النثر الجاهلي ، دون أن يحفظ لنا نصّاً من نصوصه." (3) ؛ أي أن الأسلوب الجاهلي التي صيغت به يتعرض للتحريف، والتزييف، والانتحال.

فضلاً عن ضياع كثير من هذه النصوص النثرية لصعوبة حفظها، إذ يذكر ابن رشيق أن الناس قد اجتمعوا على أن المنشور في كلامهم أكثر وأقلّ جيّداً محفوظاً، وأن الشعر أقلّ وأكثر جيّداً محفوظاً. (4) كما سبقه أبو عمرو بن العلاء (ت 154هـ) بقوله: "ما انتهى إليكم مما قالت العرب

(1) ينظر الخطاب النثري في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ص: 16 .

(2) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية: بدوي طبانة، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص: 43.

(3) في الأدب الجاهلي : لطف حسين ، ص: 332.

(4) ينظر العمدة: لابن رشيق، ص: 10.

بأنواعها. ⁽¹⁾ وليس معنى ذلك أن عرب ما قبل الإسلام لم يعرفوا الكتابة، فقد كان الخط والكتابة شائعين بعض الشيوع في بلاد العرب ، وفي المناطق المتحضرة منها على وجه الخصوص* ، ولكن هذه المعرفة بالكتابة كانت محدودة، فلقد استخدمت لأغراض سياسية وتجارية، ولم تجاوز هذا المستوى الحياتي إلى أغراض أدبية خالصة إلا نادراً كما أشار إلى ذلك كثير من الباحثين .

وقد تطور الخطاب النثري مع بزوغ شمس الإسلام، ونزول القرآن الكريم ؛ فقد نزل بأسلوب لا يبارى في قوة إقناعه، وبلاغة تركيبه** ، حتى قال الوليد بن المغيرة أحد خصوم الرسول -p- وقد سمعه يتلو من آياته: " والله لقد سمعت من محمد كلاماً ، ما هو من كلام الإنس والجن وإن له لحلاوة ، وإنّ عليه لطلاوة، وإنّ أعلاه لمثمرٌ ، وإنّ أسفله لمغدقٌ." ⁽²⁾ فضلاً عن دعوة النص القرآني إلى القراءة، وتصريحه بالكتابة والقلم في قوله تعالى : (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ) ⁽³⁾ وقوله أيضاً : (إِقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ، الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ) ⁽⁴⁾ ، فبمجيء الإسلام ازداد الاهتمام بالكتابة لأنّ "الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة نثراً وشعراً هي كتابة القرآن فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة، هو بمعنى آخر نهاية البداوة، وبدء المدينة، يمكن القول تبعاً لذلك إنّّه بداية المعاناة، والمكابدة وإجالة الفكر." ⁽⁵⁾

وهو نفسه ما عبر عنه جابر عصفور بأنه : " النموذج الكتابي الأول الذي يفارق نماذج الشفاهية بإعجازه، وينتقل بالعقل العربي الذي يتلقاه، ويتوجه إليه من حال البداوة إلى حال

⁽¹⁾ للتوسع راجع الفرق بين النثر الشفاهي والكتابي:-الخطاب النثري في النقد العربي القديم :مصطفى البشير قط،ص: 17 .

- النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابة:محمد رجب النجار

ص: 17-20 .

- النثر الفني بين صدر الإسلام والعصر الأموي: مي يوسف خليف

دار قباء ، القاهرة،(د.ط)، (د.ت)،ص:27-28.

^(*) وهذا لا ينفي شيوع الكتابة بين البدو،بدليل وصف الأطلال بنقوش الكتابة كما قال المرقش في فاتحة قصيدته :

الدار قفر والرسوم كما رقص في ظهر الأديم قلم. وكذلك ليبد وغيرهم .

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

⁽²⁾ الكشاف للزمخشري ،4/158،نقلا عن الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف،ص : 44.

⁽³⁾ سورة القلم، الآية : 01.

⁽⁴⁾ سورة العلق، الآية : 03-04.

⁽⁵⁾ الثابت والمتحول : لأدونيس، دار العودة، بيروت،ط4، 1983 ،ج3،ص:23.

الحضارة، من حال الوعي بالقبيلة إلى حال الوعي بالأمة، ومن حال الاستجابة العفوية إلى الطبيعة إلى حال البناء المعقد للثقافة " . (1)

فالقرآن تصوّر جديد للعالم، وتأسيس له بالكتابة ، فقد نشط الخطاب النثري ذو الصبغة الكتابية كالترسل إبان الدعوة الإسلامية، ليؤدي وظيفة تبليغ الدين الجديد على نحو ما يظهر في رسائل النبي -p- إلى ملوك ذلك الوقت يدعوهم للإسلام، كما نشط الترسل بين الخلفاء الراشدين، والقبائل المرتدة مع نشأة الخلافة، ثم - مع اتساع أركان الدولة الإسلامية- تمّ توظيف هذا الفن الكتابي في مخاطبة رجال الدولة، وولائها في الأمصار. (2) وكانت الرسائل في هذا العصر تحلّى بآي القرآن الكريم، مع بلاغة اللفظ والمعنى، والإكثار من الحجج والبراهين وصيغ الإقناع والابتعاد عن التكلف والتصنع . (3)

وفي عهد عمر بن الخطاب دوّنت الدواوين، وتؤكد الروايات أنه استعار هذا النظام من الفرس والأعاجم، وتميّزت الرسالة الديوانية في عهد معاوية الذي خصّص ديواناً للرسائل، (4) ثم ظهرت الرسائل الإخوانية في العصر الأموي ، وتطورت لتصبح رسائل أدبية تعنى بالكتابة في موضوع محدد في العصر العباسي، ومن ثمّ لم يعد الشعر وسيلة للعلم والمعرفة، بل انتقلت وظيفته إلى فن آخر ظهر وتطور بظهور الحضارة، ومعرفة الكتابة هو الكتاب، وصار الكتاب أو الرسالة هي التي تحمل رسالة الفكر والمعرفة لا الشعر، ولا عجب إن قيل إذن إنّ الشعر قد تخلّف وتنازل عن بعض سلطانه، ووظائفه للكتابة. " (5) وقد حاول الجاحظ أن يفتتح هذا الصراع حينما قال: "وقالوا: اللسان مقصور على القريب الحاضر، القلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغابر الحائن

(1) القلم واللسان: جابر عصفور، مجلة العربي ، الكويت، العدد62، أكتوبر2005،ص:158.

(2) ينظر النثر الفني بين صدر الإسلام والعصر الأموي: مي يوسف خليف،ص: 31-38،42.

(3) ينظر المرجع نفسه،ص:65-66، و يقارن برأي مخالف في بلاغة الرسائل الإسلامية وجودتها، ينظر:- من حديث الشعر

والنثر،ص:26.

- نشأة الكتابة الفنية في الأدب

العربي :حسين نصار،ص:34.

(4) ينظر تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي): شوقي ضيف، دار المعارف ، مصر، ط9، 1981،ص:465.

(5) تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى أواخر القرن الرابع الهجري: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3

(د،ت)،ص41.

وكما زاحم الناثر الشاعر في مكانته، زاحم الخطاب النثري الشعر، بل نفسه في موضوعاته- بعد أن ازدهرت الرسائل الإخوانية- خاصة في العصر العباسي إذ تناول كثير من الكتاب الأغراض التي ينظم فيها الشعراء من ثناء، و شكر، و هجاء، و ذم، و عتاب، و اعتذار واستعطاف، و تهنئة، و تعزية، و أخذوا يجربون فيها رسائل شخصية مُفتنِّين في أساليبها البيانية، و ما يصورون بها في عواطفهم وأهوائهم"⁽¹⁾ . و ما هذا إلاّ استجابة للحياة الجديدة في ظل ثقافة متحولة تراهن على المكتوب بعده فعلاً تدوينياً يخرق الزمان والمكان ويتجاوزهما، و الآن فقط نستطيع أن ندفع مقولة قد ملكت الأفئدة والألباب على عموميتها، حتى بات الفكاك منها أشدّ على المرء من خرط القتاد، تلك التي تقول بأن "الشعر ديوان العرب"، و الحقيقة أن هذه المقولة إذا كانت تنطبق على العصر الجاهلي، و حقبة من العصر الإسلامي لطبيعة ثقافتها الشفاهية المناسبة للبدوة، فإنها لا تنطبق على ما تلاهما من عصور الأدب العربي التي غدا فيها النثر ديوان العرب، بعدما أطاح بالشعر من مكانته التي تربع عليها لسنين طوال، على اعتبار أن النثر بطبيعة بعض أجناسه الكتابية يعد الوجه الأنسب للحضارة التي بدأت تلقي بظلالها على المجتمع العربي منذ أواخر عصر الأموي."⁽²⁾

(1) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول: لشوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط6، (د.ت)، ص: 571 .

(2) المفاضلة بين الشعر والنثر: مصطفى البشير قط، بحث ألقى في المؤتمر الوطني الأول لابن رشيق المسيلي، دار الثقافة بالمسيلة يومي: 15-16 ديسمبر 2002.

الفصل الأول

ابن الأثير في مسار نقد النثر العربي
القديم

1- الخطاب النثري عند النقاد قبل ابن الأثير.

أ- المرحلة الشفهية.

ب- المرحلة الكتابية.

2- ابن الأثير و كتابه المثل السائر.

أ- مسار حياة ابن الأثير.

ب- المثل السائر : محتواه و بنيته.

1- الخطاب النثري عند النقاد قبل ابن الأثير :

إن ضآلة حظ الخطاب النثري من الاهتمام في تراثنا النقدي القديم مقارنة بحظ الخطاب الشعري، الذي مثل - وبجدارة - ديوان العرب الأول، والثقافة السائدة آنذاك، دفعت كثيراً من النقاد والدارسين⁽¹⁾ إلى التنبيه بأن النقد العربي القديم ينصب على الخطاب الشعري دون النثري، وهو زعم لا يثبت أمام الحقيقة، سواءً في مستواها التاريخي، أم العقلي والمنطقي. فالواقع التاريخي يفند هذا الزعم، ويقطع الشك باليقين، فقد كان للعرب آراء في نقد الخطاب النثري بدأت أولية ارتجالية⁽²⁾ منذ العصر الجاهلي ثم تطوّر هذا النقد، وتبلور إلى مؤلفات نقدية في عصر التدوين .

كما أن العقل يرفض ، ويأبى انفصال العمل النقدي عن العمل الإبداعي، فحيثما كانت حياة أدبية وفكرية تنمو، ولو بصورة جنينية في رحم الكيان الإنساني، كانت هناك جهود نقدية حثيثة تسير في ظلّه، وترصد خطاه واتجاهاته من أجل تنمية هذه الحياة الأدبية وتطويرها إذ لا يمكن أن نقف على عمل فني راقٍ، ما لم يكن وراءه رجلاّن: الأديب (أو الشاعر) والناقد .

فللنقد إسهام وافر في نمو الخطاب النثري، ودفعه نحو استكمال خصائصه الفنيّة، وإن كان غائباً كما قال كثير من الدارسين المحدثين - عن هذا الدور الفعّال، فكيف بلغ النثر الفني هذه الدرجة الرفيعة من التطور خاصة في العصر العباسي؟، وكيف اكتسب القلم الدلالة الجديدة، وزاحم الشعر في مكانته؟

إذن فاهتمام النقاد العرب القدامى بالخطاب النثري كان أقلّ من اهتمامهم بالخطاب

(1) ينظر مثلاً: -حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى: البشير المجذوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1982، ص:9-10 .

- أشنات في اللغة والأدب والنقد: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1992، ص:366.

- الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي : بشير خلدون، ص:60.

- محاورات مع النثر العربي: مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، العدد218، 1997، ص:329.

(2) ينظر الصناعتين : للعسكري، ص:497-498-499، ويؤكد على ذلك من المحدثين : محمد زغلول سلام في تاريخ النقد الأدبي والبلاغة (حتى القرن الرابع للهجري)، ص:85.

الشعري الذي استحوذ على جلّ جهودهم⁽¹⁾، ولكن هذا لا يمكن أن يكون سبباً لإنكار هذا الاهتمام أو تجاهله⁽²⁾ ومن الطبيعي أن يمرّ نقد الخطاب النثري بالمراحل نفسها التي مرّ بها الخطاب النثري في تطوره من الشفاهية إلى الكتابية - كما سبق أن رأينا - كنتيجة للتلازم بين الأدب ونقده، لذلك لا عجب أن يبدأ هذا النقد شفهيًا ارتجالياً، بإبداء ملاحظات نقدية وأحكام عامة يطلقها السامعون نتيجة لتأثرهم بما يسمعون من خطب أو غيرها، ثم يرقى ذلك في عصر التدوين إلى تأليف المؤلفات النقدية في الخطاب النثري، لذا نرى ضرورة التمييز بين مرحلتين أساسيتين في نقد الخطاب النثري :

أ- المرحلة الشفهية: (نقد النثر قبل عصر التأليف). ⇐ النقد المرويّ .

ب- المرحلة الكتابية: (نقد النثر في عصر التأليف) ⇐ النقد المكتوب .

أ - المرحلة الشفهية (قبل عصر التأليف):

تعتبر هذه المرحلة أقلّ المراحل وضوحاً، وأكثرها استعصاءً على الضبط الدقيق، لأنها تمثل طور نشأة نقد الخطاب النثري، وبداية التعرض لمسائله المختلفة وهذه الصعوبة ليس خاصة بنقد النثر فقط، بل بنشأة أي علم أو فن، وكذلك "لأنّ نقد الأعمال المنثورة بالنظر إلى صعوبة حفظها يتطلب أن تكون مكتوبة وهو ما لم يكن متيسراً في بيئة تغلب عليها الأميّة وتعتمد اعتماداً كبيراً في شؤونها على المشافهة، وبناءً على هذه الحقيقة فإنّ النقد عند الجاهلين كان أكثر ملازمه للشعر"⁽³⁾.

وبعض النظر عن هذه الآراء التي تبقى مجرد افتراضات خصوصاً أن الشك واقع لا محالة في كل ما جاء قبل عصر التدوين ، نرجح البدايات الأولى لنقد الخطاب النثري إلى العصر الجاهلي إذ " أن العرب من نهاية العصر الجاهلي أخذوا يُخضعون الكلام لنقد أوّلي، ولكنه في أغلب

(1) للإطلاع على أسباب غيب النثر وقلة الاهتمام به ينظر: حول مفهوم النثر الفني عند العرب القديم: البشير المحذوب ص: 12-15.

(2) الخطاب النثري في النقد العربي القديم إلى نهاية القرن الرابع للهجري؛ مصطفى البشير قط، رسالة دكتوراه، ص: 07.

(3) دراسات في النقد الأدبي عند العرب في الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي: عبد القادر هني، ص: 12.

الأحوال شديد، لأنهم كانوا يعولون فيه على سلامة الذوق. ولقد بلغ بهم الأمر أن استكشفوا عيوباً فنية في النظم، ووضعوا من النصح، والإرشاد ما قد يُفيد كلاً من الخطيب والشاعر في صناعته".⁽¹⁾

وقد احتفظت المصادر بجملة من الأخبار عن هذه الفترة، التي تتضمن ملاحظات تمثل رغم تواضعها اللبنة الأولى في العمل النقدي والبلاغي الخاص بالخطاب النثري، ففيما يتعلق بالخطابة ما عُرف عن أكتثم بن صيفي يوم أن قام فقال: "إن أفضل الأشياء أعاليها، وأعلى الرجال ملوكها، وأفضل الملوك أعمّها نفعاً، وخير الأزمنة أخصبها، وأفضل الخطباء أصدقها، الصدق منجاة، والكذب مهواة..... الصمت حكمٌ والقليل فاعله، البلاغة الإيجاز، من شدّد نفر، ومن تراخى تألّف".⁽²⁾ وتستكمل الرواية بما كان من تعجب كسرى حتى قال: "ويحك يا أكتثم، ما أحكمك، وأوثق كلامك! لولا وضعك كلامك في غير موضعه".

كما أثر عن أكتثم بن صيفي أنه كان إذا كاتب ملوك الجاهلية يقول لكتّابه: "افصلوا بين كل منقضى معني، وصلوا إذا كان الكلام معجوناً بعضه ببعض"⁽³⁾.

وفي هذين الشاهدين دليل على المعرفة المبكرة لعرب ما قبل الإسلام بأحكام صناعة الكلام؛ إذ بيّن أكتثم بن صيفي مجموعة من الأمور:

أولها: مسألة الصدق والكذب: والتي أصبحت فيما بعد كمبدأً للتفريق بين الخطابة والشعر عند الفارابي، إذ يشير في كلامه أن الشعر يقوم على التخيل (=الكذب)، بينما الخطابة تقوم على الصدق والإقناع⁽⁴⁾. كما ألمح ابن وهب إلى هذه القضية، ونسبها إلى أصلها الأرسطو طاليسي.⁽⁵⁾

(1) البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر: لطف حسين، مقدمة لكتاب نقد النثر المنسوب خطأً إلى قدامة بن جعفر دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص: 04.

(2) ينظر جمهرة رسائل العرب في العصور العربية الزاهرة (العصر الجاهلي والإسلامي): أحمد زكي صفوت، المكتبة العلمية، بيروت، ط1، (د،ت)، ج1 ص: 29.

(3) الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 499.

(4) أكد الفارابي هذه الفكرة في معظم مؤلفاته: ينظر رسالة في قوانين صناعة الشعر للفارابي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت (د.ت)، ص: 151.

(5) ينظر البرهان: لابن وهب، ص: 146-147.

وثانيها : أن الصمت من البلاغة: وهو ما نجده فيما بعد في جواب ابن المقفع عندما سئل ما البلاغة قال: "اسم لمعان تجرى في وجود كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون...." (1) وهو ما حث عليه الجاحظ أيضا . (2)

ثالثها: البلاغة الإيجاز: فالبلاغة مرادفة للإيجاز في نظره- أكثم بن صيفي- والإيجاز اقتصاد في اللغة وتكثيف في الخطاب الأدبي، وهو يتناسب وطبيعة المرحلة الشفهية آنذاك .

ورابعها: ما نستشفه من نقد كسرى للأكثم، وهو "مراعاة المقام" أو "مطابقة الكلام لمقتضى الحال." (3) وهو ما أصبح فيما بعد العمود الفقري للبلاغة العربية .

أما خامسها : فهو الإشارة إلى الفصل والوصل في الكلام ، وباب "الفصل والوصل" صار فيما بعد من أهم أبواب البلاغة، وهو نفسه ما يشير إليه الحرث بن أبي شمر الغساني إذ يقول لكاتبه المرقش: "إذا نزع بك الكلام إلى الابتداء بمعنى غير ما أنت فيه، فافصل بينه وبين تبعته من ألفاظ فإنك إن مذقت ألفاظك بغير ما يحسن أن يمدق، نفرت القلوب عن وعيها وملته الأسماع ، واستثقلته الرواة." (4) إلا أنه لا يكتفي بأن يبين متى يكون موصولاً، ومتى يكون مفصولاً، وإنما يبين أثر ذلك على المتلقي، فمتى لم يحسن الكاتب الفصل والوصل، أدى ذلك إلى انقطاع التيار النفسي الذي يصل بينه وبين جمهوره من المتلقين، فتتفر منه القلوب وتمله الأسماع ، خاصة أن المعول هو الرواية الشفهية القائمة على الشفرة المنطوقة، وكان الفصل والوصل"- إلى جانب غيره من العناصر الصوتية (التنغيم..) ، والحركية- يهب الحياة للنص الشفاهي آنذاك.

(1) البيان والتبيين للجاحظ ، 115/1-116، وأيضا العمدة: لابن رشيق:ص386/1، والصناعتين: للعسكري،ص23.

(2) ينظر: النظريات اللسانية والبلاغة والأدبية عند الجاحظ(من خلال البيان والتبيين):محمد الصغير بناي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983،ص: 184.

(3) ينظر الصناعتين: أبو هلال العسكري،ص:37.

(4) الصناعتين، ص: 399 .

ومن الشواهد النقدية أيضاً، سؤال عامر بن الظرب العدواني لحَمَمَةَ بن رافع الدؤسي بين يدي بعض ملوك حَمِيرٍ عن أبلغ الناس؟، فقال: "من حَلَّى المعنى المزيَّر (=الأفضل) باللفظ الوجيز، وطَبَّقَ المَفْصَلَ قبل التحزير"⁽¹⁾، وفي القول إصابة للمعنى مع حسن الإيجاز.

فالظاهر من الوقائع النقدية التي تحمل بين ثناياها أول صور النقد في العصر الجاهلي "أن هذا النقد الناشئ ينقد أدباً حديث العهد بالحياة، كان يتجه إلى الصياغة والمعاني، ويعرض لهما من ناحية الصقل والانسجام كما توحى به السليقة."⁽²⁾ إذن يمكن القول بأن النقاد التفتوا للجانب الفني للخطاب النثري، وأدركوا مواطن الجمال فيه⁽³⁾، وشهادة الجاحظ على تنقيف أدبهم وتنقيحه خير دليل على هذا الإدراك الجمالي، فهو يقول: "لم نرهم يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القصائد، وفي صنعة طوال الخطب.... وكانوا إذا احتاجوا إلى الرأي في معازم التدبير، ومهمات الأمور مَبْتُوهٌ* في صدورهم، وقِيدُوهُ على أنفسهم، فإذا قومه الثقافة وأدخل الكبر، وقام على الخلاص، أبرزوه مُحَكَّكًا، منقحًا، ومُصَفًى من الأذناس مهذبًا".⁽⁴⁾

ومع المنعطف الديني الجديد، ونزول القرآن الكريم (الر كِتَابٌ أَحْكَمَتْ آيَاتُهُ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ)⁽⁵⁾ وقف العرب مبهورين، ومشدودين أمام هذه المعجزة البيانية الكبرى؛ التي اتخذت من شكلها اللغوي حجة لنبوة الرسول ﷺ في زمن أكثر ما كانت العرب فيه شاعراً وخطيباً، وأحكم ما كانت لغة، وأشد ما كانت عدّة- على حد قول الجاحظ- فهم أرباب الفصاحة والبلاغة انقطعت آمالهم في محاكاته، أو الإتيان بمثله، بل عجزت لغتهم وألفاظهم حتى عن وصفه، ولم تستطع ردود الفعل الأولى الراضية لهذه الرسالة السماوية بكثير من العنف، إلا أن تقرّ بخصائصه الأسلوبية المتميّزة،

(1) العمدة: لابن رشيق، 389/1. يقارن بالأمالي: للقاللي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1980، 277/2. [جَلَّى بالجيم بدل حَلَّى التي وردت في كتاب "العمدة"].

(2) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع): المرحوم طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية بيروت، (د.ت)، (د.ط)، ص: 21.

(3) في هذا قضاء على أوهم من زعموا أن لا وجود لنقد النثر حتى القرن الرابع على لسان بديع الزمان في مقامته الجاحظية. ينظر أشتات في اللغة والأدب والنقد: محمد البعلاوي، ص: 366.

(*) مَبْتُوهٌ: ذَلُّوهُ وأَعْدُوهُ

(4) البيان والتبيين: للجاحظ، 14/2.

(5) سورة هود، أية: 1.

وتسلم بها، ونستشف ذلك من محاولة الوليد بن المغيرة أحد خصوم الرسول - p - وصفه القرآن الكريم خلال حوارهِ مع قريش حين حاولت أن تلتصق بالنبي - p - تهمة تبعدُ العرب عنه حتى لا يفتتنوا بما يتزل عليه من الوحي، فقد قالوا: نقول كاهن، قال: لا والله، ما هو بكاهن، لقد رأينا الكهان فما هو بزمزمة الكاهن ولا سحجه، قالوا فنقول: مجنون، قال: ما هو بمجنون، لقد رأينا الجنون وعرفناه فما هو بخنقه، ولا تخالجه، ولا وسوسته، قالوا: فنقول: شاعر، قال: ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر رجزه، وهجزه، وقريضه ومقبوضه، ومسوطه، فما هو بالشعر، قالوا: فنقول ساحر قال: ما هو بساحر لقد رأينا السحار وسحريهم، فما بنفثهم ولا عقدهم، قالوا: فما نقول يا أبا عبد شمس؟ قال: والله إن لقوله لحلاوة، وإن أصله لعذق، وإن فرعه لجناة، وما أنتم بقائلين من هذا شيئاً إلا عُرف أنه باطل، وإن أقرب القول فيه لأن تقولوا ساحر جاء بقول هو سحر يفرقُ به بين المرء وأبيه...⁽¹⁾ وفي رواية أخرى أنه قال: "والله لقد سمعت من محمد أنفاً كلاماً ما هو من كلام الإنس والجن، وإن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لثمر، وإن أسفله لمغدق."⁽²⁾ فملاحظة الوليد صادقة؛ فالقرآن الكريم لا يُماثل كلام الإنس، ولا كلام الجن، ولا هو شعر، ولا سجع كسجع الكهان فهو يتجاوز الأنواع الأدبية، ويخلق نوعاً جديداً.... إنما هو وليد رؤيا جديدة للعالم.⁽³⁾

وإن وصَفُوهُ في نهاية المطاف بـ "السحر"، فكلمة السحر هنا تأخذ دلالة جديدة نستشفها من قول الرسول - p - : "إن من البيان لسحراً" عندما سأل عمرو بن الأهتم عن الزبرقان بن بدر، فأثنى عليه - عمرو بن الأهتم - خيراً فأقنع، ثم أثنى عليه شراً ففتن⁽⁴⁾. فكأنه سحر السامع فصدقه في الأولى، وازداد تصديقا في الثانية، فما يقصده الرسول - p - أن للبيان العربي تأثير على القلب، والعقل يُلامسُ حدود السحر.

ومما أثر عن صدر الإسلام من ملاحظات في نقد الخطاب النثري، أن تكلم رجل عند النبي - p - فقال له - p - : "كم دون لسانك من حجاب؟"، قال: شفتاي وأسناني، فقال له:

(1) السيرة النبوية: لابن هشام، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت)، 288/1.

(*) مغدق: كثير الماء.

(2) الكشف للزمخشري: 158/4 نقلاً عن الفن ومذاهبه في النثر العربي: لشوقي ضيف، ص: 44.

(3) الثابت والمتحول: أدونيس، ص: 23، وينظر كذلك: حديث الشعر و النثر: طه حسين، ص: 25.

(4) ينظر العمدة: لابن رشيق، 396/1.

"إن الله يكره الإنبعاق* في الكلام ، فنصّر الله وجه رجلٍ أوجز في كلامه، واقتصر حاجته."⁽¹⁾ فالرسول-ρ- يدعو إلى الإيجاز و الاقتصاد اللغوي .

كما يروى عن أبي بكر الصديق -τ- من أنه مرَّ برجلٍ معه ثوب، فسأله أبي بكر-τ- قائلاً: أتبيع الثوب؟ فقال : لا عافاك الله، فقال أبو بكر الصديق: "لقد علّمتم لو كنتم تعلمون ، قل: لا، وعافاك الله."⁽²⁾ فجملة "لا عافاك الله" في قول الرجل دعاءً على أبي بكر لا له ، وبعدهما صوّها أبو بكر صارت دعاء له، وذلك بفصله بين "لا" النافية، وبين الجملة الدعائية "عافاك الله" بواسطة "الواو"، وقد صار هذا الباب "الفصل والوصل" من أعظم أبواب البلاغة فيما بعد .

ومع اشتداد العصف السياسي في عصر بني أمية، كثرت الملاحظات النقدية الخاصة بالخطاب النثري، وربما يرجع ذلك إلى أمرين: "أولها : ما كان بين الأحزاب السياسية في ذلك العصر من صراع ، تحوّل إلى عقيدة نظرية في الكوفة والبصرة أكبر أمصار العراق في ذلك الزمان، وثانيهما الحركة الفكرية القوية التي ظهرت في ذلك العهد نفسه، فلم تكن مساجد الكوفة والبصرة يومئذٍ مجرد أمكنة يتعبّد فيها المسلمون ، ويفصل أفضيتهم، بل كانت فوق ذلك مدارس يغشاها العلماء لتدريس اللغة ، والنحو ، والحديث، والفقّه ، و الأخباريون ليقصّوا على سامعيهم أخبار السيرة والفتوح والفتن، وزعماء الأحزاب السياسية والفرق الدينية للجدل والمناظرة، وكان يجلسُ إلى هؤلاء جميعاً أفناء من الناس من بين مسلم، ويهودي ونصراني ، ومجوسي....، لا شك أن من يتصدى للكلام من هؤلاء ينبغي أن يكون موفور الحظ من وضوح العبارة، وظهور الحجّة، وخفة الروح، والقدرة على الإفهام، ثم نشأ بحث دقيق فيما ينبغي أن يتحلّى به الخطيب من الصفات، وما ينبغي أن يخلو منه من العيوب، سواء أكان ذلك من حيث الكلام ، أو من حيث الهيئة والإشارة."⁽³⁾ وكتاب الجاحظ حافل بالملاحظات النقدية حول جنس الخطابة، التي ارتقت ارتقاءً بعيداً- في العصر الأموي- بعد أن

(* الإنبعاق : التوسع والتكثّر فيه .

(1) العمدة : لابن رشيق ، ص: 382/1.

(2) البيان والتبيين: للجاحظ ، 261/1.

(3) البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر: لطفه حسين، مقدمة لكتاب نقد النثر المنسوب خطأً إلى قدامة

بن جعفر، ص: 4-5.

أُتخذت أداثهم للظفر في آرائهم السياسية، والانتصار في مجادلاتهم المذهبية، وعولوا عليها في قصصهم ومواعظهم، ومن جملة هذه الملاحظات "أن تكلم عند معاوية الخطباء فأحسنوا فقال: والله لأرمنيهم بالخطيب الأشدق! قم يا يزيد فتكلم." (1) فقد كانوا يمدحون جهارة الصوت وسعة الأشداق (= الفم)، أما ما يخص الهيئة لا الكلام، ما قيل عن الحسن البصري: "كان إذا أقبل فكأنما أقبل من دفن حميمه، وكأنه إذا جلس فكأنه أسيرٌ قد أمر بضرب عنقه، وكان إذ ذكرت النار عنده فكأنما لم تُخلق إلا له" (2). وهذا ما قال عنه الجاحظ النصبية؛ وهي الحال الناطقة بغير لفظٍ والمشيرة بغير اليد." (3)

ومن الملاحظات الأسلوبية الخاصة بالخطاب النثري، ما قاله مالك بن دينار في الحجاج: "ربما سمعت الحجاج يخطب، يذكر ما صنع به أهل العراق، وما صنع بهم، فيقع في نفسي أنهم يظلمونه، وأنه صادق لبيانه، وحسن تخلصه بالحجج." (4) فمالك بن دينار يشير إلى قدرة الحجاج على التأثير في المتلقي، وذلك بتصوير الحق في صورة الباطل، وتصوير الباطل في صورة الحق. (5) و"أدبية" خطب الحجاج -الخطاب النثري عموماً- هي التي ضمنت هذا التأثير في المتلقي، وبالتالي تأدية وظيفة هذا الخطاب المطلوبة.

ونجد معاوية يقول لعمرو بن العاص: "من أبلغ الناس؟ قال: من اقتصر الإيجاز، وتنكب الفضول." (6) ويتعزّز هذا بسؤال معاوية لصحار العبدى: "ما تعدّون البلاغة فيكم قال: الإيجاز." (7) فلكي يكون الخطاب النثري بليغاً ينبغي أن يكون موجزاً؛ يجمع معانٍ كثيرة في ألفاظ قليلة دون الإخلال بالمعنى، وهنا تكمن قدرة الأديب وأسلوبه الأدبي الخاص .

وكان استعمال آيات من القرآن الكريم ضرباً من ضروب بلاغة الخطاب النثري التي تظلّ غير تامة من دونه، فقد روي عن عمران بن حطان انه قال: "إنّ أول خطبة خطبتها عند

(1) البيان والتبيين: للجاحظ، 122/1.

(2) البيان والتبيين: ص: 171/3.

(3) ينظر البيان والتبيين: 81/1.

(4) البيان والتبيين: 394/1.

(5) ينظر العمدة: لابن رشيق، 395/1-396، وكذلك البيان والتبيين، ص: 113/1.

(6) العمدة: 385/1.

(7) البيان والتبيين: للجاحظ، 96/1.

زياد- أو عند ابن زياد- فأعجب بها الناس، وشهدها عمي وأبي، ثم إني مررت ببعض المجالس فسمعت رجلاً يقول لبعضهم: هذا الفتى أخطب العرب، لو كان في خطبته شيء من القرآن.⁽¹⁾ فالقرآن شهّد يضيفي على الخطاب النثري حلاوة ورونقا، إلى درجة أن أطلقوا ألقاباً على الخطب تنويهاً بها، وإعظاماً لها، لأنّ خطباء السلف الطيب، وأهل البيان من التابعين بإحسان، مازالوا يُسمون الخطبة التي لم يتدئ صاحبها بالتحميد، ويستفتح كلامه بالتمجيد: البتراء، ويُسمون التي لم توشح بالقرآن وتزيّن بالصلاة على النبي -p- الشوهاء.⁽²⁾ واستعمال الآيات القرآنية في الخطاب النثري هو ما تكرر فيها بعد عند البلاغيين، وأطلقوا عليه مصطلح الاقتباس.

ولقد اشتدّت عناية العرب بصناعة الكلام مع العصر العباسي، فالحق أن المعتزلة والمتكلمين عامة، بعد أن وُجدت مقدماتهم في العصر الأموي، في مساجد البصرة والكوفة.... نصل إلى العصر العباسي، بل إلى أواخر العصر الأموي فنجدهم يقيمون المناظرات، ويجتمع الناس حولهم ليروا من يظفر بخصمه، ويقطعه عن الكلام قطعاً، فطبيعي أن يدفع ذلك بالمتكلمين- وفي مقدمتهم المعتزلة- ومن حولهم إلى التساؤل عن الأصول التي تقوم عليها براعة القول، وبلاغته، خاصة أن صناعتهم تقوم على إحسان فن القول، وأن ينثر المتكلمون الحاذقون في ذلك ملاحظات عن البيان والبلاغة :

ومن ذلك إجابة العتابي -معتزلي- لسائل سأله: ما البلاغة؟ فقال: "كلّ من أفهمك حاجته من غير إعادة، ولا حُبسة، ولا استعانة فهو بليغ، فإن أردت اللسان الذي يرُوق الألسنة، ويفوق كل خطيب، فإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق قال له: قد عرفتُ الإعادة والحُبسة، فما الاستعانة؟ قال: أما تراه إذا تحدث قال عند مقاطع كلامه، ياهنأه، وياهيه، واسمع مني، واستمع إلي، وافهم عني، أولست تفهم، أو لست تعقل فهذا كله وما أشبهه عي وفساد."⁽³⁾

(1) البيان والتبيين: 118/1.

(2) البيان والتبيين: 06/3.

(3) البيان والتبيين: 113/1.

فالبلاغة في نص العتاي تكمن في التدفق البياني دون إعادة، وتكرار، واستعانة على أن يكون إفهامك العرب حاجتك على مجرى كلام العرب الفصحاء، وليس على كلام المولدين الملحون⁽¹⁾، أما البلاغة الرفيعة و أعلى درجات البيان، فهي تصوير الباطل في صورة الحق وربما تتفق مع كلمة "السحر" في قوله -p- : "إن من البيان لسحراً" .

وقد أشار أيضًا إلى مسألة "التكرار" - المذكورة آنفاً- المحدث والواعظ ابن السماك حين كان يوماً يتكلم وجارية له تسمع كلامه، فلما انصرف إليها قال لها: "كيف سمعت كلامي؟ قالت: ما أحسنه، لولا أنك تكثر ترداده. قال: أردده حتى يفهمه من لم يفهمه، قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد مله من فهمه."⁽²⁾ وتتعرّز مساهمة بيئة المتكلمين بصحيفة بشر بن المعتمر في البلاغة؛ وهي أروع ما أثر عن المعتزلة في هذا العصر، وهم بصدد تبيان بلاغة القول، ويستهلها بأن الأديب سواءً أكان خطيباً، أو كاتباً، أو شاعراً ينبغي أن لا يُقدم على الكلام إلا إذا كان مستعداً، نشطاً، فارغ البال قائلاً: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرًا، وأشرف حسبًا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطاء...."⁽³⁾

ولم يكن المتكلمون وحدهم الذي اهتموا بمعرفة أصول البيان، وصناعة الكلام. فقد تضامنت معهم في ذلك جهود الكُتّاب "ففي الوقت عينه أخذت تظهر طبقة عمال الديوان وكُتّاب الخلفاء، وكان معظم هذه الطبقة أعاجم من الفرس، وأهل الجزيرة، والسريان والقبط، وكان أفرادها جميعاً قد ثقفوا بلغاتهم الأصلية، ثم حذقوا فوق ذلك العربية مع سوء التلفظ بها أحياناً، هذه الطبقة كانت تلي للخلفاء ورؤساء الدولة المناصب الإدارية والكتابية وسلكت في الكتابة طرقاً أخذت بها من كان تحت أيديها من العمال، ومن ثم أصبحت الكتابة أمراً يتنافس فيه، وتدوّن الملحوظات الخاصة به، وتُلَقن أصوله للمبتدئين"⁽⁴⁾.

وقد أثر عن هؤلاء الكُتّاب كثير من الملاحظات النقدية الخاصة بفن الكتابة، والتي تهدف إلى تعليم البيان للناشئة؛ فقد تحوّلوا بالدواوين العباسية إلى ما يشبه مدرسة نثرية كبيرة؛ إذ

(1) ينظر البيان والتبيين: 162/1-163.

(2) البيان والتبيين: 104/1.

(3) صحيفة "بشر بن المعتمر" احتفظ بها الجاحظ في البيان والتبيين: 135/1.

(4) البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر: طه حسين، ص: 06.

كانوا يتعهدون من تحت أيديهم صغار الكتّاب، فإذا وقفوا منهم على ناشئ تَنَم كتابته عن تفتن في القول، شجعوه وربما قدموه إلى الخليفة. ⁽¹⁾ فلقد "رفع الملوك من بني العباس بلغاء كتّابهم إلى الوزارات، وقلّما رفعوا شاعراً لشعره." ⁽²⁾ وهذا ما يؤكد سُمُو الكتّاب، ورفع مكانة الكتابة، التي أصبحت على يد هؤلاء "حرفة وصناعة تتعلم، وتسمو على أيديهم وكتبهم، كما أن لها أسسها وقواعدها التي قعدها أساتذة هذا الفن." ⁽³⁾

ومن هؤلاء الأساتذة في مطلع هذا العصر العباسي عبد الله بن المقفع (ت 143هـ) الذي يُروى أنه سُئل عن البلاغة وتفسيرها، فقال: "اسم جامع لمعان كثيرة تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً وخُطباً، ومنها ما يكون رسائل فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغة، فأما الخطب بين السماطين، وفي إصلاح ذات البين، فالإكثار في غير حطل، والإطالة من غير إملال، وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته... فقل له: فإن ملّ السامع الإطالة التي ذكرت أهما حق ذلك الموقف؟ قال: إذا أعطيت كل مقام حقّه، وقمت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام وأرضيت من يعرف حقوق الكلام، فلا تهتم لما فاتك من رضا الحاسد والعدوّ، فإنه لا يُرضيها شيء، وأمّا الجاهل فلست منه، وليس منك، ورضى جميع الناس لا تناله" ⁽⁴⁾.

فابن المقفع يذكر في نصه كل فنون الكلام الأدبي، ونجد ضمنها بعض الأجناس النثرية كالخطابة، والرسائل، والمناظرة (=الاحتجاج)، ويطلب فيها "الإيجاز"، فالقدرة على تكثيف الفكرة مع الاقتصاد في اللغة هي البلاغة في نظره، ولكنه يستثني خطب المحافل (=السماطين) وخطب الصلح، ويطلب فيها الإطالة من غير حطل ولا إملال، ويضع قاعدة مهمّة يوصي بها

(1) ينظر: البلاغة تطور وتاريخ: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط6، 1983، ص: 21.

(2) أمراء البيان: محمد كرد علي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1948، 28/1.

(3) صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير: عبد الواحد حسن الشيخ، ص: 42.

(4) البيان والتبيين: للجاحظ، 115/1-116. ويقارن بالصناعتين للعسكري: ص: 23، والعمدة لابن رشيق: 385/1-

الخطيب، بأن يجعل في صدر الخطبة (=المطلع) ما يدل على موضوعها ، وهو سماه البلاغيون فيما بعد براءة الاستهلال، وحسن المطلع.

وإن كان الجاحظ قد أشار إلى أنه : "لم يفسر البلاغة تفسيرا ابن المقفع أحد قط"⁽¹⁾ ، فإن هذا التفضيل في حقيقة الأمر لا يُخرج ابن المقفع من عصره، حيث يبقى تعريفه للبلاغة ككلّ التعريفات السابقة والمعاصرة له ، يدخل في "مرحلة من عدم استقرار الاصطلاح، وتأرجح استخدامه في أكثر من مدلول ، وذلك قبل أن يستقر استخدامه في دائرة النشاط القولي عامة، ثم ينحصر في دائرة الكلام الفني"⁽²⁾ بصفة عامة، والخطاب النثري بصفة خاصة .

وهكذا نلاحظ كيف وضعت الأسس النقدية للخطاب النثري شيئا فشيئا على أيدي الخطباء، والكتّاب بمختلف مشاريعهم الفكرية، وانتماءاتهم السياسية، ومعتقداتهم الدينية، ابتداءً من المرحلة الشفهية الممتدة من العصر الجاهلي حتى أواخر القرن الثاني، والتي تعتبر اللبنة والمرحلة التأسيسية لمرحلة النقد المكتوب وصولاً إلى عصر التأليف، حين تبلورت إلى مؤلفات في نقد النثر، يمكن أن نطلق على هذه المرحلة الكتابية في نقد الخطاب النثري بالمرحلة التأصيلية لنقد الخطاب النثري.

ب - المرحلة الكتابية (عصر التأليف) :

مع ابتداء النصف الثاني من القرن الهجري الثاني، بدأ الاتجاه العلمي والتصنيفي ينحو نحو التأليف، وأصبح لنقد الخطاب النثري كياناً واضحاً؛ يبدأ بالتذوق أي القدرة على التمييز ويعبرُ منها إلى التفسير، والتعليل، والتحليل، والتقييم - خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى وهي متدرجة على هذا النسق- ومثل هذا المنهج المنظم لا يمكن أن يتحقق حين يكون أكثر تراث الأمة شفويًا، إذ الاتجاه الشفوي لا يُمكن من الفحص والتأمل، وإن سمح بقسطٍ من التذوق والتأثر .

فالتدوين (= التأليف) يخلق مجالاً للنقد، ولكنه لا يستطيع أن يخلق وحده نقداً منظماً بل لابد من الإحساس بالتغيّر والتطور - كعامل مساعد- الذي يلفت الذهن (=ملكة النقد) إلى

(1) البيان والتبيين: 115/1.

(2) نظرية اللغة في النقد العربي : عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، مصر، 1980، ص: 25-26.

حدوث "مفارقة"⁽¹⁾، وهذا ما حدث بالفعل حين زاحم الخطاب النثري الشعر، وغدا ديوان العرب أيضاً، فقد أحسّ النقاد آنذاك ببعض المفارقة، والتغيّر في طبيعة الفن السائد، واتجاه الثقافة العربية إلى الاحتفاء بالقلم، وإعطائه مكاناً مرموقاً؛ فظهور النثر الفني غير طبيعة الخطاب النقدي القديم من خطاب اقتصر على الشعر (صحيح/منتحل)، طبقات الشعراء موازنات... إلى خطاب نقدي يرى في النثر منافساً للشعر.⁽²⁾ لذا أخذ علماء العصر العباسي الأول يهتمون بتدوين الآراء اللغوية والنقدية الخاصة بالخطاب النثري وما يتصل بها من وجوه المسائل الأدبية والشعرية، فهجوا فيه منهجاً علمياً، وتاريخياً منظماً، وتعتبر مثل هذه الكتب والتصانيف النقدية المبكرة التجربة النقدية المكتوبة الأولى التي خلّفت عصر النقد المروي (=المرحلة الشفهية)، فهذه المرحلة تمثل صورة عن النقد الأدبي منذ أواخر القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع؛ أي من الجاحظ (255هـ) المنظر الأول للخطاب النثري- والخطابة خاصة- إلى ابن الأثير (ت 637هـ) موضوع الدراسة، ويمكن تصنيف مؤلفات هذه المرحلة في التراث النقدي العربي صنفين:

أولاً : كتب تجمع بين نقد الشعر والنثر :

- البيان والتبيين: للجاحظ (ت 255هـ)

- البلاغة: للمبرد (ت 285).

- الكامل في اللغة والأدب: للمبرد.

- البرهان في وجوه البيان: لابن وهب (ت 272هـ)، الذي نشر بعنوان "نقد النثر"

ونسب خطأً إلى قدامة بن جعفر (ت 337هـ).

- الصناعتين: لأبي هلال العسكري (ت 395هـ)

- مؤلفات أبو حيان التوحيدي (بعد 400 هـ): كالمقابسات، الهوامل والشوامل، والإمتاع

والمؤانسة، البصائر والذخائر .

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير. - محل الدراسة- ، ومؤلفاته الأخرى

(1) ينظر تاريخ النقد الأدبي العرب (نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن هجري) : إحسان عباس، دار

الشروق، عمان، ط1، 2006، ص: 646.

(2) شعرية النص النثري: أبلّغ محمد عبد الجليل، ص: 26.

- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور .
- الوشي المرقوم في حلّ المنظوم .
- كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب.

ثانيا : الكتب المتعلقة بنقد النثر ، وهي :

- أدب الكاتب: لابن قتيبة الدينوري (ت276هـ).
- الرسالة العذراء : لابن المدبر (ت279هـ).
- أدب الكتاب: للصولي (ت335هـ).
- النكت في إعجاز القرآن : للرماني (ت386هـ).
- بيان إعجاز القرآن: للخطابي (ت388هـ).
- إعجاز القرآن: للباقلاني(ت403هـ).
- إحكام صناعة الكلام: لابن عبد الغفور الكلاعي (ت543هـ).
- ولابن الأثير كتاب مختص بصناعة "الإنشاء" يسمى: المعاني المخترعة في صناعة الإنشاء، وهو ما يسميه مُحققا الجامع الكبير: مصطفى جواد، وجميل سعيد، وكذلك أحمد بدوي بكتاب: "المفتاح المنشأ في صناعة الإنشا".
- وقد جاء بعد عصر ابن الأثير كتب مختصة أيضا في نقد النثر، بل بالتخصيص في صناعة الإنشاء أبرزها :

- البرد الموشي في صناعة الإنشا: للموصولي (ت700هـ)

- صبح الأعشى في صناعة الإنشا: للقلقشندي (ت821هـ)

وقد عمدنا الوقوف عند المؤلفات المختصة بنقد النثر فقط- ولو باختصار-معرضين عن المؤلفات الأخرى، وإن كانت مهمة للخطاب النثري، لكي لا ينصرف الدارس عن التركيز على الخطاب النثري، وإبراز مكانة هذه الثمرات و الكتب التعليمية .

- أدب الكاتب لابن قتيبة الدينوري:

وهو حلقة من سلسلة الكتب التي ألفها العلماء لإعانة الكتاب المحدثين على الكتابة ويتوجه فيه الكاتب الوجهة التعليمية، فيبدؤه بمقدمة يضمنها نصائح للكتاب على طريقة بشر بن المعتمر، إلا أنه يخالفه في مذهبه الفكري- فهو من أهل السنة وليس معتزلي- داعيًا إلى عدم

التعلق بالمنطق، والفلسفة وغيرهما⁽¹⁾. يضم أربعة أقسام: كتاب المعرفة، كتاب تقويم السيد كتاب تقويم اللسان، كتاب الأبنية، وهو يقول في مقدمة كتابه "أدب الكاتب" عن سبب تأليفه هذا الكتاب: "فلما رأيت أن هذا الشأن كل يوم إلى نقصان، وخشيت أن يذهب رسمه ويعفو أثره، جعلت له حظاً من عنايتي، وجزءاً من تألّفي، فعملت لمُغفل التّأديب كتباً خفياً في المعرفة، وفي تقويم اللسان واليد، ويشتمل كل كتاب منها على فنّ"⁽²⁾.

- الرسالة العذراء لابن المدبر: (أبي إسحاق إبراهيم).

إنها رسالة في مقاييس صناعة الكتابة، إلا أن كل تلك المقاييس لا تخرج عن فلك ما رسم الجاحظ في "البيان والتبيين"، ويرى حمادي صمود أن تعصّب صاحبها للقلم، والدفاع عن الكتابة والكتّاب على حساب الشعر والشعراء، قلّص من أهمية الرسالة فهو يتحرك في موقف محادٍ للشعر يُنم عن ضيق أفق في إدراك علاقة الشكل الأدبي بالبنية اللغوية، فالشعر في رأيه "مواطن اضطرار"⁽³⁾.

وقد نشرت هذه الرسالة مع مقدمة بالفرنسية بتحقيق زكي مبارك سنة 1931م، أما المتوفرة لدينا فهي ضمن: جمهرة رسائل العرب في العصور العربية الزاهرة: لأحمد زكي صفوت.

- أدب الكتّاب للصولي: (أبي بكر محمد بن يحيى بن عبد الله الصولي)

وهو أيضاً كتاب تعليمي يقول في مقدمته: "هذا كتاب ألفناه فيما يحتاج إليه أعلى الكتّاب درجة، وأقلّهم فيه منزلة، وجعلته جامعاً لكل ما يحتاج الكاتب إليه حتى لا يعوّل في جميعه إلا عليه، وقد جزأته ثلاثة أجزاء، في أول كل جزء منها ذكر ما فيه من الأبواب ليقرّب على طالبه ما يريد منه، وهذا الكتاب هو المستحق أن يسمى "أدب الكتّاب" على الإيجاب لا على الاستعارة، وعلى التحصيل لا على التمثيل."⁽⁴⁾.

(1) تاريخ النقد الأدبي والبلاغة (حتى آخر القرن الرابع): محمد زغلول سلام، ص: 400.

(2) أدب الكاتب: لابن قتيبة، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص: 14.

(3) ينظر التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس): حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية

1981، ص: 316-317.

(4) أدب الكاتب: للصولي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 09.

- دراسات إعجاز القرآن (الباقلائي ، الرماني، الخطابي):

وتعتبر دراسات إعجاز القرآن قمة الدراسات النقدية المتصلة بالنثر، إذ أن القرآن في صورته النثرية كان باعثاً لإعجازه البياني، والبحث عن أسرار هذا الإعجاز في بنائه الأسلوبي وبذلك "تحوّلت هذه المؤلفات في غالب الأحيان إلى كتب بلاغة لا يميّزها عنها إلا حضور البعد العقائدي منطلقاً وغايةً، وما اصطبغت به لهجتها من صبغة دفاعية واضحة."⁽¹⁾

ويعلل زكي مبارك وسم أكثر ما كُتب عن القرآن باسم الإعجاز، بأنه لم يكن عملاً فنياً بالمعنى الصحيح للنقد الأدبي، فالناقد لا يقف موقف الممتحن للمحاسن والعيوب أمام هذا الأثر الأدبي، بل هدفه إظهار ما خفي من أسرار هذا الكتاب المجيد، الذي يمثل المثل الأعلى للبلاغة والبيان "فإن كنا لا نستطيع أن نجزم بوجود نظرية للنثر في النقد العربي بنفس درجة الشعر عندهم فإنه يمكن أن نجزم بوجود نظرية للنثر القرآني."⁽²⁾ فهذه المؤلفات النقدية الثلاثة-السابقة - التي تدرج أصحابها من قضية الإعجاز عامة إلى الإعجاز البلاغي من أهم كتب النقد في ذلك العصر، وقد حوت جملة من الآراء مثلت بمجملة موقف أهل المعتزلة في الإعجاز عند الرماني في القرن الرابع الهجري، تماماً كما مثل الخطابي رأي أهل الحديث وكما مثل الباقلاني رأي الأشعرية .

وقد طبع كتاب النكت في "إعجاز القرآن" للرماني، و"بيان إعجاز القرآن" للخطابي ضمن "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن" إلى جانب "الرسالة الشافية" لعبد القاهر الجرجاني من تحقيق: خلف الله، وزغلول سلام.

- إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي:

إذا وصلنا إلى القرن السادس الهجري سيبدو لنا أن إدراك الدارسين المحدثين للغبن الذي لحق النثر العربي القديم وفنونه، ليس اكتشافاً جديداً خاصاً بهم، فقد أدرك النقاد القدامى المتأخرون هذا الغبن، الذي لحق بالنثر العربي على أيدي النقاد الذين سبقوهم ، وحاولوا استدراك ذلك بتخصيص مؤلفات مستقلة لدراسة النثر ونقده، والتنظير له، ولعل أبرز هؤلاء النقاد هو: أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي - من الأندلس - صاحب

(1) التفكير البلاغي عند العرب: حمادي صمود، ص: 39.

(2) شعرية النوع الأدبي (في قراءة النقد العربي القديم): رشيد مجاوي، أفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص: 17.

كتاب: "إحكام صنعة الكلام"؛ والذي يعدّ فريداً من نوعه في تاريخ نقدنا العربي القديم بشكل عام ، وفي نقد الخطاب النثري بشكل خاص، وقد أشار الكلاعي إلى أهم الأسباب التي يرى أنّها كانت مسؤولة عن هذا الإهمال، والتي دعتّه إلى أن يخصص كتابه هذا لدراسة الخطاب النثري دون الشعري يقول: "وإنما خصّصت المنثور لأنه الأصل الذي آمن العلماء - لامتزاجه بطبائعهم - ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء- لغلبته على أذهانهم- بقاء وُسْمِهِ فأهملوه ، ولم يحكموا قوانينه، ولا حصرُوا أفانينه... فلو نسا الله في أجلهم إلى أن يسمعو شاعر هذا الزمان: فما شيء- وقد بلغت فيه - بأحوج للبيان من البيان لأجروا النثر مجراه، وحفظوا منه ما حفظناه ، ولكن أبي الله إلا أن يكون لكل زمان رجال وفي كل أوانٍ للعقل مجال. " (1) وكأن الكلاعي يقدم سببين: أولهما: أن النقاد القدامى اعتبروا النثر وفنونه من مسلمات وبديهيات الثقافة الأدبية في ذلك العصر؛ أي أنه أوضح من أن يكتب حوله .

وثانيهما : أنه كان طبيعياً أن تتأخر الحركة التنظيرية للنثر إلى القرن الخامس الهجري وما بعده، لأنه ؛أي النثر المكتوب خاصة لم يزدهر إلا في مراحل متأخرة، وليس كالشعر الذي نضج واكتمل منذ العصر الجاهلي ،فليس من العدل في نظر الكلاعي، ولا من طبيعة التدرّج في الدراسات الأدبية والنقدية مطالبة القدامى بقول كل شيء ، وبنفس الدرجة التي دُرِس بها الشعر.

ويتكون كتاب الإحكام من مقدمة وباين ، أما المقدمة: فقد أشار فيها إلى السبب الذي دعاه إلى تأليف هذا الكتاب، وهو الردّ على التهم التي وجهها إليه شخص مجهول لم يسمه المؤلف، وقد تحدث فيها عن البيان مدلوله ومعناه، ورجّح بين المنظوم والمنثور. وجعل الباب الأول في الكتابة وآدابها، ويعتبر كتاب الصولي نموذجاً لهذا الفصل من الكتاب. (2) أما الباب الثاني الذي يشكل معظم هذا الكتاب، فقد خصّصه الكلاعي في ضروب الكلام وهي: الترسيل، والتوقيع، والخطبة، والحكم، والأمثال، والمقامة، والحكاية، والتوثيق، والتأليف (3) أو

(1) إحكام صنعة الكلام: ابن عبد الغفور الكلاعي، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص: 39-

(2) ينظر : تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، دار الأنوار ، بيروت، ط1، 1968، ص: 404.

(3) ينظر إحكام صنعة الكلام: للكلاعي، ص: 103.

يمكن القول أنه خصّصه لبحث الأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي حتى عصره، ثم انصرف إلى الأسلوب نفسه، فاختار السجع وقام بحصر أنواعه التي ارتآها، وربما اختاره هو دون غيره لسيطرة هذا الأسلوب على النثر العربي منذ القرن الرابع حتى عصر الكاتب.

فقد ابتكر ابن عبد الغفور الكلاعي منهجاً نقدياً يقوم أساساً على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس أو الفنون النثرية التي كتبت في الأدب العربي، وهذا المنهج يدخل ضمن ما يسمى في عصرنا الحديث بالنقد الأجناسي *generic criticism*، ولو بمفهومه التصنيفي الضيق، فقد تمكن الكلاعي من خلال هذا المنهج حصر الأجناس النثرية - ضروب الكلام كما عبر عنها - تبعاً للوظيفة اللغوية في ثمانية أجناس رئيسية. وهو أشمل حصر يقدمه ناقد عربي على الإطلاق⁽¹⁾، إذن فمنهج الكلاعي مكّنه من إضافة بُعد جديد في نقدنا العربي القديم عامة، وفي نقد الخطاب النثري خاصة.⁽²⁾

إنّ من يتصفح كتب النقد والبلاغة هذه - وغيرها - يفاجأ بظاهرة غريبة ومحيرة، وهي أننا لا نكاد نجد تعريفاً صحيحاً للخطاب النثري، قد استوفى ما يشترط في كل تعريف صالح من دقة، وإحاطة واستقصاء⁽³⁾ - وقد يكون مظهرها لقلّة العناية بالنثر - إلا من خلال تعريف النقاد للخطاب الشعري " فكانوا كلما وفقوا عند ضرورة تقتضي تعيين ماهية النثر، ومهمته وأدواته استدعوا الشكل غير النثري، وكان الشعر في مقدمة هذا الشكل. "⁽⁴⁾ لذا سنحاول الاقتراب من مفهوم الخطاب النثري عند النقاد قبل عصر ابن الأثير من خلال آرائهم في التفريق أو التقريب بين الخطابين النثري والشعري، فقضية النثر والشعر أخذت أبعاداً متباينة في الرؤى، إذ نجد نقاداً يفرّقون بين الخطابين، وآخرون يقرّبون بينهما مقلّصين الحيّز الفاصل - الفارق - بينهما، فإما ترى ما هي الزوايا التي نظر منها النقاد القدامى - في كل من

(1) محني الكلاعي في نقد النثر: صالح بن مغيض الغامدي، مجلة جامعة الملك سعود، السعودية، المجلد 7، 1995، ص: 379.

(2) تجدر الإشارة إلى مؤلفين في النقد الموجه للخطابين النثري والشعري: - كتاب صناعة الكلام للجاحظ، نُشر على هامش كتاب "الكامل" للمبرد، بالقاهرة، سنة 1323هـ. ينظر تاريخ النقد الأدبي والبلاغة لحمد زغل - - - - -
سلام، ص: 411.

- كتاب: الحكم بين النظم والنثر لابن سنان الخفاجي، ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص: 398.

(3) ينظر حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى: البشير المجذوب، ص: 9-10.

(4) شعرية النوع الأدبي: رشيد مجايوي، ص: 9.

الاتجاهين - إلى الخطاب النثري، و ما هي الخصائص النوعية - الفنية - التي قام على أساسها هذا التفريق أو التقريب بين الخطابين؟ ولماذا أقاموا المفاضلات المشهورة في كتب النقد العربي القديم؟ .

نحاول أن نلمس تعريفا للخطاب النثري من خلال تفريق النقاد بين الخطابين النثري والشعري، وتعريفهم للشعر على أساس "النقض"؛ بمعنى النثر هو نقيض الشعر.⁽¹⁾ وإذا وقفنا عند الجاحظ بعده المنظر الأول لعصر التأليف، نجد تفريقه بين الخطاب النثري والشعري ينطوي على تعريف للخطاب النثري، فهو يرجع صعوبة اجتماع كل من الشعر والنثر في شخص واحد إلى طبيعة كل إنسان، فقد " يكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر. "⁽²⁾ ويستشهد على صحة رأيه بعبد الحميد الكاتب، وعبد الله بن المقفع إذ " مع بلاغة أقلامهما وألسنتهما لا يستطيعان من الشعر إلا ما لا يذكر مثله. "⁽³⁾ فكان طبيعياً أن يفصل ضمناً بين الشعر والخطابة كجنس نثري في قوله: " ومن يجمع بين الشعر والخطابة قليل، وليس ينبغي أن تكون القصيدة كلها أمثالاً وحكما فإنها إن كانت كذلك لم تسر، ولم تجر مجرى النوادر. "⁽⁴⁾ ومعنى هذا أن الجاحظ قد احتفى بالفنيين وأدرك إمكانية التداخل بينهما، ولكنه تنبه أيضاً إلى حتمية بقاء الخيوط الفاصلة بين تفاصيل المنهج فيهما، لتظل القصيدة إبداعاً شعرياً له قسامته وملامحه الخاصة، وتظل للخطبة كنص نثري مقوماتها وسماتها.⁽⁵⁾ فلكل منهما شخصية مستقلة متميزة، وهذا ما أكد وأصر عليه بعدم قبول استعمال ألفاظ المتكلمين (علم الكلام = النثر) في الشعر، إلا إذا وردت على وجه التظرف والتملح، كفعل أبي نواس في بعض شعره.⁽⁶⁾ ومعنى هذا أنه لا

(1) الخطاب النثري في النقد العربي القديم (حتى القرن الرابع هجري) : مصطفى البشير قط ، ص : 39

(2) - (3) : البيان و التبيين : للجاحظ : 208/1، وينظر رأي مخالف لأبي هلال العسكري ، الصناعتين ، ص: 157.

(5) البيان و التبيين : للجاحظ ، 208/1 .

(1) - البيان و التبيين : للجاحظ ، 208/1 .

(2) ينظر الأداء الخطابي بين الشاعر و الكاتب : مي يوسف خليف ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة

1992 ، ص : 08 .

(3) ينظر البيان و التبيين : للجاحظ ، 141/1 .

(4) الحيوان : للجاحظ : تحقيق: عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، ط3، 1969 ، ص : 74 ، 75 .

(5) البيان و التبيين : 173/1 .

يفصل بين الشاعر والكاتب - أو الخطيب - فحسب ، بل يفرّق بين لغة الشعر، ولغة النثر (= علم الكلام) .

كما يرى الجاحظ أن " الشعر لا يستطيع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، و متى حوّل تقطع نظمه، و بطل وزنه، وذهب حسنه، و سقط موضع التعجب منه، لا كالكلام المنثور والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحوّل عن موزون الشعر. " (1)

فأكثر ما يفسد الشعر ويذهب حسنه وطلاوته هو حلّه وترجمته، ووضعه في ثياب غير ثياب الشعر، فهو هنا يفرق بين الخطاب النثري والشعري بالوزن، فإن حلّ هذا المنظوم غاب الوزن وغاب معه الحسن والجمال.

كما نلمح في إعجابه الشديد ببلاغة الكتاب ما يقودنا إلى أنه يفصل النثر على الشعر إذ يقول: " أما أنا فلم أر قطّ أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب ، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا ، ولا ساقطا سوقيا. " (2) وإعجاب الجاحظ بطريقة الكتابة إلى هذا الحدّ قد يكون راجعا إلى ميله للواقعية في الإبداع التي تتوفر في الكتابة الفنية، والابتعاد عن الإغراق الخيالي الملحوظ في البلاغة الشعرية، ويذهب الجاحظ أبعد من هذا حينما يجعل البلاغة مرادفة للكتابة (3).

وفي كتاب " المقابسات " لأبي حيان التوحيدي حاول أبو سليمان المنطقي أن يفرّق بين الخطابين الشعري والنثري بأسلوب فلسفي، فقال: " النظم أدل على الطبيعة، لأن النظم من حيز التركيب، و النثر أدل على العقل لأن النثر من حيز البساطة. " (4) ويبدو أنه يرى الغريزة (= الطبيعة) تتلقى الأمور ببنيتها المركبة وغموضها بينما يميل العقل للتحليل، والتوضيح والتبسيط، لذا كان النثر أقرب للبساطة، والنظم أقرب للتركيب (= الغموض) . وهذا ما قد يفسر الغموض الذي يكتنف القول .

و هكذا يحاول أبو سليمان أن يلفت الانتباه إلى فارق آخر غير الوزن والقافية - كفارق تقليدي عند النقاد -، إذ يرى أن النثر أدل على العقل، وأن الشعر أدل على الطبيعة

(1) ينظر النظريات اللسانية والبلاغة والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان و التبيين : محمد صغير بناني ، ص : 233.

(4) المقابسات : للتوحيدي ، تحقيق : حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية ، القاهرة ، ط 1، 1929 ، ص : 245 .

و الحسّ والعاطفة، ويمكن أن يفهم من ذلك أن بعض نقادنا القدامى تنبهوا في وقت مبكر إلى خُفوت عنصر " العاطفة" في النثر لاعتماده على العقل بهدف الإقناع، بينما كان الشعر يخاطب " العاطفة" بهدف الإثارة. (1)

ولا يكفي صاحبنا بالتفريق بين طبيعة النثر وطبيعة الشعر بل يلجأ إلى التفريق بين قيمتهما أيضا مائلا مع النثر على النظم ومنحازا له، فهو يقرّ أن كلاّ الفنّين شريف لكن شرف النثر في جوهره، وشرف النظم في عرضه، والجوهر الذي يقصده " الوحدة" التي تتجلى في النثر أكثر من تجليها في النظم خاصة في نهج القصيدة العربية المتعدّدة الموضوعات. (2)

كما يعلّل سبب قبول النفس وميلها إلى الشعر أكثر من النثر بقوله: " وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور، و لأننا بالطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق الطبيعة والحسّ... ومع هذا ففي النثر ظل من النظم، ولولا ذلك ما خفّ، و لا حلا، ولا طاب، و لا تحلا و في النظم ظل من النثر، و لو لا ذلك ما تميزت أشكاله، و لا عذبت موارده و مصادره و لا بجوره وطرائقه، و لا ائلفت وصائله وعلائقه. " (3) فأبو سليمان يشير هنا للخصائص المشتركة بين الفنّين وحيّز التداخل الذي يشمل خاصية " الحلاوة" من الشعر و" التميّز" الخاص بالنثر. إذن ففي النثر شيء من الشعر، وفي الشعر شيء من النثر، لذا جعل أبو سليمان لكلّ منهما ظلاً للآخر.

كما يشير إلى هذا التداخل، والاشترك في عنصر آخر هو " الإيقاع " أو ما يسميه "الوزن" في قوله: " المعاني المعقولة بسيطة في بحبوبة النفس، لا يحوم عليها شيء من قبل الفكر فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق، والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب من وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث. " (4) وإن كان يقول بأسبقية المعنى على اللفظ (= العبارة)، فالأهم - بالنسبة لنا - أنه يفرّق بين النظم والنثر، فالنظم عنده هي

(1) ينظر الخطاب الثري في النقد العربي القديم : مصطفى البشر قط ، ص : 45 .

(2) ينظر نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية وع.إسلامية) : مصطفى الجوزو ، دار الطليعة، بيروت، ط1

1981 ص: 215 .

(3) المقابسات : للتوحيد، ص: 245-246 .

(4) الإمتاع والمؤانسة، ص : 251 .

البحور الشعرية والعروض الخليلية الخاصة بالشعر، أما " الوزن " فيكون في الشعر كما يكون في النثر (= الحديث) ، فهو أساس فني محوري في الفنين يكمن في " الإيقاع " (1) .
والحقيقة أن هذا الكلام يجمع بين رأي ابن هندو الكاتب ، ورأي عيسى الوزير، فالأول يرى أن " المنظوم فيه نثر من وجه ، والمنثور فيه نظم من وجه ، ولولا أنها يستهمان في هذا النعت لما اختلفا ولا اختلفا. " (2) وأما الثاني فيرى أن " النثر من قبل العقل، و النظم من قبل الحسّ ، ولدخول النظم في طي الحسّ دخلت إليه الآفة، وغلبت عليه الضرورة، و احتيج إلى الإغضاء عن مالا يجوز مثله في الأصل الذي هو النثر . " (3)

فالعقل أعطى الخطاب النثري غلبة الصنعة والروية، بينما منح الحسّ (= الغريزة) الشعر مساحة ضيقة للفكر والتروي، لذلك تكثر فيه الأخطاء والضرورات ، وهذا ما يدل على تميز لغة الشعر (4) - بالضرورة الشعرية - .

وقد أورد التوحيدي هذه الآراء ثم أجملها مشيراً إلى أن تقليص المسافة بين الفنّين و التداخل بينهما ، و هو الذي يحقق قيمة و غاية الخطاب الأدبي في قوله : " أحسن الكلام ما رّق لفظه ، و لطف معناه ، و تالّأ رونقه ، و قامت صورته بين نظم كأنه نثر، و نثر كأنه نظم . " (5) وقد جعل أبو إسحاق الصايي * (ت 384 هـ) خاصتي الغموض والوضوح أساساً للتفريق بين الترسل (= النثر) وبين الشعر في قوله : " إن طريق الإحسان في منثور

(1) أول من استعمل مصطلح "الإيقاع" في التراث النقدي هو : ابن طباطبا ، ينظر عيار الشعر ، تحقيق : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط 3 ، 1984 ص : 15 .

(2) الإمتاع والمؤانسة : للتوحيدي ، ص : 249 .

(3) الإمتاع والمؤانسة ، ص : 248 .

(4) ينظر : نظرية اللغة في النقد العربي ، عبد الحكيم راضي ، ص : 458 .

(1) الإمتاع و المؤانسة : للتوحيدي ، ص : 255

(*) الصايي : هو أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصايي ، من أشهر كتاب الإنشاء ، خدم الخلفاء والأمراء من بني بويه عرضت عليه الوزارة إن أسلم فامتنع ، وظل على دين الصائبة إلى وفاته سنة 384 هـ ، وله رسالة في " الفرق بين المترسل والشاعر " ، نشرت ضمن رسالتان من التراث النقدي : تحقيق : زياد الزعبي ، دار الكندي ، ط 1 ، 2004 .

(2) المثل السائر : لابن الأثير ، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، (د . ت) ، 0 7/4 .

(3) ينظر الممتع في صنعة الشعر : للنهشلي ، ص 31

الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل هو ما وضع معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد ملاحظة منه. (2) وكان فكرة وضوح النثر، وغموض الشعر هي أساس الاختلاف في درجة التجويد والإحسان - وهذا مارد عليه ناقدنا ابن الأثير - وسبب ذلك الغموض في نظر الصابي ليس طبيعة الشعر بل مساحة الكلام المحدودة المتيسرة للشعر، فهو أمر تفرضه العروض.

وتتعرز هذه الفكرة بإشارة عبد الكريم النهشلي أستاذ ابن رشيق القيرواني إلى أن تقييد الشعر بالوزن والقافية يضيق الكلام على صاحبه، ويمنحه العذر خلافاً للناثر (3)، مع أنه لم يبحث في أمر هذا التضيق على غرار الصابي، بل التمس للشاعر عُذراً من باب تفضيل الشعر على النثر.

أما قارئ الحاتمي (ت 388هـ) فيتوهم أنه يوحد بين الخطابين النثري والشعري متابعاً في ذلك ابن طباطبا العلوي في تشبيه القصيدة بالرسالة، وفي ذلك يقول: "وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسبيها بمدحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء. (1) إلا أنه لا يلبث أن ينتبه إلى أن الحاتمي لم يتناول في تشبيهه هذا جوهر الشعر والنثر، بل أقسام كل من القصيدة والرسالة والخطبة، فهو يقصد بذلك أنهما يتشابهان في وحدة البناء فقط، خاصة أنه يفرق بينهما بأمر كثيرة هي الوزن والقافية، والبيان، والبديع، والوظيفة... مفضلاً بها الشعر على النثر. (2)

و يبدو المرزوقي (ت 421هـ) أكثر النقاد حزماً في التفريق بين الشعر والنثر، فهو يضع جداراً عالياً يفصل بين الخطابين الشعري والنثري، وهو التباين الكبير والاختلاف الجذري في "مبنى" كل منهما، فمن شروط مبنى الترسل (= النثر) عنده "أن يكون واضح المنهج، سهل المعنى، متسع الباع، واسع النطاق، تدل لوائحه على حقائقه، وظواهره على بواطنه. (3) فوضوح المنهج، و سهولة المعنى، و الاتساع صفات يجب أن تتوفر في مبنى الخطاب النثري (الترسل) حتى يجد الاستجابة، والتأثير عند العام والخاص.

(1) من حلية المحاضرة: للحاتمي، بغداد، 1979، 236/1 نقلاً عن نظريات الشعر عند العرب: مصطفى الجوزو ص 216.

(2) ينظر نظريات الشعر عند العرب: مصطفى الجوزو، ص: 216-217.

(3) شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل: بيروت، ط 1، 1991، 18/1.

أما مبنى "الشعر" فهو مختلف عن مبنى "النثر" إذ يقوم على النقيض من ذلك، فالمرزوقي يجعل بإزاء وضوح المنهج وسهولة المعنى في "النثر"، الغموض والخفاء في "الشعر" - متابعاً أبا إسحاق الصابي - ، وفي مقابل الاتساع يضع الإيجاز وضيق المدى (الوزن ← التضييق) ⁽¹⁾، ولذلك فهو لا يتردد في التصريح بأن كل " ما يحمد في الترسل ويختار، يذم في الشعر ويرفض ". ⁽²⁾

وهكذا نستنتج أن المرزوقي لم يرجع الفرق بين الخطابين النثري والشعري إلى الناحية الشكلية من وزن وقافية فقط، بل إلى طبيعة مبنى كل منهما (= البنية الداخلية) .

وقد ذهب إحسان عباس إلى أن آراء المرزوقي " تعدّ أول ردّ على نظرية ابن طباطبا الذي أقام القصيدة على نموذج الرسالة. " ⁽³⁾، وهذا سنتناوله في التقريب بين الشعر والنثر .

وابن رشيق القيرواني انتصر مع أستاذه عبد الكريم النهشلي للشعر، واختار كتابه في فضل الشعر ومحاسن آدابه، مخالفاً أبا سليمان المنطقي، لكنه يكتفي بتمييز الشعر عن النثر بالنظم وحده، فهو يقول: " فإذا اتفقت الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحدهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية لأن كل منظوم أحسن من كل منشور من جنسه في معترف العادة، ألا ترى الدرّ - وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، و به يشبه - إذا كان منشوراً لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي كُسب، ومن أجله انتخب... وكذلك اللفظ إذ كان منشوراً تبدد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع... فإذا أخذ مسلك الوزن، وعقدة (عقد) القافية تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده ". ⁽⁴⁾

فالنظم عنده هو سبب "الوحدة" على نقيض أبي سليمان المنطقي، ولعل هذا ما دفعه إلى أن يشبه النثر بالدرّ المنشور، وكأن النثر ليس منظوماً أيضاً، مع أن منشور ما هو رائع في

(1) ينظر شرح ديوان الحماسة: 18/1.

(2) شرح ديوان الحماسة: 19/1.

(3) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص: 407.

(4) العمدة: لابن رشيق، 9-10/1 .

ألفاظه، وتراكيبه، وأسلوبه، وأخيلته، وبلاغته، وبديعه. وهو ما أخذ على ابن رشيق عند بعض الباحثين.⁽¹⁾

ولابن سنان الخفاجي (ت466هـ) وقفة مع هذه القضية أيضا، فلقد بين ابن سنان الفرق بين الخطاب الشعري والخطاب النثري قائلا: "فالذي يصلح أن يقوله من يفضل النظم أن الوزن يحسن الشعر، ويحصل للكلام به من الرونق ما لا يكون للكلام المنثور، ويحدث عليه من الطرب في إمكان التلحين والغناء به ما لا يكون للكلام المنثور، ولهذا العلة ساغ حفظه أكثر من حفظ المنثور، حتى لو اعتبرت أكثر الناس لم تجد منهم من يحفظ فصلاً من رسالة غير القليل، ولا تجد فيهم من لا يحفظ البيت أو القطعة إلا اليسير، ولولا ما انفرد به من الوزن الذي تميل إليه النفوس بالطبع، لم يكن لذلك وجه ولا سبب."⁽²⁾ ويقول موضحة نقطة أخرى يتميز بها الشعر في نظره: "ونقول أن الشعر يدخل في جميع الأغراض كالنسيب، والمديح والذم والوصف، والعتب، والنثر لا يدخل في جميع ذلك، فإن التشبيب لا يحسن في غير الشعر وكذلك من الأغراض، وما صلح لجميع ضروب الكلام وصنوفه أفضل مما اقتصر على بعضه"⁽³⁾.

فابن سنان يفرق بين الخطابين الشعري والنثري على أساس الموضوعات - إلى جانب الوزن -، ولكن في الحقيقة الخطاب النثري تناول أغراض و معاني الشعر، فكيف يقول ابن سنان بأن النسيب لا يصلح للنثر، ونحن نجد الخطب والرسائل - الإخوانية خصوصاً - تفيض بتصوير الأهواء والعواطف.

وابن سنان يستعرض موقفه الآخر في تفضيل النثر على الشعر، فيقول: "وأما الذي نقوله من تفضيل النثر على النظم، فهو أن النثر يعلم فيه أمور لا تعلم في النظم كالمعرفة بالمخاطبات وبيئة الكتب والعهود والتقليدات وأمور تقع بين الرؤساء والملوك... وأن الحاجة إلى صناعة الكتابة ماسة، والانتفاع بها في الأغراض ظاهر."⁽⁴⁾

(1) ينظر الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: بشير خلدون، ص: 110. والنثر الفني في القرن الرابع: زكي مبارك

23 / 1.

(2) سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص: 271.

(3) سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، ص: 271-272.

(4) سر الفصاحة، ص: 272.

ويتخذ عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) موقفا متميزا، متلائما مع نظريته في "النظم"، فيؤكد أن نثر أي بيت شعر أو أي فصل نثر مع إبطال نظامها، وتغيير ترتيبها يخرجها من "كمال البيان إلى مجال الهذيان"، وذلك لأن الكلام لا يؤدي المعنى المطلوب إلا بترتيبه على طريقة معلومة، وصورة من التأليف مخصوصة.⁽¹⁾ إذن فالوزن الشعري ليس أمراً موسيقيا وحسب، بل يتضمن نظاماً تأليفياً، ونسقاً كلامياً معيناً، فإذا نُثر المنظوم تبدل المعنى وقد لحنا بوادر هذه النظرة عند ابن أبي عون في كتابه "التشبيهات".⁽²⁾

ويستند أبو القاسم الكلاعي (ت 543 هـ) إلى رأي سهل بن هارون⁽³⁾، إلا أنه لم يذكر اسمه زاعماً أن قول الرجل مثلاً يقول: "ومن أمثالهم: اثنان لا يجتمعان: اللسان البليغ والشعر الجيد." مؤكداً أن الشعر والكتابة "شيئان يتنافران لتنافر طباع أهلها"⁽⁴⁾، فهو يجعل من عدم اجتماع الشعر الجيد، والكتابة البارعة في رجل واحد من فضائل الكتابة، والكلاعي هنا يقترب من المرزوقي إلا أنه يرد الخلاف و الفرق بينهما إلى طبيعة الشاعر و الناثر، في حين يردّه المرزوقي إلى "مبنى" هذا الفن النثري أو الشعري* .

(1) ينظر أسرار البلاغة : لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ص:130.

(2) ينظر نظريات الشعر عند العرب:مصطفى الجوزو :ص:219.

(3) ينظر البيان و التبيين : للجاحظ،1/243.

(1) إحكام صنعة الكلام :للكلاعي،ص:39.

(*) في هذه الفروق ردّ على قول طه حسين بأن النقاد : " لم يلحظوا أي فارق بين ما هو " شعر " و ما هو "خطابة " وكل ما يفرق عندهم بين الشعر والنثر إنما هو الوزن والقافية... "، ينظر :تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر،ص16.

(2) إحكام صنعة الكلام: للكلاعي،ص:36-37.

(3) ينظر إحكام صنعة الكلام ،ص:38.

ومن الطبيعي أن ينحاز الكلاعي إلى جانب النثر، فالنثر أسلم جانباً، وأكرم حاملاً وطالبا في رأيه، وقد وقف أبو القاسم موقفاً دينياً من مسألة الشعر، وفصل في الأسباب التي تدعوه إلى تفضيل النثر على الشعر نوردها - باختصار - 1: بداية أورد الحديث الشريف "لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً خيراً له أن يمتلئ شعراً".⁽¹⁾ فالشعر داع لسوء الأدب، والغلو في الدين وفساد الأخلاق.

2- ومن معاييب الشعر أنه قلماً يجيده إلا متكسبٌ به، و نقل عن المعري قوله: "الشعر إذا جعل متكسباً لم يترك للشاعر حساباً".⁽²⁾

3- و من معاييبه أيضاً أنه يحمل الشاعر على خطاب الممدوح بالكاف، ودعائه باسمه ونسبه إلى أمه، وهذا من سوء الأدب. ونلمس هنا نظرة أخلاقية للشعر.

4- وجعل الوزن من عيوب الشعر، فهو داعٍ للترثم والطرب، وبالتالي الغناء، وهو محرم أو مكروه عند أكثر الفقهاء، وقد قال أنه لا ينكر فضائل الشعر، ومكانته من الرسول -p- و الصحابة" ولكن القوم غير هؤلاء القوم، واليوم غير هذا اليوم".⁽³⁾، فالكلاعي إذن من أنصار النثر، وحاملي لواء الخطاب النثري.

ويقودنا هذا التفريق التاريخي، والبنائي، والفني - على إيجازه - بالإضافة إلى ما عمدنا إيراده من لمح وإشارات عن تفضيل النثر - عند الكلاعي و سابقيه - إلى قضية أثرت لدى لدى النقاد والأدباء والبلاغيين القدماء*، وكثر القول فيها حتى أشار بن عبد الغفور الكلاعي إلى هذه الظاهرة بقوله: "إن الترجيح بين المنثور والمنظوم يمّ قد خاض فيه الخائضون وميدان قد ركض فيه الراكضون".⁽⁴⁾ فالفاضلة بين النثر و الشعر قضية أفرزتها مستجدات ثقافية شهدتها العصر العباسي، فقد وُلد فن جديد هو الكتابة، ونافس النثر الشعر، والكاتب

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 39.

(*) لم تثر قضية المفاضلة في العصر الحديث كقضية حية عند أيّ من مؤرخي الأدب والنقاد، إلا من باب العرض التاريخي فقط. ينظر مثلاً: في الأدب الجاهلي لطفه حسين، ص: 337، ومن حديث الشعر والنثر، ص: 21-22، وكتاب النثر الفني في القرن الرابع لزكي مبارك، 21/1، وغيرهم.

(2) إحكام صنعة الكلام: للكلاعي، ص: 36.

الشاعر، إذ هذه المفاضلة كما قال إحسان عباس: "هي محاولة لتفسير ما كان سائداً في المجتمع من رفعة الكاتب وانخفاض شأن الشاعر" (1) ومن هنا انقسم النقاد حول الخطاب الأدبي إلى فريقين: الأول يفضّل النثر، والثاني يفضّل الشعر، و يقدم كل فريق براهينه وحججه لإثبات تفضيله.

وإذا نظرنا في جملة الحجج والآراء التي قال بها القدماء - التي لا يتسع المجال لذكرها - نكتشف للوهلة الأولى حقيقة أولية في هذا الجدل العقيم، وهي "التعسف" في الاحتجاج وإتباع أيّ حجة، ولو كانت بعيدة الصلة بجوهر كل من النثر والشعر، وكذلك النظرة "الجزئية" إلى أمور معينة في كل من الفنين، واتخاذ الجوانب "الخارجية" عن هذا الفن نفسه حجة للتقديم والتأخير، فمثلاً ما دخل النجوم المنتثرة في السماء، واللؤلؤ في إثبات التفوق عند ابن رشيق مثلاً...، ومما يؤخذ أيضاً على المفاضلة غموض مفهوم النثر؛ فهو يتسع في بعض الآراء ليشمل "النثر العادي" أو "النثر العلمي" (2). "وهذا ما يوقع قضية المفاضلة في مأزق لأن أحد طرفيها واضح المعالم إلى حدّ كبير، في حين الطرف الآخر؛ أي النثر غير محدّد المعالم بدقّة" (3) ونجد من أنصار النثر المفضّلون له: الباقلائي، المرزوقي، ابن شهيد الأندلسي (ت426هـ)، الثعالبي (429هـ)، ابن عبد الغفور الكلاعي، إلى جانب أبي حيان التوحيدي الذي تناول هذه القضية في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" على طريق المحاورة وختم بذكر رأيه التوفيق. ويلمح زكي مبارك إلى أن تقديم هؤلاء الخصوم الخطاب النثري على الشعري، أمّ العكس "كان أثراً لغرض شخصي" (4) ويتضح لنا ذلك من إلقاء نظرة على صنعة (=مذهب) أنصار كل من النثر والشعر؛ إذ نجد الكتاب أو من غلبت الكتابة عليهم يقفون في صف النثر (5)، ونجد الشعراء أو من غلب عليهم الشعر، أو كانت لهم إسهامات شعرية... يقفون في صفة الشعر (6). فهذه المفاضلة وإن مثلت المنافسة المشروعة

(3) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص: 406.

(4) يذكر أبو حيان على لسان أبي سليمان: "و هكذا النثر، فإنه قصر عن هذه الذروة الشامخة، والقلة العالية، فصارت بذلك بذلة لكافة الناطقين من الخاصة، والعامة، والنساء، والصبيان"، الإمتاع و المؤانسة، ص: 239.

(1) تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية: محمود المقداد، ص: 40.

(4) النثر الفني في القرن الرابع: زكي مبارك، 1/24.

(5) كالتوحيدي، والمرزوقي، والكلاعي.

(6) كالعسكري، وابن رشيق - مع استثناء النهشلي فهو كاتب، ولكنه يفضّل الشعر - .

بين الشعراء والكتّاب إلاّ أنّها تحوّلت إلى جدل ونقاش عقيم، وكأنّ أصحابها " لا يقدرّون مكانه الشعر ومكانة النثر من الحياة بقدر ما ينبغي ".⁽⁴⁾ كما قال طه حسين .
ولقد حلّ النقد العربي القديم إشكالية المفاضلة بين الخطاب النثري والشعري بالتوحيد بينهما، ومساواتهما جمالياً، فقد انقلب التنازع والتفريق بين النثر والشعر إلى حركة خلاقة تسعى إلى محو الحواجز بين هذين الخطابين الأدبيين، وهو ما نلمسه في التقريب بين الخطابين النثري والشعري .

إذ بإزاء النقاد الذين يفضّلون الشعر على النثر، و النقاد الذين يفضّلون النثر على الشعر نجد فريقاً ثالثاً توفيقياً يحاول التقريب بين الخطابين النثري والشعري عن طريق تقليص المسافة الفارقة بينهما و حصرها في " الوزن" - أو " النظم " تبعا للمصطلح الذي يفضله الناقد- وأحيانا في "الوزن والقافية" تبعا لنظرهم إلى السجع: أ هو نثر أم فن مستقل؟.⁽¹⁾ وأبو العباس المبرد (ت285) هو أول من "ردّ معاني الشعر إلى أصول من النثر عند حديثه عن السرقة".⁽²⁾ خالطا بين الشعر و الخطابة، إذ أنه " تمثلّ قواعد الخطابة أكثر من تمثله لمبادئ نقد الشعر فمزج الفنين . " ⁽³⁾

فالمبرد في رسالته في البلاغة، عندما سئل عن "أي البلاغتين أبلغ أبلّغ الشعر أم بلاغة الخطب، و الكلام المنثور، والسجع"؟.⁽¹⁾ قال بعدم التفريق بين الخطاب الشعري والنثري إلا بالوزن والقافية، وفيها عدّا ذلك - من شروط الكلام البليغ - فهما متفقان ، و هذا ما يستنتج من قوله : " إن حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، و اختيار الكلام ، و حسن النظم حتى تكون الكلمة مقارنة أختها ومعاوضة شكلها، وأن يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول فإن استوى هذا في الكلام المنثور، والكلام المرصوف المسمى " شعرا" فلم يفضّل أحد القسمين صاحبه، فصاحب الكلام المرصوف أحمد، لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه، وزاد وزنا وقافية والوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة، وبقيت بينهما واحدة ليست مما توجد عند استماع الكلام منهما، ولكن يرجع إليهما عند قولهما، فينظر أيهما أشدّ على الكلام اقتدرا، وأكثر تسمعا، و أقلّ معاناة، و أبطأ معاورة، فيعلم أنه المقدم".⁽²⁾

(1) ينظر نظريات الشعر عند العرب: مصطفى الجوزو، ص:222.

(2) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص:80.

(3) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:80.

ومن خلال موازنته بين بعض النماذج النثرية والشعرية، نلمح إشارة خفية إلى خاصية الغموض والوضوح كأساس آخر للتفريق بين الشعر والنثر، إذ يرى أن المعنى في النثر أوضح منه في الشعر.⁽³⁾

ويبدو أن المقاربة - أو المساواة - بين الشعر والنثر عند النقاد القدماء قائمة على تصوّر خاص، يقول بتداخل الشعر والنثر، ويذهب إلى أن الأدبية (= الشعرية)، أو ما يمكن تسميته بالمستوى الفني العالي يحقق للنص الأدبي وجوداً إبداعياً طالما توافر فيه سواء أكان شعراً أم نثراً. وهاهو ابن طباطبا العلوي يحو الفروق بين الخطابين الشعري والنثري بقوله: " فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة ، أنيقة الألفاظ ، حكيمة المعاني ، عجيبة التأليف إذا نقضت و جعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها ، و لم تفقد جزالة ألفاظها".⁽⁴⁾ وهناك بالمقابل " أشعار مُموهة مزخرفة عذبة تروق الأسماع و الأفهام إذا مرّت صحفاً، فإذا حصلت وانتقدت بُهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، و مجت حلاوتها، و لم يصلح نقضها لبناء يستأنف

منه ".⁽²⁾ فمقياس جودة الشعر وإبداعه في نظر ابن طباطبا هو قبوله لأن يصير نثراً مع الاحتفاظ بالجودة في ألفاظه ومعانيه، فالإبداع - المتوفر في الشعر - هو الذي يؤدي إلى توافر النثر في الشعر ، و الشعر في النثر مع الاحتفاظ بالجودة.⁽³⁾

بل إنه يوحد بين القصيدة والرسالة في البناء، وحسن التدرج، وإيصال الأفكار فيقول " إن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه

(1) البلاغة : للميرد، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، ط2، 1985، ص: 80.

(2) البلاغة، للميرد، ص: 81.

(3) ينظر البلاغة، للميرد، ص: 85-86.

(4) عيار الشعر: لابن طباطبا العلوي، تحقيق: محمد زغلول سلام، ص : 45

(1) عيار الشعر: لابن طباطبا العلوي، تحقيق: محمد زغلول سلام، ص : 45

(2) ينظر الخطاب النثري في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ص : 53.

(3) عيار الشعر: لابن طباطبا، ص : 44

صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المدح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماعة... بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله".⁽¹⁾

وفي موضع آخر يرى " أن الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول." ⁽²⁾، ويستند ابن طباطبا في ذلك إلى قول الشاعر العتابي مكتوم بن عمرو (ت 220هـ) الذي سئل " بما قدرت على البلاغة؟، فأجاب : بجل معقود الكلام". ⁽³⁾ كما يستشهد على صحة رأيه بعدد من الشعراء الذين أخذوا كلاما منشورا، ثم نظموه شعرا من أمثال أبي دلامة، وصالح بن عبد القدوس، وأبي العتاهية وغيرهم.

كما قال ابن طباطبا من باب العناية بنظم النثر " إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه". ⁽⁴⁾ فكان ابن طباطبا يرى بانقسام النص الإبداعي إلى مضمون سابق وشكل لاحق، وإلى عدّ المعنى محور اهتمام النثر، واللفظ محور اهتمام الشعر، وقد قال بذلك أبو هلال العسكري أيضا. ⁽⁵⁾

ويرى ابن وهب أنه لا يوجد فرق بين الخطابين الشعري والنثري إلا الوزن، وما عدا ذلك فإنهما متساويان جماليا، وهذا ما سنكتشفه من قوله: " إنما الشعر كلام موزون، فما جاز في الكلام (= النثر) جاز فيه، وما لم يجز في ذلك لم يجز فيه". ⁽⁶⁾

كما ألمح ابن وهب من طرف خفي إلى أساس آخر للتفريق بين الشعر والنثر مرده " الصدق والكذب" ناسبا هذه الفكرة إلى أصلها الأرسطو طاليسي بقوله: " وللشاعر أن يقصد في الوصف، أو التشبيه، أو المدح أو، الذم، وله أن يبالغ أو أن يسرف حتى يناسب قوله المحال ويضاهيه، وليس المستحسن السرف، والكذب، والإحالة في شيء من فنون القول إلا في الشعر، وقد ذكر أرسطو طاليس الشعر فوصفه بأن الكذب فيه أكثر من الصدق، وذكر أن ذلك جائز في الصياغة الشعرية". ⁽⁷⁾

(4) - (5) عيار الشعر : لابن طباطبا، ص: 114

(6) عيار الشعر، ص: 43.

(7) ينظر الصناعتين: للعسكري، ص: 139.

(8) البرهان وجود البيان: لابن وهب، ص: 130.

(7) البرهان: لابن وهب، ص: 146-147، وينظر في كتاب نقد النثر المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر، ص: 90.

وأورد ابن وهب تعريفا للنثر - وإن كان لا يتعدى التقسيم والتصنيف - باعتبار الشكل الأدبي في قوله: " فأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة، أو ترسلا، أو احتجاجا، أو حديثا ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه. " ⁽¹⁾ فهو يضيف جنسين آخرين إلى الخطاب والرسائل.

وأبو هلال العسكري يقسم النثر إلى قسمين: الخطابة والكتابة، فالخطاب النثري يخدم الواقع سياسيا ودينيا، يقول: " أما الكتابة فعليها مدار السلطان... والخطابة لها الحظ الأوفر من أمر الدين ". ⁽²⁾ لذلك كان الخطاب النثري مرتبطا بالصدق في رأيه، ومع ذلك يرى أن الشعر يقع في " مواضع لا ينجع فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها، وإن كان أكثره بني على الكذب والاستحالة... ". ⁽³⁾ ثم يعقب بقوله: " وقيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء. " ⁽⁴⁾ فنحس كأن العسكري يفرق بين الخطابين الشعري والنثري من حيث مبدأ الصدق والكذب، وهذا ما ذهب إليه الآمدي (371هـ) أيضا بأن جعل الصدق من فضائل الكلام الخمس. ⁽⁵⁾

لكن حينما يتحدث أبو هلال عما يسميه " حلّ المنظوم ونظم المحلول " ذاهبا إلى أن ذلك أسهل من إبداع نص شعري أو نثري من غير مثال يحتذى - الاقتباس - في قوله: " إن حلّ المنظوم، و نظم المحلول أسهل من ابتدائهما، لأن المعاني إذا حللت منظوما، أو نظمت منثورا حاضرة بين يديك تزيد فيها شيئا فينحل، أو تنقص منها شيء فينتظم... وإذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعاني غائبة عنك، فتحتاج إلى فكر يحضركها " ⁽⁶⁾، نتبين أنه لا يفرق بين الخطابين الشعري والنثري إلا في "النظم" (=الصياغة)، لكن سرعان ما يناقض نفسه حينما يرى صعوبة ومشقة قلب الشعر إلى نثر، وقلب النثر إلى شعر، و ذلك في قوله: " و الرسالة تجعل خطبة، و الخطبة تجعل رسالة في أيسر كلفة، و لا يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالاته إلى رسائل إلا بتكلفة، وكذلك الرسالة والخطبة لا تجعلان شعرا إلا بمشقة. " ⁽⁷⁾ كما

(1) البرهان: لابن وهب، ص: 150.

(2) - (4) الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 154.

(5) الصناعتين، ص: 155.

(6) ينظر الموازنة بين أبي تمام والبحثري: للآمدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ص: 383.

(1) الصناعتين: للعسكري، ص: 237.

(7) الصناعتين: للعسكري، ص: 154.

يبدو الارتباك واضحاً في آراء العسكري عندما يوحد بين الخطابين الشعري والنثري ويجمع بينهما في مصطلح "النظم"، كما يستشف من قوله: "أجناس الكلام المنظوم ثلاث: الرسائل والخطب، والشعر".⁽¹⁾ فهو يعدّ الرسائل والخطب - وهما جنسان نثريان - من الكلام المنظوم إلى جانب الشعر وربما لاحتوائها على قدر كبير من الإيقاع، أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية الناجمة عن السجع، المجانسة... وهذا يجعل من النثر قريباً من الشعر، وكأنه يوحد بين الشعري والنثري.

وفي موضع آخر يصرح العسكري بأن النثر مثال للشعر، وأن الشعر الجيد هو ما خرج مخرج المنثور، إذ يقول: "والمنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته، وسهولته، واستوائه وقلّت ضروراته".⁽²⁾ كما يشير إلى الثقافة المشتركة بين الشاعر والنثر، ومع ذلك فإن أكمل صفات الخطيب والكاتب في رأيه أن يكونا شاعرين، كما أن من أتم صفات الشاعر أن يكون خطيباً كاتباً.⁽³⁾

ويذهب العسكري مذهب ابن طباطبا في أن الشعر الجيد إذا نقض نظامه، أو جعل نثراً لم يذهب حسنه، ولم تبطل جودته.⁽⁴⁾ وكذلك في وصيته للشاعر أن يبدع المعنى في فكره نثراً، ثم ينقل ما يجول بخاطره إلى عالم الشعر بإضافة الوزن والقافية، فهو يقول: "وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك، وأطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها".⁽⁵⁾

إذن، فالارتباك وعدم الاستقرار على الرأي ميزة عند العسكري، وربما يرجع هذا الخلط والحيرة في آراء العسكري إلى أنه لم يكن منظرًا بقدر ما كان ناقلاً لآراء غيره.⁽⁶⁾

وعندما نقرأ قول الباقلاني في تفضيله للنثر - بحكم سيطرة فكرة الإعجاز عليه - نستشف أساساً خفياً يفرق به بين الخطابين الشعري والنثري، يقول: "الكلام المنثور يتأتى فيه الفصاحة والبلاغة مما لا يتأتى في الشعر، لأن الشعر يضيق نطاق الكلام، ويمنع القول من انتهائه ويصدّه

(1) الصناعتين، ص: 179.

(2) الصناعتين، ص: 183.

(3) ينظر الصناعتين، ص: 156-157.

(4) ينظر: نظريات الشعر عند العرب: مصطفى الجوزو، ص: 224.

(5) الصناعتين، ص: 157.

(6) ينظر الخطاب النثري في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ص: 63-64.

عن تصرفه على سننه .⁽¹⁾ فكأن الوزن المقذور (= المحدد) هو الفرق ، في مقابل الاتساع للنثر ولكنه يتراجع عن هذا الفرق بين الخطاب الشعري والنثري ، ويجعله ميزة مشتركة بينهما في قوله: "قد علمنا أن كلامهم (العرب) ينقسم إلى نظم ونثر ، وكلام مقفى غير موزون ، ونظم موزون ليس بمقفى كالخطب والسجع ، و نظم مقفى موزون له روي ."⁽²⁾ فهو يجعل " القافية " خصيصة بالشعر ، أما الوزن (= النظم) فهو خاصية مشتركة بينهما ، وجعل "القافية" أساسا للتفريق بين الفنيين هو ما تفرّد به الباقلائي عن بقية النقاد.

وأبو حيان التوحيدي أيضا من الموحدّين بين الخطابين النثري والشعري ، فهو يتبنى مذهب العسكري في القول بحلّ المنظوم ونظم المنثور، إذ يقول : " وقد ينتشر النظم كما ينتظم النثر ، وينحلّ المعقد كما يعقد المنحل ، والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطبع ، واجتناب النبوة الممحوجة بالسمع ."⁽³⁾ فلا مفاضلة ولا فرق بين الخطابين إلا بالحلاوة (= اللذة الفنية) فليس جنس (= نوع) الخطاب هو الذي يحقق هذه الحلاوة ، إنما الخطاب كنص بمقوماته الفنية وتحقيقه للأدبية ، فلكل جنس أدبي جماليته الخاصة وبلاغته المتميزة ، فلا داعي للتفريق والتفضيل ولنحوا سمت النقاد العرب الذين قالوا بالاقتراب والتوحيد ، فهذا التقريب بين النثر والشعر لا يلغي هذه الفروق والخصائص النوعية لكل منهما ، والتي تبقى هي أسس الموازنة بين الخطابين .

وقد أخذ الثعالبي (ت429 هـ) في كتابه : "نثر النظم و حلّ العقد " منحى حلّ الشعر فقط - دون نظم النثر - ، وقد بدأه ببيت من الشعر يقول :

ألا أن حلّ الشعر رتبة كاتبٍ ولكن منهم من يحلّ ويعقد .

وهو بجعله " حلّ الشعر" مادة للنثر يلخص الفرق بين الخطابين ، ويختصره في "الوزن" كفرق عروضي فقط ، كما أنه يؤكد أن هدف كتابه هذا الذي ألفه للملك المؤيد أبي العباس الخوارزمي هو اتخاذه " قبلة يُصلّى إليها ، وقاعدة يبنى عليها ، وأقبل على النثر الذي هو أشرف وفي طريق الملوك والأكابر أذهب ، وأصحابه أفضل ، وبمجالسهم أرفع ، ولم تزل ولا تزال طبقات

(1) إعجاز القرآن : الباقلائي ، طبع ضمن (الإلتقان في علوم القرآن للسيوطي) ، دار المعرفة ، بيروت ، (د.ت) ، 05/2 .

(2) إعجاز القرآن : الباقلائي ، 117/1 .

(3) الإمتاع والمؤانسة : للتوحيدي ، ص: 74 .

الكُتاب مرتفعة على طبقات الشعراء. ⁽¹⁾ ويعتبر زكي مبارك أنه من أهم ما ألف في موضوع المفاضلة ما كتبه الثعالبي في تفضيل النثر، وما كتبه ابن رشيق ردًا عليه ⁽²⁾.

وهكذا قارب هؤلاء النقاد حتى عصر ابن الأثير بين الخطابين النثري والشعري، بل وحاولوا المساواة بينهما جمالياً؛ لأنهما لا يقفان على طرفي النقيض، بل يُكمل أحدهما الآخر، ويقوم كل منهما بمهمته (= التأثير) في الدرجة نفسها من الأهمية، فالفن السامي قد يكون شعراً، وقد يكون نثراً، فلكل قسم من أقسام الكلام خصائصه النوعية التي تفرقه عن الآخر، والحقيقة كما يقرها عثمان موافي هي أنه: "إذا كان بعض النقاد قد قاسوا جودة الكلام في الشعر والنثر بمقاييس واحدة، فليس معنى هذا إلغاء الفروق الفنية الدقيقة بين هذين الفنين، واعتبارها فناً واحداً، ولو كان هذا صحيحاً ما دارت الخصومة الأدبية بين النقاد والأدباء حول المفاضلة بين هاذين الفنين، فقد كانت أسس المفاضلة ترجع في بعض الأحيان إلى الخصائص الفنية لكل فن منهما." ⁽³⁾ ففريق المقرّبين نظر إلى الخطاب النثري والخطاب الشعري على اعتبارهما "ينتميان إلى جنس واحد هو الكلام الأدبي الذي يوحد بينهما في خصائص الأدبية" ⁽⁴⁾.

وهذا هو مجمل الموقف النقدي العربي من الخطاب النثري من خلال قراءتنا لآراء النقاد و بحثنا ضمن أدبيّتهم عن اقتراب من مفهوم هذا الخطاب حتى عصر ابن الأثير فيا ترى من هو هذا الناقد البلاغي الذي يستحق هذه الدراسة بجدارة؟.

2- ابن الأثير وكتابه المثل السائر.

أ - مسار حياة ابن الأثير:

- حياته وتاريخه:

هو أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، المعروف بابن الأثير الجزري، الملقب بضياء الدين. ولد ضياء الدين بجزيرة ابن عمر *؛ من أعمال الموصل بالعراق، وينسب إليها فيقال الجزري، ولا يعرف تاريخ مولده بالتحديد. ولكنه ولد على أي حال في النصف الثاني من

⁽¹⁾ نثر النظم وحل العقد: للثعالبي، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ت)، ص: 06

⁽²⁾ ينظر النثر الفني في القرن الرابع: زكي مبارك، 20/1.

⁽³⁾ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، 1996، ج1، ص: 41-42.

⁽⁴⁾ الخطاب النثري في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ص: 75

القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري) تقريبا حوالي سنة 558هـ⁽¹⁾، من أسرة عربية شيبانية عريقة، اشتهرت بالعلم، والفضل، والأدب، وبما قدمته من خدمات لأتابكة الموصل وغيرهم من أصحاب السلطان، فقد كان والده أثير الدين بن عبد الكريم من سُراة قومه، إذ يذكر ابنه الثاني عز الدين المؤرخ في مواطن متفرقة من كتبه نتفاً من أخباره، نستنتج منها أن درجة الوثوق بأثير الدين في تزايد، فمن توليه أعمال جزيرة ابن عمر يوليه الأتابكة الخزانة العامة للموصل.

بيت كهذا ليس مستغرباً أن يخرج كل واحد من أبنائه إماماً في علم من العلوم، فأبناء الأثير اختلف معهم المختلفون لكنهم اتفقوا على أن "الإخوة الثلاثة فضلاء نجباء رؤساء لكل واحد منهم تصانيف نافعة رحمهم الله تعالى".⁽²⁾ فمجد الدين المبارك كان المحدث الفقيه

^(*) وهو موضع في شمال الموصل بالعراق، يحيط به نهر دجلة من جهاته الثلاثة مثل الهلال، و يذكر ياقوت الحموي في معجم البلدان أن سبب تسميتها بابن عمر أن أول من عمّرها هو الحسن بن عمر بن الخطاب⁽¹⁾ ينظر ترجمة ابن الأثير في :

- 1- الأعلام: خير الدين الزركلي، ط2، دون مكان أو تاريخ، ج7، ص:354.
 - 2- الوشي المرقوم في حلّ المنظوم: لابن الأثير، تحقيق: يحيى عبد العظيم، الهيئة العامة للقصور الثقافية القاهرة 2004، مقدمة المحقق، ص:23.
 - 3- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، لابن الأثير، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد مطابع الجمع العلمي العراقي، (د.ط)، 1965، ص:09.
 - 4- تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات): شوقي ضيف، دار المعارف، ط3، ج5، ص:450.
 - 5- تاريخ الأدب العربي (من مطلع ق5 إلى الفتح العثماني): عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 1979، ج3، ص:535.
 - 6- الموجز في الأدب العربي وتاريخه: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1991، ج2، ص:239.
 - 7- مصادر الأدب في المكتبة العربية: عبد اللطيف الصوفي، دار الهدى، الجزائر، 1994، ص:189.
 - 8- مصادر اللغة والأدب: طلعت فهمي خفاجي، دار ومكتبة الإسراء، ط1، 2005، ص:74.
 - 9- أدياء العرب في الأعصر العباسية: بطرس البستاني، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص:441.
 - 10- ضياء الدين بن الأثير جهوده في النقد: محمد سلام زغلول، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981، ص:32.
 - 11- المختصر في تاريخ البلاغة: عبد القادر حسين، دار غريب، القاهرة، 2001، ص:199.
 - 12- علم الشعر العربي في العصر الذهبي: فينستني كانتارينو، ترجمة: محمد مهدي الشريف، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2004، ص:192. إلا أن ابن خلكان في وفيات الأعيان لم يورد تاريخ مولده.
- ⁽²⁾ وفيات الأعيان: ابن خلكان، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1 1948، ج5، ص:32.

(ت 606هـ)، وعز الدين علي أبو الحسن المؤرخ (ت 630هـ) صاحب كتاب "الكامل في التاريخ"، وضياء الدين اللغوي الأديب هذا، وهناك ابن أثير رابع اسمه عماد الدين، توفي سنة 699هـ جاء ذكره بين شراح قصيدة ابن زيدون⁽¹⁾

قضى صباه بموطنه الأول جزيرة "ابن عمر"، وأمضى شبابه يتلقى العلم على يد جماعة من شيوخ العلم والأدب بالموصل التي انتقل إليها والده، والتحق بخدمة آل زنكي أمرائها. قال ابن خلكان: "كان مولده بجزيرة ابن عمر و نشأ بها، وانتقل مع والده إلى الموصل، وبها اشتغل وحصل العلوم، وحفظ كتاب الله الكريم، وكثيراً من الأحاديث النبوية و طرفاً صالحاً من النحو، و اللغة، و علم البيان، و شيئاً كثيراً من الأشعار." ⁽²⁾

ولما اكتملت لابن الأثير الأدوات رحل إلى الشام، حيث كانت دولة القلم والعلم مزدهرة، جنباً إلى جنب مع دولة السيف والجهاد، وقصد ابن الأثير الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي بدمشق سنة 587هـ، فوصله القاضي الفاضل بخدمة صلاح الدين بضعة أشهر، ثم صار إلى خدمة ولده الملك الفاضل نور الدين فاستوزره هذا، ولما توفي والده استقل بمملكة دمشق، واستقل ضياء الدين بالوزارة، وردت إليه أمور الناس، ولكنه أساء التدبير والمعاملة مع أهلها" ولم تحمد سياسته، فخرج منها مستخفياً في صندوق مقفل. ⁽³⁾ هرباً من أهل دمشق الذين همّوا بقتله بعد أن أخذت دمشق من الملك الأفضل، وانتقل إلى صرخد، فتبعه ضياء الدين إلى مصر لما استدعى لنيابة ابن أخيه الملك منصور.

ولما اضطربت أحوال الملك الأفضل وخرج من مصر، خرج ابن الأثير مستتراً أيضاً، وغاب عن مخدومه الملك الأفضل ردحاً من الزمن، ثم عاد فالتحق به في "سميساط" على الفرات، ومكث عنده مدة ثم فارقه من غير مأب سنة 608هـ. وسار في خدمة أخيه السلطان الظاهر غازي صاحب حلب، وتنقل بين أمراء الموصل فأربل، فسنجار. فحياة ابن الأثير سلسلة متعاقبة من التنقل في البلاد، وأخيراً استقر في الموصل، وأصبح رئيس ديوان الإنشاء لصاحبها السلطان

(1) تاريخ آداب اللغة العربية: جورج زيدان، دار الهلال، (د.ط)، (د.ت)، ج3، ص:53، وهو يدرجه ضمن علماء اللغة في الشام.

(2) وفيات الأعيان: ابن خلكان، 25/5، وينظر ترجمته في شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ابن عماد الحنبلي دار الكتب العلمية، (د.ط)، (د.ت)، ج5، ص:187-188.

(3) الأعلام: للزركلي، 354/7.

ناصر الدين محمود بن الملك القاهر عز الدين مسعود بن نور الدين أرسلان شاه في سنة 618هـ. ⁽¹⁾ ووجهه ناصر الدين رسولاً إلى بغداد فتوفى فيها، في جمادى (الأولى أو الثانية) من سنة 637هـ [أواخر عام 1239م وأوائل 1240م]، وفي وفاته قال ابن خلكان: "توفى سنة سبع وثلاثين وستمائة ببغداد، وقد توجه رسولاً من جهة صاحب الموصل، وصلى عليه من الغد بجامع القصر، ودفن بمقابر قريش في الجانب الغربي بمشهد موسى ابن جعفر رضي الله عنهما". ⁽²⁾

وكان لضيء الدين ولد نبيه له النظم والنثر الحسن، وصنّف عدّة تصانيف، ومولده كان بالموصل في شهر رمضان سنة 585هـ، وتوفى ثاني جمادى سنة 622هـ، واسمه محمد، ولقبه الشرف. ⁽³⁾

وبذلك كانت حياة ابن الأثير موزعة بين السياسة والأدب، فلم ينعم ابن الأثير بالهدوء العقلي اللازم لإنتاجه الأدبي إلا في أواخر حياته، فقد ظل ضياء الدين طوال تسعة عشرة عاماً (من 618هـ إلى 637هـ)، وهي الفترة الأخيرة من عمره مستقراً بالموصل، وكانت هذه الفترة أخصب فترات حياته، فقد تفرّغ للأدب قراءة، وكتابة، وتعليماً، وفيها ألف أكثر كتبه وأهمها "المثل السائر" و " الاستدراك " و"الوشي المرقوم"، كما كتب كذلك أكثر رسائله وظلّ يدرّس كتبه وخاصة " المثل السائر"، فذاع صيته وتوافد عليه طلاب العلم ومنهم: علي بن أنجب المعروف بابن الساعي صاحب " الجامع المختصر " (ت674هـ) الذي حدّثه ابن الأثير أيضاً بكتب أخيه مجد الدين المبارك التي تولى تدريسها كذلك، كما سمع به ابن خلكان وتمنى أن يلقاه ليأخذ عنه ⁽⁴⁾، فهو يقول في ذلك: " وقد تردّدت إلى الموصل من

(1) ينظر وفيات الأعيان: ابن خلكان 25/5-26، ويقارن برأي مخالف له قال به يحيى عبد العظيم محقق الوشي المرقوم: وهو أن صاحب الموصل آنذاك هو بدر الدين لؤلؤ، فقد توفى الملك القاهر عز الدين سنة 515هـ، ينظر الوشي المرقوم، ص: 86.

(2) وفيات الأعيان: 32/5.

(3) ينظر وفيات الأعيان: 33/5.

(4) ينظر ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد: محمد زغلول سلام، ص: 44-45. و ينظر أيضاً: الأدب في العصر الأيوبي محمد زغلول سلام، الناشر المعارف، الإسكندرية، 1994، ص: 242-243.

إربل أكثر من عشر مرات وهو مقيم بها ، و كنت أودُّ أن أجمع به لآخذ عنه شيئاً لما كان بينه وبين الوالد من المودة الأكيدة ، فلم يتفق ذلك" (1) .

- ثقافته ومؤلفاته:

لا نعرف كثيراً عن طفولة ضياء الدين ، ولا ما تلقى من العلوم ، ولكننا نعلم أن جزيرة ابن عمر لم تكن لتخلو من مدارس للتعليم ، ومن علماء أجلاء يعلمون أبناء المسلمين علوم الدين والدنيا(2) ، "إذ ينسب إليها - جزيرة ابن عمر - جماعة كثيرة منهم : أبو طاهر إبراهيم بن محمد بن إبراهيم مهران الفقيه الجزري الشافعي ، وكان رجلاً كاملاً جمع بين العلم والعمل... ، وأبو القاسم عمر بن عكرمة بن البزري الجزري الإمام الفقيه الشافعي ، قال ابن شافع : وكان أحفظ من بقي في الدنيا على ما يقال بمذهب الشافعي ، وتوفي في شهر ربيع الآخر سنة 560هـ بالجزيرة وحلّف تلامذة كثيرة (3) ، كما ذكر أخوه عزّ الدين أنه كان يتردّد على المدرسة بجزيرة ابن عمر يسمع شيئاً من الحديث سنة 574هـ . فكذلك نجد ابن الأثير قد تلقى دروسه الأولى كأخيه وغيره من أطفال المسلمين والعرب في عصره فحفظ القرآن الكريم وشيئاً من الحديث النبويّ ، ونتفأ من اللغة والأدب والحساب ، ثم أكمل في الموصل ما بدأه في الجزيرة من تعليم بعد أن انتقل مع أسرته إليها " و بها اشتغل ، وحصل العلوم ، وحفظ كتاب الله الكريم ، وكثيراً من الأحاديث النبوية ، وطرفاً صالحاً من النحو واللغة وعلم البيان ، وشيئاً كثيراً من الأشعار . " (4) عاصر ضياء الدين أثناء تلقيه العلم بالموصل جماعة من الأدباء الكبار وعلماء اللغة أمثال ابن الدهان (616هـ) ، وعلي بن خليفة النحوي (ت 563هـ) ، والشاعر محمد بن دانيال (ت 608هـ) وشميم الحلبي

(1) وفيات الأعيان: ابن خلكان ، 26/5.

(2) ينظر ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد : محمد زغلول سلام ، ص: 35.

(3) معجم البلدان لياقوت الحموي: 138/2 ، نقلاً عن صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير : عبد الواحد حسن الشيخ ص: 17.

(4) وفيات الأعيان: ابن خلكان ، 25/5.

(ت601هـ). (1) كما درس علي "يد شيوخها المشهورين وخاصة علي يد أخيه الأكبر مجد الدين العالم المحدث". (2)

وزيادة على التأثير بالآخر في عصره، فقد كان شديد الاطلاع والغوص في ميادين المعرفة وسير عقول أصحابها من تاريخ، و أدب، و لغة، و حكم، و أمثال...، و بخاصة الاطلاع على أدب القرآن الكريم، و الحديث الشريف، و آداب المتقدمين في منظومهم و منثورهم، و قد تصدى بزاده الكبير هذا، من ثقافة متنوعة، و طبع أصيل، و موهبة فطرية - ملكة الحفظ، ملكة حسن التمييز (النقد)، تنوع ملكته الأدبية بين الكتابة و الشعر... - لمعالجة الأدب و البلاغة تحليلاً، و نقداً، و تمثيلاً.

و نطالع في المثل السائر أثار معرفة بكتاب الله، و حفظ لآياته، فقد اهتم ابن الأثير بحفظ القرآن الكريم، و الحديث النبوي صغيراً، إذ كان شافعياً كأبويه وإخوته، ثم استعان بهما في دراسته البيانية و النقدية، و في كتاباته، لقد اقتبس منهما، و ضمنهما كثيراً من كتاباته لما يشتملان عليه من أفانين الكلام فهو يقول عن الكتاب الكريم: "و كفى بالقرآن وحده آلة و أداة في استعمال أفانين الكلام". (3) و كفى به خير مولد للمعاني " فإني كنت آخذ سورة من السور، و أتلوها، و كلما مرّ بي معنى أثبتته في ورقة مفردة، حتى أنتهي إلى آخرها، ثم آخذ في حلّ تلك المعاني التي أثبتتها واحداً بعد واحد، و لا أقنع بذلك حتى أعاود تلاوة تلك السورة و أفعل مثل ما فعلته أولاً، و كلما صقلتها التلاوة مرّة بعد مرّة ظهر في كل مرة من المعاني ما لم يظهر في المرة التي قبلها". (4).

و يقول أيضاً عن حفظه و عنايته بالأحاديث النبوية - رغم المشقة -: " و كنت قد جردت من الأخبار النبوية كتابا يشتمل على ثلاثة آلاف خبر كلها تدخل في الاستعمال، و مازالت

(1) ينظر الأدب في العصر الأيوبي: محمد زغلول سلام، ص: 240، و يقارن بمقدمة الوشي المرقوم، ص: 26-27 الذي رفض صاحبها علي بن خليفة النحوي، لأن ابن الأثير انتقل إلى الموصل سنة 579هـ؛ أي بعد وفاته.

(2) ضياء الدين بن الأثير و جهوده في النقد، محمد سلام زغلول، ص: 35.

(3) المثل السائر: لابن الأثير، 71/1.

(4) المثل السائر: 171/1.

أواظب مطالعته مدّة تزيد على عشر سنين ،فكنت أنهي مطالعته في كل أسبوع مرة ،حتى دار على ناظري وخاطري ما يزيد على خمسمائة مرة،وصار محفوظاً لا يشدّ عني منه شيء " (1).

فنستطيع أن نقول من خلال ما أورده في كتبه أنه قرأ من الكتب المتصلة بالقرآن " جواهر القرآن " للغزالي ، " وتفسير الكشاف " للزمخشري ، وقرأ في الدين وأصوله " إحياء علوم القرآن" ، و"كتاب الأربعين" لأبي حامد الغزالي ،فالقرآن في رأيه " معدن الفصاحة والبلاغة." (2).

أمّا عن الشعر فيقول : " حفظت من الأشعار القديمة و المحدثّة ما لا أحصيه كثرة ثم اقتصرت بعد ذلك على شعر الطائيين ؛حبيب بن أوس وأبي عبادة البحتري ،وشعر أبي الطيب المتنبيّ ،فحفظت هذه الدواوين، وكنت أكرّر عليها الدرس مدّة سنين حتى تمكنتُ من صوغ المعاني، وصار الإدمان لي خلقاً و طبعاً" (3). وقد كان اهتمامه بشعر هؤلاء الشعراء الثلاث صورة لذوق عصره ،ومن أثار إقامته بمصر ، إذ اهتمّ الناس بأشعارهم بين حفظ وشرح و اقتباس ،وتقليد ،ومعارضة. ويقول أيضاً : " ولقد تصفحت الأشعار قديمها وحديثها ،وحفظت ما حفظت منها ،وكنت إذا مررت بناظري في ديوان من الدواوين ،ويلوح لي فيه مثل هذه الألفاظ أجدّها لها نشوة كنشوة الخمر ، وطرباً كطرب الألمان " (4).

إذن لم يكتف ابن الأثير بالقرآن الكريم ،والأحاديث النبوية، والشعر قديمه وحديثه كأعمدة تقوم عليها ثقافته ،بل غالى ابن الأثير في ثقافة الأديب ،والتي عني نفسه في البحث عن مظاهرها على اعتباره كاتباً يمارس هذه الصناعة ،فهو يرى أنّها لا حصر لمواردها، لذا كان محصوله في البيان وكتب البلاغة والنقد أوفر ،إذ عن علم البيان يذكر أنه : "ما من تأليف إلا وتصفحت شينه وسينه ،وعلمت غثه وسمينه . فلم أجدها ما ينتفع به إلا كتاب الموازنة لأبي القاسم الحسن بن الأمدي ، وكتاب سر الفصاحة لأبي محمد عبد الله بن سنان الخفاجي " (5). كما تطالعنا في ثنايا المثل السائر أسماء كثيرة من أمهات كتب الأدب التي قرأها

(1) المثل السائر : 191/1 .

(2) المثل السائر : 211/3 .

(3) المثل السائر : 81/1 .

(4) المثل السائر : 98/1 .

(5) المثل السائر : 35/1 .

ابن الأثير، و فقه ما فيها مثل كتاب الأغاني للأصفهاني وكتاب "الروضة" للمبرد، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري وغيرها⁽¹⁾، فمما لا شك فيه أن ابن الأثير ملّم بمعظم ما قاله النقاد قبله - وهذا واضح في كتاب المثل السائر - فهو لم يترك في تحصيل علم البيان سبيلا إلا نهجه، ولا باباً إلا ولجه.

كما يبدو ابن الأثير من خلال "المثل السائر" أنه كان على علم باللغة الفارسية والسريانية، حيث قال عن الكناية والتعريض: "واعلم أن هذين القسمين من الكناية والتعريض قد وردا في غير اللغة العربية، ووجدتهما في اللغة السريانية، فإن الإنجيل الذي في أيدي النصارى قد أتى منهما بالكثير، ومما وجدته من الكناية في لغة الفرس أنه كان رجلا من أساورة كسرى وخواصه، فقليل له أن الملك ... " ⁽²⁾.

بالإضافة إلى إطلاعه على الثقافة اليونانية، فقد ذكر أن أفلاطون قال: "ترك الدواء دواء" ⁽³⁾، كما ذكر كتاب "الفصول" لأبقراط في الطب في قوله: "أول كتاب الفصول لأبقراط في الطب قوله: العمر قصير والصناعة طويلة، وهكذا الكتاب على لغة اليونان." ⁽⁴⁾ فبهذه الثقافة، بل بتلك الثقافات المتنوعة التي حصلها وسبر أغوارها: عربية أو غير عربية قديمة أو حديثة، قراءة أو مشافهة، والتي "انصهرت في بوتقة واحدة، وصارت أثيرية الطبع والطابع" ⁽⁵⁾، وموهبته الفطرية وطبعه الأصيل اقتحم ابن الأثير مختلف المجالات الأدبية الشعر والنثر، النقد، والبلاغة، فهو شاعر، ومنشئ، ومؤلف.

فابن الأثير شاعر عبّر عن تجربته شعرا، كما عبّر عنها نثرا، وإن كان ما روي له من الشعر قليل لغلبة صناعة الكتابة على فنّه الأدبي، وإن "لم يكن له في النظم شيء حسن" ⁽⁶⁾ فقد كتب بعض الأشعار، منها قوله في هذا البيت:

(1) دُكر كتاب "الأغاني" في المثل السائر، 106/3. وكتاب "الروضة" في الصفحة: 105/3. و"الصناعتين"

في الصفحة: 49/3. و التذكرة لابن حمدون في ص: 50/3. و ينظر للتوسع الجامع الكبير: لابن الأثير، ص: 03

(2) المثل السائر: لابن الأثير، 75/3.

(3) المثل السائر: 81/1.

(4) المثل السائر: 145/3.

(5) صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير: عبد الواحد حسن الشيخ، ص: 25.

(6) وفيات الأعيان: لابن خلكان، 31/5.

لولا الكرام و ما سنّوه من كرم * لم يدرِ شعر كيف يمتدح⁽¹⁾.

وفي النثر نجده منشئاً ومؤلفاً؛ فقد ترك رسائل متنوعة ديوانية و إخوانية، وقد أشار ابن خلكان إلى تركه ديوان ترسل في عدة مجلدات، والمختار منه في مجلد واحد، كما أبدع عدة مؤلفات في البلاغة والنقد، لذا كان يعمد في كتابته إلى طريقتين: الطريقة الأولى التي يستخدمها في الرسائل والإنشاء، ويحذو فيها حذو كتّاب عصره، في الميل إلى أسلوب السجع - طريقة البديع-، والطريقة الثانية: وهي طريقة النثر المرسل التي لا تعتمد على أصول البديع ولا تتمسك بقيوده، بل يكون الأخذ بقدر ما يزيّن الكلام، ويشبهه ضياء الدين بالحلي قليل منه يزين، وإن كثر ثقل. وهذه الطريقة يستعملها في التأليف.

ومؤلفاته يشهد بفضلها، وذياح صيتها كل من ترجم لابن الأثير، فابن خلكان مثلاً يقول عنه: "ولضياء الدين من التصانيف الدالة على غزارة فضله، وتحقيق نبهه."⁽²⁾، كما يقول جورجى زيدان قبل الكلام عن مؤلفاته: "ومع ما عاناه في حياته من المشاغل، فقد خلف آثار أدبية ذات شأن لأنه كان شديد الرغبة في الأدب وغيره"⁽³⁾، ويصف محققا الجامع الكبير هذه التصانيف: "ونظرة واحدة إلى مؤلفات ابن الأثير تريك سعة باعه وحذقه في شتى صنوف المعرفة الشائعة في عصره."⁽⁴⁾

1- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور:

ويبدو أن ابن الأثير قد ألف كتاب "الجامع الكبير" قبل "المثل السائر"، بل ربما كان أول كتاب يؤلفه في علم البيان، حيث ألمح في مقدمة كتاب الجامع الكبير - مشيراً إلى دافع التأليف- إلى أن في القرآن الكريم أشياء طريفة من موضوعات البيان، قد غفل عنها العلماء وأهملوها ف- "كان ذلك باعث على تصفح آليات القرآن العزيز، والكشف عن سرّه المكنون فاستخرجت منه حينئذ ثلاثين ضرباً من علم البيان، ولم يأت بها أحد من أولئك العلماء والأعيان، وكان ما ظفرت به أصل هذا الفن وعمدته، وخلاصة هذا العلم و زبدته، فحيث

(1) المثل السائر: 245/3.

(2) وفيات الأعيان: ابن خلكان، 27/5.

(3) تاريخ آداب اللغة العربية: جورجى زيدان، ص: 54.

(4) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: لابن الأثير، مقدمة التحقيق، ص: 35.

أحرزت هذه الفضيلة ، وحصلت عندي هذه العقلية ، أحببت أن أفرد لها كتابا ، وأفصلها فيه أقساما وأبوابا ليكون مقصورا على شوارد هذا العلم وغرائبه... " (1) . وهذا ما أكدّه محققا الكتاب بالقول : " قد ألفه ابن الأثير على ما يبدو لنا قبل المثل السائر ، وربما كان أول كتاب يؤلفه في علم البيان ، وقال عن أسلوب ابن الأثير فيه بأنه هادئ ، وأنه ينقل عنمن تقدّم من علماء البيان ، ويشير إلى مواطن النقل في أكثر الأحيان ، وأنه كان يجادل في الرأي جدالا هادئا وهذا ما لا نراه في المثل السائر. " (2)

وينسب هذا الكتاب في كل المراجع تقريبا إلى ابن الأثير الجزري ، مع ذلك لم يذكره ابن خلكان الذي أفاض في ترجمته ، وذكره جورجى زيدان و كارل بروكلمان ، وقال عنه القلقشندي : " من الكتب المنفردة به - أي علم البيان - كتاب نهاية الإيجاز للإمام فخر الدين الرازي ، والجامع الكبير لابن الأثير الجزري . " (3) إلا أن حاجي خليفة في "كشف الظنون" ينسبه لأخيه عزّ الدين صاحب الكامل ، وهذا ما رجحه محمد زغلول سلام أيضا " (4) إلا أنه استدراك بعد هذا الشك مؤكداً أن الجامع الكبير " صنو المثل السائر ، وظله في الموضوع والمنهج ، ويغلب على الظن أن الجامع أسبق . " (5) وهذا ما نلمسه - نحن كقراء - في تقسيم ابن الأثير كتاب الجامع الكبير قسمين كبيرين : يتحدث في الأول عن الأشياء العامة التي ينبغي أن يلزم بها كل أديب نفسه ، إذا أراد تناول علم البيان ويندرج تحته فنان :

الفن الأول: في آلات التأليف

الفن الثاني: عن اللفظة المفردة والمركبة.

أما القسم الثاني فيندرج تحته فنان أيضا : الفن الأول: عن الفصاحة والبلاغة.

الفن الثاني: عن أصناف البيان وتشمل الصناعة

المعنوية ثم اللفظية .

(1) الجامع الكبير : ابن الأثير ، ص: 2-3-4.

(2) الجامع الكبير : ابن الأثير ، ص : 39-40.

(3) صبح الأعشى : للقلقشندي ، 1/468.

(4) ينظر ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد : محمد زغلول سلام ، ص: 53.

(5) ينظر ضياء الدين وجهوده في النقد : محمد زغلول سلام ، ص: 110 .

فلا فرق بين المحاور والموضوعات المتناولة في علم البيان بين الكتابين، باستثناء فروق بسيطة في منهجية الترتيب مثلا، و إن كان يفيض في أحدهما، ويكمل في الآخر " حتى يبدو للقارئ أن الجامع الكبير كان بمثابة مسوِّدة للمثل السائر." (1)

2- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: وهو موضوع الدراسة لذا سنتناوله لاحقا كعنصر منفصل.

3- كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب:

وهذا الكتاب يتضمن أيضا البحث عن علم البلاغة، وما يتصل بها من النقد، فهو لون متميز من ألوان التأليف عند ابن الأثير، يختلف في صورته عما هو موجود في المثل السائر، و عنه قال المحقق النبويّ شعلان: "والكتاب الذي بين أيدينا الآن يمثل نوعا من الكتب التي كان قد نسيتهما الزمن، وسكت عنها الركبان، وهذا الكتاب يعتبر نموذجا آخر غير كتاب " المثل السائر"، وذلك لأنك لا تجد فيه تمجيده لنفسه، وإنما اكتفى بعرض الآراء النقدية والبلاغية التي قالها السابقون، أو التي استنتجتها قريحته" (2) فشخصية ضياء الدين في اعتداده بنفسه وأدبه، وكثرة استشهاده برسائله لا تبدو بارزة في هذا الكتاب، بل تبدو روح ابن الأثير في التأليف مختلفة تماما؛ فهو أكثر تحديدا وتركيزا على الجوانب البلاغية وما يتصل بها من ملاحظاته النقدية من حين لآخر، على خلاف " المثل السائر" الذي يحفل بالتحليل، والتمثيل، و التوسع، و كأنه يهدف أن يكون الكتاب واضحا مبسطا من ناحية المضمون، أما من ناحية الشكل فحُسن الترتيب و التبويب أعطاه السهولة في التناول أكثر من المثل السائر، "ولكنه لا يرقى إلى مستواه من حيث التوسع والتحليل للقضايا النقدية؛ الأمر الذي يدل كما يرى البعض في نظري أنه قد ألفه بعد المثل السائر، وكان فيه قد بدأ يميل إلى الاستقرار على النظر إلى الأمور، وأن روح الانطلاق التي كانت لديه بدأت تقل وتترن." (3)

(1) المختصر في تاريخ البلاغة: عبد القادر حسين، ص: 199.

(2) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب الابن الأثير، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، الزهراء للإعلام العربي

ط1، 1994، ص: 18

(3) أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير: مولود بغورة، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص: 84.

4- الوشي المرقوم في حل المنظوم:

يمكن القول أن ابن الأثير ألفه في مرحلة متأخرة من حياته، وهي تلك الفترة الممتدة بين عامي 608 و637 هـ عام وفاته، إذ أننا لا نستطيع الجزم بتاريخ تأليفه " (1) ولكن نستطيع الجزم بأنه خاص بصناعة الإنشاء استناداً إلى قوله في مقدمة الكتاب " أما بعد فإن لكتابة الإنشاء لباً وقشراً، وبطناً وظهراً، وقد وجدت الناس فيها طريقاً قد سمح غابرها، وطرقت حتى استوى في المعرفة بما جاهلها وخابرها. " (2) وهو كتاب على إيجازه غاية في الحسن والإفادة- كما قال ابن خلكان- فهو يؤسس لطرائق تعلم الكتابة، كما نبه إلى ذلك أيضاً ابن الأثير في المثل السائر قائلاً: " وهذا كتاب ألفته في صناعة حل الشعر وغيره. " (3)، وجعل منهجه على مقدمة وثلاثة فصول: الأول في حل الشعر، والثاني في حل آيات القرآن، والثالث في حل الأحاديث النبوية .

5- المعاني المخترعة في صناعة الإنشاء:

ويدرجه محمد سلام زغلول إلى جانب الوشي المرقوم، ضمن الكتب الخاصة بصناعة "الإنشاء"، وهو أيضاً يتشابه في موضوعه مع موضوعات " المثل السائر" و"الجامع الكبير" في كون الجميع يعرض لصناعة الكتابة، وما ينبغي ويجب على الكتاب بالإضافة إلى بعض الألوان البلاغية التي تعين الكتاب على صناعتهم.

وقد ورد الكتاب بهذا الاسم عند كل من نقل ترجمة ابن الأثير ابتداءً من ابن خلكان الذي قال عنه: " وهو أيضاً نهاية في بابه " (4)، ولكن يسميه محققا الجامع الكبير: مصطفى جواد وجميل سعيد، و كذا أحمد بدوي بكتاب " المفتاح المنشأ في حديقة الإنشاء"، كما يشير محمد زغلول سلام أن ما عثر عليه كتاب منسوب إليه ويحمل اسماً آخر هو " مفتاح المنشأ في صناعة الإنشاء ". إلا أن عبد الواحد حسن الشيخ، والذي قدم نتفاً من هذا المخطوط (5) في كتابه "صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير "فند

(1) الوشي المرقوم : لابن الأثير، مقدمة المحقق، ص: 97

(2) الوشي المرقوم، لابن الأثير، ص: 165.

(3) المثل السائر: 36/2.

(4) وفيات الأعيان: ابن خلكان، 28/5.

(5) ينظر صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير: عبد الواحد حسن الشيخ، ص: 109 وما بعدها.

هذا العنوان الذي ذهب إليه محمد زغلول سلام، وقال بعنوان قريب من ذلك، آلا وهو "المفتاح المنشأ لحديقة الإنشا".

6- الاستدراك:

وهو كتاب يعالج موضوع السرقات أو المعاني المشتركة بين الشعراء. وقد جعله ابن الأثير استدراكا على كتاب "المآخذ الكندية من المعاني الطائفة" لابن الدهان (ت 616هـ)، فقد ألف ابن الأثير هذا الكتاب هادفا منه إلى الانتصار لأبي الطيب المتبني ضد ما اتهمه به ابن الدهان من سرقات معاني أبي تمام.

وقد أشار من طرف خفيّ في كتابه "المثل السائر" إلى هذا المؤلف، وإن لم يصرح بعنوانه فقال: "ولي في هذا مقالة مفردة ضمنتها الحكم بين المعنيين المختلفين وتكلمت عليه كلاما طويلا عريضا، وأقمت الدليل على ما نصصت عليه، وما منعي من إيرادها في كتابي هذا إلا أنها سنحت لي بعد تصنيفه وشيوعه في أيدي الناس وتناقل النسخ به." (1) (النسخ = النساخ)، وفي الحقيقة "هو كتاب قيم من وجهة النظر النقدية لأنه تناول قضية السرقات تناولا واعيا جامعا...، وحاول في نقده ألا يأخذ بمقاييس البلاغيين السابقين دون مراعاة التدوّق، وصدق الإحساس، وتناسق أصوات الكلمات، وجرسها في الآذان مع المعاني وتلاؤمها." (2)

ولا نفق عند هذا الكتاب طويلا، لأنه لا يدور حول المثل السائر، ولا يقترب من محوره - كالمؤلفات الأربعة المذكورة - بل ارتأينا إدراجه على عدّه نظرة مكتملة وتأليفا جاهزا لبذرة غرست في ختام كتاب "المثل السائر" محل الدراسة، وبالإضافة إلى هذه المؤلفات المذكورة نجد لابن الأثير مؤلفات أخرى وهي:

مؤنس الوحدة¹ - تحفة العجائب وطرفة الغرائب² - مختارات (أو منتخبات) من الحديث³ - أمثال الميداني⁴ - عمود المعاني⁵ - كتاب العقد⁶ - رسالة في الأزهار⁷ - البرهان في علم البيان⁸ - رسالة في الضاد والظاء⁹ - ديوان ترسل¹⁰.

(1) المثل السائر: لابن الأثير، 289/3.

(2) الأدب في العصر الأيوبي: محمد زغلول سلام، ص: 245.

ب - المثل السائر :محتواه وبنيته.

لقد احتل هذا الأثر النفيس منزلته بين أصول البلاغة والنقد الفني عند العرب بما حوى من الفكر و الآراء المستنيرة ،فقد كان من خواتم * الدراسات العباسية في موضوع البيان و البلاغة العربية ،أراد صاحبه أن يقول الكلام الفصل ،وأن يكون فيه إمام الأقدمين وأستاذ المحدثين.

فحظي المثل السائر عند الأسلاف شهرة عظيمة .قال ابن خلكان : " ولضياء الدين من التصانيف الدالة على غزارة فضله وتحقيق نبهه، كتابه الذي سماه :المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ،وهو في مجلدين جمع فيه فأوعى ،ولم يترك شيئاً يتعلق بفن الكتابة إلا ذكره ."⁽¹⁾ وذكره ابن العماد الحنبلي في كتابه شذرات الذهب فقال : " ضياء الدين بن الأثير صاحب العلامة أبو الفتح نصر الله بن محمد بن عبد الكريم ... الجزري الكاتب البليغ صاحب المثل السائر انتهت إليه كتابة الإنشاء والترسل "⁽²⁾ .

وقد بلغ درجة إعجاب علماء البيان بالمثل السائر أن قال جورجى زيدان على لسان ابن الأثير معيدا قوله: " ويقول علماء البيان أن المثل السائر للنظم والنثر بمثلة أصول الفقه لاستنباط أدلة الأحكام. "⁽³⁾

"والمثل السائر" لون متميز من ألوان التأليف في البيان العربي ،فيه من معالم الأصالة وأثار الشخصية التي تميّز صاحبها عن غيره من الباحثين شيئا كثيرا ،لذا قبل أن ندرس

1،2،3،4،5- ينظر ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد :محمد زغلول سلام،ص:49-50-51.

5،6،9،10- ينظر صناعة الكتاب عند ضياء الدين الأثير :عبد الواحد حسن الشيخ،ص:31.

8،7 : ينظر تاريخ آداب اللغة العربية : جورجى زيدان ، ص:54.

(*) يعود تأليف المثل السائر إلى أوائل القرن السادس الهجري ،بعد سنة 618 هجرية بعد أن استقر بالموصل ،وأصبح ضليعا في علوم اللغة ومتبحرا في كتب الأدب.

(1) وفيات الأعيان :لابن خلكان ،27/5.

(2) شذرات الذهب في أخبار من ذهب :ابن عماد الحنبلي ، 187/5 - 188 .

(1) تاريخ آداب اللغة العربية :جورجى زيدان ، 54/3.

محتوى الكتاب وبنيته نشير إلى عاملين مهمين كان لهما الأثر في تلك الدراسة الخصبية التي نجدها في "المثل السائر"، بل في مذهب ابن الأثير في البحث البياني ككل⁽¹⁾:

الأول: أن ابن الأثير وصل إلى قمة مجده ونضجه في أخريات القرن السادس الهجري وشطر كبير من القرن السابع، وأنه قد جاء بعد ازدهار البحوث البيانية ونضجها واختلاف مناهج البحث وتعدّد الآراء في فنون البيان، بين رأي ينادي بتحكيم الذوق إلى آخر يدعو إلى التقليد في النظر إلى الأدب والحكم عليه، إلى رأي ينادي بالموضوعية والمنهج العلمي، ويعني بحصر الأقسام، والتنظيم، والتعريف، إلى ذلك الأسلوب النقدي التحليلي النفسي الذي رأيناه في "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، بل رأينا أكثر من ذلك، رأينا الصور النهائية للبلاغة العربية التي تم وضعها على يد السكاكي في كتابه المشهور "مفتاح العلوم" الذي نظّم دراسة البلاغة وقنّن لها، وقسّمها إلى فنونها الثلاثة وحدّد مباحث كل فن منها.

الثاني: أن ابن الأثير كان كاتباً من كتاب الدواوين، وأنه كتب للقاضي الفاضل في دولة صلاح الدين، وكتب لأولادهم وغيرهم، والذي يعرف أساليب الكتابة في هذا العصر الذي عمل فيه ابن الأثير يعرف أنها كانت تمتاز بلزوم السجع، واستعمال الجناس، وبعض أنواع البديع، واستخدام معاني الشعر وألفاظه في كتابة الرسائل بجلّ الأبيات السائدة والحكم المأثورة حتى كادت الرسائل تكون شعراً منشوراً.

وقد كانت هاتان الناحيتان - العصر الذي عاش فيه/والفن الذي اشتغل به- عظيمتي الأثر في ابن الأثير، و في نظرته للبيان في المثل السائر، و الذي يعدّ على أساسه ناقداً ذا شخصية و فكرة واضحتين، ولكنه في سياق توضيح موقفه النقدي نهض نهضة عنفوان يريد مطاولة السابقين واللاحقين فاشتدت لهجته وقسّت أحكامه على من سبقه حتى تخطى حدود الحقيقة أحياناً، وتجاوز انتقاصه من غيره نطاق المعقول أحياناً فهذا الانتقاص هو الذي يبني عليه ابن الأثير إعجابه، و اعتداده بنفسه، وزهوه بفنه، وإن كان في هذا الزهو شيء من الصدق فهو رجل العلم والثقافة .

(2) ينظر البيان العربي، بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، (د.ت)، ص: 200-201.

فقد أثار الكتاب الكثير من الخصومات اختلف فيها النقاد بين مؤيد ومعارض، وكان من دواعي هذه الخصومة لهجة ابن الأثير وتنقصه من قدر الكتاب العراقيين "فقام الخصوم ينكرون اللهجة، ويتنكرون للتبجح، وينددون بالتطاول والإزراء على الفضلاء من أرباب الصناعة"⁽¹⁾ وهكذا أحدث هذا الكتاب في عصره، وبعد عصره موجة نقدية واسعة تمثلت في كتب كثيرة منها المؤيد، ومنها المعارض. ولا نعرف من هذه الكتب سوى ما أخبرنا به حاجي خليفة صاحب كتاب "كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون" إذ يقول: "وصنف بعضهم كتاباً سماه الروض الزاهر في محاسن المثل السائر. وصنف عز الدين (هو عبد الحميد بن هبة الله بن محمد المدائني المعتزلي الشيعي المتوفى سنة 655هـ) ابن أبي الحديد كتاباً سماه الفلك الدائر على المثل السائر، وأوله الحمد لله الذي فاوت بين عقول البشر، وصنف أبو القاسم محمود بن الحسين السنجاري المتوفى سنة 650هـ كتاباً يرد فيه، ويسماه نشر المثل السائر وطبّ الفلك الدائر. وصنف صلاح الدين خليل بن أيك الصفدي كتاباً سماه نصرة الناثر على المثل السائر. وصنف عربد العزيز بن عيسى كتاباً سماه قطع الدابر عن الفلك الدائر."⁽²⁾

فهذا الكتاب واحد هو "المثل السائر" أُلقت فيه، وعنه خمسة كتب حسب قول حاجي خليفة، إذا فرضنا أنها هي كل ما أحدث من أثر في نقد النقد، ولا شك أن هذه المؤلفات مدينة في وجودها للمثل السائر، بل يمكن القول بأنها زرع نبت على أرضه، كما أنها بدورها قد غربلته وخلصته من شوائبه، كما قد أكدته وخلصته، بل يمكن القول أنها إغراء به ودعاية له.⁽³⁾

وتجدر الإشارة هنا أن الدافع لتأليف مؤلفات في نقد النقد أي؛ نقد المثل السائر كان في بعضه موضوعياً، وبعضه الآخر فيه تحامل، فكان دافع الغيرة والتحاسد بين العلماء -الذي جاء جراء كون ابن الأثير عنيفاً في نقده، وكثير الاعتزاز بنفسه - هو الذي حدا مثلاً بابن أبي الحديد إلى تأليف "الفلك الدائر" إذ صرح من عنوان كتابه أنه ينبغي

(1) الموجز في الأدب العربي وتاريخه: حنا الفاخوري، 243/2.

(2) كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون: مصطفى بن عبد الله الشهير بكاتب حلب، المعروف بحاجي خليفة، تحقيق محمد شرف الدين، ورفعت بيلكه الكليسي، طبع بعناية وكالة المعارف الجليلة، 1943، ج2، ص: 1586.

(3) ينظر نقد النقد في التراث النقدي: عبده عبد العزيز قليقة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1993، ص: 143.

محو " المثل السائر" وطحنه وإبادته⁽¹⁾، فهو " لم يكن جادا في تأليفه بمقدار ما كان جادا في إثبات وجوده وقدرته على التحدي، كل ما كان يهمله هو أن يقلّم أظفار ابن الأثير بالحق قليلا وبالباطل كثيرا. " ⁽²⁾، أما الصفدي في "نصرة الناثر على المثل السائر" فإنه كان يناصر ابن أبي الحديد كما يعلن ذلك عنوان كتابه - على الرغم من مخالفته في المذهب - إلا أن كتابه أدخل في باب النقد من " الفلك الدائر"، ففيه من الموضوعية و الجديّة أكثر مما في " الفلك الدائر" إلى درجة اعتراف صريح بما لكتاب المثل السائر من حسنات في قوله: " على أنني لا أنكر ماله من الإحسان والنكت التي هي لعين هذا الفن إنسان، فإنه لم يأل جهدا في التوقيف الذي وقفه، ولم يقصر في التثقيف الذي ثقفه. " ⁽³⁾ فلا مجال للمقارنة بين الصفدي وابن أبي الحديد" فالفرق بينهما كبير في الروح، والثقافة، وزاوية النظر، وأسلوب التناول والنتيجة ... وهكذا فإن في الردّ على المثل السائر كتابين منفصلين لا يتلقيان إلا عند اسم ضياء الدين في مثله. " ⁽⁴⁾

إذن لقد غدّت هذه الزوبعة النقدية التي دارت حول "المثل السائر" مترلته - إلى جانب مكانته في حد ذاته-، وزادته ارتقاء وشهرة، و ذيع صيت .
- محتوى الكتاب : (مضمونه).

كتاب "المثل السائر" مؤلف نقدي بلاغي؛ فقد درس فيه ابن الأثير الكثير من فنون البلاغة دراستين⁽⁵⁾: إحداهما: دراسة قاعدية، عنى فيها بالحدود و التعاريف، وحصر الأقسام وجمع فيها كل ما استطاع جمعه من معالمها التي اهتدى إليها الذين سبقوه في البحث البلاغي وهو في كثير من المواضيع يصحح أخطاءهم، و يضيف إلى تحديدهم ما يجعلها جامعة مانعة على الوجه الذي يهتدي إليه (= جانب نظري) .

(1) ينظر الفلك الدائر على المثل السائر: ابن أبي حديد، ضمن الجزء الرابع من المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، ط1، 1962، 4/ 22 .

(2) نقد النقد في التراث النقدي :عبد عبد العزيز قليقطة، ص:52.

(3) نصرة الناثر على المثل السائر :الصفدي، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، (د.ت) (د.ط)، ص:391.

(4) النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري :محمد علي سلطاني، منشورات دار الحكمة، دمشق، (د.ط)، 1974، ص:101.

(5) المثل السائر: لابن الأثير، مقدمة التحقيق، 23/1.

والأخرى: دراسة نقدية، وفيها ألمّ بكثير من العيوب التي يقع فيها مستعملو تلك الفنون في أشعارهم، أو خطبهم، أو كتاباتهم (= جانب تطبيقي).

فقد عرض لموضوعه عرض نظر وتطبيق، وجمع بين كثير من أصول البلاغة العربية والنقد الأدبي، ووحّد هذين الفنين الجماليين، و أعادهما إلى طبيعتهما ونبعهما الأول فـ " النقد لا ينفصل أبدا عن البلاغة شقيقته الكبرى، فهو في جزء منه بلاغة محدودة، وفي جزء آخر بلاغة موسعة. " ⁽¹⁾، ولم يكن ابن الأثير الأول في هذا التحوّل، فقد سبقه الناقد البلاغي أبو هلال العسكري، إذ أن كتاب "الصناعتين" هو نقطة تحوّل النقد إلى بلاغة. ⁽²⁾

يتضمن كتاب " المثل السائر " البحث عن علم البلاغة والنقد لصناعة الكاتب والشاعر فموضوع الكتاب محدّد في عنوانه، حيث جعله ابن الأثير في "أدب الكاتب والشاعر"؛ أي فيما يتأدب به كليهما، وما ينبغي أن يتزوّد به من أدوات البيان لإتقان فنّه.

ولقد كان القصد من الكتاب - كما قال صاحبه - هو الكشف عن سرّ الفصاحة والبلاغة في الكلام المنثور والمنظوم، وتقديم قوانين للأدباء الناشئين. فقد تناول فيه الكتابة والشعر إذ أن " المصنف يُقارن فيه بين القيم النسبية لكل من الشعر والنثر، مؤثرا الأخير على الأول حيث يأخذ جانب المدافع عنه، وذلك ردا على أبي إسحاق الصابي الذي كان قد فضّل قبله بثلاثة قرون الشعر على النثر. " ⁽³⁾ فهو لم يكتف بأن يكون جامعا أو ناقلا، بل أراد أن يكون مؤلفا في البلاغة، ومنظّرا للخطاب النثري والشعري جاعلا لفكرة البيان النصيب الأوفر والأمثل في كتابه " المثل السائر "، فالمقدمة تشتمل على أصول علم البيان الذي موضوعه البلاغة، والمقالتان تشتملان على فروعها؛ فالأولى في الصناعة اللفظية والثانية في الصناعة المعنوية أما الهدف من تأليفه الكتاب فهو هدف تعليمي بالدرجة الأولى حيث قال ابن الأثير: " إذ الغرض إنما هو الحصول على تعليم الكلام. " ⁽⁴⁾

- بنية كتاب المثل السائر:

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص: 11.

(2) ينظر النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، دار نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت):ص:325.

(3) علم الشعر العربي في العصر الذهبي، تأليف، فينسنّي كانتارينو، ترجمة: محمد مهدي الشريف، ص:192.

(4) المثل السائر: 37/1.

حرص ابن الأثير في وضع كتابه على التنظيم والتبويب، وخطَّ منهجا بني من خلاله " المثل السائر" على مقدمة ومقالتين؛ خصَّص المقدمة للحديث عن أصول علم البيان وتضمَّنت عشرة فصول، اهتم فيها بالخطاب النثري- الكتابة- أكثر من اهتمامه بالشعر.

أما المقالة الأولى: فقد خصَّصها للصناعة اللفظية، وهي على قسمين: الأول في الألفاظ المفردة، والثاني في الألفاظ المركبة، والتي جعل صناعة تأليفها ثمانية أنواع كالسجع، والتجنيس والترصيع و المعازلة وغيرها. وأما المقالة الثانية فتبحث في الصناعة المعنوية، حيث يضمَّ فيها أبواب المعاني إلى جانب أبواب البيان، وقد بناها على ثلاثين نوعا من ألوان البلاغة كالتشبيه والاستعارة، والتجريد، والتقديم والتأخير وسواها. ثم يختم الكتاب بالكلام عن السرقات الشعرية بعدَّ السرقات ضربا من المآخذ المعنوي.

وقد درس ابن الأثير هذه الموضوعات جميعها بشكل منطقي ومنظم؛ إذ يعمد في بعض الأحيان إلى أسلوب الحوار في عرض أفكاره ليفسح المجال للمناقشة والموازنة، والاعتراض والردِّ، والسؤال والجواب، فقد غلب عليه الجدل، فإما يورد أقوال غيره ثم يقول: " فأقول في الجواب. " ويردُّ عليها، وإما يلقي السؤال على نفسه، ثم يجيب عنه. وكثيرا ما يورد من إنشائه الرسالي، ويجعله مثالا للبلاغة، ويعني بتحليل معانيه، وتنبية القارئ على النظر إليها وكذلك يعرض لأقوال غيره لكنه يقابلها بالنقد العنيف و الانتقاص، و هذا المآخذ في نظرنا يذوب ويمحي وسط بحر المكاسب والمزايا.

وهذا كلُّه يقودنا إلى أن أقواله في البيان، واستنباطه لأحكامه يدل " على علم صحيح وذكاء عجيب، وقوة استنتاج. غير أن حبه للمعارضة والنقد دفعه إلى الإفراط في المخالفة".⁽¹⁾

ويبتعد ابن الأثير في " المثل السائر عن تكلف الصنعة على عكس ما هو في رسائله التي التزم فيها طريقة البديع التي سادت عصره، فهو يستعمل في مؤلفاته الأسلوب " المرسل " الذي يكاد يخلو من كل تنميق و تصنُّع لذا نجد إنشائه في " المثل السائر " صادرا عن طبعه، سهل العبارة، واضح الأسلوب، حسن الانسجام، برئ من الغريب، حيث نلمس في أسلوب كتابة

(1) ينظر مصادر الأدب في المكتبة العربية: عبد اللطيف الصوفي، ص: 191، وينظر أيضا أدباء العرب في الأعصر العباسية

بطرس البستاني، ص: 446.

ابن الأثير روح الأستاذ في شرح دروسه، و إيضاحها، و تعليّلها ليجعلها قريبة من الأذهان، مفهومة، ويوصل الفكرة كاملة في غير غموض ولا التواء. فلنا أن نقول كما قال الأستاذ أحمد محمد عنبر في كتابه "جولة مع ضياء الدين ابن الأثير في كتاب "المثل السائر" هو": كتاب يعتبر الخطوة الأخيرة لاكتمال النقد الأدبي المبني على القواعد الصحيحة و الذوق السليم ."⁽¹⁾

(1) جولة مع ضياء الدين بن الأثير في كتابة المثل السائر: أحمد محمد عنبر، نقلا عن الموجز في الأدب العربي وتاريخه: حنا الفاخوري، 240/2 .

الفصل الثاني

الناثر و خطابه النثري عند ابن الأثير

1 - الإطار الثقافي للناثر.

أ- الإطار اللغوي.

ب- الإطار التاريخي.

ج- الإطار الديني.

د- الإطار الأدبي.

2 - الخطاب النثري.

أ- مفهوم الخطاب النثري، و الفرق بينه و بين

الخطاب الشعري.

ب- المفاضلة بين الخطابين النثري و الشعري.

ج- أجناس الخطاب النثري.

د- بناء الخطاب النثري و طرق كتابته.

الناثر وخطابه النثري عند ابن الأثير:

حفلت كتب النقد القديم، وخاصة كتب نقد النثر بالتنظير لعلميّ البلاغة والبيان، وبتقديم تصورات مثلى عن نضوج العمل البياني البلاغي- الخطاب النثري المثالي-، فلقد كان لفكرة "البيان" النصيب الأوفر في تصوّر أدبيّة الخطاب النثري على اعتبار أن علم البيان" لتأليف النظم والنثر. بمترلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام." (1)

وفن الكتابة صناعة واسعة ، بحر لا ساحل له "إلا أنّ العرف فيما تقدم من الزمان قد خصّ لفظ الكتابة بصناعة الإنشاء، حتى كانت الكتابة إذا أطلقت لا يُراد بها غير كتابة الإنشاء والكاتب إذا أطلق لا يُراد بها غير كاتبها." (2) إذ سمى العسكري كتابه "الصناعتين" الشعر و الكتابة" أي النثر؛ ويريد كتابة الإنشاء، وسمى ابن الأثير "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" يريد به كاتب الإنشاء* أيضاً، إذ أصبحت "الكتابة حرفة وصناعة تتعلم، وتنمو على أيديهم وكتبهم، كما أنّ لها أسسها وقواعدها التي قعدها أساتذة هذا الفن" (3)، فقد أدرك النقاد حاجة الكاتب إلى التسلّح بمختلف ألوان الثقافة، وسنعرض بشيء من الإيجاز لجهود النقاد والأدباء الذين سبقوا ابن الأثير في الاهتمام بالناثر وثقافته، لكي نقف على حجم وأهمية الإضافة التي قدّمها ابن الأثير في هذا الصدد .

والمتابع لجهود هؤلاء النقاد يستطيع أن يتبيّن الطرق والوجوه التي تم من خلالها طرح موضوع مؤهلات الناثر وإطاره الثقافي؛ فمن النقاد من لا يخصّصون حديثهم عن ثقافة الكاتب بل يُعنون بالثقافة الواجبة لمن يتعاطى الأدب، بغض النظر عن نوع مهنته-شاعراً أو كاتباً أو خطيباً- (4)، أما الطريقة المتخصصة في ثقافة الكاتب، فتأخذ اتجاهين: من النقاد من تحدث عن

(1) المثل السائر : ابن الأثير، 35/1.

(2) صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: للقلقشندي، 124/1.

(*) الإنشاء: مصدر أنشأ الشيء إذا ابتدأه أو اخترعه على مثال يحتذى به .

(3) صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير: عبد الواحد حسن الشيخ، ص: 42.

(4) كالجاحظ وبشر بن المعتمر ، ينظر نص الصحيفة، البيان والتبيين: 134/1-139، وينظر حديث الجاحظ عما يلزم من

الثقافة للناسئ الذي يلمس في نفسه استعدادا للبيان ، ص: 200/1-208، وأيضا حديث ابن سنان عما يحتاج إلى معرفته

مؤلف الكلام ، ينظر سر الفصاحة، ص: 288.

الكتاب عموماً ،⁽¹⁾ والثقافات التي ينبغي التزود بها، كما لوحظ اهتمام عدد كبير من النقاد والأدباء بالحديث عن ثقافة كاتب الديوان⁽²⁾؛ وبالتالي اختلاف الثقافة باختلاف الدواوين، فكاتب ديوان الجند يحتاج إلى معرفة أمور لا يحتاج معرفتها كاتب الخراج أو كاتب المظالم... وغير ذلك.

وإن كنا نلمس سمة القصدية في إبراز الإطار الثقافي للمبدع - سواءً نثراً أم شعراً - لدى النقاد السابقين، فإننا نلمح لدى بعض النقاد إشارات جاءت عرضاً في ثنايا كتبهم في مواطن مختلفة؛ كالمفاضلة بين أدب الكاتب والشاعر في قول الجاحظ: "أما أنا فلم أر قطّ أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشياً، ولا ساقطاً سوقياً"⁽³⁾ أو الموازنة بين ما يُطلب من الكاتب من سعة الثقافة، وما لا يكلف به الشاعر ، ومن هؤلاء المرزوقي الذي يرى أن ما يطالب به الكاتب أشدّ صعوبة مما يطالب به الشاعر؛ فالكاتب مطالب بتحقيق "الاسترسال" حتى تصبح القطعة النثرية وحدة متماسكة... وهو مطالب أيضاً بمراعاة حال من يكتب عنه، ومترلته الاجتماعية... لكل ذلك عزّ من يستطيع ضبط كل هذه الأمور ، فكان الكتاب قلة إذا ما قيسوا بكثرة الشعراء.⁽⁴⁾

أو الحديث عن مراتب البلاغة، وإظهار موقع الكاتب من ذروتها وتفوقه على الخطيب والشاعر، كما نص على ذلك عبد الحميد في رسالته الموجهة لجموع الكتاب، والتي أوردتها الجهشيارى في كتابه "الوزراء والكتاب"، فقال: "إن الله عز وجل ، جعل الناس بعد الأنبياء والمرسلين صلوات الله عليهم أجمعين، ومن بعد الملوك المكرمين سوقاً، وصرّفهم في صنوف الصناعات التي سبب منها معاشهم، فجعلهم معشر الكتاب في أشرفها صناعة."⁽⁵⁾ كما أشار أيضاً إلى ذلك الصولي في حديثه عن فضل الكتابة في كتابه "أدب الكتاب".⁽⁶⁾

وأول ما نعرض له من حديث النقاد قبل عصر ابن الأثير عن الثقافة التي لا يستغني عنها الكاتب، قول عبد الحميد الكاتب في رسالته: "فنافسوا معشر الكتاب في صنوف العلم والأدب

(1) كابن قتيبة، وابن المدبر، وابن الأثير .

(2) كابن وهب .

(3) البيان والتبيين: للجاحظ، 1/137، وينظر أيضاً العمدة لابن رشيق: 2/84-85، والمثل السائر: 4/04.

(4) ينظر شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، 1/16-20.

(5) الوزراء والكتاب: للجهشيارى، تحقيق: إبراهيم الأبياري وآخرين ، مطبعة مصطفى البابي، مصر، ط1، ص: 74-79.

(6) ينظر أدب الكتاب: للصولي، ص: 11-16.

وتفقهوا في الدين، وابدؤوا بعلم كتاب الله عز وجل، والفرائض، ثم العربية، فإنها ثقاف ألسنتكم وأجيدوا الخط، فإنه حليّة كتبكم، وأرووا الأشعار، واعرفوا غريبها ومعانيها، وأيام العرب والعجم وأحاديثها وسيّرها، فإن ذلك معين لكم على ما تسمون إليه بهمّمكم، ولا يَضَعْفَنَ نظركم في الحساب ، فإنه قوام كُتّاب الخراج منكم".⁽¹⁾

وهكذا نلاحظ أنّ عبد الحميد يقدم دستوراً لزملائه الكُتّاب بما يحتاجه الكاتب ، وما يجب عليه في صناعته، فالثقافة الدينية صنو الإمام بعلوم اللغة، وهما عماد ثقافة الكاتب ، ثم بعد ذلك عليه معرفة أيام العرب والعجم....، ثم نجده يلتفت إلى كاتب الخراج ، ويخصّه بضرورة معرفة الحساب ، وكان في كلامه نبرة تفريق بين علوم يثقّفها جميع الكُتّاب، ولا يستغني عن تحصيلها أحد منهم ، وعلوم تستدعيها طبيعة المهام التي يقوم بها الكاتب المتخصص .

وهو بحديثه هذا يفتح الباب على مصرعيه أمام النقاد للتنبيه على العلاقة بين موضوع الكتابة ونوع الثقافة التي يحتاج إليها الكاتب؛ فباختلاف الدواوين تختلف ثقافة الكاتب .

ويشير بشر بن المعتمر في صحيفته المشهورة إلى بعض الأسس، التي إذا اتبعت صار الكلام فصيحاً والكاتب بليغاً، فهو يقول: "فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك ، و لطف مداخلك، واقتدراك على نفسك إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطّف عن الدّهماء ، ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام." ⁽²⁾ فهو لم يقصر كلامه على الكاتب فحسب، بل تحدث عن صناعة الأدب بعامة، وكذلك حديث الجاحظ عما يلزم من الثقافة للناشئ الذي يلمس في نفسه استعداداً فطرياً للبيان-نثراً كان أم شعراً- ليقتمح مهنة الكتابة. ⁽³⁾ فهؤلاء وغيرهم لم يخصصوا حديثهم عن ثقافة الكاتب، بل تحوّل إلى حديث عن الثقافة العامة لذا تتجاوزهم من غير توسّع.

أما ابن المدبر في الرسالة العذراء، والتي "هي رسالة في موازين البلاغة وأدوات الكتابة." ⁽⁴⁾ فإنه لا يكتفي بتبيين الثقافة التي يحتاج إليها الكاتب، بل ويوضح سبل تحصيلها ، وما يُعينه على اكتمال أدواته، وإتقان صنعته من معارف وعلوم مساعدة كالإطلاع ، والتمرّس على إنتاج سابقه

(1) الوزراء والكتاب:للجهشباري،ص:75.

(2) البيان والتبيين : للجاحظ،1/135.

(3) ينظر البيان والتبيين:1/200-208.

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

من المتقدمين بغية التعرف على مذاهبهم، والسير على سننهم، بعد أن تتلاقح الأفكار في قوله "وأعلم أن الاكتساب بالتعلم، والتكلف، وطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء فإن أردت حوض بحار البلاغة، وطلبت أدوات الفصاحة، فتصفح من رسائل المتقدمين ما تعتمد عليه ومن رسائل المتأخرين ما ترجع إليه في تلقيح ذهنك، واستنجاح بلاغتك، ومن نوادر كلام الناس ما تستعين به، ومن الأشعار والأخبار والسير والأسمار ما يتسع به منطقتك، ويعذب به لسانك ويطول به قلمك، وانظر في كتب المقامات، والخطب، ومحاورات العرب، ومعاني العجم وحدود المنطق، وأمثال الفرس ورسائلهم وعهودهم، وسيرهم ووقائعهم، ومكائدهم في حروبهم بعد أن تتوسط في علم النحو، والتصريف، واللغة، والوثائق، والسور، والشروط ككتب السجلات والأمانات فإنه أول ما يحتاج إليه الكاتب، وتمهراً في نزع آي القرآن في مواضعها واجتلاب الأمثال في أماكنها، واختراع الألفاظ الجزلة، وقرض الشعر الجيد وعلم العروض، فإن تضمين المثل السائر، والبيت الغابر البارع مما يزين كتابك....." (1)

ومما تجدر ملاحظته أن ابن المدير يتحدث عن الكتاب عموماً، الأمر الذي يسوغ له التوسع في الحديث عن مختلف ألوان الثقافة التي تفيد الكاتب في كل المواقع التي يمكن أن يشغلها، لذا لا بد للكاتب من جهد وجهاد متواصل، لكي يطوِّع هذا الطريق الوعر، والمنهج الثقافي الصعب الذي رسمه ابن المدير. ولم يكتفِ ابن المدير بالناحية العلمية والثقافية للكاتب، بل ذهب إلى أن كمال آلة الكتابة: "أن يكون الكاتب بهيِّ الملبس، نظيف المجلس، ظاهر المروءة، عطر الرائحة، صادق الحسِّ حسن البيان، رقيق حواشي اللسان... ولا يكون طويل اللحية، عظيم الهامة، فإنهم زعموا أن هذه الصورة لا يليق بصاحبها الذكاء والفتنة." (2) فقد اشترط أشياء يجب توافرها في الكاتب وهي في مجملها صفات تتعلق بالناحية الجسمية، والعقلية، والأخلاقية .

وبجانب هذا نجد ابن قتيبة في كتابه "أدب الكاتب"، وقد رتبهُ على عدة أبواب أو عدة كتب كما شاء هو أن يُسميها، وكلها مما يحتاج إلى علمه كتاب زمانه: كتاب المعرفة، وكتاب تقويم اليد، وكتاب تقويم اللسان، وكتاب في الأبنية. فهو جامع للمعارف العامة والخاصة التي تعين

(1) الرسالة العذراء: لابن المدير، 177/4-178.

(2) الرسالة العذراء: 178/4-179.

الكاتب على احتراف صناعة الكتابة في رأي ابن قتيبة .⁽¹⁾ فهو مثل ابن المدبر من حيث التوسع في الحديث عما ينبغي على الكاتب معرفته وإتقانه، وإن كنا نلاحظ أن ابن قتيبة أكثر اهتمامًا بكتاب الدواوين، وأكثر تعلقًا بالأصول الإسلامية والعربية ، فإذا كان ابن المدبر قد طالب الكتاب بالإطلاع على مختلف ألوان الثقافة الأصيل منها والدخيل، المستحدث منها والمترجم، ما عند الفرس، وما نقل عن اليونان (الفلسفة والمنطق)، فإن ابن قتيبة يخشى على الكاتب التعلق بتلك العلوم الدخيلة، ولعل أهم الأسباب التي دفعته إلى تأليف "أدب الكاتب" هو ما شاهده من ولوع الناشئين من الكتاب في عصره بالفلسفة والمنطق ، وما بهما من مجافاة للعقيدة الإسلامية؛ بالاعتراض على كتاب الله بالطعن من غير معرفة لمعناه، وبالتكذيب على حديث رسول الله -p- من غير دراية بمن نقله .⁽²⁾

وبالتالي فإن ابن قتيبة يحثّ الكتاب على التثقف بالعلوم الإسلامية والعربية، وذلك بحفظ القرآن والتبحر في علوم الدين، من حديث وأصول وفقه وغيرها، والتمرس على اللغة العربية والوقوف على قواعدها اللغوية والصرفية ، كما يحثّ على النظر في الحساب والهندسة، ومعرفة أخبار الناس والسير، والتاريخ، والأنساب.... "ومدار الأمر على القطب وهو العقل، وجودة القريحة، فإن القليل معهما بإذن الله كافٍ، والكثير مع غيرهما مقصّر" .⁽³⁾

فقد التفت ابن قتيبة بعد تلك المعارف جميعا إلى أمرين مهمين هما: العقل، وجودة القريحة فالجانب المعرفي- في رأيه- وإن كان مهماً لدى الكاتب ، فإنه لا يمكن أن يخلق مُبدعاً إن لم يتوفر على الحظ اللازم من الطبع، وكذا عنصر العقل؛ "لأن العملية الإبداعية تصبح عملية لا واعية ومنقطعة الصلة بقوى النفس عند الإنسان، ويكون المبدع أثناء هبوط الإلهام عليه فيما يشبه النشوة الصوفية، أو نشوة النبوة، أو وجد الحب" .⁽⁴⁾

(1) ينظر أدب الكاتب: ابن قتيبة الدينوري ، مقدمة المحقق، ص:07.

(2) ينظر أدب الكاتب: ابن قتيبة ، ص:10-14.

(3) أدب الكاتب، ص:16.

(4) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال ، دار فحضة مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، (د ت) ، ص:367.

ولكن هذا لا يعني أن العملية الإبداعية تنهض بالعقل وحده دون بقية قوى النفس، لأنّ المبالغة في الاعتداد بالفكر في الإبداع، فيه مخالفة لطبيعة الأدب- شعراً ونثراً - والذي يتوجه للمخيّلة أكثر مما يتوجه للعقل عند المتلقي .⁽¹⁾

كما أضاف ابن قتيبة جانب الأخلاق ، واشترط توفر صفات تتعلق بالناحية الخلقية حتى يستطيع الكاتب أن يستفيد من الأشياء التي ثقفها وتعلمها، فيقول: "ونحن نستحبّ لمن قبل عنا وائتمّ بكتبتنا أن يؤدب نفسه قبل أن يؤدب لسانه، ويهذب أخلاقه قبل أن يهذب ألفاظه ويصون مروءته عن دناءة الغيبة، وصناعته عن شين الكذب، ويجانب- قبل مجانبه اللحن وخطل القول - شنيع الكلام، ورفث المزح."⁽²⁾

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

وبعد ابن قتيبة نجد للصولي كتاباً ألفه في فن الكتابة* بعنوان "أدب الكُتّاب"، وهو كتاب لا غنى عنه لأهل هذه الصناعة فهو كتاب ألفه "فيما يحتاج إليه أعلى الكُتّاب درجة، وأقلهم منزلة وجعلته جامعاً لكل ما يحتاج الكاتب إليه حتى يعوّل في جميعه إلّا عليه."⁽³⁾، وقد تناول في أوله فضل الكتابة مؤكداً على ضرورة تسلّح الكُتّاب بالثقافات والمعارف، إذ يقول على لسان الحكماء "من خدم السلطان بلا علم واستقلال وتجربة وكمال، كان بمنزلة راكب فيلٍ صعب، وسابح في بحرٍ قد جفّ."⁽⁴⁾، فهو يخصّ الرسائل الديوانية (=السلطانية)، كما يستشف من حديثه أن القرآن الكريم هو مصدر المعرفة الأول للكاتب⁽⁵⁾ .

(1) ينظر نظرية الإبداع في النقد العربي القديم : عبد القادر هني ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص:110.

(2) أدب الكاتب: ابن قتيبة، ص:15.

(*) ثمة كتاب آخر: هو الاقتضاب في شرح أدب الكتاب لابن السيد البطليوس ، وهو شرح كتاب "أدب الكاتب" لابن قتيبة وفيه جلّ ما يحتاج الكاتب في صناعته.

(3) أدب الكُتّاب: للصولي، ص:09.

(4) أدب الكُتّاب، ص:14.

(5) ينظر أدب الكُتّاب: للصولي، ص:20-22، 241-242.

وبعد هذه الثقافة وألوانها يقول بالدربة والممارسة كعنصر ثانٍ من الأسس المكتسبة بالنسبة للكاتب "فليس يجب لمن صفر من هذه العلوم أن يدع التعلم آيساً من الاستفادة مولياً عن الاستزادة، فرما كان الإنسان مهياً الذهن لحمل العلم، قريب الخاطر، متقدّ الذكاء، فيضيع نفسه بإهمالها، ويُميت خواتره بترك استعمالها، فيكون كما قال علي بن الجهم :

و النار في أحجارها مخبوءة ليست تُرى إن لم يُثرها إلا زند.

وإنما أخذه من قول الأول :

أنا النار في أحجارها مستكنة متى ما يهيجها قادحٌ تتوقد. (1)

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

يفرد ابن وهب باباً كاملاً في الكتاب، وهو البيان الرابع من كتابه "البرهان في وجوه البيان" ويفتتحه بالحديث عن فضل الكتاب والكتابة قائلاً: " فلما أعطاهم (الله) هذه الموهبة قيّدوا بها ذلك أجمع، وحُفظ فصار من قرأ كتب الأولين، وتأمل أخبار الماضين، كمن عمّر معهم، وكان في أيامهم... وقالوا: اللسان مقصور على الشاهد، والقلم ينطق في الشاهد والغائب (2) .

ويقسم ابن وهب الكُتّاب فيقول: "والكُتّاب خمسة: كاتب خط، وكاتب عقد، وكاتب حُكم، وكانت تدبير (وكاتب لفظ*)، ولكل واحد من هؤلاء مذهب في الكتابة يخالف مذهب غيره. (3)" ويدرج ابن وهب ضمن النوع الأول "كاتب الخط" ما يُحتاج إلى معرفته، بذكر الحدّ الأدنى من الثقافة المطلوبة من كل الكُتّاب، ولقد كان أكثر توسّعاً وحصرًا من سابقه- ابن قتيبة مثلاً-، فقد أطلّ في الحديث عن إجادة اللغة العربية بكل مباحثها بالتفصيل مستنداً إلى لغة القرآن كمثال يُحتذى به .

(1) أدب الكتاب: للصولي، ص: 15.

(2) البرهان: لابن وهب، ص: 254.

(*) لم يذكر "كاتب اللفظ" (=المرسل) في القول، لكن نجدته تكلم عليه مع جملة الكُتّاب فيما بعد، ينظر البرهان، ص: 284.

(3) البرهان: لابن وهب، ص: 256.

كما ينبه إلى ضرورة معرفة مراتب المكاتبين، واستحقاقات كل منهم من الأدعية، والرسم في عناوين الكتب إليهم، وأصناف التحرير، وما يتعلق بكل صنف من الخطوط⁽¹⁾، ويحثّ على الاقتداء بشيخه أبي علي الحسن بن وهب في قوله: "كاتبٌ رئيسك بما يستحقه، ومن دونك بما يستوجه، وكاتبٌ صديقك كما تكاتب حبيبتك، فإن غزل المودة أرقّ من غزل الصباية."⁽²⁾

فابن وهب يوفي حق الرسائل (= المكاتبات) الإخوانية إلى جانب مكاتبته الرسمية، والتي يُسهب في تعريف الكتاب بمراتب مكاتبيها، و يقسمها ثلاثة مراتب: مرتبة من فوق الكاتب ومرتبة نظيره، ومرتبة من دونه، ثم يقسم كل واحدة من هذه المراتب إلى ثلاثة أقسام، وينبه الكتاب إلى ما يليق في مكاتبته كل قسم وحال من هذه الأحوال، و لا يفوته هنا أيضاً الحديث عن الخطوط ومراتبها واستعمالاتها....⁽³⁾

ثم ينتقل ابن وهب إلى التخصيص، فيتحدث عما يحتاج إليه كل كاتب حسب طبيعة الموضوع المعالج في الرسائل، وهي محاولة لصياغة تصوّر نقدي، أو نظرية نقدية واضحة للعلاقة بين الموضوع والأدوات اللازمة (=الثقافة) فلكل موضوع معالج آلات يفتقر إليها، وهي في حقيقة الأمر تكملة للإرهاصات التي قال بها عبد الحميد الكاتب في رسالته للكتاب؛ فالكاتب المترسل* مثلاً ملزم بمعرفة كل ما سبق من علوم وثقافات، ثم هو مطالب أكثر من غيره بدراسة خطب ورسائل وأشعار متقدّميه، لأنه كما يقول ابن وهب: "إذا استعمل المترسل في كتبه التمثيل بأداب الأوائل والاستشهاد بالقرآن كان ذلك أحلى لمنطقه، وأحسن عند سامعه."⁽⁴⁾، أما كاتب العقد- الحساب- فيتمايز حسب طبيعة عمله إلى ثلاثة: كاتب مجلس، وكاتب عامل، وكاتب جيش، وهو لا يحتاج إلى التبحر في علوم العربية وآدابها، بل هو أكثر حاجة إلى إتقان الحساب⁽⁵⁾ الذي "هو خمسة أشياء: الجمع، والتفريق، والتضعيف، والتصريف، والنسبة."⁽⁶⁾، كما يبيّن

(1) ينظر البرهان:ص:271.

(2) المصدر نفسه: ابن وهب،ص:272.

(3) ينظر البرهان،ص:271-284.

(*) ويسمه أيضاً ابن وهب "كاتب اللفظ" وهو يعالج الرسائل غير الرسمية (أدبية واجتماعية).

(4) البرهان: ابن وهب،ص: 284.

(5) ينظر البرهان،ص:286-287.

(6) البرهان: لابن وهب،ص:287.

ابن وهب الثقافة الخاصة لكل واحد من كتاب العقد على حدى بعد أن يكون أتقن ثقافة الحساب "وأما كاتب العامل فيحتاج أن يكون متحرماً (=متمرساً) بعلم الزرع والمساحة لكثرة ما يجري في عمله وحسابته من ذلك"⁽¹⁾، وكذلك تحدث عن كاتب المجلس ، وكاتب الجيش ، وكاتب صاحب المظالم ، وكاتب الديوان، وكاتب الشرطة، وكاتب التدبير⁽²⁾، وما ينبغي معرفته لإتقان تخصصه وسير أغوار مهنته .

نلاحظ من كل هذه التقسيمات والتفريعات أن ابن وهب توسع في الحديث عن ثقافة الكتاب، وألمَّ بمعظم جوانبها* ولعل هذا ما دفع بالعسكري، وغيره من النقاد الذين لحقوه إلى الاكتفاء بالحديث عن صناعة الكلام، التي على الكاتب أن يعرف أسرارها لارتسامها وامتثالها في مكاتباته من غير تخصيص لثقافة كل كاتب على حدى - كما فعل ابن وهب-، لذلك نجد يقول: "ينبغي أن تعلم أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات حجة وآلات كثيرة من معرفة العربية لتصحيح الألفاظ وإصابة المعاني، وإلى الحساب ، وعلم المساحة، والمعرفة بالأزمنة والشهور والأهلة وغير ذلك، مما ليس ها هنا موضع ذكره وشرحه لأننا إنما عملنا هذا الكتاب لمن استكمل هذه الآلات كلها، وبقي عليه المعرفة بصناعة الكلام، وهي أصعبها وأشدّها"⁽³⁾ . فأبو هلال مدرك تماماً أن هذه الأدوات هي حجر الأساس لفن الكتابة، لذا لا يرى في توافرها لدى الكاتب نقطة نقاش وجدل، بل التركيز - في رأيه - على إتقان صناعة الكلام، كما نجد يجعل من مراعاة أحوال المكاتبين أول ما ينبغي أن يحققه الكاتب في مكاتباته، ويورد الكثير من الشواهد والأمثلة من الرسائل الجيدة، التي راعى كتابها حال المكتوب عنهم، والمكتوب إليهم، والموضوع الذي يكتب فيه، وما يناسب ذلك من صنوف الافتتاح، أو الدعاء، أو اللغة أو الإيجاز، أو الإسهاب....⁽⁴⁾ .

ومن باب عناية التوحيدي بكتاب البلاغة والإنشاء والتحرير، أنه ينقل في الليلة السابعة من كتابه "الإمتاع والمؤانسة" جدلاً حاداً جرى بينه وبين ابن عبيد الكاتب، انتهى إلى مفاضلة بين

(1) البرهان، ص: 291.

(2) ينظر البرهان، ص: 290-362.

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

(3) الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص: 171.

(4) ينظر الصناعتين: العسكري، ص: 171، 176، 489، 497-501.

كتابة الحساب وكتابة البلاغة والإنشاء والتحرير، كانت بدايتها بالقول: " أن كتابة الحساب أنفع وأفضل وأعلق بالملك، والسلطان إليه أحوج، وهو بما أغنى من كتابة البلاغة والإنشاء والتحرير فإذا الكتابة الأولى جدّ، والأخرى هزل؛ ألا ترى أن التشادق، والتفيهُق، والكذب، والخداع فيها أكثر، وليس كذلك الحساب."⁽¹⁾ وكان ختامها أن عدل أبو حيان كفة الميزان لصالح كاتب البلاغة والإنشاء والتحرير.

ونلمح أنه حتى وهو وسط دائرة الجدل والنقاش، وحتى وهو يدافع عن كاتب البلاغة والإنشاء ويحمل لواءها، يقرّ أنّ الكاتب بصفة عامة- وإن كان كاتب الحساب- ملزم بآليات وثقافات تقرّبهُ من الكاتب الكامل، فهو يقول: "فعلى جميع الأحوال لا يكون الكاتب كاملاً، ولا لاسمه مستحقاً إلا بعد أن ينهض بهذه الأثقال، ويجمع إليها أصولاً من الفقه مخلوطة بفروعها وآيات من القرآن مضمومة إلى سعته فيها، وأخباراً كثيرة مختلفة في فنون شتى لتكون عدّة عند الحاجة إليه، مع الأمثال السائرة، والآيات النادرة، والفقر البديعة.... ولهذا عزّ الكامل في هذه الصناعة."⁽²⁾ وإن اكتفى هنا بالإطار الثقافي للكاتب أي الناحية العلمية، فابن حجة الحموي (ت837هـ) في كتابه "ثمرات الأوراق" ينقل له في حديثه عن أدوات المنشئ قولاً آخر نلمس فيه اهتماماً بجوانب أخرى لدى الكاتب "قال أبو حيان التوحيدي: يجب على المنشئ أن يكون حافظاً لكتاب الله لينتزع من آياته الشريفة، وأن يعرف كثيراً من السنة والأخبار والتواريخ، والسير، ويحفظ كثيراً من الرسائل والكتب، ويكون.... نظيف الثوب، لطيف المركب ظريف الغلام.... متودداً للناس مخالطهم غير متكبر عليهم...."⁽³⁾ فهو يجمع بقوله هذا بين الصفات العلمية، والجسمية، والأخلاقية في كاتب الإنشاء.

كما نستشف من خلال تمييزه بين نوعين من الكلام على لسان أبي سليمان المنطقي: الأول مصدره البديهة، والثاني مصدره الرويّة والتعب، والنوع الثالث يجمع بينهما، ثم تعداده فضائل كل نوع وعيوبه "فضيلة عفو البديهة أن يكون أصفى، وفضيلة كدّ الروية أن يكون أشفى، وفضيلة المركب منها أن يكون أوفى...."⁽⁴⁾، وأخيراً ميله إلى المركب بقوله: "على أنه إن أخلص هذا

(1) الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، ص: 74.

(2) الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 76.

(3) ثمرات الأوراق: لابن حجة الحموي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1971، ص: 395.

(4) الإمتاع والمؤانسة، ص: 246.

المركب من شوائب التكلف، وشوائب التعسف، كان بليغا مقبولا رائعا حلواً تحتضنه الصدور وتختلسه الآذان، وتنتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس.⁽¹⁾

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

ومع القرن الخامس نجد حديث الكلاعي تحوّل أيضاً إلى حديث عام عن الثقافة العامة، التي يجب على الكاتب أن يأخذ نفسه بها، وما عليه مراعاته عند الكتابة، فقد خصّص الباب الأول من كتابه "إحكام صنعة الكلام" للحديث عن الكتابة السلطانية - الرسمية - وآدابها، وما يتعلق بها وبمراتب مخاطبتها إلى غير ذلك، ممّا تنطبق عليه عبارة (أدب الكاتب)⁽²⁾ "ولعل هدفه الرئيسي في كتابة هذا الباب حول الرسائل الديوانية هو دفع تهمة تخلفه فيها، هذه التهمة التي ظلّت تلاحقه إلى آخر الكتاب، إذ ختمه بفصل قصير يحتوي على مجموعة من النصائح التي ينبغي على الكاتب الديواني مراعاتها"⁽³⁾.

وبعد أن نختتم جهود النقاد والأدباء في الحديث عن ثقافة الكاتب بالكلاعي نجد أنفسنا أمام ناقدنا ابن الأثير، ومن خلال آرائه في الناثر والخطاب النثري، نكون قد عقدنا مقارنة خفيفة بين آراء ابن الأثير، وبين سابقه من النقاد كمحاولة لوصل تلك الآراء التي اشتمل عليها "المثل السائر" بغيرها من الآراء التي توافقها أو تخالفها، لكي لا نجحف حق الأدب - الخطاب النثري خصوصاً - في التأثير والتأثر.

لقد اعتبر ابن الأثير الأدب بشقيه المنثور والمنظوم، صناعة لها قواعدها وخصوصيتها، وأن "علم البيان لتأليف النظم والنثر بمتزلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام."⁽⁴⁾ "فمن البيان" يستمد الخطاب الأدبي - النثري خصوصاً - كينونته ووجوده، وبه يُحقق للأدب أدبيته، وجماليات التأثير والاستجابة في المتلقي (الوظيفة الأدبية أو الشعرية). وهذا ما جعل ابن الأثير يصبّ اهتمامه

(1) الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 246.

(2) ينظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 404.

(3) منحى الكلاعي في نقد النثر: لصالح بن مغيض الغامدي، مجلة جامعة الملك سعود، مج 7، ص: 390.

(4) المثل السائر: 35/1.

على علم البيان في موضوعه، وأصوله، وأدواته، وفروعه...، بل وجعل من تأليفه للمثل السائر هدفاً لتعليم البيان بالكشف عن سرّ الفصاحة والبلاغة في روائع المنثور والمنظوم .

والواقع أن أكثر ما ذكره ضياء الدين من أصول فن الأدب لم يكن من أثر النظر، وضروب التخيل لمثل الفن الأدبي، كما كان شأن أكثر الآراء التي أثرت عن النقاد الذين قننوا لهذا الفن ووضعوا قواعده، والذين اعتمدوا على عمل الآخر - الأثر الأدبي - في التقنين للظاهرة الأدبية في حين أن ابن الأثير كانت صفته الأساسية اشتغاله بالأدب واحترافه فن الكتابة الذي عدّ علماً من أعلامه⁽¹⁾. فمن المعلوم أنه كان كاتباً بالدرجة الأولى، فقد ترك رسائل تنوعت بين إخوانية وديوانية، وربما يفوق عددها المائة.⁽²⁾

ولذلك كانت آراء ابن الأثير في صناعة الأدب عامة، وصناعة الكتابة خاصة صادرة عن الفن الذي أعدّ نفسه له، وعن التجربة التي عاش فيها حياته، فبحكم موقعه من الزمن - مرحلة متأخرة - اطلع على تجارب سابقيه فقد قرأ ضياء الدين آثار الكتاب الذين ذاع صيتهم، وحلق بهم في سماء صناعة الكتابة ليقف على مناهجهم فيها، وينقد منها ما لا يراه جارياً وفق مقاييسه التي يرتضيها، وهي المقاييس التي رأى أنها أكثر دلالة على إتقان الصنعة⁽³⁾. فابن الأثير عاش في جوّ الكتابة والكتاب، كاتبٌ يقرأ كثيراً، ويتعمق فيما يقرأ، ويبحث عن أسباب القوة والجمال ليرفع من شأن كتابته - خاصة بعد أن أحسّ بخطورة هذا الفن الذي ارتقى به إلى مرتبة الكاتب الوزير - ويحقق المثل التي رسمها لفن الكتابة، والتي زوّد نفسه بالآلها وثقفها ببحر الثقافات الكثيرة والمتعددة. وهذا التكوين والتّمكّن من فن الكتابة جعله يسخر أكبر جزء من كتابه "المثل السائر" لصالحه، ويضمّنه نماذج كثيرة من إنشائه الرسالي، وجعله يعمل جاداً ليضع الكتاب - وهو أولهم - على المسار الصحيح، والطريق المعبّد الموصل إلى إتقان صناعة الكتابة، سواء من جهة

(1) ينظر المثل السائر: مقدمة التحقيق، 09/1.

(2) ينظر: رسائل ابن الأثير، تحقيق: أنيس المقدسي، طبع بمساعدة المحمّد العلمي العراقي، (د ط)، (د ت)، ص: 7-8.

(3) المثل السائر: مقدمة التحقيق، 09/1.

الخطاب النثري كنص إبداعي ، أو الناثر* كعنصر فعّال في هذا الضرب من الصناعة الفنية "فابن الأثير لم يترك الكتاب حيارى أمام صناعة الكتابة، بل بخرته في الدواوين وعمله الدعوى على استخلاص قواعدها، وأركانها، ووضع أسسها.... ووضع دستوراً للكتاب في صناعة الكتابة، ثم بيّن ما يحتاجه الكاتب، وما يجب عليه أن يعلمه"⁽¹⁾. فيا ترى ما هو تصوّر ابن الأثير للناثر كمنتج للخطاب النثري ومبدع له ؟، وما هي مؤهلات هذا الناثر في نظره؟ وما هي ألوان الثقافة التي ينبغي أن يتسلح بها ؟، وهل اتفق مع ما قاله سابقوه من النقاد عن ثقافة الناثر أم اختلف أم أضاف؟.

1- الإطار الثقافي للناثر:

يعتبر ابن الأثير فن الكتابة صناعة واسعة، بحر لا ساحل له، وأنّ صاحبها يحتاج إلى تحصيل علوم كثيرة حتى ينتهي إليها .⁽²⁾

وقد أحسن ابن الأثير التمهيد لهذه المعارف بالتنبيه على أهميتها للكاتب، وذكر الصعوبات التي يواجهها في تنقيف نفسه بكل ما يحتاج إلى معرفته، حتى يصبح مؤهلاً للخوض في كل فن من فنون الكتابة، فهو يقول: "اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور تفتقر إلى آلات كثيرة وقد قيل: ينبغي على الكاتب أن يتعلق بكل علم، حتى قيل: كل ذي علم يسوغ له أن ينسب نفسه إليه فيقال : فلان النحوي ، وفلان الفقيه، وفلان المتكلم ، ولا يسوغ له أن ينسب نفسه إلى الكتابة فيقال : فلان الكاتب، وذلك لما يفتقر إليه من الخوض في كل فن."⁽³⁾

(*) الناثر: مصطلح يطلق على مؤلف الخطاب النثري، وقد استعمله ابن الأثير ليُجمل الخطيب إلى جانب الكاتب في آرائه، ففي نظيره للخطاب النثري لا نستطيع الجزم بأنه يقصد الكاتب فقط- وإن كانت مهنته ككاتب ديوان تخوّل له البدء بنفسه- فإننا نجدّه يجمع مبدعي الخطاب النثري تحت مصطلح الناثر: ينظر المثل السائر: 72/1-44/1، وقد يعوض مصطلح الكاتب بالخطيب ، ينظر: 65/1-73/1. وفي رأيي لا يمكن أن نقول عن هذا عدم استقرار للمصطلح عند ابن الأثير، بل إدراك تام بالتشابه والتشاكل بين أجناس الخطاب النثري، والذي قال به فيما قبل أبو هلال العسكري ، ينظر الصناعيتين ص: 154. وعلق عليه في النقد الحديث محمد غنيمي هلال بقوله: "أن كثيرا مما ذكروه في باب الرسائل مكرورا مع ما أوردوه في الخطابة".
النقد الأدبي الحديث، ص: 203.

(1) صناعة الكتابة عند ضياء الدين: عبد الواحد حسن الشيخ، ص: 60.

(2) ينظر المثل السائر: 64/2.

(3) المثل السائر: 40/1 ، ومثل هذا حديث ابن سلام الجمحي عن ثقافة الناقد في قوله: "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل

العلم كسائر أصناف العلم والصناعات... طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، ص: 5-6.

ويتعجب ابن الأثير ممن يقف مدعيًا من أبناء زمانه لهذه الصناعة دون إعداد العدة لها ويُقارن هذه الصناعة بالصناعات الأخرى، وكيف أنه لا يدعي أحد معرفتها إذا كان غير مختص بها، وغير عارف بجباياها قائلاً: "فسبحان الله! هل يدعي بعض هؤلاء أنه فقيه، أو طبيب، أو حاسب أو غير ذلك، من غير أن يحصل آلات ذلك، ويتقن معرفتها؟ فإذا كان العلم الواحد من هذه العلوم الذي يمكن تحصيله في سنة أو سنتين من الزمان لا يدعيه أحد من هؤلاء، فكيف يجيء إلى فن الكتابة، وهو ما لا تحصل معرفته إلا في سنين كثيرة، فيدعيه وهو جاهل به" (1).

فابن الأثير مدرك - وبحق - حاجة الكاتب (=الناثر) الماسة إلى التسلح بمختلف ألوان الثقافة وتزويد نفسه بكل آلة من آلتها، فقد عني هو نفسه في البحث عن مظاهرها .

ولقد اشترط ابن الأثير قبل تحصيل هذه المعارف جميعها أن يكون الله قد ركّب في الأديب طبعاً قابلاً لهذا الفن "وملاك هذا كله الطبع، فإنه إن لم يكن ثم طبع فإنه لا تعني تلك الآلات شيئاً ومثال ذلك كمثل النار الكامنة في الزناد، والحديدة التي يقدح بها، ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا تفيد تلك الحديدة شيئاً؟." (2) فابن الأثير بقوة تصويره، وتشبيهه للطبع بالنار الكامنة في الزناد مبرزاً أن الحديدة (= الثقافة المكتسبة) لا تفيد شيئاً في غياب النار (= الطبع) (3)، يؤكد أن الجانب المعرفي لدى الكاتب المبدع، وإن كان مهماً في الإبداع الأدبي، فإنه لا يمكن أن يخلق منه مبدعاً إذا لم يتوفر صاحبه على الحظ اللازم من الطبع، فإن افتقر إلى هذه الملكة فإن تلك الخبرات المكتسبة لا تغنيه شيئاً، وهذا التصور قريب من إجماع النقاد السابقين على ضرورة توفر الطبع قبل الإلمام بتلك العلوم والمعارف. (4)

فالطبع هي الملكة التي لا يمكن أن يتم الإبداع بدونها، فهي تؤهل الإنسان للإبداع، وهو "لا يختلف في شيء عما نسميه حديثاً الموهبة، وهي الاستعداد الفطري - الفني في مجال الأدب -

(1) المثل السائر: 64/2.

(2) المثل السائر: 40/1.

(3) وهذا التشبيه ضمنه معنى بيت قاله علي بن الجهم - وقد يدرج ضمن حل الأبيات الشعرية -:

والنار في أحجارها مخبوءة ليست تُرى إن لم يثرها . ينظر أدب الكتاب : للصولي، ص: 15.

(4) ينظر أدب الكاتب لابن قتيبة، ص: 16، ورسالة ابن المدبر ضمن جمهرة رسائل العرب: 178/4، وأيضاً الصناعتين

ص: 30 و ص: 153.

المركوز في الإنسان" ⁽¹⁾، وهذا ما يؤيده كلام القدماء أنفسهم، فالنصوص الواردة عنهم بهذا الشأن تبين أنهم لم يقصدوا "بالطبع" الذي أطلقوا عليه اسم الطبيعة أحياناً والقريحة، ثم الغريزة أحياناً أخرى غير "الموهبة" ⁽²⁾، لذلك ميزوا بينه بوصفه قوة فطرية عند الإنسان، وبين العناصر المكتسبة كالثقافة والدربة، ولعل توكيد ابن الأثير - السابق - على أن من لا طبع له لا تعينه ثقافته ولا علمه خير دليل على أنه لا يريد به سوى الموهبة بعدّها قوة منتجة للأدب.

ولقد استغرب ابن الأثير من اختلاف الطبائع في تعلّم العلوم قائلاً: "وكثيراً ما رأينا وسمعنا من غرائب الطبائع في تعلم العلوم، حتى إن بعض الناس يكون له نفاذ في تعلّم علم مُشكّل المسلك صعب المآخذ، فإذا كُلف تعلّم ما هو دونه من سهل العلوم نكصَ* على عقبيه، ولم يكن له فيه نفاذ." ⁽³⁾، وتفسير هذا الاستغراب أن الطبع يولد مع الإنسان، أو بتعبير آخر إنه استعداد جبلي يهبه الله من عباده من يشاء، وفي أي مجال شاء، وهذا ما يؤكد ابن الأثير نفسه في مؤلف آخر بقوله: "واعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنثور و المنظوم تحتاج إلى أسباب كثيرة، وآلات حجة وذلك بعد أن يركب الله تعالى في الإنسان الطبع القابل لذلك المحيّب إليه" ⁽⁴⁾.

وقريباً من نظرة الجاحظ في اختلاف الطبائع ⁽⁵⁾ نجد ابن الأثير يتحدث فيقول: "وأغرب من ذلك أن صاحب الطبع في المنظوم، يجيد في المديح دون الهجاء، أو في الهجاء دون المديح، أو يجيد في المرثي دون التهاني، أو في التهاني دون المرثي، وكذلك صاحب الطبع في المنثور، هذا ابن الحريري** حضر ببغداد، ووقف على مقاماته قيل: هذا يُستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان

(1) نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هي، ص: 115.

(2) مثلاً: - لفظ القريحة = الطبع: ينظر الصناعيتين ص: 30، والرسالة العذراء ضمن الجمهرة: 178/4، وأدب الكاتب

ص: 16 وغيرها. - لفظ الطبيعة = الطبع = الموهبة: ينظر البيان والتبيين: 208/1.

(*) نكص على عقبيه: رجع عما كان عليه في السابق.

(3) المثل السائر: 40/1-41.

(4) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: لابن الأثير، ص: 06.

(5) يقول الجاحظ: "أن يكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر، ومثل هذا

كثير جداً." البيان والتبيين: 208/1.

(**) الحريري: هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد عثمان الحريري البصري، كان أحد أئمة عصره، رزق الحظوة التامة في عمله المقامات، وكانت ولادته سنة 446هـ، وتوفي سنة عشر وقيل خمس أو ست عشر وخمسمائة بالبصرة.

الخلافة، ويجسُن أثره فيه فأحضر، وكَلَّف كتابة كتاب فأفحِم، ولم يجر لسانه في طويلة ولا قصيرة فقال فيه بعضهم :

شيخ لنا من ربيعة الفرسِ ينتف عُثُونُهُ* من الهوسِ
أنطقه الله بالمشانِ** وقد أجمه في بغداد بالخرسِ

وهذا مما يُعجَبُ منه . " (1) ونلاحظ في نظرة ابن الأثير شيئاً من التعمق عن الجاحظ ، فهو يرى أن اختلاف الطبع لا يؤدي إلى التفاوت بين الصناعات فقط، بل يؤدي إلى التفاوت حتى داخل الصناعة (=الفن) الواحدة سواء أكانت نثرًا أم شعرًا ، "فانظر أيها المتأمل إلى هذا التفاوت في الصناعة الواحدة من الكلام المنثور." (2) ، ومثال ذلك أن الحريري كاتب المقامات أفحِم، ولم يكن له حظ في كتابة الإنشاء لأنه يفتقر للقوة الفطرية التي تؤهله إلى التفوق والظهور في هذا الضرب من الصناعة، "ومن ثمة فالتمايز في هذه القوة- الطبع- عند المبدعين قوة وضعفاً هو الذي سيفرض التمايز بينهم فنياً" (3).

ويضيف ابن الأثير عن سبب كبوة الحريري في كتابة الإنشاء بعد الطبع بالتأكيد فيقول: " وسئلت عن ذلك فقلت: لا عجب لأنّ المقامات مدارها جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص أما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له ، لأن المعاني تتجدد فيه بتجدد حوادث الأيام، وهي متجددة على عدد الأنفاس...والله يعلم ما اشتملت عليه من الغرائب والعجائب ، وما حصل في ضمنها من المعاني المبتدعة، على أن الحريري قد كتب في أثناء مقاماته رقاعاً في مواضع عدّة، فجاء بها منحطة عن كلامه في حكاية المقامات، لا بل جاء بالغث البارد الذي لا نسبة له إلى باقي كلامه فيها. " (4) نلمس في كلام ابن الأثير هذا نوعاً من المفاضلة بين فن الكتابة وفن المقامات نستنتج منها أن ابن الأثير يرى الكتابة لا متناهية ؛ شكلاً ومضموناً، فمن ناحية الشكل فإنها بحر لا ساحل

(*) العثونون : اللحية ، ولقد كان الحريري مولعاً بنتف لحيته عند الفكرة .

(**) المشان: بفتح الميم والشين: بلدة بعد البصرة كثيرة النخل ، وكان أهل الحريري منها.

(1) المثل السائر: 41/1-42.

(2) المثل السائر: 43/1.

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

(4) المثل السائر: 42/1.

له، أمّا المقامات " مدارها جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص*، أما من ناحية المضمون فالله يعلم ما اشتملت عليه من الغرائب والعجائب، وما حوته من المعاني المبتدعة، أما المقامات فقد كتب الحريري " في أثناء مقاماته رقاعاً في مواضع عدة، فجاء بها منحطة عن كلامه في حكاية المقامات....".

فالطبع هو عمود العملية الإبداعية، وهو الذي يتحكم في توجيه المبدع إلى نظمٍ أو نثرٍ، وإليه يعود تفوقه في غرض أو مجموعة من الأغراض في إطار الصناعة والفن الواحد، فإذا كان "الطبع" معياراً لتمييز المبدع الحق عن مفتعل الإبداع، فإن الآلات المكتسبة ستكون معياراً للتمييز بين من تساوت حظوظهم من الطبع، ومن ثم تأتي وتنبعث أهمية التحصيل والتسلح بألوان الثقافة، والذي نادى به ابن الأثير كثنائي لبنة بعد الطبع في قوله: "وعلى هذا فإن ركب الله تعالى في الإنسان طبعاً قابلاً لهذا الفن فإنه يفترق حينئذٍ إلى ثمانية أنواع من الآلات."⁽¹⁾ والنوع الثامن يخرج عن موضوعنا فهو مختص بالناظم دون الناثر. إذن فقط وضع ابن الأثير سبعة آلات - كما سماها هو - تمثل العدة والعتاد للكاتب، والتي ينبغي أن يتزوّد بها، وهي بمثابة الإطار الثقافي الذي رسمه ابن الأثير، لا نقول للكاتب فحسب بل للناثر بصفة عامة، وأودع فيه كل آلة من الآلات التي أوجب أن تكون طوع يمين الناثر، والتي ثقفها هو نفسه، فيا ترى ما هو تصوّر ابن الأثير لإطار السنائر الثقافي؟ وهل هو ذو طابع موسوعي؟. سنحاول - من باب التنظيم والتبويب - أن نقسّم ثقافة الناثر، أو إطاره الثقافي إلى مجموعة من الأطر الفرعية اعتماداً على طبيعة (=نوع) الثقافة والمجال التي تنتمي إليه.

أ - الإطار اللغوي:

- معرفة علم العربية من النحو والتصريف: يؤكّد ابن الأثير على أهمية علم النحو ليُعلم الناثر بالحاجة الماسة إلى معرفته، فيقول: "أما علم النحو فإنه في علم البيان من المنظوم والمنثور بمرتلة أجد في تعليم الخط، وهو أوّل ما ينبغي إتقان معرفته لكل أحدٍ ينطق باللسان العربي ليأمن مَعَرَّة

(*) وقد أخذ على ابن الأثير تنقصه من المقامات الحريرية على يد القلقشندي، مثلاً ينظر الثابت والمتحول : لأدونيس

ص:27.

(1) المثل السائر: 43/1.

اللحن." (1) ، فعلم النحو يمثل حجر الزاوية الأول في ثقافة الناثر، وإن كانت هذه الآلة مشتركة بين الشاعر والناثر، فسنحصرها على الخطاب النثري موضوع الدراسة فقط .

فبالنحو يستقيم معنى الكلام، ويُصان تأليفه من الفساد، واللحن، والانحلال، خاصة أن التركيبة الاجتماعية في المجتمع الإسلامي لم تعد عربية خالصة يميزها الصفاء اللغوي الذي عُرفت به في سابق العهد، إنما أصبحت خليطاً من عرب وعجم، فتداخلت فيها الألسنة، وضاعت بينها السليقة العربية، وشاع اللحن والخطأ، فأضحى الناثر ملزماً بتعلم النحو ليصون لسأته من اللحن كما قال بذلك ابن الأثير .

وقد عمد ابن الأثير على أسلوب النقض ليؤكد أهمية علم النحو، فهو في بداية حديثه يقول أن أكثر الكلام غير محتاج لعلم النحو لكي يستقيم، ويُفهم معناه، فالواضع لم يخص منه شيئاً بالوضع، بل جعل الوضع عاماً "ألا ترى أنك لو أمرت رجلاً بالقيام فقلت له: "قُوم" بإثبات الواو ولم تجزم لما اختلف من فهم ذلك شيء؟ وكذلك الشرط لو قلت: "إن تَقُومَ أَقُومَ" ولم تجزم لكان المعنى مفهوماً، والفضلات كلها تجرى هذا الجرى كالحال والتمييز والاستثناء، فإن قلت: "جاء زيد راكباً" و"ما في السماء قدر راحة سحاب" و"قام القوم إلا زيداً"، فلزمت السكون في ذلك كله ولم تبيّن إعراباً لما توقف الفهم على نصب الراكب، والسحاب، و"لأنصب زيد". (2) ، ثم قام ونقض هذه الفكرة مؤكداً على أهمية علم النحو بقوله: "لكن قد خرج عن هذه الأمثلة ما لا يُفهم إلا بقيود تقيده، وإنما يقع ذلك في الذي تدل صيغته الواحدة على معانٍ مختلفة." (3) وضرب على ذلك عدة أمثلة للتوضيح: كتقديم المفعول على الفاعل في قوله: "ضرب زيد عمرو"، فإنك إن لم تنصب زيداً وترفع عمراً كعلامة تبيّن أحدهما على الآخر لا يفهم ما أردت، وعلى هذا ورد قوله تعالى: (إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ) (4) ، وكذلك أضاف أنه لو قال قائل: "ما أحسن زيد" دون أن يبيّن الإعراب في ذلك، لكنه لو بيّن الإعراب فقال: ما أحسن زيداً! ، وما أحسن زيداً؟ وما أحسن زيداً ، علمنا أن غرضه في المثال الأول التعجب، والثاني

(1) المثل السائر: 44/1.

(2) المثل السائر: 44-45.

(3) المثل السائر: 45/1.

(4) سورة فاطر، آية: 28.

الاستفهام، والثالث النفي. ⁽¹⁾ فوجب بذلك معرفة النحو، إذ كان ضابطاً لمعاني الكلام، حافظاً لها من الاختلاف .

كما يشير ابن الأثير إلى أمر النحو في أول وضعه فيقول: "و أول من تكلم في النحو أبو الأسود الدؤلي، وسبب ذلك أن دخل على ابنة له بالبصرة، فقالت له: يا أبت، ما أشد الحر متعجبة، ورفعت "أشد" فظنها مستفهمة، فقال: شهر ناجر، فقالت: يا أبتِ إنما أخبرتك ، ولم أسألك." ⁽²⁾

وكان لابن الأثير نظرة صائبة في محاولة تفريقه بين مهمة البياني ، ومهمة كلٍّ من النحوي واللغوي، فهو يقول في ذلك أن موضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة، ويسأل صاحب هذا العلم عن أحوالهما اللفظية والمعنوية، ويشترك هو والنحوي أو اللغوي في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي ، وتلك دلالة عامة أما صاحب علم البيان، فينظر في فضيلة تلك الدلالة، التي هي دلالة خاصة، والمراد بها الكلام على هيئة مخصوصة من الحسن. فللبياني نظرة فوق نظرة النحوي تختص بالعبارة الأدبية أو الأسلوب الفني، والكشف عن أسرار الفصاحة والبلاغة فيه . ⁽³⁾

أمّا التصريف الذي يقول عن مفهومه ابن الأثير: "إنما هو معرفة أصل الكلمة، وزيادتها وحذفها، وإبدالها . " ⁽⁴⁾ فيأخذ فيه مأخذ علم النحو في إثبات مشروعيته كآلة لغوية ينبغي للناثر أن يتقنها، فهو يقول: "فإن قيل : أمّا علم النحو فمُسَلَّم إليك أنه تجب معرفته، لكن التصريف لا حاجة إليه ،... ولنضرب لذلك مثلاً كيف اتفق ، فنقول: إذا قال القائل: " رأيت سَرَدَاحًا * " لا يلزمه أن يعرف الألف في هذه الكلمة زائدة هي أم أصلية ، لأن العرب لم تنطق بها إلا كذلك، و لو قالت "سَرَدَاحًا" بغير الألف لما جاز لأحد أن يزيد الألف فيها من عنده، فيقول " سَرَدَاحًا " ، فَعُلم بهذا إنما ينطق بالألف كما سُمعت عن العرب من غير زيادة فيها ولا نقص

(1) ينظر : المثل السائر: 45/1.

(2) المثل السائر: 46/1.

(3) ينظر المثل السائر: 39-40/1.

(4) المثل السائر: 48/1.

(*) السرداح: الناقة الطويلة، أو العظيمة، أو السمينة، أو القوية

وليس يلزم بعد ذلك أن يَعْلَمَ أصلها و لا زيادتها. " (1) إذن فهذه الألفاظ نقلت عن العرب على ما هي عليه من غير زيادة ولا نقصٍ، لا يحتاج فيها الناثر إلى معرفة أصل الكلمة ، فالمعنى فيها مفهوم، والمبنى صحيح غير فاسد، فهو صادر عن العرب الأقحاح ،وبالتالي لا يكون الناثر في حاجة لعلم الصرف.

ولقد استدرك ابن الأثير هذا الإجحاف في حق التصريف ، بنقض أول ما ارتأى إليه ليؤكد على الحاجة لهذا العلم جنباً إلى جنب مع علم النحو في قوله: "و أما التصريف فإنه إن لم يكن عارفاً لم تفسد عليه معاني كلامه، وإنما تفسد عليه الأوضاع وإن كانت المعاني صحيحة." (2) إذن قد يكون معنى الكلمة مفهوماً، ولكن مبناهها فاسداً لغياب علم الصرف؛ فهو معرفة أصل الكلمة .

ويفسر هذه الأهمية للتصريف بقوله عن الكلمة أنها "إذا ما أُريد تصغيرها، أو جمعها، أو النسبة إليها، فإنه إذا لم يَعْرِفِ الأصل في حروف الكلمة وزيادتها، وحذفها، وإبدالها يضل حينئذٍ عن السبيل، وينشأ من ذلك مجال للعائب والطاعن." (3) فإذا قام النحوي- وكان جاهلاً بعلم الصرف- بتصغير لفظه "اضطراب" قال: "ضُطِرِبَ"، ولا يلام على جهله بذلك لأن كلاً من النحو والتصريف علم منفرد برأسه ، وإن كانت هناك علاقة تكامل بينها، (4) فالنحوي لا يعلم "أن الطاء في (اضطراب) مبدلة من تاء، وأنه إذا أُريد تصغيرها تعاد إلى الأصل التي كانت عليه، وهو التاء فيقال: (ضُتِرِب) فإن هذا لا يعلمه إلا التصريفي". (5) فمن العجب أن يُقال أن الناثر لا يحتاج إلى معرفة التصريف "ألم تعلم أن نافع بن أبي نعيم* - وهو من أكبر القراء السبعة قدرًا، وأفخمهم شأنًا- قال في "معاش" "معاش" بالهمز؟ ولم يعلم الأصل في ذلك فأخذ عليه، وعيب من أجله

(1) المثل السائر: 48/1.

(2) المثل السائر: 49/1.

(3) المصدر نفسه: 49/1.

(4) ينظر المثل السائر: 49-50.

(5) ينظر المثل السائر: 50/1.

(*) نافع بن عبد الرحمن بن أبي نعيم القارئ إمام أهل المدينة ، قال فيه ابن عدي: لم أجد في حديثه منكرًا. توفي سنة 169هـ.

ومن جملة من عابه أبو عثمان المازني، فقال في كتابه التصريف: إنَّ نافعاً لم يدرِ ما العربية. ⁽¹⁾ فعلى النثر المعرفة العميقة والواعية باللغة، وتوابعها من العلوم اللغوية كالنحو والتصريف.

- معرفة ما يحتاج إليه من اللغة: وهو المتداول المألوف استعماله في فصيح الكلام غير الوحشي الغريب، و لا المستكره المعيب حيث يقول ابن الأثير: "وأحسن الألفاظ ما كان مألوفاً متداولاً، لأنَّه لم يكن مألوفاً متداولاً إلا لمكانِ حسنِه - وقد تقدّم الكلام على ذلك في باب الفصاحة -، فإن أرباب الخطابة والشعر نظروا إلى الألفاظ، ونقبوا عنها، ثم عدلوا إلى الأحسن منها فاستعملوه، وتركوا ما سواه، وهو أيضاً يتفاوت في درجات حسنِه." ⁽²⁾

وقد عرض ابن الأثير للوحشي من الألفاظ الذي أنكره النقاد، وأجمعوا على إخلاله بالفصاحة، لكنه يرى أن هذا الوحشي خفيّ على جماعة المنتمين إلى صناعة النظم والنثر، وظنّوه المستقبح من الألفاظ وليس كذلك، ويفسّر فيقول: "ذلك أنه منسوب إلى اسم الوحش الذي يسكن القفاز، وليس بأنيس، وكذلك الألفاظ لم تكن مأنوسة الاستعمال، وليس من شرط الوحش أن يكون مستقبحاً، بل أن يكون نافرّاً لا يألّف الإنس فتارة يكون حسناً، وتارة يكون قبيحاً." ⁽³⁾ والوحشي عنده ينقسم إلى قسمين:

أحدهما: الوحشي الذي جاءت إليه هذه الصفة من غرابته، وهو يختلف باختلاف النسب والإضافات، ويطلق عليه الغريب الحسن.

أما القسم الثاني من الوحشي فقيح، والناس في استقباحه سواء، لا يختلف فيه عربي بادٍ ولا قرويّ متحضّر.

وهكذا تنقسم الألفاظ عند ابن الأثير ثلاثة أقسام: قسمان حسنان، وقسم قبيح ⁽⁴⁾.

- ما تداول استعماله الأول والآخر من زمن القديم إلى زماننا، ولا يطلق عليه بالوحشي.

- ما تداول استعماله الأول دون الآخر، ويختلف في استعماله بالنسبة الزمن وأهله، وهذا هو الذي لا يعاب استعماله عند العرب، لم يكن عندهم وحشياً، وهو عندنا وحشي، وقد تضمّن

(1) المثل السائر: 51/1.

(2) المثل السائر: 228/1.

(3) المثل السائر: 228/1.

(4) ينظر المثل السائر: 228/1-229.

كلُّ من القرآن، والحديث النبويّ كلمات معدودة يطلق عليها "غريب القرآن"، و"غريب الحديث" وهذان النوعان الأول والثاني يدخلان ضمن الحَسَن من الألفاظ، أما النوع الثالث فهو الوحشي الغليظ⁽¹⁾: ويسمى أيضاً المتوعر، وليس وراءه في القبح درجة أخرى، يُعاب استعماله، ولا يستعمله إلا أجهل الناس ممن لم يخطر بباله شيء من معرفة هذا الفن النثري، فإن ورد بدا فيه عيبان؛ أنه ثقيل على السمع، وغريب الاستعمال.⁽²⁾

فعلى الناثر أن يعرف ما كان مألوفاً متداولاً بين أرباب صناعة الكتابة، ويترك الوحشي الغريب، والمستكره المعيب، لأنه يخرج عن باب الكلام الفصيح الذي حدّد مفهومه بوضوح في قوله: "إن الكلام الفصيح هو الظاهر البين، وأعني بالظاهر البين أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها إلى استخراج من كتاب لُغة، وإنما كانت بهذه الصفة لأنها تكون مألوفة الاستعمال بين أرباب النظم والنثر، دائرة في كلامهم."⁽³⁾

وكذا يفتقر الناثر إلى معرفة الأسماء "المترادفة"؛ وهي إتحاد المسمى، واختلاف أسمائه كقولنا الخمر والراح والمدام، والأسماء "المشتركة" ليستعين بها على استعمال التجنيس في كلامه؛ وهي إتحاد الاسم، واختلاف المسميات كالعين؛ فإنها تطلق على العين الناظرة، وعلى ينبوع الماء، وعلى المطر إلا أن الألفاظ المشتركة تفتقر في الاستعمال إلى قرينة تخصصها.⁽⁴⁾

فالناثر يحتاج إلى معرفة عدة أسماء لما يقع استعماله في النثر والنظم "ليجد - إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ فيه - العدول عنه إلى غيره، ومما هو في معناه."⁽⁵⁾

(1) ينظر المثل السائر: لابن الأثير، 1/234.

(2) ينظر المثل السائر: 1/234.

(3) المثل السائر: 1/114.

(4) ينظر المثل السائر: 1/56-60.

(5) المثل السائر: 1/56.

ب - الإطار التاريخي :

لما كان الخطاب النثري يستمد مادته من الحياة، و"يعدّ اختياراً لإحدى شرائح الحياة أو أحد موضوعاتها ليكون محوراً للعمل، وحقلاً خصباً للإبداع، وعندئذ يستعين المبدع بكل ملكاته و أدواته في صياغة العمل جمالياً." (1) فإنّ على الناثر أن يحيط بالأحداث التاريخية، والاجتماعية وأخبار العرب، وأنسابها... حتى يُحسن تصويرها، ولا يتجاوز حقائقها المألوفة، لذا نجد جانب الثقافة التاريخية للناثر يضم نقطتين :

- معرفة أمثال العرب وأيامهم، ومعرفة الوقائع التي وردت في حوادث خاصة بأقوامٍ: يبين ابن الأثير شدة حاجة الناثر إلى معرفة أمثال العرب، والتي يعرفها بـ "القول الوجيز المرسل يُعمل عليه." (2)، لأن العرب وضعت أمثالها بمناسبة محددة لتصبح كالعلامة لتلك المناسبة، ومن ثم فلا تستخدم هذه الأمثال إلا في مثل ما استخدم فيه من قبل، حتى تكون متوائمة متطابقة. "وذلك أنّ العرب لم تضع الأمثال إلا لأسباب أوجبتها، وحوادث اقتضتها، فصار المثل المضروب لأمرٍ من الأمور عندهم كالعلامة التي يُعرف بها الشيء، وليس في كلامهم أوجز منها، ولا أشدّ اختصاراً." (3) فمن لم يعرف من الناثرين ذلك، وأخذ المثل على حقيقته من غير النظر إلى القرائن المنوطة والأسباب التي قيلت من أجلها، وقع في الخطأ وتملكه العجز على استخدام هذه الأمثال وأضحك عليه غيره "وذاك أن المثل له مقدمات وأسباب، قد عُرفت وصارت مشهورة بين الناس معلومة عندهم." (4) وهذا لا يقتضي - كما قال ابن الأثير - أن يعرف كل الأمثال الواردة عنهم فإنّ منها ما لا يحسن استعماله، كما أن من ألفاظهم أيضاً ما لا يحسن استعماله .

كما أن ابن الأثير ينصح المتصدّي لهذا الفن أن يقتدي به، ويسلك مسلكه الذي قال عنه: "كنت قد جردت من كتب الأمثال للميداني أوراقاً خفيفة تشتمل على الحسن من الأمثال الذي يدخل في باب الاستعمال" (5)، لكن الإطلاع على الأمثال وحدها لا تكفي كثقافة تاريخية للناثر، فأيام العرب تتنوع وتتشعب، فمنها أيام فخار، ومنها أيام محاربة، ومنها أيام منافرة وغير

(1) النثر الفني بين صدر الإسلام والعصر الأموي: مي يوسف خليف، ص: 16.

(2) المثل السائر: 63/1، ومن جملة أمثال العرب، "إن يبع عليك قومك لا يبع عليك القمر" وهو يضرب للأمر الظاهر المشهور.

(3) المثل السائر: 62/1.

(4) المثل السائر: 63/1.

(5) المثل السائر: 62-61/1.

ذلك، والناثر- كاتباً أو خطيباً- لا يخلو من الانتصاب لوصف يوم مماثل، أو مشابه الأحوال من تلك الأيام⁽¹⁾، "فإذا جاء-الناثر-بذكر بعض تلك الأيام المناسبة لمواده الموافقة له، وقاس عليه يومه فإنه يكون في غاية الحسن والرونق هذا لا خفاء به " ⁽²⁾.

وكذلك للوقائع التي وردت في حوادث خاصة بأقوامٍ منزلة عند الناثر في معرفته للتاريخ "فإنها كالأمثال في الاستشهاد بها"⁽³⁾، ويخبرنا ابن الأثير عن واقعة "بيعة الحديبية"، وقول رسول-ρ- وهو يضرب يده الشمال على اليمين- لما أرسل عثمان ϯ إلى مكة في حاجة ولم يحضر البيعة-: "هذه عن عثمان، وشمالي خير من يمينه. "وكيف أنه استعمل هذا في جملة كتاب (=رسالة) قائلاً: "فقلت: ولا يعد البرّ براً حتى يلحق الغيث بالحصور، ويصل من لم يصله بجزاء ولا شكور، فزينة الغائب بالشاهد من كرم الإحسان، ولهذا نابت شمال رسول الله ρ عن يمين عثمان"⁽⁴⁾.

- معرفة الأحكام السلطانية: من الإمامة، والإمارة، والقضاء، والحسبة* وغير ذلك مما يحتاج إليه الكاتب في تقليدات الملوك والأمراء وغيرهم ممن يجري مجراهم؛ فيجب على الكاتب أن يعي ويعرف معرفة تامة هذه الأحكام السلطانية، وكل ما يتعلق بأمر الدولة، وإن لم يكن "عارفاً بالحكم في هذه الحوادث، واختلاف أقوال العلماء فيها- الإمامة مثلاً-، وما هو رخصة في ذلك وما ليس برخصة، لا يكتب كتاباً ينتفع به."⁽⁵⁾ فعدم العلم بهذه الأحكام والأمور يعيب كتابه النثري وليس معنى هذا أن ابن الأثير يُطالب الكاتب بأن يكون الكتاب مقصوراً على فقه محض، لأنه على حدّ رأي ابن الأثير كتاب بلاغي "يُكتب في هذا المعنى مشتملاً على الترغيب والترهيب والمسامحة في موضع، والمحاققة في موضع، مشحوناً ذلك بالنكت الشرعية المبرزة في قوالب البلاغة والفصاحة."⁽⁶⁾

(1) ينظر المثل السائر: 63/1.

(2)(3) المثل السائر: 63/1.

(4) المثل السائر: 64/1.

(*) الحسبة: (بالكسر): الأجر، واسم من الاحتساب وهو حُسْن الحسبة؛ أي حسن التدبير.

(5) المثل السائر: 70/1.

(6) المثل السائر: 71/1.

ج - الإطار الأدبي (الفني):

الإطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور: فإطلاع الناثر على تأليفات من تقدّمه من أرباب الصناعة المنظومة منه والمنثورة، والتحفّظ للكثير منها يكون لديه الإطار الفني الذي يسمح له بأن تتلاقح الأفكار ، وتشحد القريجة، وتذكي الفطنة"فإن في ذلك فوائد حجة، لأنه يُعلم منه أغراض الناس ونتاج أفكارهم، ويُعرف به مقاصد كل فريق منهم، وإلى أين ترامت به صنعتته في ذلك."⁽¹⁾ وهذا الإلمام بالأصول العامة لصناعة الأدب، والوقوف على مذاهب الأدباء يجعل صاحب الخطاب النثري"عارفاً بما تصير المعاني التي ذُكرت وتعب في استخراجها كالشيء الملقى بين يديه ، يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد، وأيضاً فإنه إذا كان مطلعاً على المعاني المسبوق إليها قد ينقدح له من بينها معنى غريب لم يسبق إليه."⁽²⁾ وخير دليل على سعة وحُسن الإطلاع "المثل السائر" ذاته، والذي تطالعنا ثناياه على أسماء كثيرة من الكتب التي قرأها ابن الأثير وفقه منثورها ومنظومها، وبنى خطابه النثري في مكاتباته على حلّ أبياتها الشعرية، فهو يقول: "من أحبّ أن يكون كاتباً أو كان عنده طبع مجيب، فعليه بحفظ الدواوين ذوات العدد، ولا يقنع بالقليل من ذلك ثم يأخذ في نثر الشعر من محفوظاته... ولا يزال على ذلك مدة طويلة حتى يصير له ملكة."⁽³⁾ فابن الأثير جعل من حفظ المنظوم مادة للمنثور، وركز على إبراز أهمية الدربة والمران في الحياة الفنية للكتاب المبتدئين في الإبداع الأدبي.

د - الإطار الديني :

- حفظ القرآن الكريم : فحفظ القرآن الكريم ، والتدّرب باستعماله، وإدراجه في مطاوي الكلام مما ينبغي على صاحب الصناعة أن يكون عارفاً به ، لأنّ فيه فوائد كثيرة فتضمن الخطاب النثري بآيات من القرآن الكريم في أماكنها اللاتقة بها، ومواضعها المناسبة لها يلبس الكلام حلّة من الفخامة والجزالة والرونق .

كما أن الناثر إذا وقف على مواقع البلاغة وأسرار الفصاحة المودعة في تأليف القرآن الكريم اتخذه بجرّاً يستخرج منه الدرر والجواهر، ويرصع بها خطابه النثري، و كما قال ابن الأثير:

(1) المثل السائر: 69/1.

(2) المثل السائر: 69/1.

(3) المثل السائر: 137/1.

"وكفى بالقرآن الكريم وحده آلة وأداة في استعمال أفانين الكلام".⁽¹⁾

فابن الأثير ينص على حفظ القرآن الكريم، وحلّ آياته، فيجعله مادة خصبة لخطابه النثري يقول: "واعلم أن المتصدي لحلّ معاني القرآن يحتاج كثرة الدرس، فإنه كلما ديم على دراسة ظهر من معانيه ما لم يظهر من قبل".⁽²⁾ بل لا يتوانى في أن يجعل من القرآن ركناً في إبداع أيّ كتاب بلاغي، فهو يقول في الركن الخامس من أركان الكتابة: "أن لا يخلو الكتاب من معنى من معاني القرآن الكريم والأخبار النبوية، فإنها معدن الفصاحة والبلاغة"⁽³⁾ فهو تجارة لا تبور، ومنبع لا يغير وكثر يرجع إليه، وذخر يعول عليه.⁽⁴⁾

- حفظ الأخبار النبوية: فليحفظ النثر من هذه الأحاديث النبوية ما يحتاج إليه في صناعة الكلام، فإن الأمر يجري في ذلك مجرى القرآن الكريم، وكلاهما تجارة لا تبور، ومنبع لا يغير فالأخبار النبوية كالقرآن في حلّ معانيها إلا أن الأحاديث النبوية كثيرة لا تنحصر، ولو انحصرت فمنها ما يدخل في الاستعمال، ومنها من لا يدخل في الاستعمال، وليست كالقرآن له حاصر وضابط، وكل آياته تدخل في الاستعمال.⁽⁵⁾ لذا يسّر ابن الأثير بثقافته الواسعة ونظره الثاقب على الكاتب كي لا يضلّ ويتشعب عليه الطريق، بأن حدّد الكتب التي يجب على من أراد أن يسبر أغوار الحديث أن يقرأها فقال: "إنك أول ما تحفظه من الأخبار هو كتاب "الشهاب" فإنه كتاب مختصر وجميع ما فيه يستعمل لأنه يتضمّن حكماً وآداباً، فإذا حفظته وتدرّبت عليه كما أريتك ها هنا حصل عندك قوة على التصرف والمعرفة بما يدخل في الاستعمال ومالا يدخل وعند ذلك تتصفح كتاب صحيح البخاري، ومسلم، والموطأ، والترمذي، وسنن أبي داود، وسنن النسائي وغيرها من كتب الحديث."⁽⁶⁾

وعن الجهود المضنية التي بذلها هو نفسه في هذا المجال مشيراً إلى أهمية هذه الأخبار يقول: "وكنت قد جردت من الأخبار النبوية كتاباً يشمل على ثلاثة آلاف خبر كلها تدخل في

(1) المثل السائر: 71/1.

(2) المثل السائر: 171/1.

(3) المثل السائر: 124/1.

(4) للتوسع ينظر الفصل الثاني من كتاب: الوشي المرقوم في حل المنظوم بعنوان: حلّ آيات القرآن.

(5) ينظر المثل السائر: 190/1.

(6) المثل السائر: 191/1.

الاستعمال، ومازلت أواظب مطالعته مدة تزيد على عشر سنين ، فكنت أنهي مطالعته في كل أسبوع مرة ، حتى دار على ناظري ما يزيد خمسمائة مرة ، وصار محفوظاً لا يشدّ عني منه شيء. ⁽¹⁾ و في هذا السياق يقول محمد مندور: "فقراءة النصوص الجيدة وحفظ خيارها هنا- كما قلنا- الوسيلة الفعالة لإتقان صناعة الأدب بل الوسيلة التي لا يمكن أن تغني عنها أية دراسة لغوية أو نقدية. ⁽²⁾"

كما أكدّ ابن الأثير بعد استكمالهِ إطار الناثر الثقافي ذا الطابع الموسوعي على ضرورة العناية بثقافة الأوساط الاجتماعية التي يعيش فيها الناثر ويكتب لها، فقال : "وبالجملّة فإن صاحب هذه الصناعة يحتاج إلى التشبث بكل فنّ من الفنون ، حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء ، والماشطة عند جَلْوَةِ العُرُوس ، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة، فما ظنك بما فوق هذا؟ والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كل وادٍ فيحتاج أن يتعلّق بكل فنّ. ⁽³⁾"

وهكذا فالإطار الثقافي عند ابن الأثير بالإضافة إلى ما فيه من شمولية فإنه يزاوج بين الثقافة العربية، والتاريخية، والإسلامية (= الدينية)، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما هي المعايير والأسس التي اعتمدها ناقدنا ابن الأثير في ترتيبه للآليات والأدوات التي ينبغي أن يتزود بها الناثر؟ وهل هناك قيمة معينة مرتبطة بالترتيب الذي أورده ابن الأثير لهذه الأسس المكتسبة؟ .

في الحقيقة ليس في دراسة ابن الأثير ما يشير إلى أن قضية الأسس والمعايير كانت تمثل إشكالية مهمّة في بحثه لرصيد الناثر المعرفي ، لذلك نجد الإجابة جاهزة عن سؤالنا، ولكن هذا لا يعني -بطبيعة الحال - أن ترتيب ابن الأثير للأدوات السبعة كان عشوائياً واعتباطياً، فقد يتأتى هذا الترتيب وفق الأهمية، باعتماد منهج استقرائي من اللغة كلبنة أولى للخطاب وصولاً إلى القرآن الكريم والحديث النبوي على اعتبارهما النموذج الكامل، والمثال المحتذى، أو قد عمد ابن الأثير هذا الترتيب من باب التنظيم لا غير.

وإن كان ابن الأثير قد جعل الطبع أساس الإبداع النثري، وميّز بينه وبين الآلات المكتسبة ممثلة إطاراً ثقافياً للناثر، فإنه اشترط صقله وتهديبه بالدربة، والمران، والممارسة قائلاً: " فإذا أكمل

(1) المثل السائر: 191/1.

(2) النقد والنقاد المعاصرون : محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 19.

(3) المثل السائر: 73/1.

صاحب هذه الصناعة معرفة هذه الآلات ، وكان ذات طبعٍ مجيبٍ، وقريحةً مُواتيةً، فعليه بالنظر في كتابنا هذا والتصفح لما أودعناه من حقائق علم البيان. ⁽¹⁾ فالسبيل الموصل والحلّ الأنجع في رأيه " أن يُكثر الإدمان ليلاً ونهاراً، ولا يزال على ذلك مدة طويلة حتى يصير له ملكة. ⁽²⁾، فهذا الإطار المعرفي الواسع لا يؤتي ثماراً طيبة في مجال إبداع النصوص النثرية الفنية إذا ترك صاحبه الدربة؛ فهذه المرحلة- التي تدخل جنباً مع الثقافة ضمن الأسس المكتسبة- لازمة في الحياة الفنية للناثرين، إذا أن النضج الفني للناثر لا يحدث مصادفة، إنما تخضع موهبته في نموها إلى التدرّج من توفر ملكة الإبداع والإطار الثقافي المناسب إلى المران، والدربة، والممارسة" وابن الأثير كان على وعي بأن الغاية من سلوك هذا الطريق (الدربة) ليست تحويل الإبداع الأدبي إلى مجرد صناعة خوفاً، لا يرقى فيها عمل المبدعين عن التقليد والاحتذاء ، إنما هي مرحلة ينعقُ المبدع في آخرها من سلطان النماذج المقلّدة، ليستقل بشخصيته الفنية التي تميزه عن غيره من المبدعين. ⁽³⁾

ويوضح ابن الأثير فكرته ضمناً في حديثه عن أهمية الذوق وتربيته قائلاً: "اعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار البيان على حكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم، وهذا الكتاب وإن كان فيما يليه إليك أستاذاً وإذا سألت عما ينتفعُ به في فنّه قيل لك هذا !، فإنّ الدربة والإدمان أجدي عليك نفعاً ، وأهدى بصراً وسمعاً....وما مثلي فيما مهدتهُ لك في هذا الطريق إلا كمن طَبَعَ* سيفاً، ووضعهُ في يمينك لتقاتل به، وليس عليه أن يخلق لك قلباً، فإنّ حمل النصال غير مباشرة القتال". ⁽⁴⁾

فكأن ابن الأثير قدّم المادة الأولية (= الخام)، وعلى المبدع صقلها بلمسته، وحسّه الجمالي الخاص مع انتحاء سمت ابن الأثير وغيره من أساتذة هذا الفن، والتمرّس بأدبهم. وهنا نلمس في "مسألة الدربة " نقطة التقاء مع نظرية الإبداع في النقد الحديث، بوصفها مرحلة ضرورية في اكتمال أدوات المبدعين، ونضج ملكاتهم الإبداعية. ⁽⁵⁾

(1) المثل السائر: 73/1.

(2) المثل السائر: 137/1، ويقارن بالجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمثثور لابن الأثير، ص: 26-27.

(3) نظرية الإبداع في النقد العربي القديم : عبد القادر هي، ص: 137.

(*) يقال: طَبَعَ السيف والدرهم والجرة عملها.

(4) المثل السائر: 38/1.

(5) ينظر النقد والنقاد المعاصرون: محمد مندور، ص: 17.

وبالإضافة إلى هذه النقطة، والتي تحسب لابن الأثير، فإن محاولته تعدّ - في نظرنا - أنضج وأكمل محاولة مقصودة لتأسيس إطار ثقافي للناثر في نقدنا العربي القديم، فلقد تمكن ابن الأثير بحكم موقعه من الزمن - متأخر -، وبحكم إطلاعه على تجارب سابقه - والتي أفاد منها بطبيعة الحال - وبحكم وظيفته ككاتب، أن بحث في عنصر "الناثر" كمقوم أساسي لهذا الضرب من صناعة الخطاب الأدبي .

لكن على الرغم من أن حصر ابن الأثير للأدوات التي ينبغي للناثر أن يتزود بها يعدّ أشمل ما وصل إلينا - حسب علمي - إلا أنها لا تعكس كل الجوانب، والنواحي التي كُتبت في أدبنا العربي القديم لغياب بعض النواحي كالناحية الأخلاقية والجسمية⁽¹⁾... عند الناثر، ولكي لا نُجحف في تقويمنا هذا، نقول أن مقصد ابن الأثير من وضع هذا الإطار هو الذي يجيب عن هذا المأخذ، فقد يكون مقصده حصر جميع الجوانب والنواحي التي تخص الناثر، أم الإطار الثقافي (=العلمي) للناثر فقط على عدّه البؤرة المركزية لدى الناثر كمبدّع .

2- الخطاب النثري :

أ - مفهوم الخطاب النثري والفرق بينه وبين الخطاب الشعري :

نحاول الاقتراب من مفهوم الخطاب النثري عند ناقدنا ابن الأثير من خلال تفريقه بين الخطابين النثري والشعري، والذي يعد امتداداً لما قال به النقاد العرب القدامى قبل عصر ابن الأثير كما أشرنا إلى ذلك آنفاً، والذين قلّصوا المساحة الفارقة بين الخطابين، ودعوا إلى المقاربة بينهما بعدهما ينتميان إلى جنس واحد من الكلام الأدبي الذي يوحد بينهما في خصائص "الأدبية" . فابن الأثير كرائد لهذا التقريب في القرن السابع الهجري⁽²⁾ لا يجد من فرق بين الشعر والكلام المسجوع (= الخطاب النثري) إلا الوزن، وهذا ما توحىه مجمل آرائه انطلاقاً من قوله الصريح "الشعر كل لفظ موزون مقفى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دلّ على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير."⁽³⁾ لكن الوقوف على تفريقه بين الخطابين النثري والشعري واستقراء نصوصه هو الذي يقربنا أكثر من مفهوم الخطاب النثري عند هذا الناقد البلاغي .

(1) كابن قتيبة، وابن وهب وغيرهما .

(2) ينظر نظريات الشعر عند العرب : مصطفى الجوزو، ص: 226-267.

(3) المثل السائر: ابن الأثير، 201/3.

يتضح لنا تصوّر ابن الأثير للفرق بين الخطاب النثري، والخطاب الشعري من خلال وقوفه على كلام أبي إسحاق الصابي في الفرق بين الكتابة والشعر⁽¹⁾، وانتقاده له حيث يقول الصابي "إن طريق الإحسان في منشور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد ماطلة منه."⁽²⁾، ثم يقول بعد ذلك: "ولسائل أن يسأل فيقول: "من أي جهة صار الأحسن في معنى الشعر الغموض، وفي معاني الترسل الوضوح؟ فالجواب أن الشعر بني على حدود مقدرة وفُصِّلَت أبياته، فكان كل بيت منها قائماً بذاته وغير محتاج إلى غيره إلا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب، فلما كان النَّفسُ لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عُروضه، وضربِه وكلاهما قليل، احتيج إلى أن يكون الفصل في المعنى فاعتمد أن يلفظ ويدق."⁽³⁾ وفي مقابل الحديث عن غموض الشعر يتحدث الصابي عن وضوح النثر ذاهباً إلى أن "الترسل مبني على مخالفة هذه الطريق، إذ كان كلاماً واحداً لا يتجزأ ولا ينفصل إلا فصولاً طويلاً، وهو موضوع وضَع ما يُهذِّدُ* أو يمرّ على أسماع شتى من خاصة، ورعيّة، وذوي أفهام ذكية، وأفهام غبية، فإذا كان متسلسلاً ساغ وقرب، فجميع ما يُستحبُّ في الأول يكره في الثاني، حتى أن التضمين عيبٌ في الشعر، وهو فضيلة في الترسل..."⁽⁴⁾. فواضح من كلام الصابي الوعي بعملية الصراع التلقائي - الذي يدور في ذهن الشاعر - بين العبارة وبين القالب في سبيل السيطرة في النهاية على الفكرة.⁽⁵⁾ ثم أضاف الصابي في تعريفه فقال: "والفرق بين المترسلين والشعراء، أن الشعراء إنما

(1) عنوان رسالة الصابي ورد في صيغ مختلفة: فهو عند التوحيدي - أول من قال بها - : "رسالة في تفضيل النثر على النظم" وورد عند ابن حمدون (562هـ) في كتابه "التذكرة الحمدونية" بعنوان "رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر"، أما عند ابن الأثير فبعنوان "الفرق بين الكتابة والشعر"، في حين عاد ابن أبي الحديد إلى عنوان ابن حمدون السابق، وهي عناوين مستمدة من النص وراجعة إلى اختلاف نظر كل ناقد للرسالة، غير أن العنوان الأنسب والأصح عند محقق هذه الرسالة هو: "الفرق بين المترسل والشاعر"، ينظر: رسالتان من التراث النقدي (رسالة الطيب بن علي بن عبد في "الدفاع عن الشعر" ورسالة أبي إسحاق الصابي في "الفرق بين المترسل والشاعر"). دراسة وتحقيق: زياد الزعبي، ص: 92-93.

(2) المثل السائر، لابن الأثير: 07-06/4.

(3) المثل السائر: 07/4.

(*) يهذد: يقطع في سرعة أو مرة بعد مرة.

(4) المثل السائر: 07/4.

(5) ينظر نظرية اللغة في النقد العربي: عبد الحكيم راضي، ص: 43.

أغراضها التي يرمون إليها وصف الديار والآثار ، والحنين إلى الأهواء و الأوطار، والتشبيب بالنساء والطلب والاجتداء، والمديح والمجاء، وأما المترسلون فإنما يترسلون في أمر سداد ثغر، وإصلاح فساد، أو تحريض على جهاد أو احتجاج على فئة، أو مجادلة لمسألة، أو دعاء إلى ألفة ، أو نهي عن فرقة ، أو تهنة بمطية ، أو تعزية برزية أو ما شاكل ذلك"⁽¹⁾.

وقد وفق ابن الأثير موقف المندهب الذي يستغرب أن تصدر هذه الآراء والأفكار عن رجل مثل الصابي في ذلاقة لسانه وبلاغة بيانه، ونستشف مما قاله الصابي جملة من الأفكار هي :

- 1- اختلاف درجة الإحسان والتجويد في الأسلوب النثري والشعري .
 - 2- الفرق يكمن في أن الترسل يتسم بالوضوح والشعر يتسم بالغموض، وأسباب ذلك الوضوح والغموض في كل منهما .
 - 3- الفرق بين الموضوعات التي يتناولها كل من الخطابين النثري والشعري .
- وعلل ابن الأثير استنكاره لهذه الأفكار، بأن قال أولاً: فكرة وضوح النثر وغموض الشعر لا أساس لها من الصحة "بل الأحسن في الأمرين معاً إنما الوضوح والبيان."⁽²⁾ إذ الكلام الذي يتصف بالفصاحة والبلاغة لن يكون إلا واضحاً لأن الفصاحة هي الوضوح ، وصواب القول في هذا أن يقال: "كل كلام من منشور ومنظوم فينبغي أن تكون مفردات ألفاظه مفهومة، لأنها إن لم تكن مفهومة فلا تكون فصيحة ، لكن إذا صارت مركبة نقلها التركيب عن تلك الحال في فهم معانيها، فمن المركب منها ما يفهمه الخاصة والعامة، ومنه ما لا يفهمه إلا الخاصة، وتتفاوت درجات فهمه، ويكفي من ذلك كتاب الله تعالى، فإنه أفصح الكلام، وقد خوطب به الناس كافة من خاص وعام، ومع هذا فمنه ما يتسارع الفهم إلى معانيه، ومنه ما ينغمض فيعز فهمه"⁽³⁾ .
- فقدرة المخاطبين على الفهم، والإدراك ، والتذوق يلعب الدور الجوهري عند تركيب الألفاظ إذ السمة الجمالية الخاصة بالألفاظ المفردة- قبل دخولها في التركيب- ؛أي فصاحتها تتغير مع دخولها التركيب .

(1) المثل السائر: 07/3.

(2) المثل السائر: 08/3.

(3) المثل السائر: 08/3.

أما الجواب الثاني عن أسباب الدلالة على غموض الشعر ووضوح النثر ففيه يقول مفنداً رأي الصابي: "وهب أن الشعر كان كل بيت منه قائماً بذاته، فلم كان مع ذلك غامضاً؟ وهب أن الكلام المنثور كان واحداً لا يتجزأ، فلم كان واضحاً؟ ثم لو سلمت إليه هذا فماذا يقول في الكلام المسجوع الذي كل فقرة منه بمترلة بيت من الشعر" (1).

فقد عمد ابن الأثير إلى العقل والمنطق في تقصي الحقيقة هنا؛ فبنية النص لا علاقة لها في معالجته الوضوح أو الغموض، فإن قلنا بذلك وقبلنا أن تمنح بنية الخطاب النثري حيزاً مفتوحاً مكانياً، أليس الكلام المسجوع الذي كل فقرة منه بمترلة بيت من الشعر قيداً يحول دون هذه اللامحدودية، التي تمنح النص سمة الوضوح وتنميها- والتي سبق أن قال بها الصابي-، فمهما كان إذن جنس الخطاب الأدبي فإنه "لا يتولد تأثر أو شعور* من غير معرفة أو إدراك، وأن طبيعة ذلك التأثر ومدى ذلك الشعور يتوقف على بيان الصورة، ومدى وضوح الرؤية.... ولا يتسنى ذلك إلا إذا توافر للمعاني الأدبية الانجلاء والانكشاف حتى يتم الإدراك، ويحدث التفاعل والتأثر المطلوب بالأدب والفنون" (2).

ولكن ابن الأثير في الحقيقة لم يثبت على هذا الرافض لغموض الشعر ووضوح النثر الذي قال به الصابي، فقد فسّر معنى "الأودية" في آية الشعراء، على أن المراد بها معاني الشعر وأفكاره التي تتسم بالخفاء والغموض. (3)

أما عن قول الصابي في جعل الموضوعات فرقا بين النثر والشعر، فقد ردّ ابن الأثير- كنقطة ثالثة- منفعلًا: "وأبي فرق بين الشاعر والكاتب في هذا المقام؟ فكما يصف الشاعر الديار والآثار ويحنّ إلى الأهواء والأوطار، فكذلك يكتب الكاتب في الاشتياق إلى الأوطان، ومنازل الأحباب والإخوان، ويحنّ إلى الأهواء والأوطار، ولهذا كانت الكتب الإخوانيات بمترلة الغزل والنسيب من الشعر، وكما يكتب الكاتب في إصلاح فساد، أو سداد ثغر، أو دعاء إلى ألفة، أو نهي أو تهنئة، أو تعزية فكذلك الشاعر. (4) وقد ذكر أمثلة من قصائد الشعراء الذي تناولوا مثل هذه

(1) المثل السائر: 08/4-09.

(*) يقصد ابن الأثير الوظيفة التأثيرية للأدب أو العمل الأدبي.

(2) قضايا النقد الأدبي: بدوي طبانة، ص: 140-141.

(3) ينظر المثل السائر: 1/374. ويقارن برأي مخالف لأبي هلال العسكري، ينظر الصناعيتين، ص: 157.

(4) المثل السائر: 09/4.

الموضوعات المخصصة للنشر على حدّ رأي الصابي، ولم يذكر ابن الأثير عن الخطاب النثري الذي استفاد بدوره من موضوعات الشعر شيئاً، فلا داعي للتمثيل بما ما دامت لا تخدم خطابنا النثري فابن الأثير يؤكد على أن الخطاب النثري قد زاحم الخطاب الشعري في موضوعاته إذ "بعد أن كان المديح، والهجاء والرثاء أمور لا تتجاوز الشعر، طمع فيها الكتاب فمدحوا، وهجوا، وعاتبوا، ورثوا ووصفوا...، بسطوها بسطاً يفوق ما كان مألوفاً من الشعر." (1)

وبعد هذا النقاش والجدل بالحجج والبراهين نجد ابن الأثير يلخص رأيه في الفرق بين الخطابين النثري والشعري في ثلاثة أوجه :

الأول: من جهة نظم أحدهما ونثر الآخر، وهذا فرق ظاهر.

الثاني : أن من الألفاظ ما يُعاب استعماله نثراً، ولا يعاب نظماً ، وذلك كلفظه مشمخر وعرمس، ومَهْمَةٌ... اللواتي يعاب استعمالها في النثر، ولا يعاب استعمالها في الشعر، فابن الأثير يرى "أن النوع النثري له استعمال خاص للمعجم اللغوي من حيث حرصه البالغ على انتقاء معجم بعينه، وليست له- كما للشعر- مطلق الحرية في التصرف في اللغة، فهو مقنّن بضوابط وحدود تجبره على ذلك الاختيار." (2) وكأنه بهذا يبحث عن الجمال والحسن في أسلوب الأدب أين يكون بهذه اللفظة أفي الخطاب الشعري أم النثري؟، فللألفاظ سمة جمالية خاصة تميزها عن بعضها البعض قبل دخولها التركيب، وهذا ما أدركه بحق ناقدنا الجمالي ابن الأثير .

الثالث : عدم إمكان اجتماع الإجادة والتطويل في الشعر العربي، وإمكان ذلك في الخطاب النثري، " إذ أن الشاعر إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة دون معانٍ مختلفة في شعره، و احتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك، فإنه لا يُجيد في الجميع ولا في الكثير منه بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرضي ، والكاتب لا يُؤتَى من ذلك، بل يُطيل في الكتاب الواحد إطالة واسعة، تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلاثمائة سطر، أو أربعمائة، أو خمسمائة ، وهو مجيد في ذلك كله." (3) والعجم كما رأى ابن الأثير يَفْضُلُون العرب في هذه النقطة، فشعرهم يُكتب كتباً مصنفة من أولها إلى آخرها شعر، وقد تمي

(1) من حديث الشعر والنثر: طه حسين، ص: 55-56.

(2) شعرية النوع الأدبي : رشيد يحيوي، ص: 103.

(3) المثل السائر: 11/4.

ابن الأثير لو أن الشعر العربي امتد في الطول ليطاول أشعار الأمم الأخرى التي تصل قصائدها إلى آلاف الأبيات كما في الإلياذة والأدويسة، وحتى في الشاهنامه .⁽¹⁾

فابن الأثير يحدد باختصار ثلاثة سمات فارقة: أولها : المنظوم/ المنشور.

ثانيها : الخصوصية المعجمية .

ثالثها: الإيجاز والإطالة .*

تجعلنا نفق على أن الفرق الجوهرى بين الخطاب النثري والخطاب الشعري هو الوزن، وما يلحق بعد ذلك يُعدّ فرقاً ثانوياً تابعاً للفرق الجوهرى ، كما صرّح به في قوله سابق الذكر: "الشعر هو كل لفظ موزون مقفى ، والكلام المسجوع (=النثر) هو كل لفظ مقفى دلّ على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير"⁽²⁾. فابن الأثير لا يفرّق بين الشعر والنثر إلا تفريقاً عرويضياً كمياً لا تفريقاً في الأغراض، ولا في الصوّر ، ولا في الوضوح، فهذه مشتركة بين الإبداع الشعري والنثري، وهنا نجد أنفسنا أمام نقطة تماس والتقاء بين ابن الأثير ،و الذي يمكن أن نلخص تصوّره في المعادلة التالية:(الخطاب النثري= الخطاب الشعري- الوزن)-وجون كوهن الذي اعتبر الشعر أثناء دراسته للظاهرة الشعرية في كتابه بناء لغة الشعر نقيضاً للنثر؛ " فالشعر ليس اختلافاً عن النثر فحسب بل إنه يتعارض معه كذلك، فهو ليس "اللانثر" بل "نقيض النثر"⁽³⁾ .

ب - المفاضلة بين الخطاب النثري والشعري :

أثيرت قضية المفاضلة لدى النقاد والأدباء العرب القدماء منذ أوائل القرن الثالث الهجري فهي - كما قلنا سابقاً- وليدة المستجدات الثقافية، فما إن بدأ الخطاب النثري في العصر العباسي يأخذ حظّه ومكائنه في الدولة والمجتمع، واحتل الكاتب المكانة المتميّزة، و اكتسب القلم الدلالة الجديدة حتى بدأ التعصب والتفاعل بين المنشور والمنظوم وترجيح أحدهما على الآخر، وقد أشرت في

(1) ينظر المثل السائر: 12/4.

(*) يشير ابن أبي الحديد(ت656هـ) في كتابه "الملك الدائر على المثل السائر" مفنداً آراء ابن الأثير إلى أن هناك فروق "كثيرة ليست مقصورة على هذه الوجوه التي ذكرها الرجل"، ينظر الفلك الدائر: لابن أبي الحديد، ضمن المثل السائر: 310/4.

(2) المثل السائر: 201/3.

(3) Jean cohen: structure de langage poétique, flammation, 1996 p:91 نقلا عن مقال:

الشعر والنثر: السياق التاريخي والمفاضلة: حورية الخليلي، مجلة نزوى، العدد 25، يناير 2006، مسقط-عمان ، موقع المجلة على الانترنت : www.nizwa.com .

الفصل الأول لقضية المفاضلة هذه، وإن كان بإيجاز- لقناعتي بعقم هذا النقاش-، ولأقطابها من النقاد في عصر ما قبل ابن الأثير بقرون. والآن ونحن نقف على عصر ابن الأثير، وعلى زمن استهلك فيه الأدب كما يُقال - وهذا ليس بصحيح -نتساءل: هل استهلك مصطلح المفاضلة أيضاً في هذا العصر، أم استمر وتأصل على يد ابن الأثير؟ وكيف كانت نظرة ابن الأثير لهذه المفاضلة؟، وفيما تكمن حججه التي بنى عليها ترجيحهُ للخطاب النثري؟، وهل اتفق مع سابقه من النقاد المفصلين للنثر فيما أورده من حجج وبراهين؟ أم أضاف؟.

عندما نقف عند ابن الأثير، ونحن نعلم أن الرجل كان كاتباً من كُتّاب الدواوين(ديوان الإنشاء) كتب للقاضي الفاضل، كما كتب لأولاد صلاح الدين الأيوبي من بعده، وقد نص نفسه على هذا في غير موضع من كتبه، ففي كتاب "المثل السائر" قال: "وقد مارست الكتابة ممارسة كشفت عن أسرارها، وأظفرتني بكنوز جواهرها إذا لم يظفر غيري بأحجارها".⁽¹⁾ نجد أنفسنا مُسَلِّمين، وعن يقين بما قال به زكي مبارك من أن تفضيل أحد الخطابين النثري أو الشعري وترجيحه عليه "كان أثراً لغرض شخصي"⁽²⁾ فابن الأثير كغيره من الكُتّاب - باستثناء النهشلي- غلبت عليه طبيعته، فمال واتجه تلقائياً إلى مهنته وصنعتة.

ولقد ذكر ابن الأثير في ختام كتابه "المثل السائر" أفضلية المنثور على المنظوم فقال: "والمنثور منها أشرف من المنظوم لأسباب من حملتها أن الإعجاز لم يتصل بالمنظوم، وإنما اتصل بالمنثور. الآخر أن أسباب النظم أكثر، ولهذا نجد المجيدين منهم أكثر من المجيدين من الكُتّاب، بل لا نسبة لهؤلاء إلى هؤلاء، ولو شئت أن تُحصي أرباب الكتابة من أول الدولة الإسلامية إلى الآن، لما وجدت منهم من يستحق اسم الكاتب عشرة، وإذا أحصيت الشعراء في تلك المدة وجدتهم عدداً كثيراً، حتى لقد كان يجمع منهم في العصر الواحد جماعة كثيرة كل منهم شاعر مُفلق، وهذا لا نجدُه في الكُتّاب بل ربما ندر الفرد الواحد في الزمن الطويل، وليس ذلك إلا لوعورة المسلك من النثر، وبعده مناله. والكاتب هو أحد دعامي الدولة، فإن كل دولة لا تقوم إلا على دعامتين من السيف والقلم وربما لا يفتقر الملك في ملكه إلى السيف مرة أو مرتين، وأما القلم فإنه يفتقر إليه على الأيام، وكثيراً ما يستغني به عن السيف، وإذا سئل عن الملوك الذين غبرت أيامهم لا يوجد

(1) المثل السائر: 1/126-127.

(2) النثر الفني في القرن الرابع هجري: زكي مبارك، 1/24.

منهم من حَسُنَّ اسمه من بعده إلا من حظي بكتاب خطب عنه، وفَحِّمَ أمر دولته، وجعل ذكرها خالداً يتناقله الناس رغبة في فضل خطابه، واستحساناً لبداعة كلامه، فيكون خُلُود ذكرها في حفارة ما دَوَّنه قلمه ورقمته أساطيره".⁽¹⁾ هذا ما أورده ابن الأثير عن أسباب تفضيله للخطاب النثري، وإذا تأملناه نجدُه ينطوي المحجج والبراهين التالية :

السبب الأول: أن الإعجاز القرآني لم يقع نظماً، وإنما وقع نثرًا، وهنا نلاحظ نقطة تقاطع والتقاء مع المزروقي عند ما قال : "و مما يدل على أن النثر أشرف من النظم أن الإعجاز من الله تعالى جاء به ، والتحدّي من الرسول عليه السلام وقعاً فيه دون النظم".⁽²⁾

السبب الثاني : قلة الكُتّاب وكثرة الشعراء المفلّحين، ويعلّلها بقوله: "وليس ذلك إلا لوعورة المسلك من النثر وبعد مناله".⁽³⁾ فقد ذهب ابن الأثير إلى القول بأن الشيء النادر ثمين، فندرة الكُتّاب رفعت من شأن خطابهم النثري في وجهة نظره ، وهو يقترب في تفسيره من أبي حيان التوحيدي عندما ردّ على ابن عبيد الكاتب لما قال: "إلا أن المملكة العريضة الواسعة يكتفي فيها بمنشئ واحد".⁽⁴⁾ بقوله: "وأما قولك: "إن المملكة تكتفي بمنشئ واحد" فقد صدقت، وذلك أن هذا الواحد في قوته يفني بأحدٍ كثيرة، وهؤلاء الآحاد ليس في جميعهم وفاءً بهذا الواحد، وهذا عليك لا لك، لكن بقي أن تفهم أنك محتاج إلى الأساكفة* أكثر مما تحتاج إلى العطارين ، ولا يدل هذا على أن الإسكاف أشرف من العطار، والعطار دون الإسكاف؛ والأطباء أقلّ من الخياطين ونحن إليهم أحوج، ولا يدلّ على أن الطبيب دون الخياط"⁽⁵⁾ .

لكن الأمر الأكيد أن ابن الأثير لم يكن أول من طرح هذا السؤال : لما قلة الكُتّاب وكثرة الشعراء** ؟ ، إنما هو مسبوق إليه، فقد سبق أبو إسحاق الصابي لإثارة هذه المسألة لما زادت

(1) المثل السائر: 4/5-6.

(2) مقدمة شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي: ص: 17.

(3) المثل السائر: 4/05.

(4) الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 74.

(*) الأساكفة: الإسكاف: النجار وكل صانع بحديدة، القاموس المحيط، 3/158.

(5) الإمتاع والمؤانسة، ص: 78.

(**) يقول ابن الأثير أيضاً: "إذا عدّدت منهم مائة شاعر لا يمكنك أن تعدّ خطيباً واحداً"، الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق

: يحي عبد العظيم، ص: 173.

القرائح التي تُحسن عمل الشعر على القرائح التي تُحسن عمل النثر، وفي الجواب عن هذا السؤال " يقول الصابي: إن اعتماد الشاعر إخراج بيت في أثر بيت، على نَسَقٍ يقوم فيه الوزن والقافية مقام السائق والقائد، يعني أنه يلجأ إلى الحذو على مثال أو الإفراغ في قالب. لكن الكاتب يصوغ رسالته متحدة متجمعة، ويضمّنها من أقطار متراحية مُتَّسعة، وربما أسهب حتى تكون رسالته في طول عدّة قصائد مع تعمد الألفاظ الفخمة، لأن الرسائل صادرة في الأغلب عن السلطان، فهذا كله يجعل القادرين على إجادة الترسل قلة" (1).

وكذلك عمد المرزوقي إلى تبيان سبب قلة المترسلين وكثرة الشعراء المفلقين، ولكنه لم يرجعه لصعوبة حرفة الكتابة ومشقتها، كما فعل ابن الأثير بل إلى البنية الداخلية لكل من هذين النوعين الأدبيين في قوله عن شروط "مبنى الترسل": "أن يكون واضح المنهج، سهل المعنى، متسع الباع واسع النطاق، تدل لوائحه على حقائقه، وظواهره على بواطنه..." (2).

أما السبب الثالث: المكانة العظيمة للكاتب في الدولة والمجتمع، إذ دعامة القلم للدولة أعظم من دعامة السيف، فقلم الكاتب يمنح الخلود للدولة، ويؤول أن تمحي أيامهم، وآثارهم فيكون خلود ذكراها في خفارة ما دوّنه قلمه، ورقمته أساطيره. " (3) ويجعل عدو الدولة لها حامداً ولما نقبها راوياً "فليس الكاتب بكاتب حتى يضطر عدو الدولة أن يروي أخبار مناقبها في حفله، ويصبح ولسانه حامداً لمساعيها، وبقلبه ما به من غلة" (4)، وهكذا فإن مكانة الكاتب أو الشاعر تتحدّد من خلال ما يؤديه فنّ كل منهما من وظيفة أو فائدة للدولة والمجتمع، ولذا كان اختصاص فن الكتابة بشؤون الدولة وقيامه بوظيفة رئيسية في هذا الإطار سبباً في ارتفاع مكانة الكُتّاب وتسنّمهم مناصب الوزارة، في حين ظل الشعر مقصوراً على أغراض ذاتية، وهذا ما أحرّ متزلة الشعراء. فابن الأثير يذهب إلى ما ذهب إليه أبو إسحاق الصابي الذي "قضى بأن للناثرين أهم من الشعراء

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص: 231.

(2) مقدمة شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، ص: 18-19.

(3) (4) مثل السائر: 06/4.

لأنه رأى الكاتب من خلال منصبه ، بينما لا منصباً للشاعر. رأى أهمية الكاتب في بناء الدولة ولم ير الشاعر إلا مفرداً ، وشعره لا يخدم الدولة ، وإنما يخدم الشاعر (الأهواء).⁽¹⁾ كما يتلاقى مع أبي حيان التوحيدي في إشارته على لسان ابن ثوابة الكاتب إلى أن مكانة الكاتب في الدولة عظيمة، إذ تبلغ به مرتبة الوزارة مما يجعل الشعراء في حاجة إليه يمدحونه ويستجدون عطاءه، فالكاتب لا يحتاج للشاعر بينما الشاعر في حاجة للكاتب.⁽²⁾ وكذا أبو منصور الثعالبي في تفضيله الخطاب النثري على الشعري يقول بأنه "أشرف وفي طريقة الملوك والأكابر أذهب، وأصحابه أفضل ومجالسهم أرفع، ولم تزل ولا تزال طبقة الكتّاب مرتفعة عن طبقة الشعراء."⁽³⁾ فوظيفة الكاتب هي أساس التفضيل الثالث عند ابن الأثير، وإن كانت مكرورة عند سابقيه من النقاد، إلا أن دقة ابن الأثير التصويرية أعطت معنى الكلام بعداً آخر لدور الكاتب في الدولة.

إذن فابن الأثير يُطلق وجهات نظره هذه من مركزه ككاتب، عاش في جوّ الكتابة والكتّاب، وخبر مشقة هذه الصناعة، وخطورتها، ومكانتها في الدولة والمجتمع. لذا نجدّه يدافع مدافعة مشروعة عن حق الخطاب النثري ليكون جنباً إلى جنب مع الخطاب الشعري ، بل أن يكون ديوان العرب أيضاً، وأنا كقارئة له أقدر فيه حبّ الرجل لمهنته.... وحبّ الأب لأبنائه الكتّاب، ورغبته في أن يتلأأ بهم في فضاء الأدب.

وهذه المفاضلات والموازنات لم تشغل حيزاً واسعاً من كتابه المثل السائر، وإن جاءت - في رأبي - استجابة وبلسماً لترعة الاعتداد بالنفس⁽⁴⁾، التي عُرف بها ابن الأثير، وتماشياً مع القضايا المطروحة في عصره. فلا داعي - حقيقة - لهذه المفاضلات والنقاش العقيم حتى وإن جاءت مبررة كما عند ابن الأثير ، فالخطاب الأدبي مهما كان جنسه منظوماً أو منشوراً تشكيل جمالي أدواته اللغة، وفيه تكمن أدبيّة الأدب، وبه يتحقق الاتصال (=الإبلاغ) والتواصل (=الانفعال

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص: 232.

(2) ينظر الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 250-251.

(3) نثر النظم وحل العقد: للثعالبي، ص: 06.

(4) يقول إحسان عباس: "و لا ريب أن المرأة والاعتداد بالنفس اللذان يبلغان لديه حدّ الغرور قد كان ستاراً يحجب بهما

ضعف تحصيله الثقافي وعدم تنوّعه"، ولكنه يناقض نفسه ويقول: "فهو قد قرأ كثير من الشعر واطلع على كثير مما أُلّف في

النقد والبلاغة"، ينظر: تاريخ النقد الأدبي العرب، ص: 200.

والتأثير) على نحو نظرية الاتصال والتواصل اللغوي، فخلاصة القول أنّ المعيار في هذا الأمر هو مدى الحسن والجمال - الجودة الفنية- الذي لطالما نادى به ناقدنا الجمالي ابن الأثير، وكأنه كان مدركاً أنّ " لكلّ جنسٍ أدبيّ جماليته الخاصة وبلاغته المتميزة، وهذا ما يجعل اللغة خاضعة في بنائها ووظيفتها لمكونات الجنس التي تنتسب إليه".⁽¹⁾

ج - أجناس الخطاب النثري:

لقد رصد ابن الأثير للخطاب النثري أجناساً*، نلمس فيها المشهد النثري العربي القديم الذي يزوج بين صبغة الشفهية والكتابية، وبمزج بين الخطاب النثري الذي يمثّل البداوة وعلى رأسه الخطابة، والخطاب النثري ذو الصبغة الكتابية الذي يمثّل الحضارة وعلى رأس أجناسه فن الكتابة (= الرسائل).

1- فن الخطابة : تأتي الخطابة على رأس الأجناس ذات الصبغة الشفهية التي عرفها ابن الأثير، فهو يشير إلى ورود ضرب " من الترصيع" في الخطب التي أنشأها الشيخ الخطيب عبد الرحيم بن نباتة- رحمه الله- منتقداً أول خطبه التي قال فيها: "الحمد لله عاقد أزمنة الأمور بعزائم أمره وحاصد أئمة العُرور بقواصم مكرهه، وموفق عبّيده لمغانم ذكره، ومُحقق مواعيده بلوازم شكره".⁽²⁾ بقوله: " فالألفاظ التي جاءت في الفصلين الأولين متساوية وزناً وقافية، والتي جاءت في الفصلين الآخرين فيها تخالفٌ في الوزن، فإن "مواعيد" تخالف وزن "عبيد"، ولا تخالف قافيتها التي هي الدال".⁽³⁾ إنّه نقد بنيوي يركز على نص الخطاب النثري من أجل الكشف على سرّ الفصاحة والبلاغة، فالتناسب في الفصلين الأولين كان سبباً في بلاغة الخطبة وفصاحة ألفاظها عن طريق

(1) البلاغة ومقولة الجنس الأدبي: بحث محمد مشبال، مجلة عالم الفكر، المجلد 30، 2001 نقلا عن الوشي المرقوم، مقدمة التحقيق، ص: 117.

(*) مصطلح "الجنس" : بمفهوم الفن أو النوع الأدبي شائع في النقد العربي القديم. ينظر الخطاب النثري في النقد العربي القديم مصطفى البشير قط، رسالة دكتوراه، ص: 78

(2) المثل السائر: لابن الأثير: 1/363.

(3) المثل السائر: 1/363.

احتوائه هذا الضرب من الصناعة اللفظية، ألا وهو "الترصيع"⁽¹⁾ وكان غيابه في الفصلين الآخرين سبباً في الابتعاد عن الفصاحة، والبلاغة، والبيان.

وكذلك قوله في خطبة أخرى: "أيها الناس أسيّموا القلوب في رياض الحكم، وأدبّموا النَّحِيبَ إبيضاض اللَّمَمِ، وأطيلوا الاعتبار بانتقاص النَّعمِ، وأجبلوا الأفكار في انقراض الأَمَمِ"⁽²⁾، فنصُّ الخطاب النثري هذا فيه أيضاً ما في الذي قبله من صحة الوزن والقافية، وصحة القافية دون الوزن.

2- فن الكتابة (= الرسائل): إنَّ فن الكتابة* عند ابن الأثير صناعة واسعة، بحر لا ساحل

لُ، لأن المعاني تتجدّد فيها بتجدّد الأيام، وهي متجددة على عدد الأنفاس على حدّ قول ابن الأثير فصاحبها- الكاتب- يحتاج إلى تحصيل علوم كثيرة حتى ينتهي إليها، ويحتوي عليها. ومن هنا فابن الأثير يغالي في ثقافة الكاتب، ويرى أن لا حصر لمواردها، بل إنه يتعجب من أبناء عصره من الكتاب الذين يدعون هذه الصناعة، ويقبلون عليها من غير إعداد العدة قائلاً: "ومن أعجب الأشياء أني لا أرى إلا طامعاً في هذا الفن مدّعياً له على خلّوه من تحصيل آلاته وأسبابه، ولا أرى أحداً يطمع في فن من الفنون غيره ولا يدّعيه!"⁽³⁾، وينتقد بعنف متخلّفي هذه الصناعة "الذين يجعلون همّهم مقصوراً على الألفاظ التي لا حاصل وراءها، ولا كبير معنى تحتها، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع على أيّ وجه كان الغثاة والبرّد يعتقد أنه قد أتى بأمرٍ عظيم، ولا يشك في أنه صار كاتباً مفلقاً، وإذا نظر إلى كتاب زماننا وجدوا كذلك، فقاتل الله القلم الذي يمشي في أيدي الجهال الأغمار، ولا يعلم أنه كجواد يمشي تحت حمار."⁽⁴⁾ فدّمّه هذا التكلف في الخطاب النثري الرسالي و آراءه في الأدب والنقد عامة صادرة عن هذا الفن الذي أعدّ له نفسه، وعن التجربة التي عاش فيها حياته فقد شغل ابن الأثير منصباً رسمياً في الديوان، واحترف فن الكتابة، وارتقى بهذا الفن إلى مرتبة الوزارة، فهو يعترف ويقول: "ولقد مارست الكتابة ممارسة كشفت عن

(1) الترصيع: هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية. ينظر

المثل السائر: 161/1.

(2) المثل السائر: 363-364/1.

(*) كما يطلق على فن الكتابة: المكاتبات والمراسلات. ينظر للتوسع في المفهوم: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب:

أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف: بيروت، 2004، ج1، ص:45.

(3) المثل السائر: 64/2.

(4) المثل السائر: 63/2.

أسرارها، وأظفرتني بكنوز جواهرها إذا لم يظفر غيرها بأحجارها." (1)، كما يقول أيضاً: "مارست أنا هذا الفن أي فن الكتابة، وقلّبت ظهرًا لبطن، وفتشت عن دوائنه وخبائاه، وأكثرت من تحصيل مواده والأسباب الموصلة إلى الغاية منه." (2)

فإدراك ابن الأثير أن الكتابة صناعة لها خطرهما على الدولة هو ما جعله يرفعها إلى أعلى الدرجات بعدّها صناعة وحرفة تتعلم، لها أسسها وقواعدها... إلى درجة أنه أطلق على الخطاب النثري الرسالي مصطلح "الكتاب البلاغي"، وهو يرى أنه لا يستهدف الجانب المعرفي أو الإبلاغي (الاتصال) فحسب، بل الجانب الفني الجمالي (التواصل) كذلك، فهو يقول في هذه النقطة: "ولسنا نعني بهذا القول أن يكون الكتاب مقصوراً على فقه محض فقط، لأننا لو أردنا ذلك لما كنا نحتاج فيه إلى كتّاب كتاب بلاغي، وإنما قصدنا أن يكون الكتاب الذي يكتب مشتملاً على الترغيب والترهيب، والمسامحة في موضع، والمحاققة في موضع، مشحوناً ذلك بالنكت الشرعية المبرزة في قوالب البلاغة والفصاحة" (3). وضرِب من محاسن الكتب التي تكتب في هذا الفن مثلاً كان للصابي الكاتب كتبه عن عز الدولة بخختيار بن معز الدولة بن بويه إلى الإمام الطالع لما خلع المطيع (4). وكذلك قال في كتاب لابن زياد البغدادي كتبه إلى الملك الناصر صلاح الدين يوسف: "فلما وقفت في ذلك الكتاب وجدته كتاباً حسناً، قد أجاد فيه كل الإجابة" (5). فلقد اهتم ابن الأثير بالتنظير لجنس الرسالة في كتابه "المثل السائر"، لكن هذا لا يقصي اهتمامه بالأجناس النثرية الأخرى - خاصة الخطابة -، فقد كان حريصاً على تجويد الفن الكتابي شكلاً ومضموناً، ويرى في انتقاده للكتّاب تصويماً، ووضعاً لهم على الخط الصحيح السليم لبناء الخطاب النثري الرسالي الذي يكون المقوم البلاغي (الفني)؛ أي البيان هو الأساس الأول - إلى جانب المعنى - في بناء الرسالة من أجل تحقيق الوظيفة الجمالية والأدبية لهذا الخطاب.

3- فن المقامة: ولقد أشار ابن الأثير إلى فن المقامات في معرض حديثه عن التفاوت في الصناعة الواحدة من الكلام المنثور، والذي قال فيه عن حدّها أن "مدارها جميعاً حكاية تخرج إلى

(1) المثل السائر: 126/1.

(2) المثل السائر: 56/2.

(3) المثل السائر: 70/1.

(4) المثل السائر: 71/1.

(5) المثل السائر: 67/1.

مخلص.⁽¹⁾، ولقد انتقد ابن الأثير أسلوب صاحب المقامات الذي أبدع في هذا الفن قائلاً: "على أن الحريري قد كتب في أثناء مقاماته رِقاعاً في مواضع عدّة، فجاء بها منحطة عن كلامه في حكاية المقامات، لا بل جاء بالغثّ البارد الذي لا نسبة له إلى باقي كلامه فيها." ⁽²⁾ وكذلك وجه سهام نقده إلى حجم المقامة مقارنة بالمكاتبات (=الرسائل) بقوله: "كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري"⁽³⁾، ولعل أن هذا الانتقاد الذي اتجه نوعاً ما إلى التجريح إلى جانب ميل ابن الأثير وتفضيله للرسالة بكل خواصها هو ما جعل بعض النقاد يعتقدون أن ابن الأثير قد تنقص من المقامات الحريرية وازدراها جانحاً إلى أنها صورة موضوعة في قوالب حكايات، مبنية على مبدأ ومقطع بخلاف الكتابة، فإن أهواها لا متناهية. ⁽⁴⁾

4- القصص: وقد أشار ابن الأثير بشكل سريع للقصة في معرض حديثه عن تحويل الكلام النثري إلى بنية رسالية، "فانظر كيف فعلت في هاتين القصتين؟ وكيف أوردتها في الغرض الذي قصدته."⁽⁵⁾ وكذا "في سقيفة بني ساعدة والقصة المشهورة."⁽⁶⁾، وكذلك في حديثه عن حلّ معاني آيات القرآن الكريم ذكر قصة يوسف - **٧** - "لأنها قصة مفردة برأسها، وفيها معانٍ كثيرة."⁽⁷⁾، كما أورد قصة إبراهيم وذبح ولده - **٧** - ⁽⁸⁾، وإن كانت مجرد أخبار ذات طابع قصصي فهي تدخل - مهما يكن - في جنس القصة .

5- التوقيعات: ولقد التفت ابن الأثير إلى جنس نثري يمثل الإيجاز في الكتابة في أعلى درجات كثافتها وثرائها، حتى أن جعفر بن يحيى البرمكي أوصى به للكُتّاب فقال: "وإن استطعتم أن تكون كتبكم توقيعات فافعلوا"⁽⁹⁾.

(1) المثل السائر: 42/1.

(2) (3) المثل السائر: 42/1.

(4) ينظر مثلاً الثابت والمتحول: لأدونيس، ص: 27.

(5) المثل السائر: 65/1.

(6) المثل السائر: 67/1.

(7) المثل السائر: 172/1.

(8) ينظر المثل السائر: 80/1.

(9) أدب الكتاب: للصولي، ص: 240، ويقارن بالبيان والتبيين: للجاحظ، 63/1.

ونجد ابن الأثير كتب توقيعاً افتتاحه بخبر نبويّ، وقد أشار إليه من باب التمثيل والاستشهاد عن حُسن المبادئ والافتتاحات (المطلع) لإدراكه أهميته الفنيّة في قوله: "وهو توقيع كتبه لولد رجلٍ من أصحاب السلطان، وتوفي والده ونقل ما كان باسمه إليه فقلت..."⁽¹⁾. فقد أدرك ابن الأثير جنس التوقيعات "وهي عبارات موجزة بليغة تعود ملوك الفرس ووزراؤهم أن يُوقعوا بها على ما يقدم عليهم من تظلمات الأفراد في الرعيّة وشكاواهم، وحاكاهم خلفاء بني العباس ووزراؤهم في هذا الصنيع، وكانت تشيع في الناس، ويكتبها الكُتّاب ويتحفّظونها، وسموها بالبرقاع تشبيهاً لها برقاع الثياب."⁽²⁾ بل وأبدع فيها، وفي بناء مطلعها على الخبر النبويّ "فتأمل مفتتح هذا التوقيع فإنه تضمن نص الخبر من غير تغيير"⁽³⁾.

6- الأمثال: إذا تصفحنا المثل السائر بحثاً عن حدّ للمثل نجد ابن الأثير يقول: "أنه القول الوجيز المرسل ليُعمل عليه"⁽⁴⁾. فهي كالرموز والإشارات التي يلوح بها على المعاني تلويحاً، وقد أشار ابن الأثير في باب معرفة أمثال العرب وأيامهم، أنه لا يقتضي معرفة كلّ الأمثال الواردة عندهم "فإنه منها ما يحسن استعماله، كما أن من ألفاظهم أيضاً ما لا يحسن استعماله"⁽⁵⁾. وأكد ابن الأثير أيضاً على أن الحاجة إلى المثل شديدة لأنّ "العرب لم تضع الأمثال إلا لأسباب أوجبتها، وحوادث اقتضتها، فصار المثل المضروب لأمرٍ من الأمور عندهم كالعلامة التي يُعرف بها الشيء، وليس في كلامهم أوجز منها، ولا أشدّ اختصاراً."⁽⁶⁾ بل لقد عمد إلى إدراج معرفة أمثال العرب كأطرٍ مكوّنة لثقافة الناثر. ومن جملة أمثال العرب التي رصدها ابن الأثير "إنّ يبيع عليك قومك لا يبيع عليك القمر"، وكذلك "من أطاع غضبه أضاع أدبه." وقد درس ابن الأثير الترصيع في هذا المثل المؤلّد فـ "أطاع" بإزاء "أضاع"، و"غضبه" بإزاء "أدبه"⁽⁷⁾، إذ في هذا القول الموجز تكمن البلاغة والبيان.

(1) المثل السائر: 120/3.

(2) تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول): شوقي ضيف، ص: 489.

(3) المثل السائر: 120/3.

(4) المثل السائر: 63/1.

(5) المثل السائر: 61/1.

(6) المثل السائر: 62/1.

(7) ينظر المثل السائر: 363/1.

كما ألمح ابن الأثير إلى المقال، فقال: "فهو يُدير هذا في معركة المقال، وهذا في معركة الطراد"⁽¹⁾ وهذا كان ضمن كتاب له إلى بعض الإخوان من أهل الكتابة، ولكنه قصد به الكلام بصفة عامة.

د - بناء الخطاب النثري وطرق كتابته:

لقد أدرك نقادنا العرب القدماء حق الإدراك معنى "البناء"، وفهموه على حقيقة باعتباره الدعامة الرئيسية، والعامل الفعّال الذي يُكسب الأثر ما ينبغي له من معنى وحياة وجمال، فهو صورة صادقة منه تُعبّر عنه بترتيب أجزائه، وطريقة نُحْتِه، وهيكل نسجه، لذا كان أنجع الوسائل التي يتوصل بها الكاتب إلى التعبير عن شخصيته الفنية، وإكساب آثاره الأدبية ما ينبغي لها من خصوصية تميّزها عن غيرها من الآثار... بل وتحدّأها.

ومن هنا نلمس أهمية هذه الأجزاء (=العناصر) التي باتصالها الوثيق، والتحامها فيما بينها تحقق للخطاب النثري تماسكه - وبالتالي جودته-، مُشيعَةً وحدة مُحكّمة في أجزائه تسري سريان الروح في الجسد، وهذا ما يُعرف بالبناء العام. ففكرة البناء الهيكلي (العام) للخطاب على اعتبار دورها الجوهري في تحقيق الخطاب النثري، شغلت فضاء النقد العربي القديم، وحرص عليها ناقدا ابن الأثير أيضاً، فلا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفات النقد العربي من الإشارة إلى هذه القضية سواءً في الشعر أم النثر على حد السواء، إذ البناء كالإيقاع والمكونات البلاغية لا يختص بنوع أدبي معين فلقد اهتم النقاد العرب بالحديث عن بنية الخطاب وكيفية تحقيق التناسب والتوازن بين أجزائه: المطلع (=الافتتاح)، والخروج (=التخلص)، والخاتمة، وبين الموضوع (= الغرض) المتناول من جهة، وبين هذه العناصر وحال المخاطب ومكانته أو المقام الذي يكون فيه من جهة أخرى. وإن كان ابن الأثير لم يتوقف عند العنصر الثالث من بنية الخطاب؛ وهي الخاتمة واكتفى بأن أطلق عليها اسم "المقطع" في حين توسّع في الحديث عن المطلع والتخلص.

ولقد كانت نظرة ابن الأثير شاملة لبناء الخطاب عامة؛ النثري والشعري، حيث أدرج ابن الأثير في مقدمة كتابه "المثل السائر" خمسة أركان لا بد من إبداعها في كل كتاب بلاغي ذي شأن خمسة وهذه الأركان هي أصول فنية لكتابة الخطاب النثري، وتتعلق بالكتاب نفسه الذي يكتبه الكاتب (= النثر):

(1) المثل السائر: 168/1.

الركن الأول : أن يكون مطلع الكتاب عليه جدّة ورشاقة، فإن الكاتب من أجاد المطلع والمقطع، أو يكون مبنياً على مقصد الكتاب⁽¹⁾، فإنّ المطلع إذا جاء رشيقاً استحوذ على لب القارئ واستماله من أول وهلة، ولهذا باب سمّاه ابن الأثير باب "المبادئ والافتتاحات" .

الركن الثاني : أن يكون الدعاء المودّع في صدر الكتاب مشتقاً من المعنى الذي بني عليه الكتاب⁽²⁾، وهو مما يدل على حذاقة الكاتب وفطنته، لأنه بمراعاة المقام أو السياق الذي يحيط بالخطاب من بداية الدعاء سيضمن التأثير في المتلقي، وهو نفسه عمد إليه في مكاتباته.

الركن الثالث: أن يكون خروج الكاتب من معنى إلى معنى برابطة لتكون رقاب المعاني آخذة بعضها ببعض، ولا تكون مقتضبة، بحيث لا يجد القارئ فجوات فكرية في الكتاب، وذلك ما يسمى باب "التخلص والاختصاص"⁽³⁾؛ فالتخلص هو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبيناً هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سبباً إليه، فيستأنف الكلام من غير أن يقطعه، والاختصاص ضد التخلص⁽⁴⁾.

الركن الرابع : أن تكون ألفاظ الكتاب (= الرسالة) غير مخلوطة الاستعمال⁽⁵⁾، ولا يريد ابن الأثير بذلك أن تكون ألفاظه غريبة، فإن ذلك عيب فاحش، بل يريد أن تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة سبباً (= النظم) غريباً (=مُحكماً)، يتوهم قراؤها أنها غير ما في أيدي الناس وإن كانت هي التي يستعملها الناس، وهناك تظهر فصاحة الكاتب وبراعته، إذ هي معترك الفصاحة كما قال عنها ابن الأثير. فمربط الفرس في السبك والتركيب وليس في الألفاظ المفردة لذا جاء "هذا الموضع بعيد المنال كثير الإشكال، يحتاج إلى لطف ذوق، وشهامة خاطر... وليس كل خاطر براق إلى هذه الدرجة) ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ"⁽⁶⁾ (7). وابن الأثير لم يهمل بكلامه السابق عن الألفاظ

(1) ينظر المثل السائر: 121/1.

(2) المثل السائر: 121/1.

(3) ينظر المثل السائر: 122/1.

(4) ينظر المثل السائر: 121/3.

(5) المثل السائر: 122/1.

(6) سورة الحديد، الآية: 21. المثل السائر: 122/1-123.

جانب المعاني ، فالمراد عنده أن تكون الألفاظ جسمًا لمعنى شريف.⁽¹⁾ إذ اعتمد ابن الأثير في هذه النقطة على ابن جني الذي ذهب إلى أن اعتناء العرب باللفظ إنما لاعتنائهم بالمعاني، وأنّ اللفظ خادم للمعنى، ولما كان اللفظ خادماً ، فالمعنى أشرف منه⁽²⁾، ولكنه لم يميل إلى المعاني إلى درجة فصل الشكل (=اللفظ) عن المضمون (=المعنى) فهو كعالم يبان رأى الحسن والجمال بوجود المعنى الشريف في اللفظ الجزل واللطيف⁽³⁾.

الركن الخامس : أن لا يخلو الكتاب؛ أي الخطاب النثري من معنى من معاني القرآن الكريم والأخبار النبوية، فإنها معدن الفصاحة والبلاغة، ويشير ابن الأثير إلى أن حلّ الآيات القرآنية والأحاديث النبوية أحسن من إيرادها على وجه التضمين ، ويخصّ هذا الركن بقوله: "وهذا الركن يختصُّ بالكاتب دون الشاعر ، لأن الشاعر لا يلزمه ذلك، إذ الشعر أكثره مدائح، وأيضاً فإنه لا يتمكّن من صوغ معاني القرآن والأخبار في المنظوم كما يتمكّن منه في المنثور، ولربما أمكن ذلك في الشيء اليسير في بعض الأحيان."⁽⁴⁾ فهذا الركن الأخير فقط هو الذي يقتصر على الخطاب النثري دون الشعري. وبعده يسترسل ابن الأثير كلامه عن فضل الإتيان بهذه الأركان الخمسة ومحاطباً الكاتب الذي سار على هذا الدرب قائلاً: "وإذا استكملت معرفة هذه الأركان الخمسة وأتيت بها في كل كتاب بلاغي ذي شأن، فقد استحققت حينئذٍ فضيلة التقدّم، ووجب لك أن تسمي نفسك كاتباً"⁽⁵⁾.

ومن خلال الوقوف على هذه الأركان الخمسة نحاول أن نرصد تصور ابن الأثير للبناء الهيكلي في الخطاب النثري من خلال تخليص نظريته لهذا الخطاب ، وهندسة بنائه بروح علمية دون المساس بالضرب الآخر من الصناعة، لنقف على ما جاء به من آراءٍ في هذا السياق، وهل اتفقت

(1) ينظر المثل السائر: 1/123-124.

(2) ينظر الخصائص : لابن جني ، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي ، بيروت، (د.ط.)، 1952، ج1، ص:215-217. وفي الحقيقة هذه القضية أخذت طابع جدلي عند النقاد في العصر الحديث ، فهناك من يدرج ابن الأثير ضمن أنصار المعاني مثلاً: إحسان عباس في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، وكذا البشير مجذوب في كتابه حول مفهوم النثر الفني بينما يدرجه أحمد بدوي ضمن أنصار اللفظ في كتابه: البيان العربي.

(3) ينظر المثل السائر: 3/255.

(4) المثل السائر: 1/125.

(5) المثل السائر: 1/125. وللتوسع ينظر أسس النقد الأدبي عند العرب: أحمد أحمد بدوي، ص: 593-597.

مع أفكار سابقه، أم فيها جدّة وإضافة؟ . مركزين على ثلاث عناصر نعتبرها جوهرية في بلورة البنية الهيكلية للخطاب النثري لدى ناقدنا ابن الأثير :

- أولها : المطلع (المبادئ والافتتاحات):

فلقد تحدث ابن الأثير عن افتتاحات الخطاب النثري، وخاصة فن الكتابة أو الرسائل الديوانية والإخوانية وحتى التوقيعات، وعن مفهوم الابتداء قال: "و حقيقة هذا النوع أن يُجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود من هذا الكلام، إن كان فتحاً ففتحاً، وإن كان هناءً فهناءً أو كان عزاءً فعزاً، وكذلك يجري الحكم في غير ذلك من المعاني وفائدته أن يُعرف من مبدأ الكلام ما المرادُ به."⁽¹⁾ ، فهو يحدّد مصطلح "المطلع" للدلالة على مدخل أو مقدمة الخطاب النثري- أو الشعري- التي يتوسل بها الكاتب ليمهّد لأفكاره لذا اشترط فيه؛ أي المطلع التناسب مع الموضوع والمعنى المقصود من الرسالة ، فحُسن الافتتاح في نظره أن يأتي الابتداء (=المطلع) لائقاً ومتصلاً بموضوع الرسالة كخطاب نثري، وذلك بأن يؤتي الكاتب في صُدورها ما يدل على المقصود منها، وهو ما يُعرف أيضاً ببراعة الاستهلال فقد قيل: البلاغة أن يكون أول كلامك يدل على آخره ، وآخره يرتبط بأوله."⁽²⁾

وقد جعل ابن الأثير من الابتداءات اختياراً⁽³⁾؛ يمارسه الكاتب ، ويسلك فيه أسلوبه الخاص في إنتاج الأدب، يقول نور الدين السدّ: "إن ظاهرة الاختيار التي يشير إليها القدماء والمحدّثون ردّفٌ لمفهوم الصناعة التي تتردد في مقولات النقاد القدماء."⁽⁴⁾ فابن الأثير رفع من شأن الابتداءات ، ونادى بالاحترافية فيها لأنها "أول ما يطرق السمع من الكلام فإذا كان الابتداء لائقاً بالمعنى الوارد بعده توفرت الداوعي على استماعه."⁽⁵⁾ ، إذ هي تمثل لحظة الاستهواء والاستمالة ولها تأثير نفسي كبير على المتلقي ، فلا يستقيم الأثر إلا بحسّنه وبراعته من ناحية، وتفاعله

(1) المثل السائر: 96/3.

(2) العمدة: لابن رشيق ، 387/1.

(3) ينظر المثل السائر: 98/3.

(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السدّ، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، (د.ط) ، (د.ت)، ص: 163 .

(5) المثل السائر: 98/3.

وانسجامة مع المضمون (=المعنى المقصود) من ناحية أخرى، لكي لا يكون فحوى الخطاب في وادٍ والمطلع في وادٍ.⁽¹⁾

ويمثل ابن الأثير عن حُسن الافتتاح بالابتداءات الواردة في القرآن الكريم كنموذج أمثل يُحتذى به في بناء الخطاب الأدبي عمومًا، والنثري خصوصًا، ومن ذلك الابتداء بالنداء كقوله تعالى في مفتح سورة النساء: (يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ)⁽²⁾ وكذلك قوله تعالى في أول سورة الحج: (أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ)⁽³⁾، فهو يوقظ السامعين ويستثير انتباههم، وقد عمد إلى نوع ثانٍ وهو الابتداء بالحروف كقوله تعالى: ألم ، وطس وحم وغير ذلك، معلقًا عليه بقوله: "فإن هذا أيضًا يبعث الاستماع إليه، لأنه يقرعُ السمع شيء غريب ليس بمثله عادة، فيكون سببًا للتطلع نحوه والإصغاء إليه."⁽⁴⁾ وهو ما أشار إليه أبو هلال العسكري، ولكن مع اختلاف في اللفظ قائلاً: "وإذا كان الابتداء حسنًا بديعًا، ومليحًا رشيقًا كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: ألم، حم، وطس وطسم، وكهيص، فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس لهم بمثله عهدٌ ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده والله أعلم بكتابه..."⁽⁵⁾، فالابتداء بالحروف شيء غريب بديع ليس لهم بمثله سابق عهدٍ وعادة، لذا يقودهم الفضول، والرغبة في الإطلاع للاستماع إلى ما بعده، وبالتالي يحقق المطلع النجاح والغاية المرجوة منه.

وآراء ابن الأثير حول مطلع الخطاب النثري نجملها في نقاط يمكن عدّها أركانًا للمطلع الحسن، أو شروطًا يتوخاها الناثر في مطلعته ليحقق أدبيّة خطابه النثري وجماليته:

1- أن يكون الابتداء دالاً على مقصد الخطاب: "فإن الكاتب من أجاد المطلع والمقطع."⁽⁶⁾ وإجادة المطلع وحسنه في "أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود من

(1) ينظر المثل السائر: 108/3.

(2) سورة النساء، آية: 01 .

(3) سورة الحج، آية: 01 .

(4) المثل السائر: 98/3.

(5) الصناعتين: للعسكري، 496.

(6) المثل السائر: 121/1.

هذا الكلام⁽¹⁾؛ أي بتحقيق التناسب بين المطلع وموضوع الرسالة كجنس نثري، فيصبح صدر الكلام ومُفتتحه نافذة مُطلّة على فحوى الرسالة ومضمونها، فهو يتحدّ مع ما قاله الجاحظ في قوله: "فأما الخطب بين السّماطين، وفي إصلاح ذات البين فالإكثار في غير خَطَلٍ، والإطالة في غير إملا، وليكن في صدر كلامك دليل حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفتَ قافيته، كأنه يقول: فرّق بين صدر خطبة النكاح و بين صدر خطبة العيد، وخطبة الصُّلح وخطبة التواهب، حتى يكون لكل فنٍ من ذلك صدرٌ يدل على عجز، فإنه لا خير في كلام لا يدل على معنك، ولا يشير إلى مغزك، وإلى العمود الذي إليه قصدت، والغرض الذي إليه نزلت".⁽²⁾ ، ولقد أكد أبو هلال على ضرورة حُسن الابتداء أيضاً بقوله: "وقال بعضهم ليس يُحمد من القائل أن يُعني معرفة مغزاه عن السامع لكلامه من أول ابتدائه حتى ينتهي إلى آخره... بل الأحسن أن يكون في صدر كلامه دليل على حاجته ومُبين لمغزاه ومقصده".⁽³⁾ كما نقل لنا ابن رشيّق كلاماً مُشابهاً في هذا الموضوع فقال: "...وقال: أبلغ الكلام ما حَسُنَ إيجازُهُ وقلّ مجازُهُ، وكثُرَ إعجازُهُ، وتناسبت صُدوره وأعجازُهُ".⁽⁴⁾

فابن الأثير يلحُّ بإصرارٍ على ما قاله سابقه من النقاد، ويلائم بين موضوع الخطاب النثري وبين مطلع من أجل أن لا يجعل الناثر هذا في وادٍ وذاك في وادٍ آخر، فيُحدّث خلافاً في عملية التلقي لدى السامع.

2- ألا يكون فيه ما يُتطيّر منه أو ما يستقبح فيه: ويرجع ابن الأثير هذه النقطة إلى "أدب النفس لا إلى أدب الدرس"⁽⁵⁾ ، لأن ملاك هذا هو الطبع الأصيل وجودة القريحة والذوق، فهو الذي يحول دون الوقوع فيما يتطيّر منه ويبعده عن مواضعه، ومن افتقر إلى هذه الملكة، فإنّ الخبرات المكتسبة (=أدب الدرس) لا تغنيه في شيء.⁽⁶⁾ فابن الأثير هنا يطالب الناثر بالمطابقة مع حال المخاطب (=المتلقي) أو المقام الذي يكون فيه، بالابتعاد عن ما يتطيّر منه وما يُستقبح، إلا أن

(1) المثل السائر: 96/3.

(2) البيان والتبيين: للجاحظ، 1/116.

(3) الصناعتين: لأبي هلال، ص: 501.

(4) العمدة: لابن رشيّق، 1/392.

(5) المثل السائر: 97/3.

(6) ينظر المثل السائر: 40/1.

ابن الأثير في إدراجه للأمثلة أحاط بالظاهرة الشعرية دون الظاهرة النثرية وقد تكون هذه شهادة منه بابتعاد الخطاب النثري عن السلب؛ أي مما قد يتطير منه أو يُستقبح فيه، لذا نضرب مثلاً مما يُتطير منه - وإن كان في الشعر - حتى تتضح عدم المطابقة لمقام وحال المتلقي؛ فالابتداء بوصف الديار بالذثور والمنازل بالعفاء، وإحاقه بغرض المديح أو التهاني على الأخص موضعٌ يتطير منه وكذلك مثلاً إحقاق أسماء النساء المستقبحة مع رقة الغزل.⁽¹⁾ فهذان المثالان يقف أمامهما ابن الأثير بالمرصاد لما فيها من عدم المطابقة والتناسب مع المقام الذي يكون فيه المخاطب، ولكنه يستثني من ذلك ما كان اسم موضع تضمن واقعة من الوقائع قائلاً: "وهكذا يسامح الشاعر والكاتب أيضاً في ذكر ما لا بد من ذكره، وإن قبح ومهما أمكنه من التورية في هذا المقام فليسلكها، وما لا يمكنه فهو معذور فيه"⁽²⁾. فابن الأثير يقدم نقاطاً استثنائية تتخلل مطابقة الابتداء أو المطلع لمقتضي حال ومقام المخاطب.

كما يشير ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر" لهذه الخاصية - وكذلك العسكري - وبنفس اللفظ تقريباً⁽³⁾، مؤكداً على أثرها وأهميتها ودورها الجمالي في الإبداع الأدبي، وذلك بابتعاد الشاعر في مفتح أقواله مما يتطير به أو يُستجفى من الكلام، فهذا مما يجعل المطلع مناسباً لحالة المتلقي ومقامه، فلا يشعر بالتشاؤم والتطير. وهذا ما يحقق للمطلع الحُسن وبالتالي يضمن للخطاب النثري أدبيته وجماليته، لأن "المعول عليه في تأليف الكلام من المنثور والمنظوم إنما هو حسنه، فإذا ذهب ذلك عنه فليس بشيء"⁽⁴⁾. فنظرية الحُسن و الجمال في الأسلوب الأدبي بدت طاغية على تفكير ابن الأثير النقدي البلاغي - كما سبق أن رأينا - حتى أنه شمل بنظريته البيانية الجمالية في الخطاب النثري كل عناصر العمل الأدبي بما فيها المتلقي الذي حرص على مراعاة حالته و مقامه في إنشاء المطلع .

3 - أن يتميز الافتتاح بالتناسب مع الموضوع، وبالجدّة و الرشاقة ، و الخروج عن نطاق التقليد و الرتابة (= العبارات الجاهزة) : حيث أن أول الأركان البلاغية للكتاب (= الرسالة) " أن يكون مطلع الكتاب عليه جدّة و رشاقة، فإن الكاتب من أجاد

(1) ينظر المثل السائر: 3/98-101.

(2) المثل السائر: 3/102.

(3) ينظر عيار الشعر: لابن طباطبا، ص: 122، وأيضاً الصناعتين، ص: 489.

(4) المثل السائر : 2/76.

المطلع و المقطع ، أو يكون مبنياً على مقصد الكتاب. " (1) ، فابن الأثير في هذه الفقرة قد عالج و بغاية الوضوح و الدقة - و إن كان في إيجاز - مسألة بناء المطلع معالجة جذرية مستوفاة ، أولاً من جهة الموضوع : الذي هو بمثابة المحور الذي يدور عليه الخطاب النثري في جميع أجزائه ، فالغرض أو الموضوع " يهيمن على الأجزاء ويستثيرها و يشرف على نموها و تطورها ، و هي بدورها في الآن نفسه تزيده قوة ، و بروزاً ، و تمكناً و رسوخاً ، و فاعلية ، و تأثيراً. " (2) وهذا البروز ، و الفاعلية ، و التأثير يبدأ من الافتتاح على عدّه أول ما يطرق أذن السامع ليسري في كامل الخطاب النثري سريان الروح في الجسد ومعنى هذا التناسب نفسه بنحده في كلمة جامعة لعبد القاهر الجرجاني : " البلاغة في مناسبة الكلام لغرضه و مناسبة بعضه لبعض. " (3) ، و ثانياً من جهة أن تكون عليه جدّة و رشاقة : و هذا يعني عدم تقيّد الكتاب بما سبق ذكره من الاقتراحات ، و ذلك بالخروج عن تقليد العبارات الجاهزة التي قد أُخِلقت و صارت مزدراة ، و هذا ما أنكره ابن الأثير في قوله : " قد كان الكُتّاب يستعملون في التقليدات مبدأ واحداً لا يتجاوزونه إلى غيره ، و هو " هذا ما عهد فلان إلى فلان " ... ، و قد أنكرت ذلك على مستعمليه في مفتح كتاب أنشأته بولاية والٍ فقلت : " كانت التقليدات تفتح بكلام ليس بذي شأن ، و لا يوضع في ميزان ، و لا يجتنى من أفنان ، و غاية ما يقال في هذا ما عهد فلان إلى فلان ، و تلك فاتحة لم تكن جديدة فتخلق* بتطاول الأيام ، و لا حسنة النظم فيضاهي بمثلها من ذوات النظام. " (4)

فابن الأثير يقرّ و يعترف أن من أهل زمانه من الكُتّاب من قصروا مبادئ تقاليدهم (= مكاتباتهم) على هذه الفاتحة دون غيرها مع أن " هذا ليس من المبادئ المستحسنة ، و من استعمله أوّلاً فقد ضَعَفَ فكرته عن اقتراح ما يحسن استعماله من المبادئ ، و الذي تَبِعَهُ في ذلك إما مقلد ليس عنده قدرة على أن يختار لنفسه ، و إما جاهل لا يفرّق بين الحسن و القبيح ، و الجيد

(1) المثل السائر : 121/1.

(2) حول مفهوم النثر الفني: البشير مجذوب، ص: 83.

(3) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص: 69.

(*) تَخَلَّقُ: تُبْلِي.

(4) المثل السائر : 111-110/3.

و الرديء . " (1) فلقد كان لابن الأثير نظرة تجديدية في بناء المطلع تدعو إلى تكسير قيود الموروث من العبارات الجاهزة، و المعايير التي لا تنسجم مع تطوّر عصر الكتابة الذي يبحث و ينقب عن مداخل الحسن المتجدّد و الجمال الإبداعي في الخطاب النثري و القنوات الموصلة إليه. ولقد استحسّن النقاد قبل ابن الأثير هذه البدايات التي تخرج عن نطاق التقليد و الرتابة، فقد أشار الكلاعي إلى تفنّن الكتاب في اختيار ألفاظ السلام ، و تدرج الاهتمام بها قائلًا : " فكانوا أولاً يقولون : و السلام عليك ، ثم قالوا : و السلام عليك و رحمة الله و بركاته ، ثم تعمقوا بعد ذلك و تفنّنوا ... " (2) ، لكن الفرق واضح و جلي بين الناقدين ، فرغبة ابن الأثير جامحة و فورية في التخليّ عن التقليد، إذ لم يبحث في العبارة التقليدية عن تغيير و تبديل يجعلها تتلاءم و روح العصر، كما فعل عبد الغفور الكلاعي في دعوته إلى التدرّج في التعمّق و التفنّن بل دعا إلى الإقلاع الجذري عنها، و تعويضها مثلاً بابتداع الكتاب أو الرسالة بآية من القرآن الكريم أو بيت من الشعر ... كما سيأتي ذكره أو حتى بابتداع فواتح مخترعة في قوله: " و أما فواتح الكتب التي أنشأها فمنها ما اخترعته اختراعاً و لم أسبق إليه. " (3) فهو يؤمن بفردية الأسلوب الأدبي و تميّزه .

4 - أن يجعل الدعاء في أوّل الكتاب مناسباً لمحتوى ذلك الكتاب و متضمّنًا معناه : لقد اشترط ابن الأثير أن يجعل الدعاء مشتقاً من المعنى الذي بُني عليه الكتاب ، فعلى الكاتب أن يوازن بين الدعاء و موضوع الرسالة، و هو يضرب مثالين و يدعو الكُتّاب إلى الاحتذاء و النسخ على هذا المنوال على اعتبار أنه انفراد بابتداعه قائلًا : " وانسخ على منوالها فيما تقصده من المعاني التي تبني عليها كتبك ، فإن ذلك من دقائق هذه الصناعة " (4) .

ومِمّا كتبه ابن الأثير في الهناء بمولود " جدّد الله مسرّات المجلس السامي الفلاني، ووصل صبّوح هنائه بغبوقه، و أمتعهُ بسليله المبشّر بطُروقه ، و أبقاه حتّى يستضيئ بنوره ، و يرْمى عن فوقه، و سرّ به أبحار المعاني حتى تخلق أعطافها بخلوقه ، وجعله كزرع أخرج شطأه فأزره

(1) المثل السائر : 110/3 .

(2) إحكام صناعة الكلام: الكلاعي، ص: 82.

(3) - (4) - (5) المثل السائر : 112/3 .

فاستغلظ فاستوى على سؤقه .⁽⁵⁾ ثم أخذ في إتمام الكتاب بالهناء للمولود على حسب ما يقتضيه المعنى، فالصيغة الدعائية " جدد الله مسرات ... " دليل أو علامة على صهر الدعاء في سياقه عبر التوليد اللفظي لصيغ جديدة من السياق اللغوي (مسرات ، هناء ...) ، و الذي جعل من معنى الدعاء متضمنا مقصد الرسالة (= الكتاب) الذي بني عليه ، بل لقد عمل ابن الأثير على تقوية هذه الصلة بأن جعل من الدعاء تصويرا من خلال تشبيهه " و جعله كزرع ... " بهدف إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل و التصوير⁽¹⁾.

فلقد اهتدى ابن الأثير من باب تحقيق التوازن بين الدعاء و الموضوع - موضوع الرسالة - إلى التصرف في صيغ الدعاء بما يقتضيه أغراض الترسل ، و ذلك بالاستغناء عن العبارات الجاهزة* ، و التي تعمل على محاصرة النص دون مراعاة مقتضيات السياق اللغوي الذي يندرج فيه الدعاء .⁽²⁾ و بتوليد صيغ جديدة من السياق اللغوي الخاص بالرسالة، فيكون الدعاء متين الصلة بها، و نابعا من لغتها .

و يشير ابن الأثير إلى خصوصية المعنى - في الدعاء - إذا كان متميِّزا بالحسن و الغرابة فالإبداع الفني في نظره يكمن في المعنى الغريب؛ أي المبتدع الذي لم يسبق إليه ، فالإبداع " إنما يقع في معنى غريب لم يطرق ، ولا يكون ذلك إلا في أمر غريب لم يأت مثله ، وحينئذ إذا كُتب فيه كتاباً أو نُظم فيه شعرا ، فإن الكاتب و الشاعر يعثران على مظنة الإبداع فيه ."⁽³⁾

وقد أورد أمثلة عن افتتاحات الرسائل المخترعة مزاجا فيها بين الديوانية و الإخوانية و منبهاً إلى مطالع كتبه هو ككاتب، و ما فيها من ابتداع و اختراع في قوله " أما فواتح الكتب التي أنشأها فمنها ما اخترعته اختراعا و لم أسبق إليه و هي عدّة كثيرة ."⁽⁴⁾ ، معلقاً على مفتوح

(1) ينظر المثل السائر: 55/1.

(*) كصيغة (جُعلت فداك) التي دعا ابن المدبر إلى اجتنابها قائلاً: "كما أنهم جعلوا (أكرمك الله وأبقاك) أحسن منزلة في كتب الفضلاء والأدباء من (جعلت فداك) على اشتراك معناه، واحتماله أن يكون فداءً من الخير كما يحتفل أن يكون فداءً من الشر." الرسالة العذراء ضمن جمهرة رسائل العرب في العصور العربية الزاهرة: 180/4 .

(2) الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم: صالح بن رمضان، دار الفارابي، تونس، ط1، 2002، ص: 532.

(3) المثل السائر : 36/2.

(4) المثل السائر : 112/3.

كتاب كتبه إلى بعض الإخوان (= رسائل إخوانية) بقوله: " وهذا مطلع غريب و السياقة التالية لمطالعة أعرب، ومن أعرب ما فيها قولي : و ها أنا أصبحت بالعكوف على عبادته مغرى و قال الناس هذا ابن أبي كبشة الكتّاب لا ابن أبي كبشة الشّعري، و المراد بذلك أن أبا كبشة كان رجلاً في الجاهلية يعبدُ الشّعري فخالف بذلك دين قومه، ولما بعث النبي - p - قالت قريش هذا قد خالف ديننا ، و سَمَّوه ابن أبي كبشة، أي أنه قد خالفنا كما خالف أبو كبشة قومه في عبادة الشّعري ، فأخذت أنا هذا المعنى وأودعته كتابي هذا فجاء كما تراه مبتدعا غريبا"⁽¹⁾. كما علّق على كتاب إخواني آخر : " و هذا فصل من كتاب وهو غريب عجيب، وفيه معنيان مبتدعان و أعجبهما و أغربهما قولي: " حتى يتمثل أن الجنة في شجرة " و هذا مستخرج من الحديث النبوي"⁽²⁾. فابن الأثير يصرّح أن باب المعاني مفتوح و الخيال الإنساني قادر على الابتكار ، ففي زوايا الأفكار خبايا ، و في أبكار الخواطر سبايا⁽³⁾.

كما نستنتج من تعليقاته أن له في المعاني المخترعة طريقا يسلكه استخراج من كتاب الله تعالى و أحاديث نبيّه p ، وذلك أن الآية في كتاب الله تعالى ، أو الحديث النبويّ ترد و المراد بها معنى من المعاني ، فيأخذها ابن الأثير و ينقلها إلى معنى آخر فيصير مخترعا على حدّ تعبيره .⁽⁴⁾ كما أورد ابن الأثير أيضا أمثلة عن الحسن في المعاني ، ولكنه غير المخترع ، فهو لم يكن ككتّاب زمانه الذين تأسف عليهم لما آل إليه أدبهم قائلا : "... لكن قد تقاصرت الهّم و نكصت العزائم ، و صار قصارى الآخر أن يتبع الأوّل ، و ليته تبعه و لم يقصّر عنه تقصيرا فاحشا ."⁽⁵⁾ وأضاف فيها وأربى، فهذا يُقرّبه من باب الحُسن و الجمال الفنيّ .

فابن الأثير في حديثه عن مناسبة الدعاء، و اشتقاقه من فحوى الكتاب يوازي الكلاعي في قوله: " يجب على الكاتب أن يتحرى في الدعاء الألفاظ الرائقة و المعاني اللاتقة ، و يتوخى من ذلك ما يناسب الحال ، و يُشاكل المعنى ، و يوافق المخاطب ."⁽⁶⁾ ، فإذا كان الدعاء في صدر

(1) المثل السائر : 113/3-114.

(2) المثل السائر : 114/3.

(3) ينظر المثل السائر : 58/2.

(4) ينظر المثل السائر : 56/2.

(5) المثل السائر : 59/2.

(6) إحكام صنعة الكلام : للكلاعي، ص:73.

رسالة رسمية (= سياسية)، فعلى الكاتب أن يلتزم فيه بما يتناسب و مكانة المرسل إليه فلا يزيد ولا ينقص، و إذا كان في صدر رسالة اجتماعية فيسمح للكاتب أن يزيد في الدعاء حتى يتمكن من استمالة المرسل إليه و كسب مودته، و هذا ما قنن له ابن وهب و ابن المدبر بحسب المخاطبين؛ فقد صنفا المخاطبين ثلاثة مراتب، و جعلوا لكل مرتبة صيغاً دقيقة تستعمل في مخاطبة أصحابها. (1)، فالتصرف في صيغ الدعاء بما تقتضيه أغراض الترسيل يكشف عن رغبة ابن الأثير و غيره من النقاد على اختلاف عصورهم و اتجاهاتهم في تحرير الأسلوب الخاضع لرسوم مضبوطة، و تحويله من قوالب جاهزة منتظمة تتكرر في صدور الرسائل - و حتى مُتونها و خواتمها - إلى موطن من مواطن التجديد الفني الذي يفاجئ بما لا يُنتظر من صيغ المخاطبة و عبارات الدعاء. (2)

5 - أن تجعل التحميدات* في أوائل الكتب السلطانية مناسبة لمعاني تلك الكتب : فبعد افتتاح الرسائل كجنس للخطاب النثري بالبسملة " ليبارك لهم فيما يحاولون و يؤجرون عليه. " (3) يتلو السلام حمدٌ لله عزّ و جلّ و شكره، فكما قال سهل بن هارون في " البيان و التبيين " " واجبٌ على كل ذي مقالة أن يبتدئ بالحمد قبل استفتاحها كما بدئ بالنعمة قبل استحقاقها. " (4)، فللتحميد أهميته و أثره في النفوس حيث يقول أبو هلال : " و لهذا جعل أكثر الابتداءات (بالحمد لله) لأنّ النفوس تشوق للثناء على الله ، فهي داعية إلى الاستماع، وقال رسول p: " كل كلام لم يُبدأ فيه بحمد الله تعالى فهو أبتّر. " (5)

(1) ينظر البرهان: لابن وهب، ص: 271. وأيضاً الرسالة العذراء لابن المدبر ضمن الجمهرة: 179/4-180، وحتى من جاء بعد ابن الأثير قال بذلك . ينظر البرد الموشى في صناعة الإنشا : للموصلي، تحقيق: عفاف سيّد صبره، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، ط 1، 1990، ص: 74

(2) ينظر الرسائل الأدبية: صالح بن رمضان، ص: 532.

(*) لقد اعتنى عبد الحميد الكاتب بمقدمة الرسائل وأطال التحميدات، ولعل هذا ما دفع المسعودي صاحب "مروج الذهب" إلى جعله أول من استعمل التحميدات على الرغم من وجودها قبله. كما قيل عنه: "واضع مقدمات الرسائل التي سار عليها الكتاب بعده"، نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي: حسين نصار، ص: 75-76 .

(3) أدب الكتاب: للصولي، ص: 32.

(4) البيان والتبيين: للجاحظ، 2/52 .

(5) الصناعتين: للعسكري، ص: 496 .

و لقد خصّ ابن الأثير التحميد بالرسائل الرسمية دون غيرها معللاً بقوله: " و إنما خصّصت الكتب السلطانية دون غيرها لأن التحاميد لا تصدر في غيرها ، فإنها تكون قد تضمنت أموراً لائقة بالتحميد كفتح معقل أو هزيمة جيش أو ما جرى هذا المجرى . " (1) و اشترط أن تتضمن التحميدات أيضاً الإشارة إلى غرض الرسالة و الإيجاء بمضمونها، و في هذا المجال استغرب من أبي إسحاق الصابي، فهو على الرغم من تقدّمه في فن الكتابة، فقد لاحظ عليه الإخفاق في بعض الابتداءات، يقول ابن الأثير: " فقد أحلّ بهذا الركن الذي هو من أوكد أركان الكتابة فإذا أتى بتحميدة في كتاب من هذه الكتب لا تكون مناسبة لمعنى ذلك الكتاب ، و إنما تكون في وادٍ و الكتاب في وادٍ إلا ما قلّ من كتبه . فمما خالف فيه معناه أنه كتب كتاباً يتضمّن فتح بغداد و هزيمة الأتراك عنها، و كان ذلك فتحاً عظيماً فابتدأ بالتحميد فقال: " الحمد لله رب العالمين الملك، الحقّ، المبين، الوحيد، الفريد، العليّ، المجيد الذي لا يوصف إلا بسلب الصفات ، ولا يُنعت إلا برفع النعوت، الأوّل بلا ابتداء، الأبدى بلا انتهاء . " (2) وقد انتقد ابن الأثير هذه التحميدة التي وُضعت في صدر كتاب فتح، و هي لا تصلح في رأيه إلا أن يفتح بها مصنّف من مصنفات أصول الدين، ولكنه أشار أنه إن أساء في هذا الموضوع فقد أجاد و أحسن في مواضع أخرى، ككتاب كتبه عن الخليفة المطيع رحمه الله إلى الأطراف عند عودته إلى كرسي ملكه . (3) وجاءت تحميدته مناسبة لموضوع الكتاب. فإحساس ابن الأثير بضرورة المناسبة مع فحوى الخطاب النثري عموماً لا يختلف عن قول الكلاعي قبله: " وإذا كان المرسل حاذقاً في تحميده إلى ما جاء بالرسالة من أجله " (4) ؛ أي الغرض .

ولكننا نعتقد أنه قد جانب الصواب حينما قصر التحميدات على الرسائل السلطانية (= السياسية) فقط ، فإن كانت الرسائل السياسية تستوجب التحميد لما فيها من أمور لائقة بالتحميد كما يقول، فإنّ مثل هذا ينطبق على بعض الرسائل الاجتماعية التي يتصل موضوعها

(1) المثل السائر : 108/3 .

(2) المثل السائر : 109/3 .

(3) ينظر المثل السائر : 110/3 .

(4) إحكام صنعة الكلام: للكلاعي، ص: 66-67 .

ببعض تلك الأمور التي تستوجب التحميد.⁽⁵⁾ إلا إذا كان يقصد من كلامه أن التحميد أصل لا يُستغنى عنه في الرسائل السياسية ، وفرغ في بعض الرسائل الاجتماعية قد لا يلتزم به .
6 - أن يفتح الكتاب بآية في القرآن الكريم ، أو بجزء نبوي ، أو بيت من الشعر ، ثم يُبني الكتاب عليه: وذلك بأن يضمن الناثر كتابه أو خطابه النثري كلاماً آخر لغيره قصد الاستعانة على تأكيد المعنى المقصود ؛ وهو تضمين كلي ، "فأما إذا قصد التضمين فتؤخذ الآية بكاملها و تدرج درجاً ، و هذا ينكره من لم يذق ما ذقته - ابن الأثير - من طعم البلاغة ، ولا رأى ما رأته " .⁽¹⁾
أما التضمين الجزئي فهو حلّ للآيات و الأبيات الشعرية كما رأينا آنفاً .

وهذا يدخل في باب التضمين الحسن الذي يكتب به الكلام طلاوة ورونقاً من جهة ثم يُبنى عليه الكتاب (= الخطاب النثري) من جهة أخرى ، حيث تصح هذه الآية القرآنية أو الحديث النبوي ، أو بيت الشعر اللبنة الأولى في البناء العام للخطاب النثري ككل ، فهي تدلنا من الإطالة الأولى على هذا الكتاب عن موضوعه ، و المحور الذي يدور في فحواه .

ومن أمثلة افتتاح الخطاب النثري بالشعر ابتداءً ، كتابٌ يتضمن البشري يفتح خطه ابن الأثير بقلمه فقال : "ومن طلب الفتح الجليل فإنما مفاتيحه البيض الخفاق الصّوارم
وقد أخذنا بقول هذا الشاعر الحكيم ، و جعلنا السيف وسيلة إلى استنتاج الملك العقيم و راية المجد لا تُنصب إلا على النَّصب ، و الراحة الكبرى لا تنال إلا على جسر من التعب . " ⁽²⁾ فمن البيت الشعري للمنتهي يستقطب المتلقي موضوع الرسالة .

و لقد سلك هذا المسلك في الافتتاح بآية قرآنية أو حديث نبوي ، ولكن ما يلفت الانتباه أن نماذجه الواردة في هذا السياق كلّها تدرج ضمن الرسائل الرسمية (= السلطانية) حيث يقول: وفي ذلك ما كتبه في مُفتح تقليد بالحسبة ... ، وكذلك فعلت في موضع آخر وهو مفتتح كتاب كتبه إلى شخص كلفته السفارة إلى مخدمه في حاجة ... ، و في توقيع كتبه لولد رجلٍ من أصحاب السلطان ... ⁽³⁾ ، وكأنه يتعمد تبيان جواز التضمين بالقرآن الكريم أو الحديث النبوي أو الشعر

⁽⁵⁾ ينظر أمثلة عن الرسائل الاجتماعية التي اشتملت "التحميد" في جمهرة رسائل العرب: أحمد زكي صفوت، 291/3

294/3 ، 316/4 .

⁽¹⁾ المثل السائر : 201/3 .

⁽²⁾ المثل السائر : 118/3 .

⁽³⁾ ينظر المثل السائر: 118/3-120 .

في الرسائل الرسمية، وهذا ما رفضه قبله سابقيه من النقاد، فالجاحظ مثلاً ينتصر إلى تمثّل الشعر في أنواع الرسائل دون رسائل الخلفاء (= الرسمية) في قوله: "و أكثر الخطباء لا يتمثلون في خطبهم الطّوال بشيء من الشعر، ولا يكرهونه في الرسائل إلا أن تكون للخلفاء."⁽¹⁾ وهذا ما انتهجه بعده ابن المدبر إذ يقول: "فإنّ تضمين المثل السائر و البيت الغابر البارع مما يزيّن كتابتك، ما لم تخاطب خليفة أو ملكاً جليلاً القدر، فإن اجتلاب الشعر في كتب الخلفاء و الجلّة الرؤساء عيب و استهجان للكتب، إلا أن يكون الكاتب هو القارض للشعر والصانع له، فإن ذلك يزيد من أبهته و يدلّ على براعته."⁽²⁾

فهذه هي الأركان و الشروط التي وضعها ابن الأثير لينير درب أبنائه الكُتّاب إلى المطلع الحسن على عدّه اللبنة الحيوية في بناء الخطاب النثري العام، فكأن ابن الأثير يقول مع أبي هلال العسكري: "... أحسنوا معاشر الكُتّاب الابتدآت فإنهن دلائل البيان."⁽³⁾

أما عن ثاني عناصر بناء الخطاب النثري التي عني بها ابن الأثير إلى جانب المبادئ و الافتتاحات ما اصطلح عليه النقاد بـ "التخلّص أو الخروج"⁽⁴⁾، فقد تتبع ابن الأثير هذا العنصر الجمالي و المستوي الثاني في نسج بنية الخطاب النثري معرفاً إيّاه: "أما التخلّص فهو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبيناً هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، و جعل الأول سبباً إليه فيكون بعضه أخذاً برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه و يستأنف كلاماً آخر بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغاً، و ذلك مما يدلّ على حذق الشاعر و قوة تصرّفه من أجل أن نطاق الكلام يضيق عليه، و يكون مُتبعاً للوزن و للقافية فلا تُؤاتيه الألفاظ على حسب إرادته و أما النثر فإنه مُطلق العنان يمضي حيث يشاء، فلذلك يشقّ التخلّص على الشاعر أكثر مما يشقّ على النثر."⁽⁵⁾

(1) البيان والتبيين: للجاحظ، 118/1.

(2) الرسالة العذراء: لابن المدبر ضمن جمهرة رسائل العرب، 178/4.

(3) الصناعتين: للعسكري، ص: 489.

(4) ينظر مثلاً: الوساطة بين المتنبي و خصومه للقاضي عبد العزيز الجرجاني، ص: 152، و عيار الشعر لابن طباطبا

ص: 111، والصناعتين ص: 513 و ما بعدها، و العمدة: 195/1، والبيان والتبيين: 107/1.

(5) المثل السائر: 121/3.

أطلق ابن الأثير مصطلح " التخلّص " للدلالة على حُسن خروج و انتقال الناثر من فكرة إلى فكرة - و من غرض إلى غرض في القصيدة التقليدية التي تضمّ عدة أغراض - ، و من معني إلى معني بشكلٍ ينتج ترابط المعاني ، و أخذ بعضها برقاب بعضٍ حتى يصبح الخطاب النثري منسجماً، مترابطاً، متماسكاً ، و كأنه أُفرغ في قالب واحدٍ ، و هذه فكرة هامة في أدبيّة الخطاب لأنها تُقارب ما اصطلح عليه حديثاً بالوحدة العضوية .

و كان ابن الأثير مدركاً لأهمية و فعاليّة هذا المعيار، إذ جعله الركن الثالث من الأركان الخمسة للكتابة في قوله " الركن الثالث : أن يكون خروج الكاتب من معني إلى معني برابطة لتكون رِقاب المعاني آخذة بعضها ببعض و لا تكون مقتضبة ، و لذلك باب مفرد أيضاً يسمى باب " التخلّص و الاقتضاب . " (1) كما أضاف قائلاً بأنه : " مهمّ عظيم من مُهمّات البلاغة . " (2) و لكي يؤكد على أهمية خاصية التخلّص أو حسن الانتقال اتجه إلى إثبات وجودها في الحقل القرآني ، فقد أنكر على الغامبي قوله بأنّ كتاب الله خالٍ من التخلّص، فإذا كان " القرآن معجز ببلاغته و فصاحته . " (3) ، فكيف لا يحوي ولا يأوي هذه الظاهرة الفنية الجمالية، إذ " في القرآن الكريم مواضع كثيرة كالخروج من الوعظ، و التذكير، و الإنذار و البشارة بالجنة إلى أمر ، و نهي، و وعد، و وعيد، و من مُحكم إلى متشابه ، و من صفة لنيّ مرسل و مَلَكٍ منزل إلى ذمّ شيطان مربد، و جَبّار عنهد بلطائف دقيقة ، و معانٍ أخذ بعضها برقاب بعضٍ . " (4) فقد ورد في الخطاب القرآني مواضع كثيرة من التخلّصات الحسان كالذي ورد في سورة الأعراف و سورة الشعراء ، و سورة يوسف، فإن " هذا الكلام يسكّر العقول و يسحر الألباب و فيه كفاية لطالب البلاغة ، فإنه متى أنعم فيه نظره و تدبّر أثناءه ، و مطاوي حكّمته علم أنّ في ذلك غنى عن تصفّح الكتب المؤلفة في هذا الفن . " (5) .

(1) المثل السائر: 1/122 .

(2) المثل السائر: 3/121 .

(3) المثل السائر: 3/31 .

(4) المثل السائر: 3/127 .

(5) المثل السائر : 3/129 .

و بعد أن جعل ابن الأثير من تَخَلُّصات النص القرآني المثل الأعلى الذي يحتذى به ، وقبس النور الذي يضيء درب الأدباء في إنتاج أدبهم - وهو أولهم - ، أخذ يسوق كعادته طائفة من الشواهد و الأمثلة عن التخلُّص و حُسن الانتقال في الخطاب النثري و التي تخرجه من دائرة التنظير إلى التطبيق و التجسيد ، لتكون منارة ثانية للكتاب معلقاً بقوله : " وهذا من التخلُّصات البديعة فأنظر أيها المتأمل كيف سُقَّتْ الكلام إلى استهداء الرطب ، و جعلت بعضه آخذاً برقاب بعض حتى كأنه أفرغ في قالبٍ واحدٍ ، و كذلك فليكن التخلُّص من معنى إلى معنى و هذا القدر كافٍ للتعلُّم . " (1)

و من خير ما أورده كتاب كتبه إلى بعض الإخوان يصف فيه الربيع ، ثم خرج من ذلك أو تَخَلَّصَ إلى ذكر الأشواق بقوله : " و كما أن هذه الأوصاف في شأنها بديعة ، فكذلك شوقي في شأنه بديع ، غير أن لحرّه فصل صيف ، و هذا فصل ربيع ، فأنا ألمي أحاديثه العجيبة عن النوى و قد عرفت حديث من قتله الشوق فلا أَسْتغضُّ حديث من قتله الهوى . " (2) فجمالية هذه الفقرة و أدبيتها حقاً متأتية من حسن تَخَلُّص ابن الأثير فيها بالانتقال من وصف الربيع إلى ذكر الأشواق الحارقة ، فأنظر إلى عبارة " غير أنه لحرّه فصل صيف ، و هذا فصل ربيع " كيف تحسَّ معها بأن المعاني آخذ بعضها برقاب بعضٍ ، و تقف على هذا الالتحام و التماسك النصي الذي يفرز كل هذا الحسن البياني ، الذي ألح عليه ناقدنا الجمالي ابن الأثير ، و اعتبره محور أدبيّة الخطاب النثري ، إذ هو الذي يجعل من الخطاب خطاباً أدبياً .

و هكذا إذن جعل ابن الأثير من التخلُّص كعنصر مكوّن لبنية الخطاب النثري ، و مما يفرزه من سمة التماسك النصي الجمالية مقوماً أساسياً في الإبداع الأدبي ، و معياراً لتقويمه و الحكم عليه ، حيث يتبارى و يتفاوت الأدباء في صنعه و إبداعه .

و إن كان ابن الأثير قد تحدّث عن حُسن التخلُّص كخاصية جمالية إيجابية لها دورها في بناء الخطاب النثري ، فإنه تحدّث أيضاً عن الطرف المقابل له و هو " الاقتضاب " ، و عن مفهومه قال : " أما الاقتضاب فإنه ضدّ التخلُّص ، و ذلك أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه و يستأنف كلاماً آخر غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك ، ولا يكون للثاني علاقة بالأول و هو مذهب العرب و من يليهم من المخضرمين . " (3) ، فهو يقصد بمصطلح " الاقتضاب "

- (1) المثل السائر : 134/3 .
 (2) المثل السائر : 132/3 .
 (3) المثل السائر : 121/3 .

قطع الكلام و استئناف كلام آخر غيره من دون علاقة بينهما .

و بعد وقوف ابن الأثير على حقيقة الاقتضاب، يشير إلى أن من الاقتضاب ما هو حسن و يقربُ من التخلُّص و هو فصلُ الخطاب، و الذي أجمع عليه المحققون من علماء البيان أنه " أما بعد " " لأن المتكلم يفتح كلامه في كل أمرٍ ذي شأن بذكر الله و تحميده فإذا أراد أن يخرج إلى الغرض المسوق إليه فَصَلَ بينه و بين ذكر الله تعالى بقوله أما بعد . " (1) و يقرّ ابن الأثير بأن الفصل قد يكون أحياناً أحسن و أبلغ من الوصل كاستعمال لفظة " هذا " للخروج من كلام إلى كلام آخر غيره كقوله تعالى : (و اذكر عبادنا ، إبراهيم و إسحاق و يعقوب أولى الأياد و الأبصار ، إنا أخلصناهم بخالصة ذكرى الدار ، و إنهم عندنا لمن المصطفين الأخيار ، و اذكر إسماعيل و اليسع و ذ الكفل و كل من الأخيار ، هذا ذكر وان للمتقين لحسن مآب ، جنات عدن مفتحة لهم الأبواب) (2) ، ففي الآية الكريمة ذكر الله من ذكره من الأنبياء -عليهم السلام - و أراد أن يذكر عقبه بابا آخر غيره، و هو ذكر الجنة و أهلها فقال : (هذا ذكر) ، ثم قال : (إن للمتقين لحسن مآب) ، و لما أعقبه بذكر أهل النار قال (هذا و إن للطاغين لشر مآب) (3) .

و هكذا تتفاوت مستويات البناء الهيكلي للخطاب النثري، و تتباين أوجه الحُسن و طرقة فيه باختلاف مقام الكلام ، فمن المقامات ما يناسبه التخلُّص، و منها ما يستدعي الاقتضاب و لو جاء التخلُّص مكانه عُدَّ عيباً و عيباً، و كذلك باختلاف النوع الأدبي شعراً أو نثراً فالتخلُّص

(1) المثل السائر : 139/3 .

(2) سورة ص، الآية : 49-50 .

(3) ينظر المثل السائر : 139/3-140 .

(4) المثل السائر : 141/3 .

بالنسبة للشاعر غير ممكن في كل الأحوال ، و أنه من مستصعبات علم البيان عكس "الاقتضاب " فـ " الاقتضاب الوارد في الشعر كثير لا يحصى ، و التخلص بالنسبة إليه قطرة من بحر " (4) .
 إذن يعدّ " الاقتضاب " كعنصر في البناء العام للخطاب - إلى جانب التخلص - في تصوّر ابن الأثير أيضا معيارا جمالياً في تقويم الخطاب النثري ، و مقومًا أساسيا لتحقيق أدبيّة هذا الخطاب و جمالياته الفنيّة ، و لكن التخلّص أعلى درجة فنيّة منه في الخطاب النثري فإنّ لكل شيء جمالاً ، و حليّة الكتاب و جماله إيقاع الفصل موقعه و شحذ الفكرة و إجالتها في لطف التخلص". (1) كما قال أبو هلال ، فبلاغة الخطاب النثري إذا اعتزلتها المعرفة بمواضع التخلّص و الاقتضاب التي نادى بها ابن الأثير كانت كالآلئ المبدّدة من غير نظامٍ و بناءٍ يجمع شملها ، و يقوّي أواصرها .

و يجدر بنا أن نلفت الانتباه إلى ثالث مستويات البناء الهيكلي للخطاب الأدبي و هي " الخاتمة" ، فإن كان ابن الأثير لم يتوسع في طرحها و اكتفى بأن أطلق عليها مصطلح " المقطع " ، فقد اشترط فيه حسن الختام في قوله : " فإن الكاتب من أجاد المطلع و المقطع . " (2) ، لأنه الأثر الذي يتردّد صداه في قلوبهم و عقولهم و آخر ما يبقى في الأسماع أو به تتم الفائدة لذا جمعت الخاتمة مستويين : مستوى الأشياء أي مستوى الإعادة و التلخيص و مستوى العواطف (3) ، و بهما تتكامل من أجل تحقيق الغاية المرجوة من حسن المقطع " و الغاية من حسن المقطع أمران : أن يتم إقناع السامعين (=المتلقي) حتى لا تبقى للنفوس بعده تطلّع ، و ذلك بذكر مجمل ما أتى مفصّلاً ، و أن يقوّي فيهم الرغبة في العمل بما أذعنوا له و ذلك يكون بإفراغ ما في الوسع من تحريك العواطف و المهارة في التأثير. " (4) .

(1) الصناعيتين: لأبي هلال العسكري، ص: 500 .

(2) المثل السائر: 121/1 .

(3) ينظر في بلاغة الخطاب الإقناعي : محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، ط2 ، 2002 ، ص: 139 .

(4) فن الخطابة (وإعداد الخطيب) : علي محفوظ ، مكتبة رحاب ، الجزائر ، (د.ط.) ، (د.ت) ، ص: 58-59 . و نشير أن عناصر البناء العام للخطاب النثري : مقدمة (مطلع) ، عرض (تخلص) ، وخاتمة (مقطع) ، وإن أوردها ابن الأثير في حديثه عن جنس الرسالة فهي تنطبق على الأجناس النثرية الأخرى كالخطابة مثلاً ، يراجع كدراسة مقارنة بين الرسالة و الخطابة في البناء العام : فن الخطابة و تطوره عند العرب : إيليا الحاوي ، دار الثقافة ، بيروت - لبنان ، (د.ط.) ، (د.ت) ، ص: 18-21 .

فمن هذا البعد النفسي و الدلالي للمقطع ، نفهم ما نبه إليه النقاد من ضرورة ارتباط الخاتمة بالموضوع ⁽⁵⁾ على عدّها إعادة تلخيصٍ و إيجاز للموضوع ، فإذا كان الابتداء له دلالة الإفضاء إلى ما بعده، فإن للمقطع دلالة تضمّن ما قبلها ، و هذا ما يقودنا إلى أن التوازن ، و التناسب و الالتحام و التماسك بين أجزاء و مستويات الخطاب النثري يحقق ظاهرة فنية جمالية تسري في نسيج الخطاب، ألا و هي " الوحدة " التي نادى بها ابن الأثير في سياق حديثه عن كلّ عنصر من عناصر بناء هذا الخطاب النثري . فثالث العناصر التي نعرج عليها في هيكله النص النثري هو الوحدة .

- لقد سيطر مفهوم " الوحدة " في الخطاب النثري على نقد النثر العربي القديم على عدّه سمة جمالية تضيف على الخطاب النثري الالتحام و التماسك بين أجزاء بنائه العام ، و تجعل منه بنية حيّة تامة الخلق و التكوين من أجزاء ثلاثة : مطلع ، و تخلص ، و مقطع؛ أي بداية و متن و نهاية و لكن كل جزء منها خاضع لما قبله لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرّات ، فهو خيط من النسيج يدخل في تكوينه ، و يساعد على تشكيله ، و هذا ما يحقق " الوحدة " في الخطاب النثري .

ولقد بلغ من إكبار للنقاد لخاصية الوحدة، ووعيهم بدورها الحاسم في توفير الجودة الفنية للعمل الأدبي أن اشترطوها في الخطاب الشعري ، وألحوا على ذلك مع علمهم بصعوبة تحقيق هذه المزية فيه لطبيعة الشعر ذاته ، و لما فيه من ضرورات تحدّد من حرية الشاعر - الوزن و القافية - ⁽¹⁾ ، حيث نجد الجاحظ يصف بعض الأبيات الشعرية بعدم الترابط أو عدم القران في قوله : " لو إنه يقول : لو كان لشعره قرانٌ . " ⁽²⁾ ، ثم يصرح بهذه

⁽⁵⁾ ينظر الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 501-502.

⁽¹⁾ ينظر المثل السائر: 121/3 .

⁽²⁾ البيان والتبيين : 50/1 .

⁽³⁾ ينظر البيان و التبيين : 50/1 ، ويقارن بالمثل السائر : 124/3 .

⁽⁴⁾ ينظر المثل السائر : 127-122/3 ، 138-137/3 .

⁽⁵⁾ ينظر في النقد الأدبي : شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط 3 ، (د.ت) ، ص: 153 .

الفكرة مباشرة عندما قال بأن أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء كأنه سبك سبكا واحدا أو أفرغ إفراغا واحدا⁽³⁾.

و هذا ما توسع فيه ابن الأثير بأن جعل أدبية الخطاب الشعري تُحقق تحت ظل مبدأ الترابط و التماسك بين أبيات القصيدة الواحدة لا في ظل مبدأ استقلالية كل بيت بمعناه⁽⁴⁾ و الذي قال به الكثير من النقاد. و نلمس في تصوّر ابن الأثير لهذا المفهوم الجمالي نظرة مستقبلية للشعر العربي، و كأنه وقف على ما يعرف بالوحدة العضوية في شعرنا الحديث⁽⁵⁾.

كما التفت إلى هذا المعيار في الخطاب الشعري بعد الجاحظ كثير من النقاد كابن طباطبا، و ابن رشيق، و عبد العزيز الجرجاني و غيرهم*، و المقام هنا لا يسمح بالتوسع في هذه النقطة، لأن ما يهمنا هو محاصرة هذا المفهوم الجمالي في الخطاب النثري لا الشعري، فيا ترى كيف رصد ابن الأثير هذه الظاهرة الفنيّة في سياق تنظيره لهيكله النص في الخطاب النثري؟.

لقد عرف مفهوم " الوحدة " في الخطاب النثري رواجاً كبيراً بين النقاد العرب لإدراكهم أنه خاصية مشتركة بين الشعر و النثر، إلا أنه في النثر أدخل و ألصق به، فتلاحم أجزاء الخطاب النثري، و الاتصال الوثيق بين عناصره الفنيّة يجعل منه أشبه بالكائن الحيّ السويّ المتناسق الأعضاء البارع القوام، يقول العتّابي: " الألفاظ أجساد، و المعاني أرواح، و إنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخرًا، أو أخرت منها مقدّمًا أفسدت الصورة، و غيرت المعنى كما لو حول رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجلٍ لتحوّلت الخلقّة و تغيّرت الحلية ".⁽¹⁾، و في نفس السياق قال الحاتمي معالجا مسألة " الوحدة " في بناء القصيدة "... مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، و باينهُ عن صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتحوّن محاسنه، و تعفي معالمة ...، و تأتي القصيدة في تناسب صدورها و أعجازها، و انتظام نسيبها بمدحها كالرسالة البليغة و الخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء. " ⁽²⁾، فهو يرى بأن الخطابين النثري و الشعري متشابهان في وحدة

⁽³⁾ ينظر عيار الشعر، ص:124، والعمدة، ص:117، والوساطة، ص:295.

⁽¹⁾ الصناعتين: للعسكري، ص:161.

⁽²⁾ من حلية المخاضرة: للحاتمي، 1/104، نقلا عن كتاب حول مفهوم النثر الفني: البشير المجذوب، ص:282.

البناء ، فكلاهما تتساند عناصره كلّها في سبيل خدمة المجموع بحيث لا استقامة و لا اعتدال للجزء دون الكلّ ، ولا للكلّ دون الجزء مُجسّداً الخطاب الأدبي في صورة إنسان .

لكن بعض النقاد قد خرجوا عن تصور الحاتمي لوجود " الوحدة " في الخطابين الشعري و النثري على حدّ سواء ، فنقف عند التوحيدي الذي تطرق مرارا لمعنى " الوحدة " و اختصاص النثر دون الشعر، و امتيازها بها عليه قائلا " ... ومن شرفه (النثر) أيضا أنّ " الوحدة " فيه أشهر أو التكلف منه أبعدُ ، و هو إلى الصفاء أقربُ ، و لا توجد " الوحدة " غالبا على شيء

إلا كان ذلك دليلا على حُسن ذلك الشيء و بقائه ، و بهائه، و نقائه ."⁽¹⁾

و يقول في نفس المعنى " ... النثر أشرفُ جوهرًا و النظم أشرف عرضًا ، قال : و كيف ؟ قلت : لأنّ الوحدة في النثر أكثر ، و النثر إلى الوحدة أقرب ، فمرتبة النظم دون النثر لأن الواحد أوّل و التابع له ثان . " ⁽²⁾

و نجد إلى جانب أبي حيان أبا إسحاق الصابي الذي جعل من الوحدة أيضا أساسًا للتفريق بين الخطابين النثري و الشعري ، إذ أنّ القصيدة في تصوّره تقوم على وحدة البيت فكلّ بيت مستقل بذاته عكس الخطاب النثري الذي بني على الوحدة الكلية للخطاب " و الترسل مبني على مخالفة هذه الطريق إذ كان كلاما واحدا لا يتجزأ و لا ينفصل إلا فصولا طوالا... فإذا كان متسلسلاً ساغَ و قرُبَ ... " ⁽³⁾ ، فالصابي و أمثاله يرى في الوحدة موضع شرف و فضيلة للخطاب النثري .

أما ابن الأثير فإنه لا يجعل من "الوحدة" أساس مفاضلة ، بل مقاسمة و اشتراك ، فوحدة البناء ليست مقصورة على النثر دون الشعر، إذ في كلا الخطابين تنهض الأجزاء و المكونات الهيكلية بوظائف داخلية لخدمة البناء العام للخطاب ، و تكون علاقات أجزائه مُفضية إلى بعضها و آخذة برقاب بعض ، بحيث توفر في شكل العمل وحدة متينة رغم ما قد تتضمنه من تعدّد المعاني

⁽¹⁾ الإمتاع والمؤانسة : للتوحيدي، ص: 248 .

⁽²⁾ المقابسات : للتوحيدي، ص: 261 .

⁽³⁾ المثل السائر: 07/4 .

⁽⁴⁾ المثل السائر: 121/3 .

و الأغراض ، بدليل قوله عن حُسن التخلُّص الذي هو ركيزة أولى في البناء" أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني ، فبيناً هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره ، و جعل الأول سبباً إليه فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه و يستأنف كلاماً آخر ، بل يكون جميع كلامه كأنما أُفرغ إفراغاً. " (4) ، فحديثه موجهٌ لمؤلف الكلام شاعراً كان أم ناثراً ، و إحساسه بالوحدة بارز و مشع بين طيّات ألفاظه و عباراته .

ففي القرن السابع الهجري نجد الوحدة أخذت نظرة متقدمة على يد ابن الأثير - خاصة في الخطاب الشعري كما سبق الإشارة و لو باختصار - ، فوحدة البناء في تصوّره ليست مجرد اتصال وثيق بين أجزاء الخطاب النثري ، و تماسك بينها ، وإنما هي إضافة إلى ذلك إبراز لكل جزءٍ منها - المطلع ، التخلُّص ، المقطع - بما يميّز و ينفرد به من خصوصية ، فالأجزاء وإن كانت متلاحمة متماسكة بعضها مع بعضٍ تؤثر و تتأثر، فهي لا تذوب ولا تتلاشى في بعضها (1) و إنما يبقى لكل منها خاصيته الفردية التي تشارك في تحقيق الطابع الهندسي الكلي للخطاب النثري و هذا ما لمسناه في حديثه عن الخصائص و السمات الذاتية لكل مكوّن من مكونات البناء العام . و ابن الأثير وإن دعا إلى وحدة شاملة تسري في أجزاء الخطاب النثري كلّه ليبدو حينئذ كأنه قطعة واحدة ، قد صُنعت دفعة واحدة لا تتخلّله ثغرة ولا فراغ، فلم تكن دعوته مباشرة تحت عنوان أو مصطلح " الوحدة " ، لكن نستطيع أن نستشفها في سياق حديثه عن الأركان الثلاثة - من أركان الكتابة - التي أفردها للبناء العام (2) ، فإعطاؤه كلّ جزءٍ من بنية الخطاب النثري حقّ التفرد و الخصوصية بسماتٍ جمالية داخلية ذاتية ، هو الذي يسمح لنا أن نقف على مفهوم الوحدة عند ابن الأثير في نقطتين :

أ - التخلُّص أو حسن الانتقال من معنى إلى معنى ، ومن فكرة إلى فكرة الذي ينتج ترابط المعاني وأخذ بعضها برقاب بعض، بحيث يأتي الكلام مستأنفاً متواصلًا غير منقطع ، و هذا ما يعطي أجزاء و عناصر الخطاب النثري تماسكاً و تلاحمًا حتى يصبح " كأنه أُفرغ في قالب واحد . " (3) ، وهذا يقودنا مباشرة إلى مفهوم الوحدة التي لم يستطع ابن الأثير أن يعبر عنها بهذا المصطلح ، وقام بتبويبها وسط مصطلحات : التناسب ، السبك ، أخذ الكلام بعضه برقاب بعض ، الإفراغ في قالب واحدٍ

(1) ينظر حول مفهوم النثر الفني : البشير المخدوب، ص : 92 .

ب - التناسب في المطلع (4) : سواءً بين المطلع و الموضوع ؛أي المعنى المقصود .

بين المطلع و المتلقي من خلال مراعاة الحال و المقام الذي يكون فيه .

بين الدعاء و موضوع الرسالة و مقام المتلقي .

بين التحميدات و موضوع الخطاب ... كما أشرنا آنفاً. فكلّ هذه

السمات الجمالية الناتجة عن التناسب هي خصائص ذاتية في المطلع ، إذا تحققت فيه اكتملت

أدبيّته ، و تحقق له التناسب ، و الانسجام، و التوازن مع عنصري بناء الخطاب

الآخرين :التخلص و المقطع ، و بالتالي ساهم في تحقيق الوحدة الكلية للخطاب النثري في بنائه العام

التي نادى بها ابن الأثير ، و إن لم تكن تحت عنوان " الوحدة".

فالبناء العام في الخطاب النثري مقومٌ أساسي عند ابن الأثير لبناء أدبية الخطاب و تحقيق جمالياته

الفنية ، و لكن إن كان ابن الأثير يُولي الأهمية القصوى لبنية الخطاب الشكلية، فإن هذا لا يعني

إغفاله لعناصر فنيّة أخرى تلعب دوراً جوهرياً في تحقيق أدبية الخطاب النثري، وتدخل في صلب

النسيج الداخلي لهذا الخطاب ، وهذا ما سنتناوله لاحقاً .

أما عن طرق كتابة الخطاب النثري فيفرد ابن الأثير فصلاً بعنوان: " الطريق إلى تعلّم الكتابة"

يعتبره كثر الكتابة ومنبعها، يُحدد من خلاله لمن أراد أن يتعلّم الكتابة طريقاً ينقسم إلى ثلاث

شعب: (1)

الأولى :أن يتصفّح الكاتب كتابة المتقدّمين، ويطلّع على أوضاعهم في استعمال الألفاظ

والمعاني، و كيفية صياغتهم لها، ثم يحذوهم. وهذا عند ابن الأثير أدنى الطبقات .

الثانية : أن يمزج كتابة المتقدّمين بالذي يستجده لنفسه من زيادة حسنة، وذلك عن طريق

تحسين الألفاظ، أو تحسين المعاني. وهذه الطبقة الوسطى وهي أعلى من التي قبلها.

الثالثة: أن لا يتصفّح كتابة المتقدّمين، ولا يطلّع على شيء منها، بل يصرف اهتمامه إلى

حفظ القرآن الكريم، وكثير من الأخبار النبوية، وعدّة من دواوين فحول الشعراء ممن غلب على

(2) ينظر المثل السائر : 121/1 - 122 .

(3) المثل السائر : 130/3 .

(4) ينظر المثل السائر: 96/3 وما بعدها.

(1) يشير ابن الأثير أنه لم يتكلم في هذا قبله، فهو صاحب الفضيلة فيه، ينظر المثل السائر: 125/1، وكذلك ينظر هذه الطرق

الثلاثة في كتاب جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب: السيد أحمد الهاشمي، 28/1.

شعره الإجادة في المعاني والألفاظ ، ثم يأخذ في الاقتباس، ففي الوهلة الأولى (البداية) "يقوم، ويقع ويخطئ، ويصيب، ويضل، ويهتدي، حتى يستقيم على طريقة يفتتحها لنفسه، وأخلق بتلك الطريقة أن تكون مبتدعة غريبة لا شركة لأحد من المتقدمين فيها، وهذه الطريق هي طريق الاجتهاد وصاحبها يعدّ إماماً في فن الكتابة... إلا أنها مُستوعرة جداً، ولا يستطيعها إلا من رزقه الله تعالى لسائناً هجماً، وخاطراً رِقَاماً، وقد سهّلت لك صعابها وذللّت محاجّها"⁽¹⁾ وكأنه يذكرنا في هذا الطريق بمعاونة الخلق والإبداع التي تسبق ولادة العمل الأدبي .

فبعد التجربة التي عاشها ابن الأثير في ظل ممارسته لفن الكتابة ما وجد "أعون الأشياء عليها إلا حلّ آيات القرآن الكريم ، والأخبار النبوية، وحلّ الأبيات الشعرية"⁽²⁾ فالكاتب الذي أراد الترقى إلى درجة الاجتهاد في الكتابة في نظر ابن الأثير ، يحتاج إلى أشياء كثيرة ذكرناها آنفاً في الإطار الثقافي للناثر "رأسها وعمودها وذروة سنامها ثلاثة أشياء: هي حفظ القرآن الكريم، والإكثار من حفظ الأخبار النبوية، والأشعار،"⁽³⁾ فابن الأثير قدّم بروح المعلم و نتيجة للخبرة والممارسة كيفية السير في هذا الطريق الثالث وسبل إتقانه، والذي يجعل من الكاتب فحلاً مفلحاً في فن الكتابة وقد أجمالها في ثلاث نقاط :

1- حلّ الأبيات الشعرية : ينقسم إلى ثلاثة أقسام :

- القسم الأول (وهو أدناها مرتبة عند ابن الأثير): وهو حلّ الشعر بلفظه، بأن يأخذ الناثر بيتاً من الشعر فينثره بلفظه من غير زيادة، وقد أجاز هذا للمبتدئ حتى يتدرب ويتمرس بعددٍ من النصوص ، ثم يمتنع ويقلع عنه، وإلا كان صاحبه مشهور السرقة، لأن الفرق يكمن في غياب الوزن لا غير، فهذا القسم "عيب فاحش، ومثاله كمن أخذ عقداً قد أتقن نظمه، وأحسن تأليفه، وبدده وكان يقوم عُذره في ذلك، أن لو نقله عن كونه عقداً إلى صورة أخرى مثله، أو أحسن منه."⁽⁴⁾ فابن الأثير محق هنا إذ ليس في نثر الشعر بلفظه أدنى سمة من الفنيّة؛ فالألفاظ باقية، والوزن غائب

(1) المثل السائر: 1/126.

(2) المثل السائر: 1/127.

(3) المثل السائر: 1/128. (3) المثل السائر: 1/129.

(*) الألدّ : شديد الخصومة- والحنق: الغيظ- والمرجل: القدر من النحاس.

فحسب، ومثال ذلك أنه قال: "وقد سلك بعض العراقيين هذا المسلك فجاء مستهجنًا لا مستحسنًا، كقوله في بعض أبيات الحماسة :

وَأَلَدَّ ذِي حَنْقٍ عَلَيَّ كَأَنَّمَا تَعْلِي عِدَاوَةَ صَدْرِهِ فِي مَرَجَلٍ*
أَرْجِيئُهُ عَنِي فَأَبْصَرَ قَصْدَهُ وَكَوَيْتُهُ فَوْقَ النَّوَاطِرِ مِنْ عَلٍ**

فقال في نثر هذين البيتين: "فكم بقى ألدّ ذي حنق كأنه ينظر إلى الكواكب من عل، وتعلي عداوة صدره في مرّجل، فكواه فوق ناظريه، وأكبه لقمه، ويديه". فلم يزد هذا الناثر على أن أزال رونق الوزن، وطلاوة النظم لا غير" (1).

ولقد أجاز ابن الأثير حلّ الشعر بلفظه، وجعل من هذا القسم ضربًا محمودًا لا عيب فيه وهو أن يكون البيت من الشعر قد تضمن شيئًا لا يمكن تغيير لفظه؛ كالألفاظ الدالة "بنو اللقيطة" مثلا، وكذلك الأمثال السائرة التي لا بد من ذكرها على ما جاءت عليه في الشعر. (2)

- القسم الثاني (وهو وسط بين الأول، والثالث في المرتبة): وفيه يحلّ الكاتب الشعر ببعض لفظه، ويعزّم عن البعض بألفاظ أخرى، وهناك تظهر الصنعة في المماثلة والمشاهدة، ومؤاخاة الألفاظ الباقية بالألفاظ المترجلة، وهذه الطريقة أصعب من التي قبلها - حلّ الشعر بلفظه - وأصعب أيضًا من القسم الثالث الذي يتصرّف فيه ناثره على حسب ما يراه هو كمبدّع. (3)

ويشرح ابن الأثير مبينًا صعوبة هذا المسلك بقوله: "إذا أخذ لفظًا لشاعر مجيد، قد نقّحه وصحّحه، فقرّنه بما لا يُلائمه كان كمن جمع بين لؤلؤة وحصاة، ولا خفاء بما في ذلك من الانتصاب للقدح و الاستهداف للطعن". (4) ويورد مثالاً ليكون قدوة للمتعلّم في قول أبي تمام مادحًا :

(**) أرجيئته: أخرته و صرفته .

(1) المثل السائر: 1/129-130 .

(2) ينظر المثل السائر: 1/130. ويقارن بالوشي المرقوم الذي توسع فيه ابن الأثير إلى عشرة مواضع أجاز فيها حل الشعر بلفظه، ص: 11.

(3) ينظر المثل السائر: 1/131-132.

(4) المثل السائر: 1/131.

حَدَاءَ تَمَلَأَ كُلَّ أذنِ حِكْمَةٍ وَبِلاغَةً وَتَدَرُّ كُلَّ وَرِيدٍ⁽¹⁾

فعبارة "تملأ كل أذن حكمة" من الكلام الحسن، وهو أحسن ما في البيت، كما قال ابن الأثير موصياً الناثر: "إذا أردت أن تنشر هذا المعنى فلا بد من استعمال لفظه بعينه، لأنه في الغاية القصوى من الفصاحة والبلاغة، فعليك حينئذ أن تؤاخي به، ومثله، وهذا عسيرٌ جداً." ⁽²⁾ فالصعوبة تكمن في محاكاة هذا الحسن والجمال، لكن ابن الأثير بقدرته الكتابية الفذة أخذ هذه الكلمات من البيت الشعري، وتوخى الإتيان بمثلها، أو ما هو أحسن منها في جملة كتاب له، قال فيه: "وكلامي قد عُرف بين الناس واشتهر، وفاق مسير الشمس والقمر، وإذا عُرفَ الكلام صارت المعرفة له علامة، وأمن من سرقة، إذ لو سُرق لَدَلَّتْ عليه الوسامة، ومن خصائص صفاته أن يملأ كل أذن حكمة، ويجعل فصاحة كل لسان عجمةً، وإذا جرت نفاثته في الأفهام قالت: أهذه بنت فكرة؟ أم بنت كرمة؟" ⁽³⁾، فجاء كلامه كما عهدناه جامعاً للفصاحة والبلاغة.

- القسم الثالث (وهو أعلى من القسمين الأولين): وهو أن يحلّ الكاتب الشعر بغير لفظه، بل يحلّه بمعناه، فهو يأخذ المعنى ويصوغه بألفاظٍ غير ألفاظه وهذا لن يتأتى لكل كاتبٍ كما قال ابن الأثير، فبهذا المسلك "يتبين حذق الصائغ في صياغته، ويعلم مقدار تصرفه في صناعته، فإن استطاع الزيادة على المعنى فتلك الدرجة العالية، وإلا أحسن التصرف، وأتقن التأليف ليكون أولى بذلك المعنى من صاحبه الأول." ⁽⁴⁾ فعن بيت أبي الطيب المتنبي:

لا تعذّل المشتاق في أشواقه حتى يكون حشاك في أحشائه .

يقول ابن الأثير: "وقد نثرت هذا المعنى، فمن قولي: " لا تعذّل المحب فيما يهواه حتى تطوي القلب على ما طواه." ومن ذلك وجه آخر: " إذا اختلفت العينان في النظر، فالعدل ضربٌ من الهدر." ⁽⁵⁾ فإن كان السابق -أي المتنبي- مميّزاً بالسبق، فإن الفضيلة في كلام ابن الأثير إنما لسبك الألفاظ وإبرازها في حلية جديدة تكسو هذا المعنى المحلول .

(1) في الأصل «وحذاء» موضع حذاء، والحذاء: القارصة أو الطاعنة، وتدرّ: تحلب. ينظر المثل السائر: 131/1.

(2) المثل السائر: 131/1.

(3) المثل السائر: 132/1.

(4) المثل السائر: 132/1.

(5) المثل السائر: 133/1.

وإن أدرج ابن الأثير هذا البيت ضمن الأبيات التي يتسع المجال فيها للناثر، فإنه يورد ضرورياً من العبارات مشيراً إلى ضرب من الأبيات يضيق فيه المجال، فيعسر على الناثر تبديل ألفاظه، كقول أبي الطيب المتنبي في بيت آخر :

و كأنّ بها مثل الجئون فأصبحتُ
ومن جثث القتلى عليه تائمٌ .

فسبب هذا التضييق أن المعنى ينحصر في مقصد من المقاصد، فقد بناه الشاعر على واقعه من الوقائع، وذلك أن حصناً من حصون سيف الدولة قصده الروم فخرّبوه، ثم استرجعه سيف الدولة وجدّد بناءه، وهزم الروم ، ونصب جثث القتلى على السور⁽¹⁾.

وخلاصة قول ابن الأثير هذا أنه من أراد أن يكون كاتباً أو كان عنده طبع مجيب، فعليه بحفظ الكثير من دواوين الشعر كما فعل هو، واستخلص لنفسه ثلاثة دواوين هي: ديوان أبو تمام والبحثري والمتنبي، ثم أخذ في نشر الشعر من محفوظاته " وطريقه أن يبتدئ فيأخذ قصيداً من القصائد فينثره بيتاً بيتاً على التوالي، ولا يستتكف في الابتداء أن ينثر الشعر بألفاظه أو بأكثرها، فإنه لا يستطيع إلا ذلك ، وإذا مرّنت نفسه، وتدرب خاطرهُ ارتفع عن هذه الدرجة، وصار يأخذ المعنى ويكسوه عبارة من عنده ثم يرتفع عن ذلك، حتى يكسوه ضرورياً من العبارات المختلفة، وحينئذ يحصل لخطابه بمباشرة المعاني لقاحٌ، فيستنتج منها معاني غير تلك المعاني، وسيله أن يُكثر الإدمان ليلاً ونهاراً، ولا يزال على ذلك مدة طويلة حتى يصير له ملكةٌ ، فإذا كتب كتاباً أو خطب خطبة تدفقت المعاني في أثناء كلامه ، وجاءت ألفاظه معسولة لا مغسولة، وكان عليها حدة، حتى تكاد ترقص رقصاً."⁽²⁾ ، وهذا شيء خبره ابن الأثير، ومارسه بتجربته، ثم عهده بعد ذلك لأبنائه الكتاب كما نلاحظ في القول السابق الذي تتجلى فيه التزعة التعليمية بوضوح.

فابن الأثير باختصار يجعل المنظوم مادة للمنتور - وهذا يؤكد أن الفرق بينهما الوزن فقط - ويعلل ذلك بأن الأشعار أكثر ، والمعاني فيها أغزر، وعن هذا السبب يقول: "فكان الشعر هو الأكثر، والكلام المنتور بالنسبة إليه قطرة من بحر، ولهذا صارت المعاني كلها مودعة في الأشعار

(1) ينظر المثل السائر: 134/1.

(2) المثل السائر: 136-137/1.

وحيث كانت بهذه الصورة فكان حثي على حفظها ، واستعمال معانيها في الخطب والمكاتبات." (1)

2- حل آيات القرآن الكريم :

ينصّ ابن الأثير على حفظ القرآن الكريم "وكفى بالقرآن الكريم وحده آلة وأداة في استعمال أفانين الكلام." (2) وعلى حل آياته بأن تردّ معاني الخطاب النثري الرسالي على بعض معاني آيات القرآن الكريم، ويفرّق بين الحلّ والتضمين، وبين حلّ معاني القرآن ونثر الأشعار، فيقول: "و أما حلّ آيات القرآن العزيز فليس كنثر المعاني الشعرية، لأن ألفاظه ينبغي أن يُحافظ عليها لمكان فصاحتها إلا أنه لا ينبغي أن يؤخذ لفظ الآية بجملته، فإن ذلك من باب (التضمين)، وإنما يؤخذ بعضه، فيما أن يُجعلَ أولاً لكلام، أو آخرًا على حسب ما يقتضيه موضعه، وكذلك تفعل بالأخبار النبويّة. على أنه قد يؤخذ معنى الآية والخبر فيكسى لفظًا غير لفظه وليس لذلك من الحسن ما للقسم الأول." (3)

فالكاتب إذا أراد أن يأخذ من القرآن الكريم معدن الفصاحة والبلاغة، فعليه أن يسلك طريقين:

الأول: أن يأخذ بعض الآية فيجعلها أول الكلام أو آخره .

الثاني: أن يأخذ معنى الآية ويأتي بخطابه النثري على نسق المعنى دون الألفاظ، فألفاظه صُرف للإنسان أن يأتي بمثلها أو أحسن منها .

وهذا ما عناه ابن الأثير من حلّ آيات القرآن الكريم فقد ضرب الكثير من الأمثلة ليأخذ بيد الكاتب ويعرّفه الطريقة المثلى في هذا الضرب من الصناعة، وقد بدأ أمثلته بسورة يوسف -10- "لأنها قصة مفردة برأسها وفيها معانٍ كثيرة." (4) وذكر في دعاء كتاب من الكتب الرسالية أول معنى في السورة- يوسف- وقد نقله عن قصة المنام فقال: "وصل كتابُ الحضرة السّامية، أحسن الله أثرها، وأعلى خطرها، وقضى من العلياء وطَرها، وأظهر على يدها آيات المكارم وسورها وأسجدَ لها كواكب السّيّارة ، وشمسها وقمرها." (5) ووصف كذلك تقلّب الأيام بقوله: "لقينا أيامًا

(1) المثل السائر: 137/1.

(2) المثل السائر: 71/1.

(3) المثل السائر: 170/1، وينظر أيضا الفصل الثاني من كتابه الوشي المرقوم بعنوان: حلّ آيات القرآن .

(4) المثل السائر: 172/1.

(5) المثل السائر: 174/1.

ضحكات ، وليتها أيام عابسات، فكانت كَسْبَعِ سنبلات خُضِرٍ وأُخِرَ يابسات." (1) فابن الأثير لم يأخذ الآية نصاً في المثالين، وإنما أخذ المعنى وضمنه كتابه أو رسالته، وهي صورة بارعة أظهرت المعنوي (تقلب الأيام) بصورة حسّية (السنابل)، وهذا من براعة ناقدنا ابن الأثير الذي يوصي كذلك أبناءه الكتاب بكثرة الدرس والمدارسة للقرآن الكريم قائلاً: "و أعلم أن المتصدي لحلّ معاني القرآن يحتاج إلى كثرة الدرس، فإنه كلما ديم على درسه ظهر من معانيه ما لم يظهر من قبل." (2) فالقرآن نص مفتوح للقراءة والتأويل .

3 - حلّ الأخبار النبوية: يقول ناقدنا ابن الأثير: "و أما الأخبار النبوية فكالقرآن العزيز في حلّ معانيها." (3)، ونظراً لأن الأحاديث النبوية كثيرة لا تنحصر، ولو انحصرت لكان منها ما يدخل في الاستعمال، ومنها ما لا يدخل، ولا يمكن كذلك الإحاطة بحفظها عكس القرآن الكريم الذي له حاصر وضابط - كتاب محفوظ - ، وكل آياته تدخل في الاستعمال ، وضع ابن الأثير للكاتب نقطة الانطلاق بأن حدّد له الأمثل و الأشمل من كتب الحديث في قوله: "إنك أول ما تحفظه من الأخبار هو كتاب "الشهاب" فإنه كتاب مختصر، وجميع ما فيه يستعمل ،لأنه يتضمن حكماً وآداباً، فإذا حفظته وتدرّبت باستعماله كما أريتك ها هنا حصل عندك قوة على التصرف والمعرفة بما يدخل في الاستعمال، وما لا يدخل، وعند ذلك تتصفح كتاب صحيح البخاري، ومسلم، والموطأ والترميذي وسنن أبي داود ، وسنن النسائي، وغيرها من كتب الحديث" (4) .

ويلحّ ابن الأثير على الكاتب بالحفظ والدرس، لأن ما لم تحفظه فلست منه على ثقة، ومن ثم فليدم الكاتب مطالعة هذه الأخبار، والإكثار من استعمالها في كلامه حتى تُعقد في خاطره، وهذا ما فعله ابن الأثير نفسه فَحَضَّ الكُتَّاب على ذلك ضارباً المثل بجهوده المضنية في هذا المسلك قائلاً: "وقد جردت من الأخبار النبوية كتاباً يشتمل على ثلاثة آلاف خبر كلها تدخل في الاستعمال، ومازلت أواضب مطالعته مدة تزيد على عشر سنين، فكنت أنهي مطالعته في كل أسبوع مرة، حتى دار على ناظري وخاطري ما يزيد على خمسمائة مرة، وصار محفوظاً لا يشدّ

(2) المثل السائر: 1/161.

(3) المثل السائر: 1/190.

(4) المثل السائر: 1/191.

عني منه شيء ."⁽¹⁾، ومن جملة ما ذكره عن حلّ معاني الأخبار النبوية ما قاله في ضيق مجال الحرب: "وضاق الضربُ بين الفريقين حتى اتصلت مواقع البيض الذكور، وتصافت الفؤر بالفؤر والصدور بالصدور، واستُظِلَّ حينئذٍ بالسيوف لاشتباك مجالها، وتُبُوَّتْ مقاعد الجنة التي تحت ظلالها."⁽²⁾ وهذا المعنى مأخوذ من قول الرسول -p- في حديثه النبوي: "الجنة تحت ظلال السيوف"، فالقرآن والحديث نبع لا يغور ، وتجارة لن تبور ما دام الكاتب يغذيها بالثقافة والمدارسة.

وهكذا جعل ابن الأثير من حلّ المعاني الشعرية، وحل آيات القرآن، والأخبار النبوية منبعاً للاستفادة، ومأخذاً للاستزادة في ابتداع (= اختراع) الخطاب النثري ، ونظر إلى تداخل النصوص فيما بينها، أو إحالة نص إلى آخر، أو تضمن فكرة ما لسابق في ما للاحق⁽³⁾، -وهو ما يعرف اليوم بالتناسل، وما عُرف في النقد القديم بالأخذ، والاقتباس، والتضمين...والسرقة- على أنه قضية حتمية" إذ لا يستغنى الآخر عن الاستعارة من الأول"⁽⁴⁾ في الأدب، فعلى أساسه وضع ابن الأثير هذا الطريق لمن يقوى على سلوكه من الكتاب، ومن يرغب في تحقيق أدبية الخطاب النثري وجمالياته .

(1) المثل السائر: 191/1.

(2) المثل السائر: 196/1.

(3) ينظر تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناسل): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3

1992، ص: 119.

(4) المثل السائر: 218/3، ولقد توسع في السرقات الشعرية وأقسامها: النسخ/السلخ/المسخ، ينظر المثل السائر: 218/3-

الفصل الثالث

القيم الفنية الجمالية للخطاب النثري

1 - اللغة: أ- بين اللغة الأدبية و العادية.

ب- المستوى الإفرادي

ج- المستوى التركيبي

2 - الصورة الفنية : أ- الصورة الاستعارية

ب- الصورة التشبيهية

ج- الصورة الكنائية

3 - الإيقاع : أ- على المستوى اللفظي

ب- على المستوى التركيبي

ج- على المستوى الدلالي

1- اللغة :

بدءاً لا بد من الاعتراف بأن كل تحديد لجمالية الخطاب النثري يحاول الوصول إلى قدرٍ من الدقة والشمول، ينبغي أن يكون في إطار معطيات وخصائص فنيةٍ علائقية، من هنا كان من غير الدقيق النظر إلى الخطاب النثري أو محاولة تحديد جمالياته على أساس الظاهرة المفردة كاللغة، أو الصورة، أو الإيقاع الداخلي، ذلك لأنّ أيّ عنصر من هذه العناصر عاجز عن الوصول منفرداً إلى الأدبية، واللغة هي المادة الأولى التي يطرحها النص النثري للتحليل كونها تمثل "وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي المباشر." (1) فالامكانية الوحيدة لتحليل هذه الخاصية الفنية الجمالية في النص هي إستكناه هذه اللغة، التي هي جسده وكيونته، وشرط وجوده أيضاً، فإما ترى ما هو تصوّر ابن الأثير للغة الأدبية؟ وللغة الخطاب النثري خصوصاً؟.

أ- بين اللغة الأدبية و العادية :

لا شك أن ابن الأثير من النقاد العرب الذين كانوا على وعي تام بفهم طبيعة اللغة وإدراك مستويّاتها العادي والفني (=الآدبي)، فإذا جئنا في البداية إلى حديثه عن علم البيان كمقومٍ للغة الأدبية، أمكننا أن نرصد مدى إحساسه بتمييزها عن المستوى العادي من الاستخدام اللغوي فهو يقول: "فموضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة، وصاحبه يسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية، وهو والنحوي يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة، وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة، وهي دلالة خاصة، والمراد بها أن تكون على هيئة مخصوصة من الحُسن، وذلك أمر وراء النحو والإعراب، ألا ترى أن النحوي يفهم معنى الكلام المنظوم والمنثور، ويعلم مواقع إعرابه، ومع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة." (2)

وهنا نلمس تفریقاً واضحاً بين اللغة الأدبية واللغة العادية على اعتبار الدلالة، فدلالة اللغة العادية إصطلاحية (=وضعية) عامة، ودلالة اللغة الأدبية فنية خاصة تأتي على هيئة مخصوصة من الحُسن، فهي لغة متميزة تأتي في تركيب مخصوص غير عادي، وذلك أمر وراء النحو

(1) في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، صيدا، بيروت، ط1، (د.ت)، ص:15.

(2) المثل السائر: ابن الأثير، 1/39-40.

و الإعراب . فاللغة بقيت وضعية اصطلاحية قبل أن يأتي نقادُ وبلاغيون يستنبطون اللغة من خصوصية الاستخدام الفني الذي يتعد بالألفاظ عن مستواها العادي المؤلف إلى مستواها الفني الجمالي، فهو إذن يفارق بين مهمة اللغوي أو النحوي، ومهمة الناقد أو صاحب البيان الذي يعالج العبارة الأدبية أو الأسلوب الفني في الأعمال الأدبية، وما ذكره أيضاً في محاولته التفريق بين عمل ومهمة كل من البياني، والنحوي أو اللغوي الذي يُبعد كل البعد عن فهم أسرار الفصاحة والبلاغة في رأيه، قوله: "وجرت بيني وبين رجلٍ من النحويين مُفاوضة في هذه الآية فقال: إنَّ (أنَّ) الأولى زائدة، ولو حذف فقليل : فلما أراد أن يبطش، لكان المعنى سواءً ألا ترى إلى قوله تعالى: (فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ) ، وقد اتفق النحاة على أن (أنَّ) الواردة بعد (لَمَّا) وقبل الفعل زائدة، فقلت له: النحاة لأفتيا لهم في مواقع الفصاحة والبلاغة ولا عندهم معرفة بأسرارهما من حيث إنهم نُحاة، ولا شك أنهم وجدوا (أنَّ) تَرِدُ بعد (لَمَّا) وقبل الفعل في القرآن الكريم، وفي كلام فصحاء العرب فظنوا أن المعنى بوجودها كالمعنى إذا أسْقَطَتْ ، فقالوا: هذه زائدة، وليس الأمر كذلك بل إذا وردت (لَمَّا) ، ووَرَدَ الفعل بعدها بإسقاط (أنَّ) دلَّ ذلك على الفور، وإذا لم تسقط لم يدلنا ذلك على أنَّ الفعل كان على الفور، وإنما كان فيه تراخٍ وإبطاءً." (1)

فإسقاط (أنَّ) هو الوجه الذي يقتضيه علم النحو والإعراب، فأما ما يقتضيه علم البيان فهو قوله: (أَنَّ أَرَادَ أَنْ يَبْطِشَ)، ففيه دلالة على التراخي والبطء بدل الفور، فإثبات "أنَّ" إنما هي لدلالة بلاغية "لا تُؤخذ من النحاة لأنها ليست من شأنهم . " (2)، وابن الأثير بعد أن يستدل بالحجج على ما قاله يلتمس العذر لعلماء اللغة والنحو بقوله: "لكن عذرهم في ذلك ، فإن معرفة الفصاحة والبلاغة شيء غير معرفة النحو والإعراب" (3).

ولم يكتف بهذا الموقف فقط، فهجومه يطال الكثير من علماء اللغة كالأصمعي، وأبي عبيدة الذي أنكر عليهما تقويمهما لشعر المحدثين قائلاً: " وهذا الموضع لا يُستفتى فيه علماء العربية، وإنما يُستفتى فيه كاتب بليغ أو شاعر مُفلق، فإن أهل كل علم أعلم به ، وكما

(1) المثل السائر: 13/3.

(2) المثل السائر: 15/3.

(3) المثل السائر: 270/2.

لا يُسأل الفقيه عن مسألة حسابية فكذلك لا يسأل الحاسب عن مسألة فقهية، وكما لا يُسأل أيضاً النحوي عن مسألة طبية فكذلك لا يُسأل الطبيب عن مسألة نحوية، ولا يعلم كل علم إلا صاحبه، الذي قلب ظهره لبطنه، و بطنه لظهره. " (1) فابن الأثير يؤسس لنقده هذا على قاعدة صاغها في بداية كتابه، والتي تقول أن "موضوع كل علم هو الشيء الذي يُسأل فيه عن أحواله التي تعرض لذاته." (2) فكيف يُسأل النحوي عن الحُسن والجمال، وهو لُبّ علم البيان الذي موضوعه الفصاحة والبلاغة.

ولقد بلغ إنكار ابن الأثير من إسناد التذوق الفني البلاغي للنحاة أنه لم يكبح جماح الهجوم حتى على ابن جني، إذ تعجب من رأي أبدأه ابن جني قائلاً: "وإن كان هذا القول قول إمام من أئمة اللغة العربية تُشدّ إليه الرحال، فما يُقال في غيره؟ لكن فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب." (3) فهو لم يصفح لابن جني هذه الهفوة على الرغم من كونه ناقدًا جماليًا قدّم إسهامات لا تنكر في ميدان النقد والبلاغة، وقد تأثر به ابن الأثير نفسه في العديد من المناسبات.

فابن الأثير لا يستطيع الاطمئنان إلى حكم النحو على اللغة الأدبية - حتى لابن جني - فهي مستوى مستقل بذاته له قوانين فنية خاصة تحكمه تتجاوز النحو والإعراب، الذي هو قوام اللغة في مستواها المثالي (=العادي)، وليس بقوام اللغة في مستواها الإبداعي الذي يعمد إلى اختراق هذه المثالية والانحراف عنها، وإن كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على أساس تقديم صورة كاملة للغة، فإن البلاغيين "ساروا في اتجاه آخر حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك * هذه المثالية، والعدول عنها في الأداء الفني." (4) غير أن هذا لا يعني إنكار ابن الأثير - والبلاغيين عامة - لمثالية المستوى العادي الذي أقامه النحاة، بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه، بحيث جعلوه الخلفية التي يمكن أن يقيسوا عليه عملية الانحراف أو **العدول** - كما أطلق عليها ابن الأثير - في الصياغة، وقد شبهه عبد الحكيم راضي "بأنهم

(1) المثل السائر: 272/3-273.

(2) المثل: 39/1.

(3) المثل: 109/2.

(*) أطلق جون كوهين مصطلح الانتهاك على انحراف الكلام عن نسقه المثالي المؤلف.

(4) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان - الشركة المصرية العالمية للنشر، (د.ط)، 1994، ص: 269.

جعلوا منه مرآة ينعكس عليها إنحراف المستوى الفني، ومعياراً يقيسون إليه مقدار هذا الإنحراف، ومن هنا كان وعيهم به، وحرصهم على تبيينه والتنبيه إليه. ⁽¹⁾ فناقدنا ابن الأثير إن فصل بين اللغة العادية واللغة الأدبية، فهذا لا يعني أنه قد أهمل النحو، فقد انطلق من مبدأ الإيمان بمثالية الصورة النحوية للغة كمفهوم سابق، ثم اتجه نحو أدبية اللغة بانحرافها عن المثالية الأولى إلى الاستعمال الفني كمفهوم لاحق، فهو لم يقل بأن الكلام البليغ خلاف للصحيح بل إمتداد له ثم كيف ذلك وقد وُصف القرآن الكريم بأنه بليغ إلى حد الإعجاز، وبأنه جار في الوقت نفسه على نمط قواعدهم وسلامه لغتهم، ⁽²⁾ فالواقع كما يقرره مصطفى ناصف "أن النحو نظام يُسَطُّ اللغة ولا يشرحها شرحاً دقيقاً، الفنان هو الذي يستطيع أن يشرح بطريقته الخاصة الإمكانيات الهائلة في قلب اللغة." ⁽³⁾ فالنحو يبين الأصل المثالي والنواة الحرفية التي انخرت عنها العبارة الأدبية، في حين أن البلاغي (= الفنان) بطريقته الفنية الخاصة ينطلق من نقطة وصول النحو؛ أي المستوى الأول لبحث في العناصر الجمالية التي تجعل اللغة على "هيئة مخصوصة". ⁽⁴⁾

وخير دليل على أن ابن الأثير لم يهمل النحو * أن جعله من الآليات التي ينبغي أن يتزوّد بها الكاتب كما رأينا آنفاً، كما يقول عن علم النحو أيضاً: "أمّا علم النحو فإنه في علم البيان من المنظوم والمنثور. بمنزلة أجد في تعليم الخط، وهو أول ما ينبغي إتقان معرفته لكل أحد ينطلق باللسان العربي ليأمن مَعْرَةَ اللحن." ⁽⁵⁾ فهو نظام اللغة الذي يضمن التركيب السليم للأفكار. ومن خلال هذه النصوص وغيرها في "المثل السائر" نستطيع أن نرصد أربعة فروق بين مستويي اللغة: العادي والفني - وتندرج ضمنه لغة الخطاب النثري بالتأكيد - أو بين

(1) نظرية اللغة في النقد العربي: عبد الحكيم راضي، ص: 207.

(2) ينظر نظرية اللغة في النقد العربي، ص: 20.

(3) نظرية المعنى في النقد العربي: مصطفى ناصف، دار الأندلس، لبنان، (د،ط)(د،ت)، ص: 66.

(4) ينظر المثل السائر: 40/1.

(*) نعم قد يكون فهم ابن الأثير للنحو فهماً قاصراً نوعاً ما، ولكنه لم يهمل هذا العلم أو يستهزئ به كما قال: أحمد سليمان ياقوت، ينظر: النحو والنحاة عند ابن الأثير في كتابه المثل السائر: أحمد سليمان ياقوت، مجلة جامعة الملك سعود، السعودية، 1989، المجلد 1، ص: 171-172.

(5) المثل السائر: 44/1.

تعبيرين "التعبير العاري والتعبير المزخرف أو بين التعبير والجمال."⁽¹⁾ وهذه الفوارق التي نستخلصها عند ابن الأثير في حقيقة الأمر تتقاطع مع ما رآه بعض المحدثين، وهذه الفروق هي:

- 1- سبق المستوى العادي ولحوق المستوى الفني
 - 2- اصطلاحية المستوى العادي وفردية المستوى الفني .
 - 3- مثالية المستوى العادي وانحراف المستوى الفني .⁽²⁾
 - 4- وظيفة البيان للمستوى العادي، ووظيفة البيان والتحسين للمستوى الفني .
- فأمّا الفرق الأوّل فقد وضحه ابن الأثير في قوله السابق: "أما علم النحو فإنه في علم البيان من المنظوم والمنثور بمترلة أبجد في تعليم الخط...."، فقد ماثل ابن الأثير بين علم النحو وتعليم الخط في المترلة، فإن كان علم النحو هو الأساس في الكلام العادي، فتعليم الخط هو أول ما يتعلمه الإنسان، فكلاهما لبنة تحتية أولى، وهذا يدل ضمناً على إقرار ابن الأثير بأنّ استخدام اللغة على المستوى العادي أسبق من استخدامها على المستوى الفني الأدبي. ومعنى هذا أن ليس هناك معجم لغوي خاص بلغة الأدب قائم بذاته ومستقل عن الرصيد اللغوي العام، إنما يتم التمييز بين اللغة العادية واللغة الأدبية في مستوى الاستعمال، وهو بهذا يخالف ابن سنان الذي يؤكد على ضرورة عدم انتهاك الحواجز في استعمال الألفاظ، فلكل مجال ألفاظه الخاصة والذي عبّر عنه بقوله: "ألاً يستعمل في الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين..."⁽³⁾ ملتقياً- ابن الأثير- مع الفلاسفة الذين يرون أنّ المستوى الوضعي الاصطلاحي هو الأصل الذي ينشأ عنه المجاز الخاص بالأدب نثراً وشعراً.⁽⁴⁾

أمّا الفرق الثاني فقد ذكره ناقدنا حين قال: "صاحب علم البيان والنحو يشتركان في أنّ النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة وهي دلالة خاصة"⁽⁵⁾، فالمستوى العادي عام

(1) قضايا النقد الأدبي والبلاغة: محمد زكي العشماوي، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د، ط)، 1968، ص: 302.

(2) ينظر نظرية اللغة في النقد العربي: عبد الحكيم راضي، ص: 191.

(3) سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص: 166.

(4) ينظر كتاب الحروف للفارابي، ص: 141 نقلاً عن نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هي، ص: 193.

(5) المثل السائر: 39/1-40.

اصطلاحاً ، أما المستوى الآخر وهو الفني فتظهر فيه الخصوصية أو الفردية كنتيجة لعملية واعية تقوم على الاختيار، فتأتي باللغة الأدبية على هيئة مخصوصة ،فهو ينظر للغة الخطاب النثري أو الأسلوب النثري الفني على أنه: "اختيار واعٍ يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات".⁽¹⁾

أما الفرق الثالث فهو متصل بالفرق السابق، إذ أن اصطلاحية المستوى العادي وفردية المستوى الفني يتبعها بلاشك مثالية في التعبير؛ بمعنى عدم الخروج على القواعد، والاصطلاح على المستوى العادي، وانحراف أيّ تعبير خاص بالفرد المبدع دون غيره في المستوى الفني وقد عبّر ابن الأثير عن ذلك بقوله: "والدليل على ذلك أن الشاعر لم ينظم شعره وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول أو ما جرى مجراها * ، وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن المتصفين بصفة البلاغة والفصاحة * " ، ولهذا لم يكن اللحن قادحاً في حسن الكلام ."⁽²⁾ فالمدّع ناثراً كان أم شاعراً لم يكن هدفه عدم الخروج عن القواعد النحوية، بل غرضه الحسن والجمال الذي يحققه الانحراف عن النظام الثابت للغة، فابن الأثير أدرك أن الانحراف في لغة الخطاب النثري "ضرورة جمالية تهدف إلى استثارة المتلقي، واستفرازه، والاستحواذ على حسّه الجمالي لحمله على الانحراف في التجربة التي يقدمها المبدع."⁽³⁾ وإن عبّر عنها بمصطلح "العدول".

أما الفرق الرابع، والذي يتضمن اعترافاً تاماً لابن الأثير بمستوييها من خلال التمييز بين وظيفتين: الأولى: عملية نفعية وهي "البيان"، والأخرى فنية وهي "التحسين"، وقد وضّحها في معرض رفضه أن تكون فائدة الوضع قاصرة على البيان فقط، وإنما فائدته هي البيان والتحسين معاً قائلاً: "أما البيان فقد ورد في الأسماء المتبانية التي هي كل اسم واحدٍ دلّ على مُسمّى واحد، فإذا أطلق اللفظ في هذه الأسماء كان بيّناً مفهوماً لا يحتاج إلى قرينة، ولو لم يضع الواضع من الأسماء شيئاً غيرها لكان كافياً في البيان، وأما التحسين فإن الواضع لهذه اللغة

(1) الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام مسدي ،، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977، ص:71-72.

(*) وهذا هو استعمال اللغة في المستوى العادي .

(**) وهذا هو استعمال اللغة في المستوى الفني .

(2) المثل السائر: 55/1.

(3) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) : صلاح فضل، دار الشروق ، القاهرة، ط1، 1998، ص:182.

العربية التي هي أحسن اللغات، نظر إلى ما يحتاج إليه أرباب الفصاحة والبلاغة فيما يصوغونه من نظمٍ ونثر، ورأى أن من مهمات ذلك "التجنيس" و لا يقوم به إلا الأسماء المشتركة التي هي كل اسمٍ دلّ على مسميين فصاعداً، فوضّعها من أجل ذلك. "(1) فإذا كانت وظيفة اللغة العادية البيان والإفهام الذي يهدف إلى التواصل والإبلاغ، وهذا ما يكفله علم النحو فإن ابن الأثير يجعل الخطاب الأدبي عموماً، والنثري خصوصاً مزدوج الوظيفة والغاية، فهو يحقق وظيفة "البيان" من جهة و"التحسين" من جهة أخرى، وهذا ما يضمنه أرباب الفصاحة والبلاغة كما قال ابن الأثير، وكأنه يتحوّل بالخطاب النثري عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية. وهذا ما تعكف عليه الدراسات الأسلوبية الآن (2).

ب - المستوى الإفرادي :

تقودنا هذه الفروق التي خطّها ابن الأثير والتي تضمنت لغة الخطاب النثري حق التميّز والفردية، والانحراف إلى ضرورة التساؤل عن الطريق غير العادي الذي يسلكه صاحب هذه الصناعة في بناء خطابه النثري الأدبي، والذي يكون الاختيار أولى خطواته، فقد قدّم ابن الأثير للنثر - والمؤلف بصفة عامة - ثلاثة نقاط ألبّسها حلّة المحسوس من خلال تشبيهه صناعة الأدب بصناعة عقد أو سوار قائلاً "اعلم أنه يحتاج صاحب هذه الصناعة في تأليفه إلى ثلاثة أشياء الأول منها: اختيار الألفاظ المفردة وحكم ذلك حكم اللآلئ المبدّدة، فإنها تتخير وتنتقى قبل النظم، الثاني : نظم كل كلمة مع أختها في المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام قلقاً نافرأ عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها الثالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يُجعل إكليلاً على الرأس، وتارة يُجعل قلادة في العنق ، وتارة يجعل شَنْفًا* في الأذن، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصّه ". (3)

إنّ المتأمل لقول ابن الأثير يجده يجعل من العملية الإبداعية بشقيها المنظوم والمنثور صناعة لها خصوصيتها ، والتي تضمنها ثلاثة أشياء، أولاً: اختيار الألفاظ، ثانياً: تحديد الموقع المناسب

(1) المثل السائر: 58/1.

(2) ينظر الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السدّ، 2/ 93.

(*) شَنْفًا : القرط .

(3) المثل السائر: 210/1.

لها المبرز لطاقتها، ثالثاً: الانتهاء بهذا التركيب إلى مقصد معين ، " فهذه ثلاثة أشياء لا بد للخطيب والشاعر من العناية بها وهي الأصل المعتمد عليه في تأليف الكلام من النظم والنثر. " (1) ، وقد عبّر عنها بالأصل لأنها تحقق لب أدبيّة الخطاب النثري المتمثلة في الفصاحة والبلاغة، فالشرط الأول والثاني من هذه الثلاثة المذكورة هما المراد بالفصاحة، والثالثة بجملتها هي المراد بالبلاغة (2) ؛ بعدها شاملة للفظ والمعنى مع التركيب ، فقد اشترط ابن الأثير أن البلاغة "لا تكون إلا في اللفظ والمعنى بشرط التركيب، فإن اللفظة الواحدة لا يطلق عليها اسم البلاغة، ويطلق عليها اسم الفصاحة إذ يوجد فيها الوصف المختص بالفصاحة، وهو الحُسن وأما وصف البلاغة فلا يوجد فيها لخلوّها من المعنى المفيد الذي ينتظم كلاماً. " (3)

وإذا وقفنا عند عملية الاختيار كأول شرط لتحقيق فصاحة اللفظة المفردة وجدناها في تقدير ابن الأثير ليست أمراً هيناً، فهو يتطلب وعياً متميزاً بطبيعة الألفاظ حتى المترادف منها "ليجد - إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ فيه - العُدول عنه إلى غيره مما هو في معناه. " (4) . فهو يتعجب من أن يقف مؤلف الكلام على لفظتين تدلان على معنى واحد وكلاهما حسن في الاستعمال، وهما على وزن واحد، وعدة واحدة إلا أنه لا يحسن استعمالها في كل موضع، ويضرب مثلاً من النص القرآني فيقول: "فمن ذلك قوله تعالى (ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه) وقوله تعالى (رَبِّ إِنِّي نَدَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا) ، فاستعمل "الجوف" في الأولى، "والبطن" في الثانية، ولم يستعمل "الجوف" موضع "البطن"، ولا "البطن" موضع "الجوف"، واللفظتان سواء في الدلالة، وهما ثلاثيتان في عدد واحد، ووزنها واحد أيضاً. " (5) ، ومما يجرى في هذا الجرى قوله تعالى: (مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى) (6) ، وقوله: (إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ

(1) المثل السائر: 211/1.

(2) ينظر المثل السائر: 211/1.

(3) المثل السائر: 119/1.

(4) المثل السائر: 56/1.

(5) المثل السائر: 211/1-212.

(6) سورة النجم، الآية: 11.

شَهِيدٌ) (1)، فالقلب والفؤاد سواء في الدلالة، وإن اختلفا في الوزن، وكلاهما لا يشك في حسنه واستعماله، وورودهما في القرآن خير دليل على ذلك، إلا أن هناك "دقائق ورموز إذا عُلِّمت وقيس عليها أشباهها ونظائرها كان صاحب الكلام في النظم والنثر قد انتهى الغاية القصوى في اختيار الألفاظ، ووضعها في مواضعها اللائقة بها." (2) إذن فابن الأثير يقر بكيان جمالي ذاتي في اللفظة المفردة تستمد منه خصوصيتها وفرديتها قبل أن يفرق بينها في مواضع السبك، وقبل أن تدخل التركيب إذ "الألفاظ المفردة خصائص وهيئات تتصف بها" (3).

وكأننا نلمس في إحساس ابن الأثير بوجود فروق بين الألفاظ - المترادفة -، قد تكون دقيقة أحياناً لا يدركها المستعمل العادي للغة اقتراباً من الخطابي الذي يقول أن: "في الكلام ألفاظ متقاربة المعاني يحسب أكثر الناس أنها متساوية في إفادة بيان مُراد الخطاب كالعلم والمعرفة والحمد والشكر.... والأمر فيها وفي ترتيبها عند علماء أهل اللغة بخلاف ذلك، لأن لكل لفظ منها خاصة تتميز بها عن صاحبها في بعض معانيها، وإن كانا قد يشتركان في بعضها." (4) فكأن اللفظتين المترادفتين أو المتساويتين تمثلان كفتي الميزان في حالة استقرار؛ فالظاهر أن التكافؤ بينهما كلي، ولكن في حقيقة الأمر هناك خطأ نسبي، وإن كان لا يُرى بالعين المجردة، فهذا الاختلاف الطفيف بين معاني الألفاظ المفردة لا يدركه كما يرى ابن الأثير "إلا من دقَّ فهمه وجلَّ نظره" (5).

فإذا تجاوزنا حديث ابن الأثير عن الشرط الثالث، نستفيد من النص أن دراسته للفظ جاءت من ناحيتين: - الأولى: اللفظة المفردة قبل دخولها النص، حيث تُنتقى على أساس بنية اللفظة الصوتية وغير الصوتية (=الدلالية)، والتي يتحدّد على أساسها "اختيار الألفاظ المفردة". - الثانية: اللفظة ضمن النص عند "نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها".

(1) سورة (ق)، الآية: 37 .

(2) المثل السائر: 1/ 213 .

(3) المثل السائر: 1/ 218.

(4) بيان إعجاز القرآن للخطابي، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (الخطابي والرماني وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق: محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص: 29.

(5) ينظر سر الفصاحة: ابن سنان ، ص: 49 وما بعدها .

فقد ذهب ابن الأثير في كلامه صراحةً إلى ردّ الفصاحة للألفاظ، وهي تشمل عنده اللفظة المفردة، والألفاظ المركبة كما ذهب إلى ذلك ابن سنان في كتابه "سر الفصاحة"، لذا يلح ابن الأثير على عنصر الاختيار في بناء أدبيّة الخطاب النثري؛ فالاختيار يتم على مستوى اللفظ أولاً، ثم ينتقل إلى نظم الكلام وتأليفه، وهاتان عمليتان من أهم ما يقوم عليه الأسلوب عند جاكبسون في النقد الحديث، وتعرفان بعملية الاختيار، والتأليف أو التوزيع، فالناثر يختار من جملة احتمالات لغوية متعددة لفظة واحدة لئيسقطها أو يضعها على محور التأليف (=مستوى التركيب) بشكلٍ تنسجم فيه مع الألفاظ وتتلاحم بمثلاتها، فالأسلوب يتحدّد لدى جاكبسون بتطابق "الجدول الاختيار على جدول التوزيع".⁽¹⁾

ولكي يتضح أكثر تصوّر ابن الأثير للفظة المفردة التي أعطاها حقّها في تقويم فنيّة الخطاب النثري قبل دخولها دوامة التركيب، نقف على مستويين في دراسة أو اختيار اللفظة: مستوى داخلي صوتي درس فيه بنية اللفظة الصوتية، ومستوى خارجي لا علاقة له باللفظة في ذاتها وإنما لأمر ترجع إلى دلالتها واستعمالها في الآداء، وما هي في الحقيقة إلا إعادة تمحيص وتصحيح من طرف ناقدنا ابن الأثير لما قاله ابن سنان في "سر الفصاحة"، وإذا كانت دراسة ابن سنان للفظ على قدر كبير من الأهمية من حيث منهجيتها التي قامت على أساسها ومحاولتها الابتعاد عن المقاييس العامة التي كانت تطلق عادة من طرف النقاد وتنظر إلى اللفظة في سياقها اللغوي، ولا تعالجها من حيث هي من الداخل كبنية صوتية⁽²⁾، فإن طرح ابن سنان النقدي لا يخلو من بعض المآخذ التي سنكشف عنها من خلال عرضنا لآراء ابن الأثير في اللفظة المفردة فيما سيأتي.

قد مهّد ابن الأثير لحديثه عن هيئات وخصائص الألفاظ المفردة التي تتصف بها، والتي يكسب بها الخطاب النثري الحسن والجمال الفني تمهيداً منطقيّاً منطلقه التمييز بين الحسن والقبيح من الألفاظ، فلو لم يكن هناك سرٌّ في إتصاف بعض الألفاظ بالحسن وبعضها بالقبح لما دخلت تلك الخصائص والهيئات ضمن حسنها.⁽³⁾ يقول متعجباً: "وقد رأيت جماعة من

(1) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص: 92.

(2) ينظر مثلاً: البيان والتبيين: للجاحظ، 1/144، الصناعتين لأبي هلال، ص: 75، و الوساطة للجرجاني، ص: 24 وغيرهم

(3) ينظر المثل السائر: 1/219.

الجهال إذا قيل لأحدهم: إن هذه اللفظة حسنة، وهذه قبيحة، أنكر ذلك، وقال كل الألفاظ حسنٌ، والواضع لم يضع لإحسناً! ومن يبلغ جهله إلى أن لا تفرق بين لفظة "العُصْن" ولفظة "العُسلوج"، وبين لفظة "المدامة" ولفظة "الاسْفَنط"، وبين لفظة "السيف" ولفظة "الخنشليل"، وبين لفظة "الأسد" ولفظة "الفدوكس"، فلا ينبغي أن يخاطب بخطاب، ولا يُجاوب بجواب بل يُترك وشأنه. ⁽¹⁾ فمن سقم الفكر وذهاب الذوق أن يسوى بين هذه الألفاظ، لأن الألفاظ داخلية في حيز الأصوات، لأنها مركبة من مخارج الحروف، فما استلذه السمع منها فهو الحسن، ومن كرهه و نبا عنه فهو القبيح ⁽²⁾.

وهكذا نرى أن ابن الأثير يعتمد على الذوق و يولي حاسة السمع أهمية كبرى؛ فحاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام، وهي الفيصل بين الحسن والقبح ألا ترى أن السمع يستلذ صوت البلبل من الطير وصوت الشحرور ويميل إليهما، ويكره صوت الغراب وينفر منه وكذلك يكره نقيق الحمار، ولا يجد ذلك في سهيل الفرس؟ والألفاظ جارية هذا المجرى، فإنه لا خلاف في أن لفظة "المنزنة" و"الديمة" حسنة يستلذها السمع، وأن لفظة "البعاق" قبيحة يكرهها السمع. وهذه اللفظات الثلاثة من صفة المطر، وهي تدل على معنى واحد، ومع ذلك فإنك ترى لفظي "المنزنة" و"الديمة" وما جرى مجراها مألوفة الاستعمال، وترى لفظة "البعاق" وما جرى مجراها متروكاً لا يستعمل، وإن استعمل فإنما يستعمله جاهل بحقيقة الفصاحة ⁽³⁾.

فالفصيح إذن من الألفاظ هو الحسن، والاستعمال في نظر ابن الأثير ليس بدليل على الحسن، فإن استحسان الألفاظ واستقباحتها لا يؤخذ بالتقليد من العرب وإنما هو شيء له خصائص وهيئات وعلامات إذا وجدت علم حسنه من قبحه ⁽⁴⁾. فيا ترى ما هي هذه الخصائص والهيئات التي قال بها ابن الأثير؟ وهل خرج فيها عن تصور ابن سنان النقدي قبله؟ وفيما تكمن إضافته عن سابقه من النقاد أنصار الصنعة الشكلية كالجاحظ وأبي هلال وغيرهم؟ .

(1) المثل السائر: 219/1.

(2) المثل السائر: 219/1.

(3) المثل السائر: 114/1.

(4) المثل السائر: 222/1.

يعلق ابن الأثير على وضع ابن سنان ثمانية أوصاف للفظ، تضمن له صفة الفصاحة مبيناً موقفه النقدي المفنّد لبعضها قائلاً: "وقد ذكر ابن سنان الخفاجي ما يتعلق باللفظة الواحدة من الأوصاف، وقسمها إلى عدة أقسام: كتباعد مخارج الحروف، وأن تكون الكلمة جارية على العرف العربي غير شاذة، وأن تكون مُصَغَّرَةً في موضع يُعَبَّرُ به عن شيء لطيف، أو خفيّ أو ماجرى مجراه، وأن لا تكون مبتذلة بين العامة وغير ذلك من الأوصاف، وفي الذي ذكره مالا حاجة إليه." (1)، فابن الأثير يرفض ثلاثة خصائص صوتية تتصفّ بها اللفظة المفردة وتندرج ضمن المستوى الداخلي في دراسته لحسن اللفظة المفردة وهي :

- 1- تباعد مخارج حروف اللفظة .
 - 2- تصغير اللفظة فيما يُعبر به عن شيء لطيف أو خفيّ أو غير ذلك .
 - 3- أن تكون اللفظة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة.
- في حين يُرتضي خاصيتين صوتيتين بقوله: "وأما الأوصاف الباقية التي ذكرت فهي التي لا ينبغي أن ينبه عليها" (2). وقد أشار إليهما ابن سنان أيضا، وهما :
- 4- خفة الحركات .
 - 5- عدد حروف الكلمة .

وهذه الخصائص والأوصاف المذكورة كما سنرى تتعلق بالبنية الصوتية للفظ، لذا نكتفي بالإشارة إليها هنا، لأننا سنؤجل تناولها بالتفصيل إلى عنصر الإيقاع الداخلي في الخطاب النثري لكي نتفادي معظلة التكرار.

أمّا المستوى الثاني في دراسة اللفظة المفردة كما جاء عند ابن الأثير - وقبله ابن سنان - والذي لا يُرجع فيه معيار حسن اللفظة إلى جانبها الصوتي ، بل إلى دلالتها واستعمالها في الأداء، وهذا المستوى يرجع في الحقيقة إلى فترة مبكرة في مباحث النقاد والبلاغيين العرب . فأول المعايير التي تذهب باللفظ إلى الفصاحة، والتي اعتمدها ابن الأثير في تقويم لغة الخطاب النثري فينأ هي : الوحشية، فقد استُبعد وحشي اللفظ ومتوعّره من لغة الأدب عامة ولغة الخطاب النثري خاصة قبل ابن الأثير بقرون، إذ عبّر الجاحظ عن هذا الأمر بقوله :

(1) المثل السائر: 222/1.

(2) المثل السائر: 227/1.

"وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً، وساقطاً سوقياً، فلذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً؛ إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس." (1)، كما أشار إلى ذلك ودوره في تقويم أدبية الخطاب كثير من النقاد كابن قتيبة وقدامة ابن جعفر والعسكري وابن رشيق وابن سنان (2)، فهذه الصفة - الوحشية - تُخرج اللفظة عن حَدِّ الفصاحة لأنَّ "النفس تقبل اللطيف، وتنبؤ عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع." (3)

ولكي يزيل الإبهام الحاصل حول هذا المصطلح، ويبيحه عن دائرة النقاش ينسبُ ابن الأثير الوحشي من الألفاظ إلى اسم الوحش الذي يسكن القفار لتكون عدم الألفة والغرابة وجه الشبه بينهما لا القبح في قوله: "وقد خفي الوحشي على جماعة من المنتمين إلى صناعة النظم والنثر، وظنوه المستقبح من الألفاظ وليس كذلك، بل الوحشي ينقسم قسمين: أحدهما غريب حسن، والآخر: غريب قبيح، وذلك أنه منسوب إلى اسم الوحش الذي يسكن القفار وليس بأنيس، وكذلك الألفاظ التي لم تكن مأنوسة الاستعمال، وليس من شرط الوحش أن يكون مستقبها، بل أن يكون نافرًا لا يألّف الإنس فتارة يكون حسنًا، وتارة يكون قبيحًا." (4)

. ولكون مشكلة الغرابة أو الوحشية دائرة يحكمها الاستعمال اللغوي، والتطور الحضاري الذي يلحق أصحاب اللغة مما يضطرهم إلى تغيير في بنية أو دلالة الكلمة، أو الاستغناء عنها وعدم استعمالها، (5) كانت الألفاظ عند ابن الأثير ثلاثة أقسام: "قسمان حسنان: أحدهما ما تداول استعماله الأول والآخر من الزمن القديم إلى زماننا هذا، ولا يُطلق عليه أنه وحشي والآخر: ما تداول استعماله الأوّل دون الآخر، ويختلف في استعماله بالنسبة إلى الزمن وأهله. وهذا هو الذي لا يُعاب استعماله عند العرب، لأنه لم يكن عندهم وحشياً وهو عندنا وحشي، وقد تضمّن القرآن الكريم منه كلمات معدودة، وهي التي يُطلق عليها "غريب

(1) البيان و التبيين : للجاحظ ، 144/1 .

(2) ينظر أدب الكاتب: لابن قتيبة، ص: 13-14، و الصناعتين، ص 166-167، والعمدة لابن رشيق، 265/2-

266، و سر الفصاحة، ص: 66 وغيرها .

(3) الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 71.

(4) المثل السائر: 227/1-228.

(5) ينظر بلاغة الكلمة والجملة والجميل: منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص: 37.

القرآن"، وكذلك تضمّن الحديث النبويّ منه شيئاً، وهو الذي يطلق عليه "غريب الحديث".⁽¹⁾ فقد فرّق ابن الأثير بين استعمال الغريب الحسن على اعتبار العنصر الزمني، فالقسم الأول منه متداول بين الأوّل والآخر، أمّا القسم الآخر فقد تداوله الأوّل من العرب لكنه عندنا نحن وحشي، إلا أنه في تفريقه بين استعمال الغريب الحسن والغريب القبيح لم يكتف بالمعيار الزمني بل أرّبى عليه معياراً بيئياً بقوله: "والعرب إذن لا تُلام على استعمال الغريب الحسن من الألفاظ، وإنما تُلام على الغريب القبيح، وأمّا الحَضْرِيُّ فإنه يُلام على استعمال القسمين معاً، وهو في أحدهما أشدّ ملامة من الآخر"⁽²⁾.

وفي رحلة بحثه عن اختيار الحُسن استشهد ابن الأثير بحادثة وقعت له مع رجل متفلسفٍ أنكر فصاحة القرآن الكريم قائلاً: وأيّ فصاحة هناك، وهو يقول: "تلك إذا قسمة ضيزى؟" فهل في لفظة "ضيزى" من الحُسن ما يوصف؟⁽³⁾، وهنا وقف ناقدنا كما شهدناه من قبل من بداية كتابه "المثل السائر" متصدّياً لمداخلات الفلاسفة اليونان رافضاً احتياج الفن النثري- والشعري أيضاً- إلى المنطق أو المعاني كما حصرها حكماء اليونان قائلاً: "وكذلك جرى الحكم في أهل الكتابة كعبد الحميد، وابن العميد، والصابي وغيرهم، فإن ادعيت أن هؤلاء تعلموا ذلك من كتب اليونان، قلت لك في الجواب: هذا باطل بي أنا، فأنا لم أعلم شيئاً مما ذكره حكماء اليونان ولا عرفته."⁽⁴⁾ طامحاً إلى بناء نظرية أدبية عربية خالصة من التأثير الأجنبي في الخطاب النثري عند العرب، مجيباً عليهم بقوله: "اعلم أن لاستعمال الألفاظ أسرار لم تقف عليها أنت ولا أئمتك."⁽⁵⁾ فابن الأثير يصفهم بعدم القدرة على تذوق النصوص لأن هذه اللفظة التي أنكرها في القرآن، وهي لفظة (ضيزى) في موضع لا يسدّ غيرها مسدّها، فهي مناسبة لحرف الياء الذي سُجعت به سورة "النجم"، وإن جئنا بلفظة في معناها وقلنا: قسمة جائرة أو ظالمة فلن يكون كالنظم الأوّل، فكتاب الله تعالى "هو أفصح

(1) المثل السائر: 228/1-229.

(2) المثل السائر: 237/1.

(3) المثل السائر: 229/1.

(4) المثل السائر: 04/2.

(5) المثل السائر: 229/1.

الكلام وجدناه سهلاً سلساً، وما تضمّنه من الكلمات الغريبة يسير جداً⁽¹⁾ إذ هو مرسل للعامّة لأنّ كل واحد يفهمه وإن لم يتعمق فيما تحته من أسرار الفصاحة والبلاغة، ومرسل للخاصة لأن أحسن الكلام ما عرّف الخاصة فضله، وفهم العامة معناه.

وكذلك ورد يسيراً من اللفظ الوحشي في الأخبار النبوية، وإنّ فصاحة الرسول -p- لا تقتضي استعمال هذه الألفاظ التي تحيط بها بعض الغرابة إلا جواً ورداً عن وفود الأعراب كقوله p: "اللهم بارك لهم في محضها ومخضها، ومدقها، وفرقها...."*(2)، فهذا ما أطلق عليه "غريب الحديث"، وهو وحشي بالنسبة لزماننا، فلا تظن أيها القارئ أن الوحشي من الألفاظ ما يكرهه سمعك، ويثقل عليك النطق به وإنما هو الغريب الذي يقل استعماله، فتارة يخفّ على سمعك، ولا تجد به كراهة، وتارة يثقل على سمعك وتجد منه الكراهة، وذلك في اللفظ عيان: أحدهما أنه غريب الاستعمال، والآخر: أنه ثقل على السمع كرهه على الذوق وإذا كان اللفظ بهذه الصفة فلا مزيد على فضاضته وغلاظته، وهو الذي يسمى "الوحشي الغليظ"، ويسمى أيضاً "المتوعر" وليس وراءه في القبح درجة أخرى. (3) فاجتماع صفات الغرابة، والثقل على السمع والكراهة على الذوق ما هو إلا تجسيد للفظ "الوحشي الغليظ" الذي يهدّد شروط الفصاحة ويقف عقبة أمام فنية الخطاب النثري، وهذا هو القسم الثالث من الألفاظ إلى جانب الغريب الحسن، واللفظ المؤلف المتداول بين أرباب النظم والنثر. . والناس في استقباح هذا الوحشي الغليظ سواء لا يختلف فيه عربي بادي، ولا قروي متحضر⁽⁴⁾، إذ ليس له ما يدانيه في قبحه وكراهته فلفظة "اطلخم"*(*)، وأيضاً "دهاريس"*** من الألفاظ المنكرة التي جمعت بين الغرابة من جهة، والغلظة على السمع، والكراهة على الذوق

(1) المثل السائر، 231/1.

(*) الحض: اللبن الخالص، المخض: أخذ زبدة اللبن، المذق: اللبن الممزوج بالماء، الفرق: القطيع من الغنم .

(2) ينظر المثل السائر: 231/1-232.

(3) المثل السائر: 234/1.

(4) المثل السائر: 228/1.

(**) اطلخم: أظلم.

(***) الدهاريس: الدواهي.

من جهة أخرى⁽¹⁾، الأمثلة التي استحضرها ابن الأثير كثيرة، وإن كانت شعرية فإن غلظة وتوعّر هذا القسم من الألفاظ يحو الحدود الفاصلة بين النثر والشعر، فكلا الخطابين في تصور ابن الأثير يأبى هذا الوحشي الغليظ .

أما اللفظ الغريب الحسن فلكونه لا يصل في درجة الحسن والجمال اللفظ المؤلف الاستعمال، فإنه لا يستعمل إلا لضرورة أو مقام يقتضي ذلك، ولا يلام عليه مؤلف الكلام أو ينتقد لسببه على عكس استعمال اللفظ الوحشي الغليظ الذي هو أدنى منزلة في القبح، لأنه لا يسهم في بناء الأديبة، ولا يقدم قيمة جمالية تعبيرية للغة، بل يزيد في غموض اللغة، وإغرابها ويعدّها تدريجياً عن لب لغة الأدب الذي لطالما نادى به ابن الأثير- في رده على الصابي- سواء في الابداع النثري أو الشعري والمتمثل في الحسن والوضوح، فليس بصحيح أن نتجّه بالفصاحة نحو الغموض والخفاء، وهي في أصلها اللغوي الظهور والبيان، وهذا ما أنكره ابن الأثير وردّه قائلاً: "وقد رأيت جماعة من مدّعي هذه الصناعة يعتقدون أن الكلام الفصيح هو الذي يعزّ فهمه، ويعدّ مُتناوله، وإذا رأوا كلاماً وحشياً غامض الألفاظ يُعجبون به ويصفونه بالفصاحة، وهو بالضدّ في ذلك لأن الفصاحة هي الظهور والبيان، لا الغموض والخفاء".⁽²⁾

ثم إنه يجدر بنا الإشارة إلى نقطة استوقفنا فيما سبق من بحثنا، وهي ما قال به ناقدنا عن الخصوصية المعجمية لكل من النثر والشعر، فقد وجد أن الغريب الحسن يسوغ استعماله في الشعر، ولا يسوغ في الخطب والمكاتبات، فهذا القسم الحسن من الوحشي إذا كان أدخل حقل الإبداع الشعري، فهو لا يستساغ في الخطاب النثري، ويقدم ابن الأثير جملة من الأمثلة كفيلة بتأكيد تصوّره النقدي هذا، فلفظة "مشمخر"^{*} ساغ استعمالها في قصيدة للبحتري يصف فيها إيوان كسرى، لكن نفس اللفظة لا يحسن استعمالها في الخطب المكاتبات، وقد وردت في خطب الشيخ الخطيب بن نباتة، كقوله في خطبة يذكر فيها أهوال يوم القيامة فقال: "اقمَطَرٌ"^{**} وبألها، واشمخرَ نكألها، فما طابت ولا ساغت.⁽¹⁾ ومنها أيضاً

(1) المثل السائر: 235/1.

(2) المثل السائر: 240/1.

* المشمخر: الجبل العالي.

** اقمَطَرٌ: اشتد.

لفظة "العرمس"؛ أي الناقة الشديدة، ولفظة "الكنهور" في وصف السحاب، فهما لا تعابان نظماً، وتعابان نثراً.

فهذا الاختيار للفظ المفردة يبني لغة أدبية للخطاب النثري، والتي تأتي مثل هذه الألفاظ وتفندها لما تلحقه بها من نقص في الحسن والجمال الفني، لذا صاغ ابن الأثير نظرية تتماشى مع فلسفته في الحسن وجمال الأسلوب الأدبي بقوله: "وعلى هذا فاعلم أن كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، وليس كلما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور".⁽²⁾

وثاني هذه المعايير أو الصفات المتعلقة بالجانب الدلالي للكلمة واستخدامها في الأداء والتي ارتضاها ابن الأثير، هي ما اصطلح عليه بالابتدال: فيشترط في الكلمة أن لا تكون مبتدلة بين العامة، وهي لا تخرج عما ذكره الجاحظ في قوله: "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً، وساقطاً سوقياً".⁽³⁾ وحددها ابن سنان بأن تكون الكلمة غير ساقطة عامية⁽⁴⁾، وهي تقابل الصفة الأولى، فالوحشية والعامية نقيضان متقابلان لا يمكن أن يلتقيا، لأن كلاً منهما يسير في اتجاه معاكس للآخر، إذ الحوشية من الألفاظ هي ما هُجرت، فلم تعد تستخدم لغرابتها، فقد فقدت مرجعيتها الدلالية لدى المتكلمين والمتلقين، أمّا العامية فهي ما كثر استعمالها، ودوارها على الألسنة إلى درجة انحطاطها، وابتدالها حتى تصبح من سخياف الألفاظ فهذه قبيحة لا ابتدالها، والسابقة قبيحة لغرابتها، وبذلك تتحدّد الألفاظ التي توصف بالفصاحة بما يقع وسطاً بين هذين النقيضين.⁽⁵⁾ فكيف كان تصوّر ابن الأثير لهذا الطرف النقيض للغرابة والوحشية؟. قسّم ابن الأثير الابتدال قسمين:⁽⁶⁾

(1) المثل السائر: 238/1.

(2) المثل السائر: 239/1.

(3) البيان والتبيين: للجاحظ، 144/1.

(4) سر الفصاحة: لابن سنان: ص: 62.

(5) ينظر كذلك قول الجرجاني: "... بل أريد النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقى وإنحط عن البدوي الوحشي"،

الوساطة بين المتبني وخصومه، ص: 24.

(6) ينظر المثل السائر: 254/1-261.

1- ما كان من الألفاظ دالاً على معنى وضع له في أصل اللغة فغيّرتَه العامة، وجعلته دالاً على معنى آخر، وهو ضربان:

الأول: ما غيّرته العامة عن مدلوله الأصلي، واستعماله مستكره مُعاب على المحتضر، غير معاب على البدوي "لأن البدوي لم تتغيّر الألفاظ في زمنه، ولا تصرّفت العامة فيها كما تصرّفت في زمن المتحضرة"⁽¹⁾، ومن أجل ذلك عيب استعمال لفظ "الصّرْم" فقد كان معناها في وضع اللغة هو "القطع" فغيّرتها العامة، وجعلتها دالة على المحل المخصوص من الحيوان دون غيره بإبدالهم السين صادًا.

الثاني: ما غيّرته العامة عن مدلوله الأصلي، إلا أنه ليس بمستقبح ولا مستكره كإطلاق لفظة "الظرف" المختصة في أصل اللغة بالنطق فقط على حسن الصورة أو اللباس أو الأخلاق.

2- أما القسم الثاني من اللفظ المتبدل، فهو الذي لم تغيّره العامة عن وضعه الأصلي، وأهكته بكثرة التداول، وفي هذا القسم من الابتدال خالف ابن الأثير فهم فريق من النقاد السابقين للابتدال، برفضه أن تكون كل الكلمات التي كثر جريانها على ألسنة الناس قد غدت مستهلكة، وفاقدة لقيمتها التعبيرية، ومزيّتها الجمالية بفعل دخولها جملة ألفاظ العامة، التي ينبغي أن يُترّه المبدع منها معجمه اللغوي. فهو يرى بأن الكثير المتداول بين العامة ألفاظٌ فصيحة كالسماء والأرض والنار والحجر، والطين...، وهي تصلح في لغة الأدب عمومًا والخطاب النثري خصوصًا، بدليل استناده إلى القرآن الكريم الذي نطق بها في مواضع كثيرة إذ نقل على لسان ابن الأثير حجته قائلاً: "وإن شئت أن تعلم شيئاً من سر الفصاحة التي تضمّنها القرآن، فانظر إلى هذا الموضع، فإنه لما جيء فيه بذكر "الآجر" لم يذكر بلفظه ولا بلفظ "القرميد" أيضاً، ولا بلفظ "الطوب" الذي هو لغة أهل مصر، وهو قوله تعالى: (وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانَ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَلْ لِي صَرْحاً)⁽²⁾، فعبر عن الآجر بالوقود على الطين.⁽³⁾، فالآجر، والطوب، والقرميد ترجع في نظر ابن الأثير للمراد بالمتبدل من هذا القسم؛ فهي "الألفاظ السخيفة الضعيفة سواءً

(1) المثل السائر: 255/2.

(2) سورة القصص: الآية 38.

(3) المثل السائر: 259/1-260.

تداولتها العامة أو الخاصة"⁽¹⁾، إذ هذا السخف والضعف زادها ابتداءً على تداولها بين العامة، وقتل فيها حتى بذرة تجدد طاقتها التعبيرية، وبالتالي أصبحت في نظره لا تمدّ لأدبيّة الخطاب وجمالياته الفنية بأدى صلة، ونبّه هنا إلى مقولة قالها ابن الأثير، وجعلها الركن الرابع من أركان كتابة الخطاب النثري، وهي "أن تكون ألفاظ الكُتّاب غير مخلوقة بكثرة الاستعمال."⁽²⁾، فهو لا يقصد أن تكون ألفاظه غريبة من باب الابتعاد عن الابتذال، فذلك عيب فاحش كما رأينا آنفاً، وإنما يريد أن تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة سبباً غريباً يظنّ السامع أو المتلقي أنّها غير ما في أيدي الناس، وهي ما في أيديهم، فهو يلح على أن يكون أسلوب الاستخدام المتميّز، أو طريقة السبك العجيبة هي التي تجعل الألفاظ وكأنّها غريبة لم يعرفها الناس ولم يعهدها المتلقين .

وثالث هذه الأوصاف التي تدخل في شروط فصاحة اللفظة وحسنها: أن لا تكون الكلمة مشتركة بين معنيين أحدهما يُكره ذكره، وإذا وردت وهي غير مقصودٍ بها ذلك المعنى قَبِحَتْ⁽³⁾، وهذا لا يتحقّق إلا إذا وردت اللفظة مهملة بغير قرينة تميّز معناها عن القبح، لأنه إذا جاءت ومعها قرينة لا تكون معيبة كقوله تعالى: (فَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنزِلَ مَعَهُ أُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ)⁽⁴⁾، فلفظة "التعزير" مشتركة تُطلق على التعظيم والإكرام، وعلى الضرب الذي هو دون الحدّ وذلك نوع من الهوان، والمعنيان ضدّان، لكن وردت مع الآية قرائن من قبلها ومن بعدها، فخصّصت معناها بالحُسن، وميّزته عن القبح فابن الأثير أضاف وجود القرينة كمانعٍ للقبح عما قاله ابن سنان في سر الفصاحة، لأنه لو قال قائل مثلاً: لقيت فلاناً فعزّرتُه لسبق إلى الفهم أنني ضربته وأهنته، ولكن لو قال: لقيت فلاناً فأكرمته وعزّرتُه لزال اللبس لوجود القرينة، فقد أضاف "أكرمته" إلى "عزّرتُه" فأزال عنه هجنة

(1) المثل السائر: 258/1.

(2) المثل السائر: 122/1.

(3) ينظر المثل السائر: 261/1.

(4) سورة الأعراف: الآية 157.

الاشتباه، ولكنه في المثال الأول ورد مطلقاً بغير قرينة تخصّه، فسبق إلى فهم المعنى القبيح لاشتهار اللفظ به. (1)

فناقدنا ابن الأثير يُطالب صاحب هذه الصناعة أن يراعي في خلقه للخطاب النثري جملة هذه الألفاظ المشتركة التي يحتاج في إيرادها إلى قرينة تخصّها.

ولكن ابن الأثير لم يقف عند هذه الخصائص الثلاثة المتعلقة باللفظة من ناحية دلالتها وطبيعة استخدامها التي اشترطها ابن سنان مضيفاً إليها ملاحظات يُقيمها أساساً على الذوق الرفيع والإطلاع الجيد، وإنما إمتدّ به النَّفسُ إلى الوقوف عند تأثير الألفاظ على السمع وتقسيمها في الاستعمال إلى **جزلة ورقيقة**، ولقد تناول النقاد والبلاغيون العرب هذه الثنائية ونَبَّهوا إليها فقد ذهب الجاحظ إلى ضرورة توخي الموضع الذي يحسنُ فيه اللفظ في قوله: "وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك ومُلهٍ، وداخل في باب المزاج والطَّيب فاستعملت فيه الإعراب انقلب عن جهته، وإن كان في لفظه سخف، وأبدلت السخافة بالجزالة صار الحديث الذي وُضع على أنه يَسُرُّ النفوس يكرُّها، ويأخذ بأكظامها." (2)، كما قسّم أبو هلال الألفاظ إلى جزلة وسهلة؛ أي سلسة. (3) فيا ترى كيف نظر ابن الأثير إلى هذه الثنائية وكيف عدّها مقومًا لأدبية اللغة في الخطاب النثري؟.

تنقسم الألفاظ في الاستعمال عند ابن الأثير إلى جزلة ورقيقة، ولقد قدّم مفهومًا للمصطلحين النقيدين من خلال صفات كل منهما في قوله: "ولست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون وحشياً متوعراً، عليه عنجيهة البداوة، بل أعني بالجزل أن يكون متيناً على عدوبته في الفم، ولذاذته في السمع، وكذلك لست أعني بالرقيق أن يكون ركيكاً سَفْسَفاً، وإنما هو اللطيف، الرقيق الحاشية، الناعم الملمس". (4) فالجزالة غير الوحشية، لأنّ الوحشية تدعو إلى غموض القول والإغراب فيه، وهذا ما يبعتها عن فصاحة لغة الأدب، ويجعل منها عائقاً في طريقة تحقيق جمالية الخطاب النثري، بينما الجزل وكذا الرقيق فهو يميل إلى الحسن والوضوح فقد خصّ ابن الأثير اللفظ الجزل بالمتانة والعدوبة، وجعل رقة الحاشية ونعومة الملمس من

(1) ينظر المثل السائر: 261/1-262.

(2) الحيوان: للجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، 39/3.

(3) ينظر الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 75.

(4) المثل السائر: 240/1.

صفات اللفظ الرقيق، وهذا ما يقودنا بطبيعة الحال إلى سبيل الحسن والجمال الفني بشرط أن يكون لكل منهما موضع يحسن استعماله فيه: "فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف، وأشباه ذلك. وأما الرقيق منها فإنه يُستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام البعاد، وفي استجلاب المودّات، ومُلاينات الاستعطاف، وأشباه ذلك".⁽¹⁾

فقد رسم ابن الأثير لكل قسم من الألفاظ الميدان والموقف التي تصلح له، وتنجح في إضفاء الحُسن عليه، وهو يلتقي في هذا مع صاحب الوساطة في قوله: "فتلطف إذا تغزّلت وتفخّم إذا افتخرت، وتصرف في المديح تصرفَ مواقعه....، وليس ما رسمته لك في هذا الباب بمقصود على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر، بل يجب أن يكون كتابك في الفتح أو الوعيد خلاف كتابك في التشوّق والتهنئة واقتضاء المواصله، وخطابك إذا حدّرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت وميّت".⁽²⁾ فاللفظ الرقيق يستحب في مواقف الرقة والأشواق أمّا الجزالة فهي أنسب للمواقف الجادة والصعبة، وهذا ما نلمسه في نص القرآن الكريم الذي اعتمده ابن الأثير دومًا مرجعية مثلى للحسن والبيان في قوله: "وانظر إلى قوارع القرآن عند ذكر الحساب، والعذاب، والميزان، والصرّاط، وعند ذكر الموت، ومفارقة الدنيا وما جرى هذا المجرى، فإنك لا ترى شيئًا من ذلك وحشي الألفاظ، ولا متوعرًا، ثم انظر إلى ذكر الرحمة والرأفة، والمغفرة، والملاطفة في خطاب الأنبياء، وخطاب المنيبين والتائبين وما جرى هذا المجرى، فإنك لا ترى شيئًا من ذلك ضعيف اللفظ، ولا سفسفًا".⁽³⁾ فلو أخذنا قوله تعالى في سورة الزمر: (وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَىٰ فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنْظُرُونَ وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا وَوُضِعَ الْكِتَابُ وَجِيءَ بِالنَّبِيِّينَ وَالشُّهَدَاءِ وَقُضِيَ بَيْنَهُمْ بِالْحَقِّ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ)⁽⁴⁾ وتأملنا ألفاظه مفردة ثم جملة

(1) المثل السائر: 240/1.

(2) الوساطة بين المتبني وخصومه: للجرجاني، ص: 24.

(3) المثل السائر: 241/1.

(4) سورة الزمرة، الآية: 69-71.

لجاءت سهلة مستعذبة على ما بهامن الجزالة ملائمة لموقف الآخرة والحساب والعذاب...، أما إذا قرأنا قوله تعالى في سورة البقرة: (وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ)⁽¹⁾. فسنقف على رقعة ونعومة وسلاسة في ترغيب المسألة تلامس حدود السحر لذا قال -p-: "إن من البيان لسحراً".

ومن خلال سيّل الأمثلة التي جاء بها ابن الأثير في هذا الموضوع، وإن كانت أغلبها شعرية نخلص إلى أنه يميل إلى الرقعة والسلاسة في اللغة بعدها الوجه الأنسب للحضارة، فالمبدع في نظره ابن بيته، ومعجمه اللغوي ما هو إلا خادم لمتطلبات عصره، فهو يقول: "وهكذا ينبغي أن يكون من خاض في كتابة أو شعرٍ، فإن خير الكلام ما دخل الأذن بغير إذنٍ، وأما البداوة والعنجهية في الألفاظ فتلك أمةٌ قد خلت، ومع أنها قد خلت وكانت في زمن العرب العاربة فإنها قد عييت على مُستعمليها في ذلك الوقت، فكيف الآن وقد غلب على الناس رقعة الحَضْر؟"⁽²⁾، إذ المتصفح لأدب الأوائل - نثر وشعراً - يجد الوحشي من الكلام قليلاً، فما بالك بقوم سكنوا الحضر، وذاقوا رقعة العيش! ألن ينشدوا إلاّ الكلام الذي سَمَّاه ابن الأثير "السهل الممتنع" و عبّر عنه بقوله: "تراه يطمعك ثم إذا حاولت مماثلته راغ عنك كما يروغ الثعلب".⁽³⁾ يريد بها الكلام الرقيق السلس الناعم، وهو يتحدّ في هذه التسمية مع أبي هلال الذي قال: "ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً، وسهلاً حُلوا، ولم يعلموا أنّ السهل أمتع جانباً، وأعزّ مطلباً، وهو أحسن موقعاً وأعذب مُسمَعاً، و(لهذا) قيل أجود الكلام السهل الممتنع".⁽⁴⁾

فابن الأثير يعمدُ إلى ذوقه الخاص وقدرته على التمييز، ويجعل من حاسة السمع الفيصل في هذا المقام، فما استلذه السمع فهو الحسن، فهو هنا لا ينظر إلى اللفظة الجزلة والرقيقة من جانبها الدلالي وطبيعة استعمالها فقط، بل يهتم بجانبها الإيقاعي الذي يُحدث نغمة ترقص في الأسماع، وترنّ على صفحات القلوب، فهذا البُعد الصوتي للفظية يظهر في جزالتها، وفي حال رقتها أيضاً؛ أي أن التناسب والتلاؤم بين الألفاظ، وميادينها أو موضوعاتها هو الذي يمنحها

(1) سورة البقرة، الآية: 186.

(2) المثل السائر: 1/251.

(3) المثل السائر: 1/252.

(4) الصناعتين: لأبي هلال، ص: 75.

هذا الحسّ الإيقاعي، لذا يُعبر ناقدنا عن هذا الأثر النفسي الجمالي الإيقاعي بقوله: "وبعد هذا فاعلم أن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتخيّل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقارٌ، والألفاظ الرقيقة تُتخيل كأشخاص ذوي دماثة، ولين أخلاق، ولطافة مزاج." (1)، ولم يتوقف عند تشبيهه هذا بل شبه الألفاظ الجزلة أيضاً بالرجال في الحرب، والألفاظ الرقيقة بالنساء الحسان عليهن أصناف الحلّي المتنوعة. (2)

ج - المستوى التركيبي: فإن كان ابن الأثير كما رأينا يحرص على حُسن اللفظة المفردة وجمالها الفني، ويجعل للألفاظ خصائص وصفات جمالية ذاتية قبل أن تدخل النص (= التركيب)، فإنه يجعل من التركيب أساساً لأدبيّة الخطاب النثري، وصك ضمان لجمالياته الفنية، فاللفظة في نظر ابن الأثير قد تكون حسنة - بمقوماتها الجمالية الذاتية القبليّة -، ولكن وضعها في غير مكانها المناسب من التركيب، وبشكل لا تتلاءم فيه مع أحوالها في السياق لا شك في أنه يُذهب الحُسن عنها، ويجعل القبح سميتها.

فالعبارة والفضيلة تكمن في التركيب أو السبك الذي يُعدّ مكملاً ضرورياً لشرط اختيار الحُسن من الألفاظ؛ فالاختيار لا يجدي نفعاً إذا لم يحسُن النظم والتركيب، فبه يظهر حسنها من قبحها، أو يجعلها تميّز بالحسن أو تنفيه عنها "فالألفاظ إذا كانت حسناً في حال إنفرادها فإن استعمالها في حال التركيب يزيد لها حسناً على حسنها أو يُذهب الحُسن عنها". (3) نلمس في نظرت هاته شيئاً من الاعتقاد بتجدد طاقة اللغة - كلفظة مفردة - بتعدد السياقات التي ترد فيها الألفاظ، وإحاطة اللفظة المفردة بجوّ دلالي جديد داخل النسيج النثري اللغوي يضي عليها تحوّلاً في شحنتها الدلالية، قد يكون بالإيجاب أو بالسلب؛ أي بزيادة الحُسن أو القبح كما عبّر عنه ابن الأثير، فوعي الناثر المبدع بطبيعة العلاقات السياقية، وقدرته على التعمّق في أسرار لغة هذا الخطاب النثري، هي التي تجعل منه قادراً "على تغيير شحنت الألفاظ، وذلك بوضعها في سياقات متجدّدة غير مألوفة في الاستعمال أو منحرفة عن النمط

(1) المثل السائر: 252/1. ويقارن بالعمدة لابن رشيق، 130/1.

(2) ينظر لمثل السائر: 252/1.

(3) ينظر المثل السائر: 22/3.

(4) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص: 155 - 156.

الأصلي للمواضعة." (4)، لأن هناك دقائقاً ورموزاً إذا علمها صاحب هذه الصناعة انتهى إلى الغاية القصوى في اختيار الألفاظ، ووضعها في مواضعها اللائقة بها، وبناءً على صعوبة حُسن التركيب، وما يستدعيه من جهدٍ غير يسير، إذ "التركيب أعسر وأشق" صرح ابن الأثير بأنّ التفاضل بين الأدباء إنما يكون عن طريق التركيب أكثر من اللفظة المفردة بقوله: "واعلم أن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها لأن التركيب أعسر وأشق". (1) فطبيعة العلاقة بين الألفاظ كوحدات دالة في النص النثري هي تجعل منه خطاباً أدبياً وإن كان ابن الأثير هنا لا ينفي قيمة اللفظة المفردة فنياً، فهو يحتفظ بخصوصية اللفظة المفردة، وفي الوقت نفسه يجعل الكلمة الأخيرة في التفاوت بين الأدباء للتركيب "لأن معنى المفردة يتداخل بالتركيب ويصير له هيئة تخصّه". (2) وهو يلتقى بتصوّره هذا مع كثير من النقاد ممن سبقوه، فهل مثلت نظرتة هذه ابن الأثير الناقد أم الناقل لآرائهم؟ .

لقد صرح الآمدي بذلك في كتابه "الموازنة"، واعتمد التركيب أساساً للمفاضلة قائلاً: "وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف وردئ اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره، وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً، وحُسناً، ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحري". (3) فحُسن التأليف هو الصناعة المتميزة والسبك المحكم الجميل، الذي يتحوّل بالألفاظ المفردة إلى تركيب فني يثير الاستغراب بنظمه وحسن نسجه، وهذا إن قاله الآمدي في الخطاب الشعري فهو يضمّ الخطاب النثري إلى كنفه، وهذا ما نجدّه في قول أبي هلال عن حسن التأليف والتركيب "وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحاً وشرحاً... وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها وتمكن في أماكنها" (4).

(1) المثل السائر: 213/1.

(2) المثل السائر: 116/1.

(3) الموازنة بين الطائيين للآمدي، ص: 381.

(4) الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 179.

كما أقرّ التوحيدي أيضاً بأن التفاضل بين الأدباء إنما يكون في التركيب على لسان شيخه أبو سليمان: "والتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر، وإنما هو في هذا المركب الذي يُسمى تأليفاً و رصفاً".⁽¹⁾

حتى أن اللغوي ابن جني ذهب إلى أن الكلمة الواحدة "لا تشجو ولا تحزن، ولا تتملك قلب السامع إنما ذلك فيما طال من الكلام، وأمتع سامعيه بعذوبة مستمعه ورقة حواشيه"⁽²⁾؛ أي عند التركيب، وأهم هؤلاء النقاد العرب عبد القاهر الجرجاني الذي قال في التفاضل "فقد اتضح إذن إتصاحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة." ⁽³⁾ فابن الأثير ينقل فكرة عبد القاهر، وإن كان هناك إختلاف نسبي في الرأي فابن الأثير لا يهمل كما سبق وأشرنا المقوم الجمالي الذاتي الكامن في اللفظة المفردة في عملية المفاضلة، وإن كان التركيب هو معيار المفاضلة لفظة "أكثر" في قول ابن الأثير السابق تفيد التعظيم والتكثير من دور التركيب وجعله الميدان الأصلي للتفاوت مع التقليل من دور المفردة، وهذا يعني أنه يعطي اللفظة المفردة قيمة فنية ذاتية في التفاضل، وإن اختلف نسبياً مع دور التركيب والسبك في حد ذاته، أما قول عبد القاهر فهو قول قاطع بعدم السماح للفظة المفردة لتدخل في المفاضلة بأي وجه من الوجوه، فهو لا يعترف بقيمتها القبلية إلا من خلال التركيب، وليس كما قال بعض المحدثين ⁽⁴⁾ بعدم اعترافه أصلاً بجمال اللفظ وقيمته، فقد أقرّ بالقيمة الصوتية للفظة، لكنه لا يعتد بها إلا في صلب النص (= التركيب) فهو يرى أن قيمة اللفظة لا تكون خارج التركيب ولا قبله. إذن لقد أقام ابن الأثير توازناً بين ابن سنان الذي يقول بفصاحة الألفاظ المفردة⁽⁵⁾، وبين عبد القاهر الذي يرفض ذلك، ويرى أن "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً التأليف"⁽⁶⁾.

(1) الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان، ص: 132.

(2) الخصائص لابن جني: 28/1.

(3) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر+دار المدني بجدة، ط3، 1992 ص: 36.

(4) ينظر البيان العربي: بدوي طبانة، ص: 171.

(5) ينظر سر الفصاحة: لابن سنان، ص: 53.

(6) أسرار البلاغة: لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، ص: 02.

فنظرية "النظم" حاضرة هنا، وابن الأثير يعيدُ حُسن ووضوح الدلالة أو غموضها إلى التركيب أو السبك، حيث لا تبقى دلالة المفردة كما كانت في وضعها المعجمي، بل تتحدّد من خلال التركيب، وهذا ما أكدّه الجرجاني الأشعري في أكثر من موضع في كتابه "دلائل الإعجاز" في معرض برهنته على إعجاز القرآن.

ويبدو تأثر ابن الأثير بنظرة عبد القاهر الجرجاني في إعطائه التركيب دور الحُكم على اللفظة بالحسن أو القبح، ويمثل لذلك بلفظة "تؤذي"، وقد وردت في الآية الكريمة قال تعالى: (فَإِذَا طَعِمْتُمْ فَانْتَشِرُوا وَلَا مُسْتَأْنِسِينَ لِحَدِيثٍ إِنَّ دَلِيكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْتَحْيِي مِنْكُمْ وَاللَّهُ لَا يَسْتَحْيِي مِنَ الْحَقِّ) (1)، وفي بيت شعري للمتنبّي فعلق عليها بقوله: "قد جاءت فيه وفي الآية من القرآن، فحطّت من قدر البيت لضعف تركيبها، وحُسن مَوْقِعِهَا في تركيب الآية" (2).

وبغضّ النظر عن حكم ابن الأثير النقدي على استخدام هذه اللفظة في البيت الشعري إلا أنه يلمح إلى الأمر الأهمّ هو أنّ الحكم على لفظه "تؤذي" قد تم باعتبار دخولها في التركيب وحُسن سبكها مع مثيلاتها فإن اللفظة "إذا جاءت في الكلام فينبغي أن تكون مندرجة مع ما يأتي بعدها متعلقة به، كقوله تعالى: (إِنَّ دَلِيكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ) ،وقد جاءت في قول المتنبّي منقطعة ."(3) فالانقطاع في البيت الشعري هو الذي أعطاه أي اللفظة الضعف والرّكة بدليل أنّها جاءت بعينها في الحديث النبويّ، وزيد عليها حرف واحد أصلحها وحسّنها هو كاف الخطاب، وذلك أنّ اشتكى الرسول - ρ - فجاءه جبريل v ورقاهُ ، فقال: "باسم الله أرقيك من كل داءٍ يُؤْذيك." (4)، فاللفظة تروق للمتلقّي إذا كانت في سياقها التركيبي الملائم لها، فهو الذي يكسبها بعداً دلالياً جديداً، وكما قال ابن الأثير أنّ هذا الموضع

(1) الأحزاب: الآية 53.

(2) المثل السائر: 215/1.

(3) المثل السائر: 215/1.

(4) ينظر المثل السائر: 216/1.

(5) المثل السائر: 215/1.

غامض يحتاج إلى فضل فكرة، وإمعان نظر" وما تعرض للتنبيه عليه أحدٌ قبلي." (5)، لقد غالط ابن الأثير

نفسه في هذه النقطة، ويستحسن أن نُخرج هذه المسألة إلى حيز اللاتعليل لكي لا ندخل في متاهات تتصل بالجانب العقائدي لا يتسع المجال لسطها في بحثنا هذا.

فقد بدأ هذا التأثير بعبد القاهر بشكل واضح في تعليق كل منهما على قوله تعالى:

(وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ) (1)، فهذا المثال بعينه هو الذي مثل به عبد القاهر،

وعلق عليه بتفصيل أكثر. (2) وابن الأثير في تحليله للآية يردد عبارات عبد القاهر بأكثر كلماته

في قوله: " وهل تشك أيها المتأمل لكتابنا هذا إذا فكرت في قوله تعالى: (وَقِيلَ يَا

أَرْضُ ابْلَعِي ...) أنك لم تجد ما وجدته لهذه الألفاظ من المزية الظاهرة إلا لأمر

يرجع إلى تركيبها، وأنه لم يعرض لها هذا الحُسن إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة

بالرابعة، وكذلك إلى آخرها؟" (3). وكأنه ينحو نحو عبد القاهر بقوله القرآن معجز بنظمه،

وهذا ما يُثبت أخذ ابن الأثير عنه خاصة لما نراه يذكر قول عبد القاهر مع اختلاف يسير في

العبارة قائلاً: "ومما يشهد لذلك ويؤيده أنك ترى اللفظة تروك في الكلام، ثم تراها في كلام

آخر فتكرهها، فهذا ينكره من لم يذوق طعم الفصاحة ولا عرف أسرار الألفاظ في تركيبها

وإفرادها." (4)، أما عبد القاهر فتراه يقول: "ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك

في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر" (5).

(1) سورة هود، الآية: 44.

(2) ينظر دلائل الإعجاز، ص: 37 وما بعدها.

(3) المثل السائر: 1/214.

(4) دلائل الإعجاز: عبد القاهر، ص: 36.

(5) ينظر: -البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر وابن سنان الجفاجي: عبد العاطي غريب، دار الجيل

. بيروت، ط3، 1993، ص: 354-355.

- المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي: ربي عبد القادر الرباعي، دار جرير للنشر

. والتوزيع، ط1، 2006، ص: 204-208.

فالدراسة المقارنة تفضي بأنه تأثر بفكرة عبد القاهر في "النظم" كما تأثر بفحوى تعبيراته عنها، وإن لم يصرح باسمه⁽⁶⁾، إلا أنه في أثناء تمثيله للكلمة التي تروق للمتلقى في موضع وتوحش في موضع آخر، لم يذكر الأمثلة التي قدمها عبد القاهر، بل ذكر كلمة "تؤذي"، "ضيزى" وغيرها كما سبق أن رأينا، والتي وردت في القرآن الكريم، وحسنت لدخولها حيز التركيب الفني مشيراً إلى التحوّل الذي يصيب معنى المفردة عندما تأخذ موقعها من السبك⁽⁷⁾ فالمعنى الجنيني الذي تحمله اللفظة المفردة ينمو ويتفاعل مع المناخ الذي يؤمنه التركيب حتى يصير خلقاً جديداً، ويصير له هيئة تخصه⁽¹⁾، فالأصل في ذلك راجع إلى السبك أو التركيب كما فضل ابن الأثير نعتُه بدل النظم، لأن العلاقات السياقية هي التي تساعد على تفجير طاقة اللغة، فتضفي على دلالتها المعجمية ظلالاً جديدة لم تعهدها من قبل، وابن الأثير نفسه أبدى تعجبه مما يفعله التركيب بالألفاظ لتصبح شيئاً آخر غير ما كانت عليه مفردة، قائلاً: "وأعجب ما في ذلك الألفاظ المفردة التي تركبت منها المركبة واضحة كلها، وإذا نظر إليها مع التركيب احتاجت إلى استبطانٍ وتفسير، وهذا لا يختص به القرآن وحده، بل في الأخبار النبوية والأشعار والخطب والمكاتبات كثير من ذلك"⁽²⁾.

فابن الأثير يطالب الناثر أن يبلغ في سبك الألفاظ المألوفة، وتركيبتها ضرباً من السحر اللغوي حتى يخيل للمتلقى أن هذه الألفاظ ليست التي عرفها وهي مفردة، ويتحقق هذا في رأيه بأن لا تكون اللفظة غريبة في دلالتها، بل لمسة الغرابة والغموض التي نادى بها ابن الأثير كامنة وراء التركيب الغريب العجيب، وذلك معترك الفصاحة⁽³⁾، لأنّ إضفاء هذه الغرابة الجمالية على التركيب الفني بفعل التحوّل الدلالي للمفردات المألوفة هو الغاية القصوى لتحقيق أدبية التركيب، التي تشكل مقوماً فنياً أساسياً للغة الخطاب النثري.

وهذا في حقيقة الأمر مردهُ وسييله الأول فكرة "النظم" التي هي قمة التفكير النقدي العربي لذا نتوقف عند هذا القدر اليسير من التحليل لأن المقام لا يتسع لذلك، فتأصيل فكرة هذه النظرية، وإرساء دعائمها كنظرية في مجال الدراسات الأدبية يعود إلى عبد القاهر

(1) إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي من (ق5هـ إلى ق7هـ): على مهدي زيتون، دار المشرق، بيروت-

لبنان، ط1، 1992، ص:150.

(2) المثل السائر: 116/1.

(3) ينظر المثل السائر: 126/1.

الجرجاني، وما من أحدٍ يستطيع أن يطعن في حقه بالسبق، ولكن ابن الأثير أيضاً لم يكن مجرد ناقل لآراء عبد القاهر فقط، فإن لَقَحَ تصوّره لأدبية التركيب بفكرة النظم، فإنه لم يقف موقف الجرجاني المتشدّد من اللفظ، بل خفّف غلواء تعبير عبد القاهر أنّ الألفاظ لا تفيّد مفردة، وذلك بجمع ناقدنا بين أدبية التركيب إلى جانب أدبية اللفظة المفردة، والاعتراف بقيمتها الجمالية القبليّة التي قال بجانبها الصوتي ابن سنان فيما قبل، وإن اختلف ابن الأثير معه أيضاً في معيار الحسن.

فابن الأثير مخالف بذلك عبد القاهر الجرجاني الذي يرفض أن تكون اللفظة قيمة جمالية قبل أن تدخل حيز التركيب كما أنه في تأثيره بفكرة النظم لم يكتف بما قاله عبد القاهر، بل استفاد من بحوث علماء الإعجاز القرآني؛ فقد حضرت مفاهيم الخطابي والرماني والباقلاني وحتى القاضي عبد الجبار متداخلة مع مفاهيم عبد القاهر الجرجاني عبر فكرة ابن الأثير، ومن الجدير بالذكر أنّ ابن الأثير استفاد من المدرستين الرئيسيتين في زمانه: المعتزلة وأهل السنة. (1) . وقد يُفسر هذا التذبذب وعدم الارتكاز على اتجاهه العقائدي في طرح تصوراته وأرائه إلى أنه عالم بيان بالدرجة الأولى وهدفه الأول البحث عن الحسن والجمال، لذا تشبّث بكل ما يضيف على الخطاب النثري البلاغة والفصاحة، والتي هي أساس البيان، وجوهر الأدبية، "والمعوّل عليه في تأليف الكلام من المنشور والمنظوم إنما هو حسنه وطلاوته فإذا ذهب ذلك عنه فليس بشيء" (2) .

فابن الأثير إن كان قد أفاد من ابن سنان وعبد القاهر فقد "إحتط لنفسه منهجاً في دراسة الألفاظ من جهة الأصوات على أساس ورودها في السياق." (3) بدليل أننا نجد علي مهدي زيتون يقول معجباً بجانب الوضوح الذي بات يتمتع به القرن السابع، وبالتسمية التي أطلقها ابن الأثير في قوله: "فإذا كانت تسمية عبد القاهر الجرجاني للتركيب (النظم) متطورة عن تسمية عبد الجبار (الضم)، وأفضل تعبيراً منها عن مدلولها، فإن تسمية ابن الأثير (التركيب) أكمل تعبيراً عن المعنى المفيد الذي ينتظم كلاماً، وأدقّ استعمالاً من تسمية

(1) ينظر إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي: علي مهدي زيتون، ص: 339-340.

(2) المثل السائر: 76/2.

(3) التفكير الأسلوبي: رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي: سامي محمد عبابنة، جدار للكتاب العالمي /عالم الكتب

الحديثة، ط1، 2004، ص 125 .

الجرجاني. " (1) ونحن نؤيده كقراء في ذلك، فإن كان النقاد العرب قبل ابن الأثير حققوا سبق إلى الفكرة، فهو قد أخذ على عاتقه ترسيخ الفكرة وتطويرها، فلقد أدرك ابن الأثير أن اللفظة تشكل في العمل الأدبي وظيفة حساسة في أهم وأخطر مراحل بناء الخطاب النثري : الاختيار والتركيب، لذا فقد وضعها تحت مجهر قوي يكشف عن فاعليتها أفقياً وعمودياً (=رأسياً)، فانطلق من مجرد الإحاطة بدلالته المعجمية (الصوتية وغير الصوتية) عن طريق اختيار اللفظ وفق مقاييس الفصاحة المعروفة، ثم تجاوزها إلى الدلالة السياقية حين تنكيّف خلال التركيب مع ما يسبقها ويلحقها من أحوالها، وهذا كان كإقرار بتعاضدهما في إحداث الوظيفة التأثيرية، وبالتالي أسقط محور الاختيار على التوزيع (=التركيب) كما قال جاكبسون من أجل تحقيق الأسلوب (2) النثري الجمالي، الذي يسمح للنثر الوصول بخطابه النثري إلى الغرض المقصود على اختلاف جنس الخطاب، فحكم ذلك "حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يجعل إكليلاً على الرأس، وتارة يجعل قلادة في العنق، وتارة يجعل شتفاً في الأذن، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصّه". (2).

إذن فمهما كان جنس الخطاب النثري: رسالة، خطابة مقامة...، فعليه تقمّص ثوب الحسن والجمال الفني عبر هذا الخطاب، فلكل جنس من هذه الأجناس هيئة من الحسن تخصّه، وتفضي به إلى تحقيق وظيفته التأثيرية الجمالية إلى جانب الوظيفة البلاغية التي لا خلاف فيها، فابن الأثير بوضعه الغرض أو الوظيفة ثالث النقاط البناءة في الخطاب النثري .

فقد كان مُدرَكًا - وبحق - أن أدبيّة الخطاب النثري، وجماليته لا تكتمل إلا بتحقيق هذا الخطاب هذه الوظيفة الجمالية التأثيرية [الاختيار ← التركيب ← الغرض والوظيفة] ، وإن كان لم يتوسّع في شرحها، وتمحيصها كعنصري الاختيار والتركيب، مع أنها فكرة لا تخلو من الضباية كما قال عبد السلام المسدي لكونها تجمع : الإقناع، والإمتاع، والإثارة (3) .

(1) إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي: علي مهدي زيتون، ص: 245.

(*) استخدم ابن الأثير مصطلح الأسلوب، ينظر المثل السائر: 167/1.

(2) المثل السائر: 210/1.

(3) ينظر الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام مسدي، ص: 77-78.

2- الصورة الفنية :

يغلب استخدام مصطلح "الصورة الفنية" على أقلام الدراسين في حقل النقد الأدبي، على الرغم من أن المصطلح ما يزال بحاجة إلى تحرير مفهومه، فهو مصطلح لا يخلو من الضبابية العالقة بمعناه لاستخدامه غير المتبصر في حقول متداخلة الحدود، ومع أن تحديد المصطلحات وضبط مفاهيمها في الدراسات الأدبية ليس أمراً سهلاً على الرغم من إحساسنا بفهم المصطلح "فالوصول للمعنى - معنى الصورة - ليس باليسير الهين، ولا السهل اللين، ومن قال ذلك فقد احتجبت عنه أسرار اللغة، وجمالها المكنون المستيسر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها - كما عند المناطقة - حدود جامعة، ولا قيود مانعة".⁽¹⁾ لكنه مطلب مهم لنا بلاشك خاصة أن "الصورة الفنية" مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي.

والصورة في اللغة: "قال ابن سيدة: الصورة تعني الشكل وصورة حسنه، وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والصورة: حقيقة الشيء وهيئته وصفته".⁽²⁾ فهي تعني في الأصل الشكل الجسم، والأشياء القابلة للرؤية البصرية وبهذا المعنى استخدمها القرآن الكريم في قوله تعالى: (الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ، فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ)⁽³⁾، وقوله تعالى: (اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمُ فَأَحْسَنَ صُورَكُمُ)⁽⁴⁾

وهذا المعنى المعجمي للصورة من أقرب معانيها كمصطلح أدبي، لذا نحاول أن نلمس أبعاد هذا المصطلح بالتعرف على مفهوم الصورة في النقد الحديث أولاً بعدّه موطنها الذي نشأت فيه كمصطلح، وهذا لا يعني أننا نهدف إلى عرض كل ما قيل عن الصورة الفنية، وإنما نسعى إلى تقديم صورة تقريبية للمفهوم من خلال آراء بعض النقاد المحدثين.

يعرفها أحمد الشايب بأهما: "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه، والاستعارة، والكناية، والطباق وحسن التعليل".⁽⁵⁾

(1) الصورة الأدبية، تأريخ ونقد: علي صبح، دار الإحياء الكتب العربية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص: 05.

(2) لسان العرب: لابن منظور، مادة (صور).

(3) سورة الانفطار، الآية: 7-8.

(4) سورة غافر، الآية: 64.

(5) أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، النهضة العربية، القاهرة، ط8، 1973، ص: 248.

وهي عند أحمد حسن الزيات: "إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة مُحسَّنة، والصورة خلق المعاني والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً جديداً"⁽¹⁾.
ويضيف مصطفى ناصف عن مفهوم الصورة قائلاً: "...تعبير عن نفسية الشاعر.... وهي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة."⁽²⁾ مع أنه يربط هنا الصورة بالإبداع الشعري.

ولقد نظر جابر عصفور إلى طبيعة الصورة من جانين بقوله: "أمّا عن طبيعة الصورة ذاتها، فقد نظرت إليها من زاويتين تراعي كل منهما جانباً من جانبي الصورة في مفهومها القديم، يتوقف الجانب الأول عند الصورة بأنواعها البلاغية.... ويعالج الجانب الثاني طبيعة الصورة باعتبارها تقديمًا حسيًا للمعنى، ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحسّ وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقي وإثارة "صورة ذهنية" في مخيلته."⁽³⁾، إذ يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان حسبما قال علي البطل: "قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضمّ إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة إتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث."⁽⁴⁾ فللصورة دلالات مختلفة متشابكة، وطبيعة مرنة تأبى التحديد، فيبدو هذا المصطلح في أكثر الأحيان لدى من يستخدمونه بديلاً عن التشبيه والاستعارة والصور البلاغية الأخرى، لكنه في أحيان أخرى يبدو أوسع دائرة فلم تعدّ الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، فقد شمل مصطلح الصورة بمفهومه الحديث التعبير الحقيقي أيضاً؛ فالصورة قد تأتي بأسلوب الحقيقة فتكون خالية من وسائل التصوير المجازية، ومع ذلك تحقق شرط الاستحضار الحسي لثراء وخصوبة الخيال

(1) دفاع عن البلاغة: أحمد حسن الزيات، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1967، ص: 62-63.

(2) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ط3، 1983، ص: 217.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، دار التنوير للصناعة والنشر، بيروت - لبنان، ط2، 1983، ص: 10.

(4) الصورة في الشعر العربي (حتى القرن الثاني الهجري): علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص: 15.

فيها، كما أنها قد تأتي على أسلوب المجاز⁽¹⁾.

والمهم من كل هذا أن البحث عن "الصورة الفنية" يعالج مشكلة بحث عن الحُسن والجمال في لغة الأدب، ففي كلا المفهومين المتداخلين هي مقوم في جمالي للخطاب الأدبي الذي يعترى لغته تحوّل وتجاوز يجعلها لا تحتفظ بمثاليّتها اللغوية بين أيدي الكتاب والشعراء بل تعدل عن مستواها العادي إلى المستوى الفني الجمالي بالانحراف من الصورة المجردة كأصل للمعنى إلى الصورة الفنية.

فمشكلة البحث عن الحُسن والبيان جارية مند القديم؛ من الجاحظ إلى ابن الأثير محل الدراسة، بل ما تزال إلى يومنا هذا، لذا نحاول التعرّف ولو باختصار على ما وصل إليه التفكير النقدي القديم في ما اصطلاح عليها الآن بالصورة الفنية، لكي نقارب المصطلح من منظور ابن الأثير الذي سيكون بلاشك متأثراً بمن سبقه من النقاد والبلاغيين، فياترى هل لدراسة الصورة الفنية جذور في الموروث البلاغي والنقدي العربي؟ وما هي الزوايا التي نظر منها النقاد القدامى إلى الصورة؟ وهل استخدم مصطلح الصورة في نقدنا العربي القديم؟.

لا شك أن هناك تقاطعا بين تصوّر الصورة الفنية في التفكير النقدي الحديث، وبين تصورها في التفكير النقدي البلاغي العربي القديم⁽²⁾ بما في ذلك تصور ناقدنا ابن الأثير، صحيح أننا قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة، ولكن القضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث، وإن اختلفت طرق العرض والتناول، أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام⁽³⁾.

ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى استخدام كلمة "صورة"، وكثرة دوراتها على ألسنة النقاد القدامى من جهة، وإلى فكرة التقديم الحسي للمعنى عن طريق الصورة من جهة ثانية، لأنهما نقطتان تمحور حولهما تصوّر النقاد للصورة. ولنبدأ حديثنا عن الصورة

(1) التوسع في مفهوم الصورة الحديث ينظر:

- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط) 1995، ص: 30-32.

- علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته): صلاح فضل، ص: 319-321.

- الصورة في الشعر العربي (حتى القرن الثاني هجري): علي البطل، ص: 25 وما بعدها.

(2) هناك من ينفي عن النقد العربي القديم معرفته بالصورة: ينظر الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، ص: 8-9 و ص: 189.

(3) ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، ص: 07.

بالجاحظ عند ما قال: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي ، والعربي والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير." (1)

فالنص يقدم مصطلحاً هاماً هو "التصوير"؛ وهو مشتق من كلمة (صورة)، نفهم منه أن استخدام مصطلح الصورة يعضده مقابلة الكلام بأشكال الصياغة والنسج، فالجاحظ يرى أن المعول عليه في الشعر ليس نظم المعاني والأفكار المجردة، بل المعول القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة، وهذا التأثير لا يكون إلا عن طريق تقديم المعنى بطريقة حسية؛ أي أن التصوير هنا يترادف مع ما سميّه الآن بالتجسيم (2).

وطرح الجاحظ لفكرة "التصوير" وعلاقتها بالتقديم الحسي للمعنى بهذا المفهوم يُعدّ خطوة أولى نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة، فصحيح أنه لم يُنمِ الفكرة ويطورها، لكنه أثار انتباه النقاد والبلاغيين إلى هذه البذرة الملقاة في ساحة النقد القديم. فقد التقط الرماني فكرة التصوير من الجاحظ، وحاول أن يعمّقها في حقل الدراسة الأسلوبية للقرآن الكريم، ومع أنه لم يستخدم مصطلح التصوير، فقد رأى الرماني أن قدرة الاستعارات والتشبيهات على التأثير يترد إلى تقديم المعنى تقديماً حسياً، فنقف على تحليله صورة استعارية في قوله تعالى: (أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ) (3)، حيث يرى أن الاستعارة أصبحت أبلغ "لما فيها من البيان بالإخراج على ما يقع عليه الإدراك" (4)، "فالادراك" و"الإحساس" البصري الذي نادى به الرماني في تصوير المعنى يجعل من الاستعارة أو التشبيه قريباً من مجال الإدراك الإنساني، ومن ثم يصبح أكثر قدرة على التأثير .

كما نجد صدى ما يقوله الرماني لدى ابن جني (5)، فالجاحظ في نظره تجسيد للمعنوي وتقديم له في صورة حسية بغرض تشبيته في النفوس، وعلى هذا الأساس يصبح قوله تعالى: (

(1) الحيوان: للجاحظ، 131/3-132.

(2) ينظر نظرية المعنى في النقد العربي: مصطفى ناصف، ص: 39 .

(3) سورة الشعراء، الآية : 225.

(4)النكت: للرماني، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق: محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر

(د.ت) ص: 84.

(5) ينظر الصورة الفنية: جابر عصفور، ص: 263.

وَ أَدْخَلْنَا فِي رَحْمَتِنَا (1) مجازاً يقوم على تشبيه الرحمة - وهي أمر معنوي - بشيء محسوس ملموس، مما يؤكد المعنوي "لأنه أخبر عن العَرَض بما يُخبر به عن الجوهر، وهذا تعالٍ بالعَرَضِ وتفخيم له إذ صُبِّرَ إلى حَيِّزٍ ما يُشاهد، ويُلمس، ويُعاين....، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله، وأنور صفاته، وذلك بأن تتخيل شخصاً لا عَرَضاً متوهماً. (2) حتى أننا نلتقي في قوله مع كلمة (يُصوره) المشتقة من الصورة، فهي تعني عنده الهيئة المحسوسة التي يتلبسها المعنى .

كما يورد أبو هلال العسكري مصطلح "الصورة" في قوله: "البلاغة كل ما يبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرضٍ حسن، وإنما جعلنا حسن الغرض، و قبول الصورة شرطاً في البلاغة. (3) فهو يرى أن مدار البلاغة تحسين الصورة التي تحمل المعنى، كما تتكرر عنده وهو يعلل كون الاستعارة بليغة في قوله تعالى (ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك) ، فحقيقة القول "لا تكونن ممسكاً" و الاستعارة بليغة، " لأن الغلّ مشاهد، و الإمساك غير مشاهد، فصوّر له قبح صورة المغلول ليستدل به على قبح الإمساك. (4) فاستعمال كلمة الصورة مقروناً بفعالها المتمثل في الدلالة على غير مشاهد " الإمساك " ليس دليل على توظيفه المصطلح فقط، بل دليل على إلحاحه على التقديم البصري للمعنى، فأفعال الرؤية أو المشاهدة تتكرر لديه عندما يصف الطبيعة الحسيّة للتعبيرات الاستعارية، مثلاً في ردّه بلاغة الصورة القرآنية " فنبدوه وراء ظهورهم " إلى ما تضمنه من "إخراج ما لا يرى إلى ما يرى" (5)، أو كما يقول بعبارة أخرى التعبير عما لا يُشاهد بما هو مشاهد (6)، فهو يؤكد على الجانب البصري من التقديم الحسيّ للاستعارة كمحاولة لاستكمال فكرة التصوير التي نبّه إليها الجاحظ .

(1) سورة الأنبياء، الآية: 75.

(2) الخصائص: لابن جني، 2/443-444

(3) الصناعتين: للعسكري، ص: 19

(4) الصناعتين، ص: 303 .

(5) الصناعتين، ص: 302.

(6) ينظر الصناعتين، ص: 303 .

ولقد ظلّ كثير من النقاد والبلاغيين يُقرن التشبيه والاستعارة بقدرتها على تجسيم المعنوي وإخراجه من الأغمض إلى الأوضح، بتقديمه في صورة حسية كالعسكري- كما أشرنا- والمرزوقي، وابن رشيق، وابن سنان، لكن عرضهم لفكرة التصوير وصلتها بالتقديم الحسي بقي محدوداً يعتمد على تكرار ما قيل عند الرماني⁽¹⁾، لذا لا داعي للتفصيل فيما قالوه خاصة أن مجال بحثنا يضيق عن هذا، المهمّ أنهم كانوا على دراية بمصطلح الصورة، وتقديمها للمعنى حسياً سواءً على مستوى التشبيه أو الاستعارة وغيرها من ألوان المجاز .

كما نجد المصطلح حاضراً عند أبي حيان التوحيدي في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" حيث يقول على لسان أبو سليمان المنطقي: "وأما بلاغة المثل فإن يكون اللفظ مقتضياً، والحذف مُحتملاً، والصورة محفوظة، والمرمى لطيفاً، والتلويح كافياً، والإشارة مغنية، والعبارة سائرة"⁽²⁾. ولو وقفنا عند صاحب الوساطة لقابلنا المصطلح في قوله: "وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحُسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن و التمام...."⁽³⁾، لكن مصطلح الصورة في القولين السابقين لا يُشير إلى فكرة التصوير والتقديم الحسي للمعنى ممثلاً في التشبيه والاستعارة بل تنصب دلالة المصطلح على الشكل العام للكلام البليغ وطريقة صياغته، حيث تصبح كلمة "الصورة" مرادفة للشكل أو الهيئة. وهنا يذكرنا المصطلح -الصورة- بمعناه الفلسفي الذي سقط إلى العرب مع الفلسفة اليونانية، وبالذات الفلسفة الأرسطية حيث تصبح الصورة هي الشكل الذي تتشكل المادة فيه، أو الهيئة التي يتصوّر الهيولى بها⁽⁴⁾.

فهذا الفصل بين الصورة (= الشكل) والهيولى (= المادة) هو الذي دعم فكرة المعتزلة القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم، وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى إلى ميدان الأدب.....، ثم تولّد فصل آخر عند قول البلاغيين بالمعاني الأول والمعاني الثواني .

(1) ينظر جابر عصفور : الصورة الفنية، ص: 275-278.

(2) الإمتاع والمؤانسته: التوحيدي، ص: 253.

(3) الوساطة بين المتبني وخصومه : للجرجاني، ص: 412.

(4) ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين: الأخضر الجمعي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص: 65.

ومن فكرة المعاني الثواني أو معنى المعنى كما سماها عبد القاهر ، نرصد مصطلح "الصورة" عند عبد القاهر الجرجاني بعد "المعنى هو المدخل الأساسي لفهم تصورات النقد العربي لوظائف الصورة الفنية وأهميتها." (1)، وهو يقصد بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي يصل إليه المتلقي بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن يعقل المتلقي من اللفظ معنى ثم يفرضي به ذلك المعنى إلى معنى آخر (2)؛ أي أنه يفهم معنًا من اللفظ يقتضيه موضوعه في اللغة، ولا يصل منه إلى الغرض ثم يفهم معنًا ثانٍ يصل به إلى الغرض، فالصورة الأولى؛ أي أصل المعنى هي النواة الحرفية لصورة معنى المعنى التي مدار الأمر فيها على التشبيه والاستعارة والكناية... لأنها تحوّل المعنى الخام من مجاله العادي المألوف إلى مجال فني أدبي، لما فيها من انزياح عن أصل المعنى إلى معنى المعنى أو يمكن أن نطلق عليه المعنى الفني الذي تحمله الصورة الفنية.

و نورد قولاً يؤكد فيه عبد القاهر على أن المزية للصورة الفنية التي تحمل معنى المعنى: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار، فكما أن مُحالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل وردائه أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب، الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه." (3)، فالعبارات الأخيرة في النص تدلّ دلالة واضحة على أنه من العبث في نظر عبد القاهر الجُنوح إلى تجريد المعنى عند تذوّق الصورة الفنية في الأدب، ذلك لأنّ هذا التجريد لن يتمخض إلا عن أصل أو مجرد المعنى فحسب، وهو لامزية ولا قيمة له، فمزاي اللغة الفنية هي تلك الإيحاءات الفنية أو المعاني الإضافية -معنى المعنى- المتلبسة بأشكالها الفنية الخاصة، كما نلاحظ اعتماده في هذا النص مصطلح "التصوير" آخذاً برقاب الصياغة الفنية التي يُسكب فيها المعنى.

ونقترب أكثر من استخدامه للمصطلح في قوله: "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا" (4)، فهو يذهب بمصطلح الصورة إلى فكرة

(1) الصورة الفنية: جابر عصفور، ص: 313.

(2) ينظر دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص: 262-263.

(3) دلائل الاعجاز، ص: 254-255.

(4) دلائل الاعجاز، ص: 508.

تجسيد المعنى وتقديمه حسياً، وهذا لا يتحقق إلا في باب المجاز، وقد خصَّ عبد القاهر قضايا البيان عامة، والمجاز خاصة بكتاب كامل هو: "أسرار البلاغة".

وبعد هذه الإشارات السريعة التي تلقي الضوء على تصوّر النقاد للصورة، وتفضي إلى تركيزهم على نقطتين أساسيتين هما كفيّلتين بدفع الباحث أن يقرّ ويعترف بإدراكهم للصورة الفنية، وهما: - تتبعهم للظواهر الفنية الجمالية وتحليلها- بلاغيا- في نسيج الخطاب كالتشبيه والاستعارة وغيرها من أقسام المجاز بعدها بديلاً عن مصطلح "الصورة الفنية" الحديث.

- إدراكهم القيمة الفنية الجمالية للتقديم والتصوير الحسي الذي توفره الصورة الفنية الكامنة في الأنواع البلاغية، كما نجد في نبرة صوت نقادنا إحساساً بعنصر "الخيال" * بعده أداة الصورة الفنية، فإن درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة كما قال جابر عصفور.

فالفهم المماثل في التراث النقدي لقضية الصورة الفنية يتلخص في التحليل البلاغي للصورة وبعبارة أدق في المجاز، وهو في حقيقة الأمر "اصطلاح كافٍ لتغطية التمثيل اللغوي لبعض النوعيات البلاغية للصورة، والقلق والتوتر الذي تفرضه لغتها ودلالاتها السياقية المختلفة".⁽¹⁾ وإذا كان الأمر هكذا في مضممار التراث النقدي البلاغي قبل نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع الهجري، فكيف كان تصور ناقدنا ابن الأثير في عصر مآل الأدب فيه إلى الجمود والركود؟.

لقد همنت فكرة البيان على ابن الأثير فكان تصوّره لجمالية الخطاب النثري ككلّ مُتراحاً عن هذا المنطلق، فعلم البيان " لتأليف النظم والنثر بمتملة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام".⁽²⁾ و "صاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة، وهي دلالة خاصة، والمراد بها أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن".⁽³⁾، فعالم البيان ينظر ويهتم بمزية المعنى الذي وراء المعنى الأصلي النحوي، فهو يهتم بالدلالة الفنية (=معنى المعنى) التي تتأتى على هيئة مخصوصة من الحسن؛ أي على صورة مخصوصة من الجمال الفني، لأن الصورة مساوية للهيئة

(*) للتوسع ينظر: في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص: 167-175، وأيضاً ينظر الصورة الفنية: جابر عصفور، ص: 13.

(1) التفكير الأسلوبي: سامي محمد عبابنة، ص: 161.

(2) المثل السائر: 36/1.

(3) المثل السائر: 39/1 - 40

في معناها اللغوي، فابن الأثير ينطلق من رؤيته البيانية ليتجه نحو النسيج الداخلي للخطاب الأدبي بحثاً عن مقومات هذه البنية الداخلية، التي تحقق للخطاب "هيئة مخصوصة"؛ أي لغة أدبية فنية، فالإشكالية المطروحة بين يديه: كيف يتم نسج بنية الخطاب النثري نسجاً أدبياً جمالياً عن طريق "الصورة الفنية" كمقوم فني؟ .

وعلى هذا الأساس يتجه إلى هذه اللغة ليصف انحرافها وعدولها عن طريق الصورة، فهي التي تُدخل لغة الخطاب النثري عالم الأديبة، ولن تتحقق بمثالية المستوى العادي للغة، بل يخلق لغة ثانية داخل اللغة تتجاوزها، وتنحرفُ بها إلى المستوى الفني الجمالي، وهذا ما عبّر عنه ابن الأثير بالعبارة المجازية. فهو يتحدث عن "المجاز" في أكثر من موقع في كتابه المثل السائر⁽¹⁾ "لأنه في نظره أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة."⁽²⁾ وليس هو من قال بهذا فقط، حيث يكادُ يُجمع البلاغيون على ما في المجاز من توكيد للمعاني في نفس المتلقي والتأثير فيها وإدهاشها ما ليس للحقيقة. وفي هذا يقول ناقدنا مُعجباً: "وأعجبُ ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خُلُقهِ الطبيعي في بعض الأحوال حتى أنها ليسمحُ بها البخيل ويشجُع بها الجبان، ويحكمُ بها الطائش المتسرّع، ويجد المخاطبُ بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا قُطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذلِ مالٍ، أو ترك عُقوبة أو إقدام على أمرٍ مهولٍ، وهذا فحوى السحر الحلال، المستغني عن إلقاء العَصَا والحبال."⁽³⁾ فالعدول عن الأصل أو الحقيقة يُلوح بتأثير لا متناهي الحدود في المتلقي، و يفضي إلى جمال فني بمثابة السحر الحلال، يحتاج معه عالم البيان تأملاً واعياً يردفه حسّ لغوي، وذوق مرهف حتى يكون قادراً على استكناه هذه المزايا، وسبر هذه الأغوار، لأن الناثر المبدع ينقل العبارة الأدبية بالمجاز إلى صنو التميّز و التفرد الأسلوبي، فابن الأثير يقول: "و إنما أهل الخطابة و الشعر توسعوا في الأساليب المعنوية، فنقلوا الحقيقة إلى المجاز، ولم يكن ذلك من واضع اللغة

(1) ينظر الفصل السابع من مقدمة المثل السائر بعنوان: "الحقيقة والمجاز": 105/1 وما بعدها، وينظر المقالة المعنوية: 70/2 وما بعدها .

(2) المثل السائر: 110/1.

(3) المثل السائر: 111/1.

في أصل الوضع، ولهذا إحتص كلّ منهم بشيء اخترعه في التوسّعات المجازية. " (1) فلولا السمة الجمالية التأثيرية التي طبع المجاز بها نفسه لكانت الحقيقة أولى منه في الاستعمال، هذا ما قاله ناقدنا ابن الأثير: "لو لم يكن كذلك لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منه، حيث هو فرع عليها" (2)، حيث يقترب أن يكون تاريخ المجاز "في البلاغة تاريخاً درامياً يقصر عن الحقيقة لأنه دونها في التماسك، ويفوقها لأنه في مرتبة أعلى من حيث التأثير. " (3)

فابن الأثير في حديثه عن "المجاز" يرسم طريقة البيان، إذ المجاز "هو علم البيان بأجمعه" (4) لأنه عدول اللفظ عن معناه يضيفي على الخطاب النثري جمالاً ورونقاً يكون غائباً في الخطاب العادي للغة، ففي المجاز كل مزايا الاستعارة، والتشبه، والكناية، لذلك "فلا يمكن أن يكون ثمة حدٌ يفصل بين المجاز والصورة؛ إذ أن الموضوع واحدٌ في كلتا الحالتين، والاختلاف الوحيد بينهما يكمن في زاوية الرصد والمصطلح فحسب". (5) لذا فيتناول ابن الأثير لأشكال المجاز يكون قد لأمسَ حدود الصورة الفنية، وإن لم نقل قد تطابق معها لأن الصور البلاغية في النقد العربي القديم تشكل منعطفات هامة في حفر مجرى هذا المصطلح الحديث.

ولنقف على الحسن البياني الذي لطالما ألح عليه ابن الأثير، ننتقل لتتعرف على الأنواع

البلاغية للصورة الفنية.

أ - الصورة الاستعارية :

يعالج ابن الأثير "الاستعارة" كأحد مقومات الصورة الفنية التي تحقق الحُسن والجمال في لغة الخطاب النثري، "فالمعول عليه في تأليف الكلام من المنظوم والمنثور إنما حُسنة وطلاوته فإذا ذهب ذلك عنه فليس بشيء". (6)، لذا توسّع أهل الخطابة والشعر في الأساليب المعنوية، ونقلوا الحقيقة إلى المجاز، فعَدَلُوا بلغة الخطاب النثري من المستوى العادي إلى المستوى الفني الجمالي

(1) المثل السائر: 109/1.

(2) المثل السائر: 110/1-111.

(3) دراما المجاز: لطفي عبد البديع، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثاني، 1986، ج2، ص: 101.

(4) المثل السائر: 105/1.

(5) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته): صلاح فضل، ص: 318.

(6) المثل السائر: 76/2.

وتحوّلوا بدلالات الألفاظ من معانيها الأصلية إلى معاني جديدة مخترعة عن طريق الإستعارة كصورة من صورة العبارة المجازية كما سماها ابن الأثير، فياترى كيف نظر ناقدنا للاستعارة في القرن السابع للهجرة؟.

لنقف على حقيقة الاستعارة عند ابن الأثير، نستقصي أولاً ما قاله عن جذور المصطلح اللغوية، فنجدّه يقول: "وإنما سمي هذا القسم من الكلام (استعارة) لأن الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من الاستعارة الحقيقية، التي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض أشياء من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر.... وهذا الحكم جارٍ في استعارة الألفاظ بعضها من بعض." (1)، نلمس في قوله تأكيداً على المشاركة بين الطرفين: المستعار والمستعار له في وصف من الأوصاف، والتي تُنقل مع الاستعارة إلى مفهومها الاصطلاحي، فعن حدّ الاستعارة يقول ابن الأثير: "حدّ الاستعارة نقل المعنى من لفظٍ إلى لفظٍ لمشاركة بينهما مع طيِّ ذكر المنقول إليه" (2)، فهو ينظر إليها على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التشبيه لكنها تمتاز عنه بحذف أحد الطرفين اللذين يجتمعان في التشبيه وهو المستعار له، فابن الأثير في تصوّره انطلق كالجرجاني من العمق للتشبيهي للاستعارة (3) بأن جعل الاستعارة تعتمد على غياب واحدٍ من الطرفين مع بقاء علاقة المقارنة قائمة لاساس بها، وهكذا تحدّد مفهومها في التراث النقدي والبلاغي أيضاً (4).

وهذا ما أدى به إلى فهم الاستعارة على أنها تشبيه حذف أحد طرفيه في قوله: "والتشبيه المحذوف: أن يذكر المشبه دون المشبه به، ويسمى استعارة." (5)، وهو يشترط في الاستعارة مفرّقاً بينها، وبين التشبيه أنها "لا تكون إلا بحيث يُطوى ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه ويُكفى بذكر المستعار الذي هو المنقول." (6) وابن الأثير في هذا الحكم يقف مع الاستحسان

(1) المثل السائر: 77/2.

(2) المثل السائر: 83/2.

(3) ينظر أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص: 20.

(4) ينظر الصورة الفنية: جابر عصفور، ص: 201.

(5) المثل السائر: 71/2.

(6) المثل السائر: 74/2.

لا مع الجواز بدليل أنه "قد علم وتحقق أنّ من الواجب في حكم الفصاحة والبلاغة ألا يظهر المستعار له، وإذا أظهر ذهب ما على الكلام من الحُسن والرونق." (1)، بل لا يرى في ظهور المستعار له زوال الحُسن فقط، بل التبدّل بالضدّ بدليل أنه إذا قال قائل: "فأمطرت لؤلؤاً من نرجس..." "وُجد عليه من الحُسن والرونق ما لا يخفاء به، ولكن إذا أظهر المستعار له بقولنا: فأمطرت دَمْعاً كاللؤلؤ من عين كالنرجس" صرنا إلى كلام غث (2)، فالفرق واضح بين العبارتين؛ لأن إظهار المستعار له (=الدمع) أبطل فحوى السحر الحلال المتمثل في الانزياح الدلالي الذي أخرج الألفاظ من دلالتها الاصلية، فتحوّلت عن طريق التفاعل بين المعاني إلى دلالات جديدة لرابط التشابه بينها وبين الدلالة الأصلية كالشبه بين اللؤلؤ والدموع، فتقدير الكلام أن تقول: "أمطرت دموعاً كاللؤلؤ" كتشبيه مكتمل (=تام) الطرفين، ثم حُذفت "الدموع" وحلّ محلها المشبه به "اللؤلؤ"، فأضفى حذف المستعار له (الدمع) حُسناً ورونقاً على الخطاب وأدخله باب اللغة الأدبية من أوسع أبوابه، وهو المجاز الذي قال عنه ابن الأثير هو البيان بأجمعه .

والذي يوضح أكثر بنية التفاعل الدلالي (3) أو الإستعارة تفريقه بينها، وبين ما اصطلاح عليه بالتشبيه المضمّر الأداة من ناحية البنية، محاولاً إزالة اللبس بينهما في قوله: "فالفرق إذاً أن التشبيه المضمّر الأداة يحسّن إظهار أداة التشبيه فيه، والاستعارة لا يحسّن ذلك فيها". فإذا قلنا "زيد أسد" على أنه تشبيه مضمّر الأداة، ذكر فيه المنقول والمنقول إليه، ثم أظهرنا أداة التشبيه يصبح "زيد كالأسد"، فكان ظهورها مستحسناً، فالأداة لم تقدح في الكلام التي ظهرت فيه، ولم تنزل عنه فصاحة ولا بلاغة. على خلاف الاستعارة التي يُذكر فيها المنقول إليه دون المنقول، فظهور أداة التشبيه فيها غير مستحسن، إذ هي تزيل عن ذلك الكلام ما كان متصفاً به من الفصاحة والبلاغة. (4)

(1) المثل السائر: 75/2.

(2) المثل السائر: 76/2.

(3) ينظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي (إلى نهاية القرن الرابع هجري): توفيق الزبيدي، ص: 125 وما بعدها.

(4) ينظر المثل السائر: 76-73/2.

ولكون الاستعارة تدخل في باب المجاز ألح ابن الأثير على القرينة التي تشير إلى أن الدلالة المرادة غير الحقيقة، بقوله: "إلا أن هذا الموضوع لا بد له من قرينة تُفهم من فحوى اللفظ، لأنه إذا قال قائل: رأيت أسداً، وهو يريد رجلاً شجاعاً، فإن هذا القول لا يُفهم منه ما أراد، وإنما يُفهم منه أنه أراد الحيوان المعروف بالأسد، لكن إذا اقترن بقوله هذا قرينة تدل على أنه أراد رجلاً شجاعاً إختص الكلام بما أراد"⁽¹⁾.

ولقد كانت هذه المواقف-السابقة- التي تحدت فيها ابن الأثير، ونظر لها مُطلقاً لمناقشته سابقه من النقاد وغيرهم، فقد ردّ على ابن جني، ورفض أن يكون وجود الإتساع والتشبيه والتوكيد مجتمعين سبباً لوجود المجاز، حيث ينقل أولاً قول ابن جني في كتابه الخصائص: "لا يُعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلا لمعان ثلاثة وهي الإتساع، والتشبيه، والتوكيد، فإن عُدت الثلاثة كانت الحقيقة البتة. فمن ذلك قوله تعالى: (وَ أَدْخَلْنَا هُ فِي رَحْمَتِنَا) فهذا مجازٌ وفيه الثلاثة المذكورة؛ أما الإتساع فهو أنه زاد في أسماء الجهات والمجال اسماً وهو الرحمة، أمّا التشبيه فإنه شبه الرحمة- وإن لم يصح دخولها- بما يصح دخوله، أما التوكيد: فهو أنه أحبر عما لا يدرك بالحاسة بما يدرك بالحاسة تعالياً بالمخبر عنه وتفخيماً له، إذا صير بمترلة ما يشاهد ويُعاین"⁽²⁾.

ثم يُطرق كل نقطة من هذه الأوجه الثلاثة بالنقد والتصحيح، وأول ما أنكره على ابن جني جعله وجود المعاني الثلاثة معاً سبباً لوجود المجاز، لأن وجود واحدٍ منها سببٌ لوجوده؛ فإذا وُجد التشبيه وحده كان ذلك مجازاً، وإذا وُجد الإتساع وحده كان ذلك مجازاً وليس غياب واحدٍ منها سببٌ لعدم المجاز.⁽³⁾

والوجه الثاني الذي نوقش فيه ابن جني هو ذكره التوكيد والتشبيه، وكلاهما واحد على الوجه الذي ذكره، يقول ابن الأثير معلقاً: "لأنه لما شُبّهت الرحمة، وهي معنى لا يدرك بالبصر بمكان يُدخل، وهو صورة تدرك بالبصر دخل تحته التوكيد، الذي هو إخبار عما لا يدرك بالحاسة بما قد يُدرك بالحاسة"⁽⁴⁾، نلمس في تعليق ابن الأثير وشرحه للاستعارة أنه فهمها

(1) المثل السائر: 84/2.

(2) المثل السائر: 85/2 وينظر الخصائص لابن جني : 242/2.

(3) المثل السائر: 85/2.

(4) المثل السائر: 86/2.

على أنها تصوير وتقديم حسّي للمعنى، فنقل الرحمة من المعنوية إلى الحسّية، بل إلى البصرية - حسب تعبير ابن الأثير - كان عن طريق حُسن الاستعارة، أمّا الوجه الثالث الذي أثبت به عدم صحة اللغوي ابن جني هي مقولة أن الإتساع هنا زاد في أسماء الجهات، فهو يرى أنه ينبغي قياساً على قول ابن جني أن يكون "جناح الذلّ" في قوله تعالى: "(وَ اخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ)"⁽²⁾ زيادة في أسماء الطيور، وبالتالي زاد في أسماء الطيور اسم هو "الذلّ"، وهذا قول مضطرب يرفضه ابن الأثير منكرًا نظرة ابن جني للإتساع أيضًا.

كما اعترض ابن الأثير على أبي حامد الغزالي في تقسيمه المحاز إلى أربعة عشر قسمًا⁽³⁾ وبين أنها ترجع إلى الأقسام الثلاثة التي وضعها هو وأشار إليها، وهي: التوسع، والتشبيه والاستعارة .

وفي سياق تنظيره للاستعارة باستقراء نصوص الآخرين، ومناقشتها أخذ على ابن سنان خلطه وعدم تفريقه بين الاستعارة، والتشبيه المضمرّ الأداة⁽⁴⁾. ونكتفي بالإلماح إلى هذه النقطة دون التوسّع فيها من باب الابتعاد عن ما هو شعري في بحثنا، لكي لا نتهم ناقدنا بالتنظير للخطاب الشعري أكثر منه للخطاب النثري، ونحاول أن نركز على نقطة ضمنية تدرج في صلب مناقشته لابن سنان أيضًا، وهي تقسيمه الاستعارة قسمين: قريبة مرضية، وبعيدة مُطرحَة، وفي شرحه للقسمين يقول ابن سنان: "فالقريب المختار: ما كان بينه وبين ما استُعير له تناسب قويّ وشبه واضح، والبعيد المطرّحُ إمّا أن يكون لبعده مما استعير له في الأصل، أو لأنه استعارة مبنية على استعارة أخرى، فيضعفه لذلك"⁽⁵⁾، لكن انتقاد ابن الأثير تركّز على الاستعارة المطرّحة التي تكون مبنية على استعارة أخرى "فإن في هذا القول نظر."⁽⁶⁾ كما قال ناقدنا، إذ انطلق ابن الأثير من مبدأ التناسب المطلوب بين المنقول عنه والمنقول إليه كأصلٍ يقيس عليه الفرق بين الاستعارتين، فما وجد فيه مناسبة بين المنقول عنه والمنقول إليه حكم

(2) سورة الإسراء، الآية: 24.

(3) ينظر المثل السائر: 96-88/2.

(4) ينظر المثل السائر: 115-112/2، وقد أخذت على ابن الأثير هذه النقطة، واتهم بالخلط والاضطراب، ينظر

دراسات بلاغية: بسويون عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2006، ص: 134.

(5) المثل السائر: 113/2.

(6) المثل السائر: 114/2.

عليه بالجودة، وما لم يجد فيه تلك المناسبة حكم عليه بالرداءة. لأن الاستعارة في تصوّره لا تكون إلا مناسبة ملائمة، ولا توجد فيها مباينة ولا تباعد⁽¹⁾، كما لا يُمنع أن تجيء الاستعارة مبنية على استعارة أخرى، وتوجد فيها المناسبة المطلوبة لأن الأصل إنما هو التناسب ولا فرق بين أن يوجد في استعارة مبنية على استعارة⁽²⁾، ومثل ورود هذا القسم من الاستعارة في القرآن الكريم بقوله تعالى: (ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ)⁽³⁾، وذهب إلى وجود ثلاثة استعارات يبني بعضها على بعض في هذه الآية وهي:

الأولى: استعارة القرية للأهل.

الثانية: استعارة الذوق للباس.

الثالثة: استعارة اللباس للجوع والخوف.

علّق عليها بقوله: "وهذه الاستعارات الثلاثة من التناسب على ما لا خفاء به.... وهكذا أقول في الاستعارة: إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة، ثم بني عليها استعارة ثانية، وكانت مناسبة، فالجميع متناسب، وهذا أمرٌ برهائي لا يتصور إنكاره"⁽⁴⁾، فابن الأثير يحرص على أن تكون الاستعارة مناسبة وقريبة من الفهم لا متباعدة موهلة في الغموض، فهو يُطالب بالوضوح والتناسب في الإستعارة لما يحقّقه من البيان والحسن تماشياً مع تصوّره للفصاحة، وهو في هذا يلتقي بالأمدي في قوله: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يُقاربه، أو يدانيه أو يشابهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا تفتقد بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه."⁽⁵⁾ وقد ترجع مطالبة ابن الأثير بالوضوح في الاستعارة أيضاً إلى اعتباره وجهاً متطوراً للتشبيه، فالعلاقة المبنية عليها هي علاقة تشابه أيضاً، لذا تقاطعت معه وظيفته الأساسية وهي التوضيح.

(1) المثل السائر: 2/109.

(2) المثل السائر: 2/115.

(3) سورة النحل، الآية: 112.

(4) المثل السائر: 2/114-115.

(5) الموازنة بين الطائيين: للأمدي، ص: 235.

وفي نفس الوقت نشير أننا لا نظن ولو للحظة أنه يعني بالوضوح الذي يحققه التعبير الحقيقي، لأن ابن الأثير كان دوماً من مفضلي المجاز بأشكاله تشبيه، استعارة، وتوسّع، بدليل قوله: "فاعلم أن المجاز أوّل بالإستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة"⁽¹⁾، وقوله أيضاً: "ألا ترى أن حقيقة قولنا "زيد أسد" هي قولنا "زيد شجاع"، لكن الفرق بين القولين في التصوير والتخييل، وإثبات الغرض المقصود في نفس السامع."⁽²⁾، فهو يرى المزية في التشبيه والاستعارة لدورها في إثبات الغرض المقصود بالتخييل والتصوير كما يحرص على الخيال أيضاً، إذ نلمس في قوله: "إن التشبيه المضمر أبلغ عن التشبيه المظهر وأوجز، أما كونه أبلغ فلجعل المشبه مشبهاً به من غير واسطة، فيكون هو إياه."⁽³⁾ أي أن إزالة الحدود بين المشبه والمشبّه به تُقيم علاقات جديدة مخترعة بين طرفي التشبيه، وتخلق مناخاً من الغموض إلى جانب عنصر "التخييل" الذي يساهم أيضاً في خلق روح الغموض، والإيجاء، والإغراب الجميل الذي يجد المتلقي له عند سماعه نشوة كنشوة الخمر على حدّ تعبير ابن الأثير، فالمقصود بالغموض ليس الإبهام .

ويقدّم ابن الأثير بعد فراغه من وضع حدّ وحقيقة للاستعارة، جملة أمثلة من الخطاب القرآني عن هذه البنية الفنيّة، و مما جاء عن ذلك قوله تعالى: (الر كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ)⁽⁴⁾، فقد انزاحت الكلمة المستعارة "الظلمات" - إلى الكفر - و "النور" - إلى الإيمان - عن مدلولها الأصلي، الذي وضعت للدلالة عليه لتضامها مع الكلم خارج دائرة تواردها؛ إذ بهذا التضام يحدث ما يسميه بعض المعاصرين المفارقة المعجمية التي تكون هي القرينة الدالة على الانحراف⁽⁵⁾، وفي قوله تعالى: (الشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ)⁽⁶⁾، علّق ابن الأثير عن الاستعارة الواردة في قوله: "

(1) المثل السائر: 110/1.

(2) المثل السائر: 111/1.

(3) المثل السائر: 122/2.

(4) سورة إبراهيم، الآية: 01.

(5) ينظر المعنى في البلاغة العربية: حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1998، ص: 124.

(6) سورة الشعراء، الآية: 224-226.

فاستعارة الأودية للفنون و الأغراض من المعاني الشعرية التي يقصدونها، وإنما خصّ الأودية بالاستعارة ، ولم يستعر الطُّرق والمسالك أو ما جرى مجراها، لأن معاني الشعر تُستخرج بالفكرة والروية، والفكرة والروية فيهما خفاء وغموض، فكان استعارة الأودية لها أشبه وأليق".⁽¹⁾، وفي تعليق ابن الأثير نلمس إلى جانب إحساسه بالمناسبة الشديدة، قدرته النقدية على

التمييز بين ما يحتاجه كل ضرب من الخطاب سواء النثري أم الشعري.

ثم يهتدي ابن الأثير بعد وقوفه على المرجعية القرآنية، وأيضاً النبوية إلى ورود هذا البنية الاستعارية في الخطاب النثري، فينقل عن الحجاج بن يوسف الثقفي مقطعاً من خطبته التي قال فيها: "إن أمر المؤمنين نثلٌ * كِنَانَتُهُ * وَعَجَمَهَا * * عُوْدًا * عُوْدًا، فرآني أصلبها نَجَارًا، وأقومها عُوْدًا، وأنفذها نصلاً"⁽²⁾، والتي يريد بها أن أمير المؤمنين اختبر رجاله وأعوانه واحداً واحداً فوجد الحجاج أشدهم وأصلحهم لحكم العراق، لكنها بدخولها حيز الصورة الاستعارية ازدانت وترصعت بجلّة الحسن والجمال الفني الناجم عن التصوير والتخييل.

كما يضيف ابن الأثير في تنظيره النقدي للاستعارة تطبيقاً لها من إنشائه الرسالي⁽³⁾ ليضع

النائر على الطريق الصحيح في بناء خطابه النثري.

التوسّع: أول ما يلفت انتباه القارئ هو تناول ابن الأثير ظاهرة "التوسّع" ضمن حديثه عن البنية الاستعارية، وعلى الرغم من أنه يجعله قسمًا قائماً بذاته في باب المجاز قائلاً: "إن المجاز ينقسم إلى توسع في الكلام، وتشبيه، واستعارة ولا يخرج عن أحد هذه الأقسام الثلاثة، فأَيُّها وُجِدَ كان مجازاً."⁽⁴⁾، كما يجعل من سبب العدول عن الحقيقة إلى المجاز، إمّا لمشاركة، أو غير مشاركة فارقاً وحدًا فاصلاً بين التوسّع، والاستعارة أو التشبيه في قوله: "وأما القسم الذي يكون عدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير مشاركة بين المنقول و المنقول إليه، كذلك لا يكون لطلب التوسّع في الكلام، و هو سببٌ صالح، إذ التوسّع في الكلام

(1) المثل السائر: 97/2.

(*) نثل الكنانة : استخرج نبلها وسهامها فنثرها.

(**) عَجَمَ عيداها: أي عضّها لينظر أيها أصلبُ.

(2) المثل السائر: 98/2.

(3) ينظر المثل السائر: 98/2-99.

(4) المثل السائر: 71/2.

مطلوب⁽¹⁾." فالتوسع غير مقيّد بعلاقة المشاركة (=المشابهة) بين المنقول والمنقول إليه كما الشأن في الاستعارة والتشبيه، التي لا بد أن تكون علاقة المشاركة قائمة بين طرفيها .

فالتوسّع بهذا المفهوم الأثيري يتعدّ تماماً عما قاله ابن جني عن مصطلح "الإتساع" الذي وضّحه معلّقاً على قول النبي ρ في فرَسٍ: "هو بحر" بأنه إتساع، "لأنه زاد في أسماء الفرس التي هي فرس، وطرف وجواد ونحوها بحر، حتى إذا احتيج إليه في شعرٍ أو سجع أو إتساع استعمل بقية تلك الأسماء"⁽²⁾، فابن الأثير على حقٍ عند ردّه مقولة ابن جني كما رأينا آنفاً، لأن مفهوم التوسع عند ناقدنا بعيدٌ كل البعد عما قاله ابن جني في الإتساع كما سيتضح فيما بعد .

نستشف من حديث ابن الأثير عن التوسّع أنه يريد به المجاز المرسل، فالجواز المرسل هو المجاز اللغوي الذي يرتبط فيه المعنى المجازي بالمعنى الحقيقي لغير علاقة المشابهة، حتى أنه سُمّي مُرسلاً لكونه غير مقيد بعلاقة مخصوصة-أي المشابهة- كما هو الشأن في الاستعارة. فهناك اقتراب، بل تطابق بين المفهومين إن صحّ التعبير، وهذا ما سنقترب منه أكثر من خلال أنواعه التي ذكرها ابن الأثير، فالتوسّع عنده ضربان: الضرب الأول: يرد على وجه الإضافة واستعماله قبيح لُبْعِدِ المضاف والمضاف إليه، فهذا الضرب يلتحق بالتشبيه المضمّر الأداة والتشبيه بلاشك إذا ورد، ولا مناسبة بين المشبه والمشبه به كان قبيحاً لذلك نسب ابن الأثير هذا الضرب إلى الجاهل بأسرار الفصاحة والبلاغة⁽³⁾، لأنه لا يقول قائل: "رَجُلُ المال"، "وَكَعْبُ العَرَضِ"... إلّا إذا كان لا يفرّق استعمال البناء المعيب القبيح وغيره وإن اكتفى ابن الأثير في هذا الضرب من التوسّع بالأمثلة الشعرية، فإننا نستنتج أن هذا الطريق في التوسع بالإضافة سيكون له تأثيراً سلبياً على الخطاب النثري أيضاً، لأنه يمسّ الصياغة الفنية وما الخطاب النثري إلا صناعة كما ردّد ابن الأثير ذلك .

أمّا الضرب الآخر من التوسّع: فإنه يردُّ على غير وجه الإضافة، ويأتي حسناً لا عيب فيه، وقد أورد أمثلة من الخطاب القرآني كقول تعالى: (ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعاً أَوْ

(1) المثل السائر: 78/2.

(2) الخصائص: لابن جني، 442/2-443.

(3) ينظر المثل السائر: 79/2.

كَرْهًا قَالَتْ أَتَيْنَا طَائِعِينَ⁽¹⁾، فقد نُسب "القول" إلى السماء والأرض من باب التوسّع لأنها جماد، والنطق خاص بالإنسان لا للجماد إذ لا مشاركة هنا بين المنقول والمنقول إليه، فهذا توسع في العبارة لا غير، وكذلك في قوله تعالى: (وَ اسْأَلِ الْقَرْيَةَ⁽²⁾) فالسؤال للناطق الذي يستطيع الإجابة؛ أي أهل القرية .
ومن الحديث الشريف ورد قوله p : "هذا جبلٌ يُحِبُّنا ونحِبُّه"، عندما نظر إلى جبل "أُحُد" يوماً، فهنا إضافة المحبة إلى الجبل جاءت من باب التوسّع، إذ لا مشاهمة (=مشاركة) بين المحبة والجبل الذي هو جماد⁽³⁾ .

فلقد أدرك ابن الأثير من خلال ما أورده من شواهد تؤكد مقصده ألا مجال للحديث هنا عن استعارة أساسها التشابه والمشاركة في الصفات، ولكن تم إيجاد علاقات جديدة بين الطرفين بعيدة كل البعد عن علاقة المشاركة، فهذا بمجمله توسّع لا استعارة، إذ لا مشاركة بين السماء- والأرض- والنطق، أو بين السماء والبكاء، أو بين الجبل والمحبة، ولكن هذه الصورة الفنية استطاعت تشخيص وتجسيد المعنوي، وبثّ الحركة والحياة والنطق في الجماد.
ومن هذا المنطلق نؤمن بأنه مهما كان المصطلح الذي أطلقه ابن الأثير توسّعاً، أو مجازاً مرسلًا- كما أحسّسنا- أو استعارة مكنية كما رأها سامي محمد عبابنة في كتابه "التفكير الأسلوبى"، فقد تمكّن ابن الأثير من وضع يديه على حقيقة هذا النوع من التراكيب اللغوية المتميزة بإحداث مفارقة دلالية، وتمفصل لغوي في دلالة الألفاظ بحيث تجعل الأشياء تخرج عن حدود الواقع المادي مما يستفر ذهن ويجرك الخيال لتمثل المعنى الجديد⁽⁴⁾، فالسما والأرض تتكلم والجبل يحبّ، والقرية تسأل .

ب - الصورة التشبيهية :

يعدّ التشبيه من أهم أنواع الصورة البلاغية التي احتفى بها البلاغيون، ونالت اهتمام الكثير من النقاد بعدّها عنصراً أساسياً في الإبداع النثري والشعري على السواء، فالفتنة

(1) سورة فصلت، الآية: 11.

(2) سورة يوسف، الآية: 72.

(3) ينظر المثل السائر: 82/2.

(4) التفكير الأسلوبى: سامي محمد عبابنة: ص: 184-185.

بالتشبيه فتنة قديمة على حدّ تعبير جابر عصفور حيث كان التشبيه هو "الصورة المفضّلة عند جميع النقاد تقريباً، ذلك لأنهم - من جهة - رأوه اللون الذي جاء كثيراً في أشعار الجاهليين وكلامهم، حتى لو قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد، ولأنهم - من جهة أخرى - لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبّوها." (1)، فقد ردت أدبيّة الخطاب إلى التشبيه عند غير واحد من اللغويين (2)، وفي القرن الرابع ظلّ ينظر إليه على أنه أشرف الكلام ومظهر الفطنة والبراعة (3)، كما أولاه قدامه بن جعفر وابن طباطبا وغيرهما عناية فائقة، وأفرد له المبرد باباً خاصاً في كتابه "الكامل"....، فيا ترى كيف نظر ابن الأثير إلى التشبيه كقسم من المجاز؟.

أول ما التفت إليه ابن الأثير قبل أن يشق طريقه في دراسة البنية التشبيهية هو إتحاد الدلالة اللغوية لكل من التشبيه والتمثيل، "يقال: شبهت هذا الشيء كما يُقال: مثلته به" (4) فلكونهما شيئاً واحداً لا فرق بينهما في أصل الوضع جُعلا مترادفين - كما قال الزمخشري بهذا أيضاً - وأنكر على علماء البيان تفريقهم بين التشبيه والتمثيل، فقال: "وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا باباً مفرداً وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع." (5)، أمّا عن حقيقة التشبيه فهو مجاز علاقته المشاركة (=المشابهة)، لأنّ السبب الذي يعدل بهذه البنية الفنيّة من الحقيقة إلى المجاز "أن يكون لمشاركة بين المنقول والمنقول إليه في وصف من الأوصاف" (6)، وما يؤكّد مجازية التشبيه أيضاً أنه هو وغيره من أقسام المجاز؛ أي الاستعارة والتوسّع "لا يجوز حمله إلا على جانب المجاز خاصة، ولو حُمّل على جانب الحقيقة

(1) الصورة الفنية في النقد الشعري: عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1984، ص:42.

(2) ينظر الشعر والشعراء: لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1967، ص: 52

(3) ينظر الصناعتين: ص243، وأيضاً ينظر البرهان لابن وهب، ص:142.

(4) المثل السائر: 116/2.

(5) المثل السائر: 116 / 2، وينظر في التفريق بين التمثيل والتشبيه، أسرار البلاغة: لعبد القاهر الجرجاني، ص:85

وما بعدها.

(6) المثل السائر: 72/2.

لاستحالة المعنى، آلا ترى أنا إذا قلنا "زيد أسدٌ" لا يصح إلا على المجاز خاصة⁽¹⁾، لأنه لو حُمِل على جانب الحقيقة لاستحال المعنى فزِيدٌ ليس بالحيوان ذا الأربع والأنياب وغيرها. ويقدم تعريفًا شاملاً⁽²⁾ للتشبيه، فيقول: "التشبيه هو اللفظ الدال على غير الوضع الحقيقي الجامع بين المشبه والمشبه به في صفة من الأوصاف"⁽³⁾، فهذا الاشتراك بين المشبه والمشبه به في صفة أو مجموعة من الأوصاف يولد علاقة مقارنة تجمع بين الطرفين لا علاقة تفاعل، كما يحدث في الاستعارة، بمعنى لا يحدث في التشبيه تجاوز مفرط في دلالة الكلمات ولا تتفاعل دلالات الطرفين مكونة دلالة جديدة هي محصلة هذا التفاعل⁽⁴⁾، ففي قوله تعالى (وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ)⁽⁵⁾، وفي هذا التشبيه المظهر الأداة*، كما سماه ابن الأثير تبدو مقارنة السفن والجبال؛ والمقارنة هنا لا تعني المفاضلة، ولكنها تعني وصفه السفن بما وُصِفَت به الجبال من الرُسوخ والثبات، وهو وصف لم يصرح به في الكلام، بل يفهم من تحوّل الدلالة في التشبيه.

وبعد أن ضبط ابن الأثير حدًا للتشبيه بعده لب الأنواع البلاغية المكونة للصور الفنية خصّص ابن الأثير جهده لإحصاء أقسام التشبيه، وتشعباته، وتداخل تلك الأقسام والتشعبات ببعضها البعض، ويعدّ هذا المنحى الذي نحاه ناقدا نتاجًا طبيعيًا للقرن السابع الهجري كمرحلة زمنية متأخرة في النقد و البلاغة .

لقد قسّم ابن الأثير التشبيه بإعتبار الأداة إلى :

1- مظهر 2- مضمّر

(1) المثل السائر: 51/3.

(2) هذا النص المقدم في تعريف التشبيه غاب عن صاحب "إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي"، لذا قال أن ابن الأثير لم يكلف نفسه أن يضع حدًا للتشبيه، ينظر هذا الكتاب: علي مهدي زيتون، ص: 344.

(3) المثل السائر: 50/3.

(4) ينظر الصورة الفنية : جابر عصفور، ص: 172، وأيضا مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزبيدي، ص: 119.

(5) سورة الرحمن: الآية 24.

(*) التشبيه المظهر الأداة هو ما درج البلاغيون المتأخرون على تسميته بالتشبيه المرسل، أما المضمّر فسموه: التشبيه البليغ أو المؤكّد .

ويذهب إلى أن التشبيه المضمّر أبلغ وأوجز من التشبيه المظهر الأداة، معللاً ذلك بقوله: "أما كونه أبلغ فلجعل المشبه مشبهاً به من غير واسطة أداة، فيكون هو إياه فإنك إذا قلت: "زيد أسد" كنت قد جعلته أسداً من غير إظهار أداة التشبيه، أما كونه أوجز فلحذف أداة التشبيه منه." (1) إلا أن فضيلة البيان والإيجاز موجودة في المضمّر والمظهر الأداة معاً، وإن اختلفا في درجة كثافتها، فعند قول قائل: "زيد أسد" يريد أن يتبين حال زيد في شهامة النفس، وقوة البطش، وشجاعة...، فلم يجد إلا أن يجعله شبيهاً بالأسد، فصار هذا القول أكشف وأبين من قوله: زيد شهيم، شجاع، قوي البطش وأشبه ذلك. (2)

فالوضوح والبيان سمة في التشبيه-بنوعيه-تأتي له من محافظته على الطرفين، أي المشبه والمشبه به في الصورة، فلا يحل أحدهما محل الآخر نتيجة لعملية التداخل والتفاعل الدلالي كما يحدث في الاستعارة، "بمعنى أن طرفي التشبيه- وإن تعددت صفاتها المشتركة- لا تتداخل معالمها، ولا يتحد أيّ منهما أو يتفاعل مع الآخر، بل يظل هذا غير ذاك ومتميزاً عنه" (3).

ولعل مسألة الوضوح في التشبيه كانت منطلق في تشبثه بهذه البنية التشبيهية وإعطائها المكانة المرموقة في كتابه سواء بالتوسع والتفصيل في التنظير لها، أو بالتحسيد والتطبيق على الخطاب القرآني والثنوي والشعري معاً، ففكرة الوضوح أهمّ المعايير التي حرص عليها ابن الأثير في تنظيره النقدي وعدّها لبنة أساسية في الخطاب النثري على الخصوص.

لقد حرص ابن الأثير أن يكون للتشبيه قيمة فنية جمالية في الخطاب النثري، بأن جعله جامعاً لصفات ثلاثة وهي، المبالغة، والبيان، والإيجاز (4)، وهذه المعايير هي محصلة العدول عن المستوى العادي للغة إلى المستوى الفني الجمالي كصورة منمّقة تقابل الصورة الأولى العارية لأننا لو قلنا: زيد شجاع، شهيم، قوي البطش...، لما وقفنا لا على إيجاز، ولا مبالغة في العبارة حتى أن عنصر البيان خفت صوته مقارنة بقولنا: زيد أسد كعبارة تشبيهية مجازية أحدثت في الصورة العارية: زيد شجاع، شهيم، قوي البطش... انزياحاً بنقل كلمة

(1) المثل السائر: 122/2 .

(2) ينظر المثل السائر: 123/2.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، ص: 174.

(4) ينظر المثل السائر: 123/2.

"أسد" من دلالتها الأصلية إلى دلالة جديدة في الصورة المنمّقة: زيد أسد. التي تكمن فيها المبالغة إلى جانب الإيجاز يظللها جناح البيان.

ومنطلق تحقيق هذه المعايير الفنيّة السابقة الذكر هو مصطلح العدول - كما ورد عند ابن الأثير-، وربما كان مصطلح "العدول" هذا هو أقوى المصطلحات القديمة تعبيراً عن مفهوم الانزياح.⁽¹⁾ كمصطلح حديث، فالاستعارة والتشبيه والتوسّع، وحتى الكناية هي كلّها انزياحات عن المألوف العادي، وهذا ما يؤهلها لأن تؤدي وظيفة جمالية إبداعية، وتحتل مكانتها في عالم الصناعة الفنية .

ونلمس مع ابن الأثير إحساسه بصعوبة خلق هذه الظاهرة الفنية بعدّها وجهًا مجازيًا والمجاز في تصوّره هو البيان بأجمعه، فتحقيقها من طرف الناثر هو بلوغ الغاية القصوى من البيان، لذا نجدّه يقول عن التشبيه بأنه "من بين أنواع علم البيان مُستوعر المذهب ، وهو مَقْتَلٌ من مقاتلِ البلاغة. وسبب ذلك أن حمل الشيء بالمماثلة إما صورة، وإما معنى يعزُّ صوابه وتُعسر الإجابة فيه، وقلما أكثر منه أحد إلا عَثْر، كما فعل ابن المعتز من أدباء العراق وابن وكيع من أدباء مصر، فإنهما أكثرا من ذلك لاسيما في وصف الرياض والأشجار والأزهار والثمار، و جَزَمَ أنهما أتيا بِالْعَثِّ البارد الذي لا يَثْبُتُ على مَحَكِّ الصواب."⁽²⁾ فإن كان التشبيه مُستوعر المذهب، صعب المنال على الناثر المبدّع، فهذا يستلزم أن تكون فائدته الجمالية للخطاب النثري أعظم شأنًا، وهذا ما أقرّ به ابن الأثير في حديثه عن الدور الإيحائي للتشبيه "أمّا فائدة التشبيه من الكلام، فهي أنك إذا مثلت الشيء، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أو كد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه."⁽³⁾

فالملاحظ أنه لا يتحدث عن دور دلالي للتشبيه، ولكنه يتحدث عما ينقله إلى نفس المتلقى من خيال، وعن الحالة التي تُعاش بتأثير المشبه به، فلكي تتحقق الوظيفة التأثيرية للخطاب الأدبي لا بد من عملية التخيّل لكي نشعر بالانسجام والتوافق بين طرفي التشبيه، إذ أن السمة الخيالية في الصورة التشبيهية هي التي تعطي القدرة على إدراك الأشياء إدراكًا

(1) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: أحمد محمد ويس، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 38.

(2) المثل السائر: 123/2-124.

(3) المثل السائر: 124/2.

جديداً، وتترجم الشيء غير مألوف (=المشبه به) بإثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه، فالخيال عند ابن الأثير أداة هامة في التشبيه، إذ يُحقق هدفه وغرضه المقصود بالتنفير أو الترغيب. ففائدة التشبيه هي "إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير." ⁽¹⁾ إذ الإيجاء والتخييل أيضاً يلعب دوراً في جمال الخطاب النثري وفنيته، وإن كان أُلصق بالإبداع الشعري. فإن كانت إشارة ابن الأثير للخيال محدودة، وهذه سمة عامة في طرح النقاد والبلاغيين، وإن كان يقصد به مجرد تصوّر أشياء غائبة عن الحسّ، فإنه بهذه الالتفاتة يجعل من التشبيه محوراً للصورة الفنية كمصطلح حديث، حيث أن الصورة "هي أداة الخيال، ووسيلته ومادته الهامة التي يُمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه." ⁽²⁾

وفي سياق أدبيّة البنية التشبيهية نجد ابن الأثير يفنّد الفكرة القائلة بأنّ من شروط بلاغة التشبيه أن يُشبه الشيء بما هو أكبر وأعظم منه ^(*)، ويذهب بأنه قول غير حاصر للغرض المقصود، فالتشبيه يتأتى لأغراض؛ "فهو يأتي تارة في معرض المدح، وتارة في معرض الذم وتارة في غير معرض مدح ولا ذم، وإنما يأتي قصداً للإبانة والإفصاح، ولا يكون تشبيه أصغر بأكبر كما ذهب إليه من ذهب. بل القول الجامع في ذلك أن يقال: إن التشبيه لا يُعمد إليه إلا لضرب من المبالغة، فإما أن يكون مدحاً، أو ذمّاً، أو إيضاحاً، ولا يخرج عن هذه المعاني الثلاثة، وإذا كان الأمر كذلك فلا بد من تقدير لفظة (أفعل)، فإن لم تقدّر فيه لفظة (أفعل) فليس بتشبيه بليغ." ⁽³⁾، فلقد صاغ ابن الأثير مقولةً سديدة في بلاغة التشبيه بانطلاقه من الوقوف على خطأ أحد الكتّاب من أهل مصر في ذكر حصن من حصون الجبال مشبهاً له بقوله: "هامة، عليها من الغمامة عمامة، وأنملة حضبها الأصيل، فكان الهلال منه قلامه" وانتقاده له مستفهماً: "فإنه أخطأ في قوله (أنملة)، وأي مقدار للأنملة بالنسبة إلى تشبيه حصن على رأس الجبل؟." ⁽⁴⁾ وصولاً إلى تصحيح هذه النظرة التي ذهبت بأن التشبيه يكون بما هو

(1) المثل السائر: 111/1.

(2) الصورة الفنية: جابر عصفور، ص: 14.

(*) أطلق عليها مصطفى ناصف مطلع "النموذج": إلحاق الناقص بالزائد في معنى التشبيه، ينظر الصورة الأدبية، ص: 58.

(3) المثل السائر: 128/2-129.

(4) المثل السائر: 126/2.

أعظم وأكبر فقط، بل إلى وضع قاعدة بديلة تعتمد على تقدير لفظة (أفعل) في التشبيه البليغ بقولنا "زيد أسد"، نكون قد شبّهنا زيدا بالأسد الذي هو أشجع منه (=أفعل)، فإن لم يكن المشبه به في هذا المقام "أشجع" من المشبه "زيد" لما وقعت مبالغة فيه، ومن ثمّ كان التشبيه ناقصاً، فتقدير لفظة (أفعل): "لا بد منه فيما يُقصد به بلاغة التشبيه، وإلا كان التشبيه ناقصاً." (1)، فابن الأثير اعتمد النقد التصحيحي في تنظيره للتشبيه كمحاولة للانزياح بالظاهرة التشبيهية من عصر استهلك فيه النقد والبلاغة إلى عصر الإبداع الفني الجمالي .

وقبل أن نطرق أقسام التشبيه نوّد الإشارة أن ليس هدفنا من إيراد هذه التشعبات والأقسام تعداد صور كل منها، وتعريفها، والتمثيل لها، وإنما نهدف إلى توضيح طبيعة كل قسم، وإبراز الفرق بينها من الناحية الفنية الجمالية، حتى يكون القارئ على بينة في فهمه وتذوّقه لهذا اللون من الصور الفنية، وصور التشبيه من حيث نوع الطرفين، أو باعتبار طرفيه أربعة أقسام: (2)

1- تشبيه معنى بمعنى، كقولنا السابق الذكر: "زيد كالأسد".

2- تشبيه صورة بصورة، كقوله تعالى: (وَ عِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عَيْنٌ، كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مِّمَّ كُنُوزٍ) (3)، فقد أطلق ابن الأثير مصطلح "الصورة"، وأراد به المحسوس؛ أي عكس المعنوي.

3- تشبيه معنى بصورة، كقوله تعالى: (وَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيَعَةٍ) (4) وعلق عليها بقوله: "وهذا القسم أبلغ الأقسام الأربعة لتمثيله المعاني الموهومة بالصور المشاهدة." (5) فقد نادى بأن التشبيه البديع هو الذي يوفّر أكثر العناصر الحسيّة للصورة والتي عبر عنها بالصور "المشاهدة"؛ أي البصرية، وهذا ما يؤكد أن المقصود من مصطلح "التصوير" في قوله: "لكن الفرق بين القولين في التصوير والتخييل." (6) هو

(1) المثل السائر: 129/2.

(2) ينظر المثل السائر: 130/2.

(3) سورة الصافات: الآية 48-49.

(4) سورة النور: الآية 39.

(5) المثل السائر: 130/2، وينظر الصناعتين: لأبي هلال، ص: 274.

(6) المثل السائر: 111/2.

تجسيم المعنوي في صورة - شكل أو هيئة - حسية، فهو مدرك - وبحق - للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى، وهذا دليل على اقترابه من مصطلح الصورة الفنية الآن .

4- تشبيه صورة بمعنى: وهذا القسم عند ابن الأثير أطف الأقسام الأربعة لأنه نقل صورة (=مرئية) إلى غير صورة (=معنى) ⁽¹⁾ . ويذهب إلى أن كل صورة من هذه الصور الأربعة لا يخلو التشبيه فيه من أربعة أقسام أيضاً 1/ إما تشبيه مفرد بمفرد 2/ وإما تشبيه مركب بمركب، 3/ وإما تشبيه مفرد بمركب، 4/ وإما تشبيه مركب بمفرد ⁽²⁾ .

و لأنّ ناقدنا منظر - وبحق - للخطاب النثري فقد توسّع في دائرة التطبيق والتحليل لهذه الصور والأقسام سواءً في الخطاب القرآني، أو النبوي، أو النثري مما يضيق بنا المجال لتفصيلها. ولقد لفت نظر ابن الأثير ضرب من التشبيه يُسمى "الطرد والعكس" وهو أن يُجعل المشبه به مشبهاً، والمشبه مشبهاً به، وبعضهم يسميه "غلبة الفروع على الأصول." ⁽³⁾ وذكر أن القصد والغرض منه "المبالغة"، وحقيقة هذه المبالغة أنها محتفية وراء الإيهام بأن الفرع صار أصلاً، والأصل صار فرعاً، فقلب المشبه وتحويله إلى مكان المشبه به، فيه نقض لترتيب طرفي التشبيه من أدنى إلى أعلى، ومن أقل إلى أكثر....، ولكن تتبّع ابن الأثير للحسن كمسوغ فني جمالي في الخطاب النثري، ذهب به أن لاحظ أن هذا العكس إنما يحسن في المعنى المتعارف فحسب، وبالتالي لا يكون فيه نقض الترتيب، فأما المعنى غير المتعارف فلا يحسن فيه العكس. ⁽⁴⁾ فمن العادة والمتعارف أن يشبه الوجه الحسن بالبدر، والقدر الحسن بالقضيب والقلمة بالهلال، فلما عكس المبدعون هذه القضية جاء حسناً لائقاً في كلامهم، لأنه "لما شاع ذلك في كلام العرب وإتسع صار كأنه هو الأصل، وهو موضع من علم البيان حسن الموقع لطيف المأخذ." ⁽⁵⁾ .

(1) ينظر المثل السائر: 130/2، ويقارن برأي الأمدي في رفض نقل المحسوس إلى المحسوس، و المحسوس إلى المعنوي

. ينظر الموازنة بين الطائيين، ص: 131

(2) ينظر المثاللسائر: 131/2.

(3) المثل السائر: 158/2.

(4) ينظر المثل السائر: 160/2-161.

(5) المثل السائر: 160/2.

ولقد وقف ابن الأثير على مؤثر سلبي في أدبيّة البنية التشبيهية يُطل ما تخلقه هذه البنية من إنزياح دلالي، مما يعرقل تحقيق المستوى الفني الجمالي للخطاب النثري الذي يطمح الناثر أن يبلغ به قمة الأدبية، فيحدّثنا عن ما أطلق عليه "معيب التشبيه" قائلاً: "وإذ ذكرنا أقسام التشبيه وبيننا المحمود منها الذي ينبغي اقتفاء أثره، وإتباع مذهبه، فلنتبعه بضده مما ينبغي اجتنابه، والإضراب عنه"⁽¹⁾، فإذا كان حدّ التشبيه المحمود: أن يثبت للمشبه حكم من أحكام المشبه به. فإن الضدّ الذي أشار إليه ابن الأثير، هو ما كان بين المشبه والمشبه به بعدّ لعدم ثبوت أي صفة بين طرفي التشبيه، فعدم التناسب والتلاؤم بين الطرفين يمنح التشبيه السلب لا الإيجاب البعد لا القرب المطلوب، وهذا النوع من التشبيه يُطرح ولا يستعمل عند ابن الأثير .

كما نلفت الانتباه أن في هذا الضرب من التشبيه المعيب يرد ما هو مضمّر الأداة والذي أدخله ابن الأثير ضمن باب "التوسع"، كأن يُجعل للمال رجلٌ ويدٌ... كما ذكرنا سابقاً، فهذا تشبيه بعيد لا يكون إلا توسعاً. وسمة التقارب والتناسب بين طرفي التشبيه التي نادى بها ابن الأثير هي سمة عامة في طرح النقاد والبلاغيين الذين سبقوه⁽²⁾، وخاصة التيار المحافظ على عمود الشعر الذي عدّ المقاربة في التشبيه أحد أركانه الأساسية، فإذا كان هذا هو تصوّر ابن الأثير للتشبيه كطاقة تشحن الخطاب النثري بالفنّية والأدبيّة، فيا ترى كيف كانت نظرته للكناية كمقومٍ فنّي ثالث تبني عليه الصورة الفنية التي تضي على لغة خطابنا النثري الحسن والجمال؟.

ج - الصورة الكنائية:

أمّا نمط الصورة الكنائية فقد نظر إليها ابن الأثير بإجلالٍ لوصفها مجازاً في تصوّره النقدي، والمجاز مهمّة كبيرة من مهمات علم البيان، بل هو "علم البيان بأجمعه"⁽³⁾، ويتجلى موقفه هذا بوضوحٍ من بداية مناقشته علماء البيان في خلطهم بين مصطلحي "الكناية" و"التعريض"، حيث نجده يقول: "وقد تكلم علماء البيان فوجدتهم قد خلطوا الكناية بالتعريض، ولم يفرّقوا بينهما، ولا حدّوا كلا منهما بحدّ يفصله عن صاحبه، بل أوردوا

(1) المثل السائر: 153/2.

(2) ينظر رأي مخالف لعبد القاهر الذي قال: "وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيعين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب..."، أسرار البلاغة، ص: 109.

(3) المثل السائر: 105/1.

لهما أمثلة من النظم والنثر، وأدخلوا أحدهما في الآخر، فذكروا للكناية أمثلةً من التعريض وللتعريض أمثلةً من الكناية. ⁽¹⁾، وممن قال بذلك الغامي، وابن سنان الخفاجي، والعسكري وأضاف إلى هؤلاء ابن حمدون البغدادي في كتابه "التذكرة" ⁽²⁾، ومن هذه النقطة الجوهرية في الكناية التي كانت محل اختلاف ونقاش بين النقاد، انطلق ابن الأثير في تنظيره لهذه الخاصية الفنية الجمالية.

فقد ذهب بكلمة "كناية" إلى جذورها اللغوية قائلاً: "واعلم بأن الكناية مشتقة من الستر يقال كنىت الشيء إذا سترته، وأجرى هذا الحكم في الألفاظ التي يُستر فيها المجاز بالحقيقة فتكون دالة على الساتر، وعلى المستور معاً." ⁽³⁾ فمن معناها اللغوي نتبين أن المجاز مستور بالحقيقة لأنه يُفهم بالنظر والفكر، بخلاف الحقيقة التي هي أظهر منه في الفهم. كما يضيف بأن الكناية قد تأوّلت بغير ذلك وهي مأخوذة من الكُنْيَة التي يقال فيها أبو فلان، فإذا نادينا رجلاً اسمه عبد الله، وله ولد اسمه محمد، فقلنا يا أبا محمد كان ذلك مثل قولنا يا عبد الله، فإن شئنا نادينا بهذا أو شئنا نادينا بهذا، فكلاهما واقع عليه، وكذلك يجري الحكم في الكناية، فإننا إذا شئنا حملناها على جانب المجاز، وإذا شئنا حملناها على الحقيقة، إلا أنه لا بد من الوصف الجامع بينهما لئلا يلحق بالكناية ما ليس منها" ⁽⁴⁾.

وهذا حدّها اللغوي أمّا عن حدّ الكناية الاصطلاحي، فقال فيه قولاً جامعاً: "هو أمّا كل لفظة دلّت على معنى يجوز حملهُ على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة و المجاز والدليل على ذلك أن الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره، يُقال كنىت بكذا عن كذا فهي تدل على ما تكلمت به، وعلى ما أردته من غيره، وعلى هذا فلا تخلو إمّا أن تكون في لفظ تجاذبه جانباً حقيقة ومجاز، أو في لفظ تجاذبه جانباً مجاز ومجاز، أو في لفظ تجاذبه حقيقة وحقيقة، وليس لنا قسم رابع، ولا يصح أن تكون في لفظ تجاذبه جانباً حقيقة وحقيقة لأن ذلك هو اللفظ المشترك....، لأنه يختص بشيء واحد بعينه لا يتعداه إلى غيره، وكذلك لا يصح أن تكون الكناية في لفظ تجاذبه جانباً مجاز لأن المجاز لا بد له من حقيقة نُقل عنها

(1) المثل السائر: 49/3.

(2) ينظر المثل السائر: 49-50.

(3) - (4) المثل السائر: 53/3.

لأنه فرع عليها. ⁽¹⁾، نلاحظ أنه لكي يصل إلى كُنْه ماهية "الكناية" بين خصوصيتها ووسط الظواهر اللغوية الأخرى كالإشترك اللفظي؛ فهو يُحمل على حقيقة واحدة بعينها إذا أضيفت إليه قرينة تخصه وتُبعده عن الإبهام، إذ مؤلف الكلام يحتاج "معرفة عدة أسماء لما يقع استعماله في النظم والنثر، ليجد- إن ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ فيه- العدول عنه إلى غيره" لكن الاشتراك يختلف عن الكناية وإن اشتركا في خاصية العدول. ⁽²⁾، كما تبتعد الكناية أيضاً عن اللفظ الذي يتجاذبه مجاز ومجاز، فهذا مستحيل لأن كل مجاز لا بد له من حقيقة، وكل فرع لا بد له من أصل.

فكل المؤشرات توحى حتى الآن بأن ابن الأثير قد أدخل الكناية في باب العبارة المجازية فهل هي قسم رابع للمجاز يُضاف إلى التشبيه، والاستعارة، والتوسع؟، نجد الجواب حاضراً لدى ابن الأثير أثناء تحليله العميق لعلاقة الكناية بنوع من المجاز هو الاستعارة في قوله: "فالجواب عن ذلك أبي أقول: أما الحصر الذي ذكرته في باب الاستعارة فهو ذلك، ولا زيادة عليه، وأما الكناية فهي جزء من الاستعارة، وكذلك الكناية فإنها لا تكون إلا بحيث يُطوى المُكْنَى عنه ونسبتها إلى الاستعارة نسبة خاص إلى عام، فيقال كل كناية استعارة، وليس كل استعارة كناية، ويفرق بينهما من وجه آخر، وهو أن الاستعارة لفظها صريح، والصريح هو مادل عليه ظاهر لفظه، والكناية ضد الصريح، لأنها عدول عن ظاهر اللفظ، وهذه ثلاثة فروع أحدها الخصوص والعموم، والآخر الصريح، والآخر الحمل على جانب الحقيقة والمجاز. وقد تقدّم القول في باب الاستعارة أنها جزء من المجاز، وعلى ذلك تكون نسبة الكناية إلى نسبة جزء الجزء وخاص الخاص" ⁽³⁾.

فابن الأثير ثابتٌ على حصره الأول للمجاز: تشبيه، واستعارة وتوسع، بدليل أنه لم يجعل الكناية قسماً آخر للمجاز، بل جعلها داخلة في حيز الاستعارة والعلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل؛ إذ يقال كل كناية استعارة، وليس كل استعارة كناية. وهو بتصوره النقدي هذا والذي قد لا يرتضيه بعض النقاد والبلاغيين الآخرين، وقد يثير الحركية في ساحة النقد

(1) المثل السائر: 52/3.

(2) ينظر وجوه الإنفاق والافتراق بين الكناية والمشارك اللفظي: العلاقات الدلالية في التراث البلاغي العربي: عبد الواحد حسن الشيخ، مطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999، ص: 137-139.

(3) المثل السائر: 55/3.

ويكون محلاً للطعن، قد قرب بين الاستعارة والكناية بعلاقة الخصوص والعموم، لكن تبقى الكناية عُدولاً عن ظاهر اللفظ يجوز حملها على كليهما أي الحقيقة والمجاز، أما الاستعارة فتبقى كغيرها من أقسام المجاز لو حُملت على الحقيقة لاستحالة معناها، "وأما التشبيه فليس كذلك، ولا غيره من أقسام المجاز، لأنه لا يجوز حملهُ إلا على جانب المجاز خاصة، ولو حُمل على جانب الحقيقة لاستحالة المعنى."⁽¹⁾

وبهذا فإن موضع "الكناية" في حقيقة الأمر حسبما قال ابن الأثير ينبغي أن يكون في المقالة الثانية، وبالضبط في النوع الأول منها؛ أي الاستعارة إلى جانب الألوان المجازية الأخرى وما سبب تأخيرها إلا لعلاقتها بالتعريض، وارتباط اسمها به في العادة.⁽²⁾

ويورد ابن الأثير نصاً يوضح فيه "التعريض" فيقول: "وأما التعريض: فهو اللفظ الدال على الشيء عن طريق المفهوم بالوضع الحقيقي والمجازي، فإنك إذ قلت لمن تتوقع صلته ومعروفه بغير طلب: و الله إني محتاج، وليس في يدي شيء، وأنا عريان والبرد قد آذاني، فإن هذا وأشباهه تعريض بالطلب، وليس هذا اللفظ موضوعاً في مقابلة الطلب لا حقيقة ولا مجازاً إنما دل عليه من طريق المفهوم."⁽³⁾، كما يقول: "وإنما سمي التعريض تعريضاً، لأن المعنى فيه يُفهم من عرضه أي من جانبه، وعرض كل شيء جانبه."⁽⁴⁾، فدلالة التعريض تُفهم عرضاً من سياق الكلام لأن النادر المبدع لم يصرح بالمعنى الذي أرادته-الطلب مثلاً- بل أشار ولمح إليه لذلك فالتعريض لا يُفهم المعنى فيه من جهة الحقيقة، ولا من جهة المجاز، بل يُفهم من جهة الإشارة والتلميح.⁽⁵⁾ وهذه الدلالة التلميحية غير المباشرة لا يستقل بها اللفظ المفرد بل تفهم في إطار التركيب اللغوي، فليس في ذلك كالكناية التي "تشمل اللفظ المفرد والمركب معاً، فتأتي على هذا تارة، وعلى هذا تارة أخرى، وأما التعريض فإنه يختص باللفظ المركب ولا يأتي في اللفظ المفرد البتة."⁽⁶⁾، ومن البديع في هذا الباب قوله تعالى: (فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَوْمِهِ مَا نَرَاكَ إِلَّا بَشْراً مِثْلَنَا

(1) المثل السائر: 51/3.

(2) ينظر المثل السائر: 55/3.

(3) ينظر المثل السائر: 56/3.

(4) ينظر المثل السائر: 57/3.

(5) - (6) ينظر المثل السائر: 56/3.

وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إِلَّا الَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ
الرَّأْيِ وَمَا نَرَى لَكُمْ عَلَيْنَا مِنْ فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَاذِبِينَ
(¹)، فهناك تعريض بأنهم أحقّ منه بالنبوة في قولهم: "ما نراك إلا بشر" فهمناه من السياق لا
من الوضع الحقيقي ولا المجازي، فهذه الوظيفة التلميحية تجعل "التعريض أخفى من الكناية"⁽²⁾

ونحن نتابع تصوّر وآراء ابن الأثير في رحلة بحثه عن حُسن وجمال الصورة الكنائية نقف
على ثلاثة أقسام للكناية، حاول فيها ابن الأثير تصحيح نظرة علماء البيان لتقسيم الكناية⁽³⁾
حسب المقاييس التي رآها أكثر دلالة على إتقان هذه الصورة الفنية ، وأول الأقسام:

- التمثيل: ولقد قال عنه قوم من علماء البيان "هو أن تُراد الإشارة إلى معنى ، فيوضع
لفظ لمعنى آخر، ويكون ذلك مثلاً للمعنى الذي أريدت الإشارة إليه كقولهم : فلان نقي
الثوب أي متزّه من العيوب "⁽⁴⁾ ، لكن ابن الأثير رفض ما قيل، وعدّه لا يخرج عن مجموع
الكناية، وأضاف شرطاً أساسياً لتكون الكناية تمثيلاً، وهو أن تكون الشبهية بين الكناية
والمكنى عنه شديدة المناسبة"⁽⁵⁾، وبعد إعمال الفكر والتأمل توّصل إلى أن الكناية إذا وردت
على طريق اللفظ المفرد لم تكن بتلك الدرجة في شدة المناسبة وقوة المشابهة التي تكتسبها
بورودها على طريق اللفظ المركب ، حيث نجد في قولهم: "فلان نقي الثوب"؛ أي عرضه
مُتَزّه من العيوب؛ أن نقاء الثوب من الدنس أشد مناسبة، وأوضح شبهًا لتزاهة العرض من
العيوب⁽⁶⁾، أما إذا أضفنا مثلاً مبتدعاً لورود الكناية على المفرد كقولنا "السمع" للتصنّت لم
يكن بتلك الدرجة في قوة المشابهة، وهنا نفطن إلى أن نقد ابن الأثير يقوم على رؤية بيانية
جمالية لا مجرد تعصّب وتحامل على علماء البيان.

- أما القسم الثاني فهو إيراداف: يعرفه بقوله: "أما إيراداف فإنه ضرب من اللفظ المركب إلا

(1) سورة هود: الآية 27.

(2) المثل السائر: 57/3.

(3) ينظر مصطلح، إيراداف والتمثيل عند قدامة جعفر، نقد الشعر لقدامية، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية،
بيروت (د.ط)، (د.ت)، ص: 157-161.

(4) المثل السائر: 58/3 .

(5) المثل السائر: 59/3. (6) ينظر المثل السائر: 59/3.

أنه إختص بصفة تخصّه وهي أن تكون الكناية دليلاً على المكنى عنه ولازمه له⁽¹⁾، وإردافاً للمعنى الذي أريدت الإشارة إليه (=المكنى عنه) كقولهم: فلان طويل النجاد؛ فطول النجاد دليل طول القامة ولازم له، وكذلك قولهم: فلان عظيم الرماد؛ أي كثير الإطعام .

- أمّا المجاورة: فهي أن تريد ذكر الشيء فتتركه إلى ما جاوره، كأن يذكر المؤلف المبدع الزجاجية، ويكني بها عن الخمر مثلاً لأنها مجاورة لها⁽²⁾.

فابن الأثير في سياق حديثه عن أقسام الكناية نجده يرسم طريق البيان فيها، فإنما يكون بالإرداف أو بالتمثيل أو بالمجاورة، ولكي يبيّن أهميتها بعدّها خاصية من خواص فنية الخطاب النثري عمّد إلى ملاحظتها في النص القرآني الذي هو أصل البلاغة والبيان المقتدى، ومما ذكره قوله تعالى: (أَيَجِبُ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا)⁽³⁾ مُعلّقا عليها بقوله: "فإنه كنى عن الغيبة بأكل الإنسان لحم إنسان آخر مثله، ثم لم يقتصر على ذلك حتى جعله ميتاً، ثم جعل ما هو في غاية الكراهة موصولاً بالحبّة، فهذه أربع دلالات واقعة على ما قُصدت له مطابقةً للمعنى الذي وردت من أجله"⁽⁴⁾ ولنلخص هذه المناسبة في الدلالات فنقول:

- أكل وتمزيق اللحم ← تمزيق الأعراس وذكر المثالب.
- الكراهة في لحم الأخ أشدّ من لحم إنسان آخر ← الكراهة في الغيبة عقلاً وشرعاً.
- جعل لحم المأكول ميتاً ← المغتاب لا يشعر بغيبته ولا يحسّ بها .
- وصل ما هو في غاية الكراهة بالحبّة ← الميل إلى الغيبة والشهوة لها مع العلم بقبحها وكرهاتها .

فالكناية المذكورة من أشد الكنايات شبيهاً ومناسبةً، وإبرازاً للأمر المعنوية في صور حسية نابضة، كما يجوز حمل لفظها على جانبي الحقيقة والمجاز معاً؛ فإنه يجوز حمل الأكل على أكل الطعام ، وعلى نهش الأعراس، وكذلك يجوز حمل الأخ على الشقيق، وعلى الإنسان المغتاب الذي يشارك من اغتابه صفة الإنسانية، وكذلك حمل الميت على مَنْ لا حياة

(1) المثل السائر: 60/3.

(2) ينظر المثل السائر: 58/3.

(3) سورة الحجرات: الآية 12.

(4) المثل السائر: 62/3.

فيه، وعلى من لا يحسّ بغيبة الناس له. وهذا دليل على عدولها من الدلالة الوضعية إلى الدلالة المجازية، لأن المجاز كما قال ابن الأثير "يفهم بعد الحقيقة، وإنما يفهم بالنظر والفكرة لأنه عدول عن ظاهر اللفظ، فالحقيقة أظهر، والمجاز أخفى وهو مستور بالحقيقة".⁽¹⁾

وبناءً على هذا أصبح التذليل على دخول الكناية تحت باب الانزياح أمر لا عناء فيه فالعدول أو الانزياح مائلٌ في تضاعيف كلام ناقدنا ابن الأثير، إذ هي ضرب من العدول والانزياح يتذوق فيها الناثر والمتلقي معاً الإشعاعات والإيحاءات المجازية الخاصة المتجسّدة في صياغتها الفنية التي تضيء الحسن والجمال على لغة الخطاب النثري.

فلقد أدرك ابن الأثير أن المجاز سواء أكان كناية، أم استعارة، أم تشبيهاً هو "الآلية اللغوية والتخييلية التي تمكن المبدع من الابتعاد عن لغة التقرير والإخبار، أو استعمال اللفظ على الحقيقة إلى لغة الإيحاء والإيماء **connotation** وتعدّد الدلالة في النص الإبداعي".⁽²⁾ وقد لخص في تنظيره للصورة الفنية بأنواعها أهمّ نقاط التفكير النقدي البلاغي عند الذين سبقوه وأضاف كثيراً من الآراء الصائبة - في نظرنا - في العديد من المناسبات ضمن محاولته الابتعاد بهذه الصور الفنية عن كونها مجرد زخرفة وطلاء للفكرة الحرفية والمجردة، وإحيائها كخلق فني جديد في البنية الداخلية للخطاب النثري، لأنّ المعيار الفني الجمالي للخطاب النثري عند ابن الأثير أساسه اللغة في وظيفتها الجمالية، وهذا ما ذهب إليه أصحاب المدرسة الشكلانية في النقد الحديث، فإيا ترى كيف كانت نظرة ابن الأثير للإيقاع كمقوم فني يغذي النسيج الداخلي للخطاب النثري و يساهم في بناء جمالياته الأدبية؟ .

(1) المثل السائر: 54/3.

(2) المرايا المقعرة: عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص: 290.

3- الإيقاع :

إنّ الإيقاع من أكثر المفاهيم غموضاً وإبهاماً إلى درجة أننا لا نجد تعريفاً واضحاً له، لذا تجدر الإشارة إلى أن من الباحثين من أدركوا وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم والطبيعة.⁽¹⁾ كما يعدّ بعضهم مثلاً تعاقب الليل والنهار إيقاعاً بل يذهب إلى أن انتظام دقات القلب تندرج ضمن هذا المفهوم⁽²⁾، فهو من هذه الناحية سمة من سمات الحياة، بل هو الحياة نفسها- إيقاع الحياة كما يُقال- إذ الكلّ يتحرك وفق إيقاع معين يقوم على مبدأ النظام؛ الذي يُشبع رغبة المتلقي في الإحساس بالتناسق والتناسب والانسجام.

والإيقاع في حقيقة أمره ليس مادة، وإنما هو إحساس تُجسده المادة التي يرتبط بها فيتخذ شكلاً مادياً وهو في الشعر والنثر متمثل في الحركات اللفظية، وفي الموسيقى مجسّد في الحركات الصوتية، وفي الرقص متجلّ في الحركات البدنية، وفي الرسم متبلور في انتظام الأشكال، وتناسب الألوان، وهذه النواحي كلّها بمثابة الظرف، أو الوعاء، أو القالب للحركة اللفظية، والصوتية، والبدنية، واللونية فيظهر بذلك للحسّ الإنساني، ويشعر المتلقي معه باللذة والجمال⁽³⁾.

فهو إذن خاصية جمالية مشتركة بين مختلف الفنون؛ الموسيقى، الرقص، الرسم، الأدب وإن كان أشدّ ارتباطاً بالموسيقى على عدّه ينهض على تشكل الصوت بقرع السمع مولّداً حركة صوتية منتظمة تسري وتخلق معها تناغماً ونجانساً بين مكوناتها الموسيقية (= المقاطع الصوتية)، وهذا أيضاً ما يتسم به المعنى اللغوي لكلمة "إيقاع"، ففي معجم لسان العرب يرد ذكرها من "إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان وبيئتها.." ⁽⁴⁾ أي يفصح عنها، فهو يرى الإيقاع خاصية مرتبطة بالموسيقى. ولكن هذا المفهوم اللغوي لا يتفق مع ما قال به النقد العربي القديم والحديث، فلقد مثلت فكرة التناسب والانسجام الداخلي بين عناصر الخطاب النثري أو الشعري أساساً قارراً في فكر النقاد العرب الجمالي عموماً؛ إذ قد اهتموا بالظواهر

(1) ينظر التعبير الموسيقي: فؤاد زكريا، دار مصر للطباعة، ط1، 1956، ص: 20-21.

(2) ينظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزبيدي، ص: 137.

(3) ينظر الدلالة الصوتية: كريم زكي حسام الدين، مكتبة لأجلو المصرية، ط1، 1992، ص: 21، 20.

(4) لسان العرب: لابن منظور، مادة (وقع).

اللغوية كالسجع والجناس وغيرها من ألوان البديع التي تعني بالجانب الصوتي في بناء الخطاب الأدبي، فالإيقاع خاصية من خصائص العمل الأدبي شعراً أم نثراً، وإن كانت الظاهرة الإيقاعية (=الصوتية) في الشعر بارزة في العروض - الوزن والقافية -، فإنها في الخطاب النثري تكمن فيما يمكن أن نُطلق عليه بالإيقاع الداخلي، "فصحيح أن النثر الفني لا يخلو من نوع من الوزن والإيقاع، ولكن وجود هذه الظاهرة الصوتية فيه يختلف عن وجودها في الشعر كَيْفًا وكَمًّا ومصدرًا، فإذا كان مبعثها في الشعر توالي التفعيلات بما فيها من متحركات وسواكن وتتابعها على نحو منتظم في البيت من القصيدة، فإن مبعثها في النثر المناسبة والموازنة بين الألفاظ في الجمل والعبارات، أو بين الجمل والعبارات أنفسها." (1)، فما لا شك فيه أن علماء اللغة و الأدب قد اهتموا بالانتظام، والانسجام، والتناسب الداخلي بين عناصر الخطاب النثري وأدركوا فاعلية البنيات البلاغية كما يقرّ بذلك عز الدين إسماعيل في قوله: "أنّ النظام والتغيّر والتساوي، والتوازي، والتلازم، والتكرار هي القوانين التي تتمثل في الإيقاع، وهي جميعها تعمل في وقت واحد. والحق أن النقاد والبلاغيين العرب قد بذلوا جهداً كبيراً في الكشف عن هذه القوانين كما تتمثل في الفن القولي" (2)، وإن لم يطلقوا عليه مصطلح "الإيقاع" (3).

فالإيقاع خرج من دائرة الموسيقى كمفهوم لغوي سابق ليقتمح ميدان الأدب، وعلى الرغم من أنّ الجهود في النقد العربي القديم توزعت بين الاهتمام بالوزن والقافية كمقوم إيقاعي أول للشعر، والاهتمام بما أطلقنا عليه الإيقاع الداخلي (4)، إلا أننا نجد جهوداً مكثفة تركز على جرس اللفظ المفرد، أو ما أطلق عليه البلاغيون "فصاحة المفرد". فنجد الجاحظ وقف على فصاحة الكلمة معلّقاً على قول قائل: "لقد شهدت زفاف أمك المباركة إلى أبيك الطيب" قال الجاحظ: "فانظر إلى حذقه وإلى معرفته بمخارج الكلام، كيف لم يقل: بزفاف

(1) من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي: عثمان مواني، 1/ 103.

(2) الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص: 187.

(3) ابن طباطبا هو أول من استعمل مصطلح "الإيقاع"، ينظر عيار الشعر: لابن طباطبا، ص: 15.

(*) يدخل ضمن الإيقاع الداخلي: إيقاع الصوت + الإيقاع اللفظي (المفردة) + الإيقاع التركيبي + الإيقاع الدلالي، ولم نقصد به قول بعض المحدّثين أن الإيقاع الداخلي هو إيقاع المفردة، أو ما أطلق عليه البلاغيون "فصاحة المفرد"، وأما الإيقاع الخارجي فهو إيقاع التركيب. ينظر مثلاً الإبلاغية في البلاغة العربية: سمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية، بيروت - باريس، ط1، 1991، ص: 66-68.

أمك الطيبة على أيبك المبارك، وهكذا كان وجه الكلام، فقلب المعنى⁽¹⁾، ومعنى هذا أن هذا التناسب بين المعاني ناتج عن وضع الألفاظ في موضعها اللائق، والذي يحقق بدوره انسجاماً إيقاعياً داخل النص، فالجاحظ يدرك دور الحسّ الإيقاعي في تغيير المعنى، ويرى أن الكلمة الفصيحة يجب أن تكون خالية من تنافر الحروف الذي سيكون سبب ثقلها على النطق، بدليل تصريحه- عن بعض مخارج الحروف- قائلاً: "فأما افتراق الحروف فإن الجيم لا تقارن الطاء ولا القاف، ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير، والزاي لا تقارن الطاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا تأخير وهذا باب كثير، وقد يكتفى بذكر القليل حتى يستدل به على الغاية التي إليها يجري."⁽²⁾ فهذه العناية بمخارج الحروف تهدف إلى تحقيق جمال الإيقاع اللفظي في العمل الأدبي.

وابن المعتز قد ألف "كتاب البديع" الذي نقل من خلاله إحساسه بالإيقاع عن طريق حديثه عن صور البديع بأنواعه، والخطابي كممثل لعلماء الإعجاز قد أحسّ أيضاً بالبنية الإيقاعية، ونلمس هذا في إلحاحه على ضرورة المناسبة في الألفاظ كل في موضعه الأخصّ والأنسب لتحقيق الانسجام والائتلاف الذي يضيف على الكلام الرونق والحسن.⁽³⁾

ومثل هذا الاهتمام بالتناسب نجدّه في حديث الرماني عن مخارج الحروف، وأثرها في بنية اللفظ، وما ينجم عن ذلك من تناسب وسهولة، أو تنافر ووعورة في النطق، حيث يقول: "والسبب في التلاؤم تعديل الحروف في التأليف، فكلما كان أعدل كان أشدّ تلاؤماً وأمّا التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد- في مخارج الحروف- أو القرب الشديد."⁽⁴⁾، كما أن مبدأ التناسب و حسن الانتظام "قاعدة راسخة في تحديد موضوعية الجميل لدى الفلاسفة"⁽⁵⁾ الإسلاميين لأنّ النفس تعشق حسن النظم والاعتدال، وقد يختزل

(1) البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 146/1.

(2) البيان والتبيين: 39/1.

(3) بيان إعجاز القرآن: للخطابي، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، ص: 26.

(4) النكت: للرماني، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، ص: 88.

(5) اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي: لخضر الجمعي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص:

موقفهم في مقولة إخوان الصفا القائلة: إن أحكم المصنوعات، وأتقن المركبات ما كان تأليف أجزائه وأساس بنيته على النسبة الأفضل⁽¹⁾، فالتناسب هو أساس الإحكام والإتقان.

كما أننا نلمس مع عبد القاهر الجرجاني في انطلاق تصوّره للإعجاز القرآني من فكرة "النظم" إحساساً قوياً بالتلاؤم والانسجام بين العناصر المكوّنة للخطاب الأدبي من خلال تأكيده على العلاقات السياقية والنظمية؛ أي التركيب، ورفضه لخصائص اللفظة مفردة قائلاً: "واعلم أنني لست أقول إنّ الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلاً، ولكني أقول إنه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو، ومنطوقاً بما على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوحيها."⁽²⁾ فتوحي معاني النحو* في معاني الكلم- الذي هو "النظم"- هو الذي يشبع رغبة المتلقي في الإحساس بالتناسب والتناسق، ويعطي الخطاب لمسة إيقاعية وشهوة موسيقية فإن الكلام شهّي كما قال التوحيدى إذا كان "في نغمة ناغمة، وحروف متقاومة، ولفظ عذب ومأخذ سهل، ومعرفة بالوصل والقطع، ووفاء بالنثر والسجع، وتباعد من التكلّف الجافي وتقارب في التلطف الخافي."⁽³⁾

وقد حاول ابن سنان الخفاجي في نظريته عن فصاحة اللفظة المفردة والمركبة أن يدرس أصوات الألفاظ، ويحدّد عناصر الجمال الصوتي فيها، جاعلاً دراسته تقوم على مبدأ "التلاؤم" فهو يقول: "وإنما الفصاحة لأمر عدّة تقع في الكلام، ومن جملتها التلاؤم في الحروف وغيرها"⁽⁴⁾.

فهذا التتبّع السريع لظاهرة الإيقاع في النقد العربي القديم، والذي لا يتسع المجال لحصره حصراً كلياً ليس إلا استدلالاً على حظّ الخطاب النثري من الظاهرة الصوتية، وإن اختلف في الكثافة الموسيقية مع الخطاب الشعري، فالإيقاع يتعدّى حدود الجنس الأدبي ليصبح طاقة تحرك فنون القول عامة."⁽⁵⁾ إذ أنّ خلو الخطاب النثري من الإيقاع يقربه من الكلام العادي؛ أي

(1) ينظر اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغيين الحضري الجمعي، ص: 149.

(2) دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني، ص: 362.

* معاني النحو: المعاني الثوان التي تتولد عن براعة التعامل مع اللغة العربية بكل علومها وبخاصة النحو، فعليه ارتكازها.

(3) الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدى، ص: 31-32.

(4) سر الفصاحة: لابن سنان، ص: 89.

(5) مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزبيدي، ص: 138.

الخطاب غير الأدبي ، حتى أن أبا هلال العسكري ذهب إلى أنه " لا يحسن منثور الكلام ، ولا يخلو حتى يكون مزدوجاً ، ولا تكاد تجد لبليغ كلاماً يخلو من الإزدواج ."⁽¹⁾ وقد يُعلّل هذا الاهتمام بالعنصر الإيقاعي في المنثور من الكلام لدى بعض النقاد - كما قال إحسان عباس - بإرتفاع نغمته الموسيقية في القرن الرابع حتى قاربت نغمة الشعر، وهذا ما وضّحه أبو سليمان المنطقي بصريح العبارة: "ففي النثر ظلّ من النظم، ولولا ذلك ما خفّ، ولا حلا ولا طاب، ولا تحلا، وفي النظم ظلّ من النثر، ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بُحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه"⁽²⁾.

فإن كان ابن سنان قد انتهى إلى أنّ "التلاؤم" في الألفاظ يكون بتأليفها من حروف متباعدة المخرج، فكيف كان موقف ناقدنا ابن الأثير، وهو القطب الدال على حركيّة التفكير النقدي والبلاغي وتحدّده من مبدأ التلاؤم والتناسب، الذي عوّض مصطلح "الإيقاع" في النقد العربي القديم؟ وكيف نظر إلى "الإيقاع" كقيمة فنية جمالية في الخطاب النثري عموماً؟.

لقد أدرك ابن الأثير وجود الظاهرة الإيقاعية في الخطاب النثري ، فهو ينظر في النظام الصوتي للغة متأماً خصوصيته ، ناظراً إلى الأصوات المجردة التي تتوفر عليها اللغة العربية مضافاً إليها طريق انتظامها عند تكوين الألفاظ ، من خلال حديثه عن جرس اللفظة المفردة أو ما يطلق عليه البلاغيون بفصاحة المفرد، ثم إحاطته الشاملة بتركيب الخطاب من خلال المحسنات اللفظية والمعنوية كمولّدات للإيقاع، فقد نظر ابن الأثير إلى الوسائل والسبل الموصلة إلى هذه الطاقة الإيقاعية في النص على أنّها كل ما يُوفّر التناسب ، و الانسجام، والتلاؤم والتوازن سواء أكان صوتاً ، أو لفظاً ، أو تركيباً، أو معنأ (=دلالة)، وبالتالي فمفهوم الإيقاع قد تبلور عند ابن الأثير في محاولته البحث عن علّة وقع (=جرس) النص النثري، فأصبح الحيز الذي يشغله إيقاع الخطاب النثري عند ابن الأثير يتوزع في ثلاثة مستويات متمايزة: المستوى اللفظي ، و المستوى التركيبي ، ويضاف إليها المستوى الدلالي أيضاً، ومُجملها يولّد الإيقاع العام للنص النثري الإبداعي .

(1) الصناعيتين : لأبي هلال العسكري ،ص:285 .

(2) المقابسات : للتوحيدي،ص:245-246.

أ - الإيقاع على المستوى اللفظي: وقبل أن نُضمِّنه إيقاع اللفظة المفردة نلتفت إلى إيقاع الأصوات، إذ تكلم ابن الأثير عن بحث الأصوات مبيِّناً ما تضيفه من حُسن وجمال على الخطاب النثري، لأن "الألفاظ داخلية في حيز الأصوات، لأنها مركبة من مخارج الحروف فما استلذه السمع منها فهو حسنٌ، وما كرهه ونَبَاعنه فهو قبيح." (1)، فابن الأثير على يقين أنه لا يخلو حرف من أحرف اللفظة من صوت وموسيقى خاصة به، لأنَّ الأصوات تعتمد على المخارج، فمنها الحلقيّة كالحاء والخاء والعين، (2) ومنها الشجرية كالجيم، والشين والياء، ومنها الشفهية كالباء، والميم، والفاء (3). ولقد اعتمد في بحثه الصوتي هذا على من تقدّمه من علماء اللغة كابن جني، والخليل بن أحمد الفراهيدي الذي ذهب إلى الطبيعة النغمية الخاصة لكل حرف من حروف الهجاء، فالعين والقاف عنده على سبيل المثال: "لا تدخلان في بناءٍ إلا حسّنتاه لأنهما أطلّقت الحروف وأضخمها جرساً، فإذا اجتمعا أو أحدهما في بناءٍ حسن البناء لنصاعتهما" (4).

وهذا التأثير يبدو واضحاً في ربط ابن الأثير بين الطبيعة النغمية للصوت، وبين وقع جرس اللفظ على السمع والنفس معاً، فهو يقول: "ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيدة كنغمة أوتار، وصوتاً منكرًا كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضاً حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم." (5)، فهو يجعل للإيقاع لذة، ولذته تظهر في السمع وحتى في الفم، وهاته أمور محسوسة شاهدها من نفسها على حدّ قول ابن الأثير، لذا نجدّه يُحتّم على الناثر - والمبدع عموماً - اختيار المؤتلف من الأصوات، ورصفه جنباً إلى جنبٍ سعيًا للحصول على لفظ مستساغ يقع في النفس موقعاً حسناً، ويؤكد على ضرورة الابتعاد عن بعض الأصوات وتجنبها في بناء الخطاب الأدبي النثري والشعري كالثناء، والذال، والخاء، والشين، والصاد، والطاء، والظاء، والغين، لأنها مما

(1) المثل السائر: 219/1.

(2) ينظر المثل: 223/1.

(3) ينظر المثل السائر: 225/1.

(4) العين: الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الحجر، إيران، ط2، (د.ت)، ج1

ص: 53.

(5) المثل السائر: 221/1.

يضيق بها مجال الكلام⁽¹⁾، مُوصياً المؤلف المبدع بجواب إذا كلف بأن يأتي بشيء من هذه الحروف بقوله: "فقل هذه الحروف هي مقاتل الفصاحة، وعُذري واضح في تركها!، فإن واضح اللغة لم يضع عليها ألفاظاً تعذب في الفم ولا تلذ في السمع."⁽²⁾، وهو يصّر على مُجانبة هذه الأصوات، وإن كان يذهب إلى أن "الناثر أقرب حالاً من الناظم، لأن غاية ما يأتي به سجعتان أو ثلاث أو أربع على حرف من هذه الأحرف، وما يعدم في ذلك ما يروق إذا كان بهذه العدة اليسيرة"⁽³⁾، فليس كالناظم الذي هو أشدّ ملامة في ذلك، لأنه ينظم قصيدة ذات أبيات متعددة، فيضطر أن يأتي بالبشع الكرية الذي يمجّه السمع لعدم استعماله. فابن الأثير يبين أن صاحب هذه الصناعة إذا عرف كيف يُؤثر صوتاً على آخر، ويختار الأصوات التي تطرب الأذن لجرسها، وتُستعذب في الفم لحلاوتها يكون "قد انتهى الغاية القصوى في اختيار الألفاظ."⁽⁴⁾، إذ اللفظ ما هو إلا "صوت يأتلف من مخارج الحروف."⁽⁵⁾ فالتمكن من تحقيق إيقاع جمالي للصوت يعتبر الجسر الموصل إلى الإيقاع اللفظي ثم التركيبي أيضاً.

نلمس كقراء لابن الأثير إحساسه بإيقاع المفردة إنطلاقاً من نقده، وانتقاده المقاييس الصوتية التي خطّها ابن سنان كشروط لفصاحة اللفظة المفردة. فعلى الرغم من أن دراسة الخفاجي في كتابه "سر الفصاحة" للفظ في مستواه الداخلي الصوتي أخذت النصيب الأوفى في العمق مقارنةً بالدراسات الأخرى، وكان لها فضلُ السبق الزمني، فإن تنظير ابن الأثير النقدي أيضاً له فضلُ التمحيص والتصحيح، فقد أعاد النظر فيما وضعه ابن سنان، وناقشه في تلك الأوصاف، والهيات، والخصائص الصوتية الخمسة* التي وقف عليها بقوله: "وفي الذي

(1) ينظر المثل السائر: 253/1.

(2) المثل السائر: 253/1.

(3) المثل السائر: 254/1.

(4) المثل السائر: 213/1.

(5) المثل السائر: 115/1.

(*) لقد فنّد ابن الأثير الخصائص الخمسة، وليس ثلاثة منها فقط كما قال بعض الحدّثين، ينظر الفصاحة العربية (المفاهيم والأصول): محمد كريم الكوّاز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص: 69-76.

ذكره-ابن سنان- مالا حاجة إليه. ⁽¹⁾، فهو يرى في هذه الخصائص مؤلّادات تشحن اللفظة المفردة بإيقاع داخلي جميل قبل دخولها النص، وبالتالي أيّ خطأ في هذه المقاييس يعرّض اللفظة إلى التنافر، وعدم التناسب والانسجام، وهذا ما يؤثّر سلّبا على الإيقاع في مستواه اللفظي. "والفرق بين موقف الرجلين واضح، فابن سنان قد فضّ مشكلة الإعجاز بالصرّفة لذلك فهو يتصرّف في المقاييس اللغوية بأكثر حرية من ابن الأثير، الذي يضطره موقفه إلى الاحتراز من كلّ ما من شأنه أن يمسّ بلاغة القرآن وفصاحته". ⁽²⁾ وإذا كنا قد تطرقنا في عنصر "اللغة" إلى الخصائص المتعلقة بالجانب الدلالي، فنحن الآن بصدد عرض خصائص وهيئات تمسّ المستوى الداخلي الجمالي في بنية اللفظة الصوتية، والتي يتجلى من خلالها إحساس ابن الأثير بالإيقاع اللفظي كمقوم لبناء أدبية الخطاب النثري. وأوّل ما يتعلق بإيقاعية اللفظة المفردة من أوصاف هي :

- تباعد مخارج الحروف: الذي أنكره ابن الأثير على ابن سنان في سياق مناقشته لشروط الفصاحة، حيث نراه يفنّد ما قال به ابن سنان من أنّ الحُسن الإيقاعي للفظّة يتوقف على تباعد مخارج الحروف. ويذهب إلى أن الحُسن لا يرجع إلى تباعد المخارج أو تقاربها، وإنما مدار الأمر استلذاذ "السمع" للمفردة، "فما استلذهُ السمع منها فهو الحُسن، وما كرههُ ونَبأعنه فهو القبيح". ⁽³⁾، فابن الأثير يجعل حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام لأنك إذا سُئلت كمتلقي عن لفظّة من الألفاظ، وقيل لك: ماذا تقول في هذه اللفظة، أحسنة أم قبيحة؟، فإن سمعك يُفني بُحسنها أو قبحها مباشرة، ولا ينتظر منك أن تحللها باعتبار مخارج حروفها؛ فإن جاءت متباعدة فهي حسنة، وإن جاءت متقاربة فهي قبيحة. فحُسن اللفظة إذن ليس معلوماً من تباعد المخارج كما قال ابن سنان، وإنما عُلِم قبل العلم بتباعدها، وإذا نَبأ عن هذا السرّ- الذي يُشبهه البرق- في ذلك وجدناه "راجع إلى حاسة السمع، فإن استحسنت لفظا أو استقبحتهُ وُجِد ما تستحسنه متباعد المخارج ، وما تستقبحهُ متقارب المخارج ، واستحسنها واستقباحها إنما هو قبل اعتبار المخارج لا بعده". ⁽⁴⁾

(1) المثل السائر: 222/1.

(2) التفكير البلاغي عند العرب: حمادي صمود، ص: 445.

(3) المثل السائر: 219/1.

(4) المثل السائر: 224/1.

فطرح ابن سنان لا يثبت أمام العقل والمنطق من جهة، فلو صحَّ ما ذهب إليه من جعل مخارج الحروف شرطاً في اختيار الألفاظ لطال الخطبُ على الناثر أو الناظم وعَسُرَ، ولما كان للكاتب أن ينشئ كتاباً إلا في مدة طويلة يقضيها في التنقيب على المخارج المتباعدة⁽¹⁾، ومن جهة أخرى يستبعد ابن الأثير أن يكون بُعد المخارج معياراً لحسن اللفظة، فقد ورد من المتباعد المخارج شيء قبيح أيضاً، ولو كان التباعد سبباً للحسن لما كان سبباً للقبح، إذ هما ضدان لا يجتمعان، فمن ذلك أنه يقال "ملع" إذا عدَّ، فالميم من الشفة، والعين من حروف الحلق واللام من وسط اللسان وكل هذا متباعدٌ، ومع هذا فإن هذه اللفظة مكروهة الاستعمال ينبو عنها الذوق السليم، ولا يستعملها من عنده معرفة بفنّ الفصاحة، وها هنا نكتة غريبة، وهو أننا إذا عكسنا حروف هذه اللفظة صارت "علم"، وعند ذلك تكون تكون حسنة لا مزيد في حسنها.⁽²⁾ فابن الأثير ينطلق في تعليقه من قاعدة منطقية تقول بأنَّ الحَسَن لا يخلق القبيح فكيف يُفسر ابن سنان كلمة (ملع)؟، وإن قال أنها شذت عن القاعدة، فكيف صار القبح حسناً عند قلب الحروف إلى (علم)، مع أنه لم يتغير في مخارجها شيء، فابن الأثير يُحاصر ابن سنان بمجموعة من الأسئلة الافتراضية ليخلص إلى أن مخارج الحروف ليس لها أدنى اعتبار في الحسن والقبح، وإلا فما تفسير تغيير (ملع) إلى (علم)؟، وما تفسير أن يجيء في المتقارب المخارج أيضاً ما هو حسن رائق؟.

وقد تسلَّح في ساحة دفاعه عن حاسة "السمع" كفيصل لحسن اللفظة وجمالها الإيقاعي بالكثير من الحجج والشواهد التي تضيق أوراق بحثنا عن ذكرها، ولكن الذي استوقفنا حديثه عن يُسر و عُسْر إخراج الحروف في قوله: "إنَّ إخراج الحروف من الحلق إلى الشفة أيسرُ من إدخالها من الشفة إلى الحلق، فإن في ذلك إنحدارٌ، وهذا صعودٌ، والإنحدار أسهلُ."⁽³⁾ فكانَّ ابن الأثير أدرك ما قاله الدرس الصوتي الحديث، حيث أشار علماء الأصوات أن الإنسان عند النطق بالحرف يحتاج إلى مجهودٍ عضلي تشترك فيه مجموعة من العضلات والأوتار والأعصاب، ويختلف هذا الجهد من حرف لآخر، فمثلاً لو أخذنا حرف "الهمزة" لوجدناها

(1) ينظر المثل السائر: 224/1.

(2) المثل السائر: 225/1.

(3) المثل السائر: 226/1.

"من أشقّ الحروف وأوعرها حين النطق، لأن مخرجها فتحة المزمار، ويحسّ المرء حين ينطق بما كأنه يخنق، ومثل الهمزة في المجهود العضلي القاف، وكذلك أحرف الإطباق، وهي: الصاد والصاد والطاء والظاء، فكل هذه تتطلب للنطق بها وضعاً للسان يُحمّل المتكلم بعض المشقة" (1).

فابن الأثير اختلف مع ابن سنان في منهجه لدراسة الحُسن، بأن احتكم لحاسة علمية هي "السمع" في تقدير الجمال الإيقاعي والحكم عليه، والذي عدّه ابن خلدون فيما بعد- أي السمع أبا الملكات اللسانية (2)

و ثاني المقاييس المتعلقة بالجانب الصوتي، والتي أنكرها ابن الأثير أيضاً: جريان اللفظة على العُرف العربي، "فليس في ذلك مما يُوجب لها حُسناً ولا قُبْحاً، وإنما يقدحُ في معرفة مُستعملها بما ينقله من الألفاظ، فكيف يعدّ ذلك من جُملة الأوصاف الحسنة." (3)، حيث أن مجموعة التغييرات التي تطرأ على الألفاظ، وتخرجها من جريانها على العرف العربي الصحيح والتي أدرجها ابن سنان تحت هذه النقطة ينكرها أهل اللغة ويردّها علماء النحو- حسب رأي ابن الأثير- بعدّها تدخل في باب التصرّف الفاسد في الكلمة، فقد تنبه ابن الأثير بذوقه النقدي وفطنته الحادة إلى أنّ هذا الحرص على العرف يصلح للغوي الذي يُقنن اللغة، أما في علم البيان (= البلاغة)، فلا نعتد به "لأن الكلمات لا تتفاضل من حيث كونها تستجيب لقوانين الفصاحة اللغوية، وإنما لكونها تتضمن شروطاً زائدة عن ذلك." (4) فهذه التغييرات التي ذهب إليها ابن سنان لا توجب حُسناً ولا قُبْحاً في نظر ابن الأثير، وإنما نظر إلى تطبيق هذه التغييرات من جهة أخرى، وذلك أنك إذا غيّرت اللفظة من صيغة إلى صيغة أخرى كلتاها صحيحة غير شاذة، قد تحسن بنقلها هذا، حيث يقول: "فإنها إذا نُقلت من هيئة إلى هيئة كنقلها مثلاً من وزن من الأوزان إلى وزن آخر، وإن كانت لفظة واحدة، أو كنقلها من

(1) موسيقي الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1972، ص: 22-23.

(2) ينظر المقدمة: لابن خلدون، ص: 710-711.

(3) المثل السائر: 227/1.

(4) التفكير البلاغي عند العرب: حمادي صمود، ص: 447.

الماضي إلى المستقبل أو من المستقبل إلى الماضي، أو من الواحد إلى الثنية، أو إلى الجمع، أو إلى النسب أو إلى غير ذلك انتقل قبحها صار حُسْنًا، وحُسْنها صار قُبْحًا⁽¹⁾.

و ثالث المعايير التي تتصل بالإيقاع اللفظي، والتي عبّر ابن الأثير عن انتقاده إِيَّاهُ بقوله: "وأما تصغير اللفظة فيما يُعبّر به عن شيء لطيف أو خفيّ أو ما جرى مجراه، فهذا لاحاجة لذكره، فإن المعنى يسوق إليه، وليست معاني التصغير من الأشياء الغامضة التي يفتقر إلى التنبيه عليها، فإنها مُدَوّنة في كتب النحو، وما من كتاب نحوٍ إلّا والتصغير بابٌ من أبوابه ومع هذا فإنّ صاحب هذه الصناعة مُخَيّر في ذلك، إن شاء أن يُورده بلفظ التصغير، وإن شاء بمعناه⁽²⁾" فإن كان ابن سنان يرى أن اللفظة المفردة تحسّن صوتيا بتصغيرها، فإن الأثير يقطع عليه هذا الطريق بكشفه عن نقطتين أساسيتين في تصغير اللفظ، أولهما أنه أمر يقتضيه المعنى المطلوب، وثانيها أنه أمر اختياري، لذا فلا حاجة لإدراجه ضمن القوانين والمعايير الصوتية لجمال اللفظة، خاصة أن كتب النحو تفيض في شرحه والتنبيه إليه.

و رابع الخواص المستحسنة في بنية المفردة الصوتية لدى ابن سنان، والتي نرى ابن الأثير يُبطل تفسيره لها: أن تكون الكلمة مؤلفة من أقلّ الأوزان تركيبًا؛ أي أن تكون معتدلة غير كثيرة الحروف على حدّ تعبير ابن سنان الذي قال عن لفظة "سويداواتها"^(*): "إن لفظة "سويداواتها" طويلة لهذا قبّحت⁽³⁾" ويعلّق ابن الأثير على هذا منكرًا أن يكون الطول هو سبب حكم ابن سنان على الكلمة بالقبح في قوله: "فليس الأمر كما ذكره، فإن قبّح هذه اللفظة لم يكن بسبب طولها، وإنما هو لأنها في نفسها قبيحة، وقد كانت - وهي مفردة - حسنة، فلما جُمعت قَبّحت، لا بسبب الطول⁽⁴⁾"، ويستهل كعادته في إثبات فكرته بالقرآن الكريم بعدّه مثال الحُسْن والكمال، والمرجع الأول في تغذية البحوث البلاغية والمناقشات النقدية، فقد ورد في النص القرآني ألفاظ طوال كقوله تعالى: (فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللّٰهُ

(1) المثل السائر: لابن الاثير ، 380/1 - 381.

(2) المثل السائر: 227/1.

(*) سويداء القلب: حبتة وجمعه سويداوات .

(3) المثل السائر: 264/1.

(4) المثل السائر: 264/1 - 265.

(¹)، وقوله أيضاً: (لَيْسَتْ خَلِيفَتُهُمْ فِي الْأَرْضِ) (²)، فهي مع عدد حروفها حسنة رائعة، إذ الأصل في هذا الباب أن ابن الأثير يستند في دراسته إلى أصل الكلمة اللغوي إن كان ثلاثياً، أو رباعياً أو خماسياً، لأن الواضع قسمها في وضعه ثلاثة أقسام: ثلاثياً، ورباعياً، وخماسياً. (³)، بينما ابن سنان لم يحاول أن يجردها من متعلقاتها، بل أدخلها ضمن البنية الصوتية للفظ، فمقياس ابن الأثير للأصول من الألفاظ أنها "لا تحسن إلا في الثلاثي، وفي بعض الرباعي كقولنا "عذب" و"عسجد"، فإن هاتين اللفظتين إحداهما ثلاثية، والأخرى رباعية، وأما الخماسي من الأصول فهو قبيح، ولا يكاد يوجد منه شيء حسن كقولنا: "جحمرش" و"صهصلق" و"ما جرى مجراها". (⁴)، فالأصل الخماسي هو الأقل، ولا يوجد فيه ما يستعمل إلا الشاذ النادر، لهذا لا يوجد في القرآن من خماسي الأصول شيء إلا بعض أسماء الأنبياء التي عُرِّبَت ولم تكن في الأصل عربية نحو "إبراهيم" و"إسماعيل" (⁵).

وإن كان ابن الأثير يُصدر حكمه على إيقاعية اللفظة بناءً على الأصل اللغوي للفظ فإنه لا يحتكم للطول كما فعل ابن سنان، وإنما يعتبر نظم تأليف الحروف بعضها مع بعض (⁶) هو المقياس الأول لحسن اللفظ الإيقاعي، لذا فهو دائماً يدعو إلى تجنب الألفاظ المؤلفة من حروف يثقل النطق بها، سواءً أكانت طويلة أم قصيرة، "لفظة" مُسْتَشْرَرَاتٍ "مما يُقبح استعمالها لأنها تنقل على اللسان، ويشقّ النطق بها وإن لم تكن طويلة، لأننا لو قلنا "مُسْتَشْرَرَاتٍ" أو "مُسْتَشْرَرَاتٍ" على وزن "مُسْتَشْرَرَاتٍ" لما كان في هاتين اللفظتين من ثقلٍ ولا كراهة". (⁷) فلفظة "مستشزرات" ليست قبيحة لطولها، بدليل أننا لو حذفنا منها الألف والتاء وقلنا "مستشزر" لكان ذلك ثقيلًا، وسببه أن (الشين) قبلها (تاء)، وبعدها (زاي) فنقل النطق

(1) سورة البقرة: الآية 137.

(2) سورة النور: الآية 55.

(3) المثل السائر: 1/223.

(4) المثل السائر: 1/265.

(5) ينظر المثل السائر: 1/266.

(6) - المثل السائر: 1/266.

(7) ينظر المثل السائر: 1/223.

بها. ولهذا أسقط الواضع حروفاً في تأليف الكلام إما استثقلاً أو استكراهاً. ⁽¹⁾ فالابتعاد بلغة الخطاب النثري عن مثل هاته الحروف تُبقي اللغة العربية لغة إيقاعية تقوم على مبدأ المقاطع التي نلمح من خلالها تناسباً بين الصوامت والصوائت، وبالتالي تحافظ على مكاتبتها بأنهما " سيّدة هذه اللغات، وأما أشرفهن مكاناً وأحسنهن وضعا ". ⁽²⁾

و آخر ما يتصل بإيقاعية المستوى اللفظي ما ذكره ابن الأثير عن "خفة الحركات"، إذ نظر إلى الحركات كجزءٍ من اللفظة، لأنه اعتبر فيها الناحية الصوتية، ومن ثمّ فقد تنبه إلى أثر الحركات في اللفظة بالنسبة لخفتها، إذ يقول: "ومن أوصاف الكلمة أن تكون مبنية من حركات خفيفة ليخفّ النطق بها، وهذا الوصف يترتب على ما قبله من تأليف الكلمة، ولهذا إذا توالى حركتان خفيفتان في كلمة واحدة لم تستثقل، وبخلاف ذلك الحركات الثقيلة، فإنه إذا توالى منها حركتان في كلمة واحدة استثقلت" ⁽³⁾. فتأليف الحركات هو الذي يؤدي إلى خفة في الكلمة أو ثقل، إذ توالي حركة "الضم" مستثقل في النطق، لأنّ الضمة حركة ثقيلة. وقد ضرب ابن الأثير مثلاً ملخصة: "الجزع أو الجزع (بالجيم المكسورة) ← أحسن من الجزع (بالجيم المضمومة)، و كذلك إذا توالى حركة الفتح، فقلنا الجزع ← أحسن من الجزع (مؤولة حركة الضم). ⁽⁴⁾ فإن اللفظة مؤلفة من ثلاثة أحرف، وهي (ج، ز، ع) وبالتالي نفس مخارج الحروف لكننا لاحظنا أنّها تكتسي حسناً ثمّ يُسلب منها، فلن يكون مردّد ذلك إلا اختلاف تأليف حركاتها .

وتجدر الإشارة أنّ ابن الأثير يستثني حالات خاصة لا يؤدي فيها توالي حركة الضم إلى ثقل ولا كراهة في بعض الألفاظ كقوله تعالى: (وَلَقَدْ أَنْذَرَهُمْ بَطْشَتْنَا فَتَمَارَوْا بِالنُّذُرِ) ⁽⁵⁾ وقوله تعالى: (إِنَّ الْمُجْرِمِينَ فِي ضَلَالٍ وَسُعُرٍ) ⁽⁶⁾. وقوله تعالى أيضاً: (وَكُلُّ شَيْءٍ فَعَلُوهُ

(1) المثل السائر: 267/1.

(3) المثل السائر: 268/1.

(4) ينظر المثل السائر: 268/1.

(5) سورة القمر: الآية 36.

(6) سورة القمر: الآية 47.

في الزُّبر (1). فانظر كيف شدّت الألفاظ الثلاثة، فهي مضمومات كلها ومع ذلك جاءت حسنة لا ثقل بها، وهذا لا ينقص الأصل المقيس عليه في رأي ابن الأثير. وهكذا وبعد وفقة ابن الأثير مع بنية اللفظة المفردة في مستواها الداخلي الصوتي الذي يفضي إلى الحسن الإيقاعي والجمال اللفظي، لا يكتفي ابن الأثير بهذا المستوى من الإيقاع - اللفظي - كمقوم لبناء الخطاب النثري صوتياً، بل نراه يبحث في مستوى آخر من مستويات الإيقاع؛ وهو الإيقاع التركيبي الناجم عن تأليف الألفاظ، وتناسبها لفظياً، "فإن لتركيبها حكماً آخر، وذلك أنه يحدثُ عنه من فوائد التأليفات والمتراجحات ما يُخيّل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التي كانت مفردة، ومثال ذلك كمن أخذ لآلئٍ ليست من ذوات القيم الغالية فألفها وأحسن الوضع في تأليفها، فخيّل للنّاظر بحسّن تأليفه، وإتقان صنّعه أنها ليست تلك التي كانت منشورة مبدّدة." (2)، فالكلمات هي الكلمات التي يستخدمها جميع المبدعين غير أنّ ثمة فرقاً بين استخدامٍ وآخر، وذلك من حيث موسيقية الكلمة، ونغمتها، ولونها، ودورها في الأداء فالناثر المبدع يغلف لفته بالكثير من حرارة الانفعال والإيقاع، فتخرج موحيةً موشاةً بألوان التعابير البديعية الفنية بخلاف آخر يستخدم اللغة دون بصير وتدبر فيفسدها ويهجنها (3)، وإن كانت من ذوات القيم الغالية على حدّ تعبير ابن الأثير.

ب - الإيقاع على المستوى التركيبي:

فرغبة ابن الأثير في تلوين الإيقاع و تنويعه دفعته - كغيره من النقاد - إلى أن يتجاوز مجرد الإلحاح على الائتلاف الإيقاعي للفظة المفردة، إلى إلتماس وسائل أخرى تخلق للخطاب النثري قدراً أكبر من جمال الموسيقى الإيقاعي من خلال وقوفه على ألوان من المحسنات اللفظية بوصفها مصدرًا من مصادر الإيقاع الداخلي في النص، وكأنه عبّر عن إحساسه العميق بجمال الإيقاع عن طريق هذه المحسنات البلاغية التي تدرج ضمن البديع، وقد أشار بعض الباحثين إلى هذه الحقيقة من وكع العرب بجمال الإيقاع، والتي تظهر في كثرة السجع والإزدواج والتوازن، والترصيع في منشور كلامهم، فقال: "ولقد ازدانت العربية بزينة الإيقاع منذ نشأتها

(1) سورة القمر: الآية 52.

(2) ينظر المثل السائر: 1/270.

(3) ينظر البديع والتوازي: عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، ط1، 1999، ص: 33.

نظماً ونثراً، وما التنوين والإعراب سوى بعض آلات الموسيقى اللفظية، وما التسجيع والتوازن والإزدواج والإتباع، وأنواع البديع اللفظي، وقوانين الإعلال والإدغام سوى مظاهر أخرى لاهتمام العرب المفطر بجمال الرثّة وحُسن الإيقاع.⁽¹⁾ ومثل ذلك ما أشار إليه أحمد أبو زيد في دراسته "التناسب البياني للقرآن" قائلاً: "ولشدة ولعهم بالإيقاع وادراكهم لقيمتها الجمالية والتعبيرية لم يكتفوا باستعماله في صياغة الشعر، بل زينوا به كثيراً من أصناف كلامهم المنشور فأكثروا فيه من التوازن، والتناسب، والإزدواج، والسجع وغير ذلك من المحسنات التي يمكن اعتبارها من عناصر الإيقاع."⁽²⁾ لذلك سنعتمد على دراسة ابن الأثير لألوان الصناعة اللفظية والتي لم نقصد حصرها واستقصاءها في بحثنا إلا لكي ندرك وعي ابن الأثير بأهمية هذه البنيات البلاغية في تحقيق الموسيقى الداخلية للخطاب النثري.

و أول ألوان التوازن الصوتي التي وقف عنها ابن الأثير هو ما أطلق عليه "السجع"، وقد أسهب في حديثه عن هذه البنية، إذ تحدث عن مفهومه، اختلاف الآراء فيه، وأقسامه من حيث تساوي الفصول، ومن حيث الطول والقصر، كما حدّد له شروطاً. أمّا عن حدّه فقد قال: "تواطؤ الفواصل في الكلام المنشور على حرف واحد."⁽³⁾ فالسجع يصحبُ معه قيماً صوتية (=نغمة) جديدة تتولّد من إتفاق الفواصل في الحرف الأخير من النص النثري، وكأنه ضربٌ من النظام الإيقاعي الذي يتكرّر في الكلمات التي تنتهي بها الجمل أو الفصول، لذلك فقد اختار العرب كلمة "السجع" دون غيرها، وجعلوها مصطلحاً فنياً لهذا الأسلوب، لأنهما تحمل في طياتهما معنى الإيقاع، فهي مأخوذة من سجع الحمام؛ وسجع الحمام يمتاز بطابعه الإيقاعي التوازني، بينما أصوات الطيور الأخرى كالبلابل والشحارير لا أثر فيها للإيقاع المتوازن، وإن امتازت بالطابع النغمي.

فإدراك هذا المصطلح أي "السجع" دليل على الإدراك التام لما في هذا النمط التعبيري من جمال صوتي نظامي بالدرجة الأولى، ويشير ابن الأثير إلى ذلك قائلاً: "اعلم أنّ الأصل في

(1) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: روز غريب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952، ص: 132.

(2) التناسب البياني في القرآن (دراسة في النظم المعنوي والصوتي): أحمد أبو زيد، منشورات كلية الآداب بالرباط، المملكة المغربية، 1992، ص: 216.

(3) المثل السائر: 1/271.

السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام. " (1) فهذا الجانب من الانتظام، والتوازن الموسيقي في السجع يُجعل مثيلاً أو عنصراً مقابلاً للقافية في الشعر كما يقول كثير من النقاد، وعلى رأسهم ابن وهب الذي يقول: "والسجع في الكلام كمثل القافية في الشعر". (2) فلأن السجع تماثل الحرف الأخير من الفصول كحدِّ له، أخذ وضع ومكانة القافية كتماثل للحروف في آخر الأبيات، و" كما أن الشعر يحسن بتساوي قوافيه، كذلك النثر يحسن بتماثل الحروف في فصوله. " (3)

فالسجع كما يبدو خاصة مهيمنة في إيقاع الخطاب النثري، وقد وردت هذه الظاهرة في القرآن الكريم، لكن النقاد والبلاغيين أطلقوا عليها مصطلح "الفواصل"، وإذا خرجنا بهذه التسمية إلى حيز التعليل نجد النواحي في القرن السابع الهجري يقول: "وأختلف فيه؛ هل يُقال في فواصل القرآن العظيم أسجاع أم لا، والمانعون تملثوا بقوله تعالى: (كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ) (4) فقالوا: قد سمّا الفواصل وليس لنا أن نتجاوز ذلك. " (5)، ولكن التعليل الأصح والأقرب هو محاولة خروج النقاد من الإشكال الديني، والتخلص من الدلالة الكهنوتية التي لصقت بمصطلح "السجع" بشكل مُلفت للانتباه.

وهذه هي النقطة التي انطلق منها ناقدنا ابن الأثير قبل أن يتطرق للسجع كإشكال نقدي، فقد طرح مسألة طرقها النقاد السابقون، نافيةً أن يكون قصد الرسول -p- في قوله: "أسجعاً كسجع الكهان؟" هو النهي عن السجع في حدِّ ذاته، بدليل قوله: "لو كره النبي -p- السجع مُطلقاً لقال: أسجعاً؟ ثم سكت، وكان المعنى يدل على إنكار هذا الفعل فلما قال: "أسجعاً كسجع الكهان صار المعنى معلقاً على أمر إنكار الفعل لِمَ كان على

(1) المثل السائر: 275/1

(2) البرهان: لابن وهب، ص: 165.

(3) سر الفصاحة: ابن سنان، ص: 164.

(4) سورة فصلت: الآية 03.

(5) مقدمة في صناعة النظم والنثر: النواحي شمس الدين محمد بن حسن المعروف بالنواحي، تحقيق: محمد بن عبد الكريم دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص: 70-71.

هذا الوجه، فعُلم أنه ذم من السجع ما كان مثل سجع الكهان لا غير ، وأنه لم يذم السجع على الإطلاق. ⁽¹⁾ وهو يلتقي في هذا التحليل البنيوي لقوله -p- "أسجعاً؟" ثم سكت مع أبي هلال العسكري ⁽²⁾. والجاحظ كذلك لم يدع هذا الموقف يمرّ عليه دون أن يقدم له تفسيراً بقوله: "فوقع النهي في ذلك لقرب عهدهم بالجاهلية، ولبقيتها فيهم ، وفي صدور كثير منهم فلما زالت العلة زال التحريم." ⁽³⁾ إلا أن ابن الأثير لم يتكيء على هذا التفسير الزمني ورأى أن الأمر المنكر هو حكم الكاهن الوارد باللفظ المسجوع؛ "فالسجع إذاً ليس بمنهي عنه وإنما المنهي عنه هو الحكم المتبوع في قول الكاهن، فقال رسول الله p : "أسجعاً كسجع الكهان؟" أي أحكمًا كحكم الكهان؟" ⁽⁴⁾.

وجعل ابن الأثير من ورود السجع في الحديث الشريف حجة للدفاع عنه، فقد نطق به الرسول -p- في كثير من كلامه طلباً للتوازن والسجع، فقال لابني ابنته عليهما السلام: "أعيذه من الهامة والسامة، وكل عين لامة." وإنما أراد "ملمة"، لأن الأصل فيها من "ألم" فهو "ملم". وكذلك قوله -p- : "ارجعن مأزورات غير مأجورات." فإنما أراد (مؤزورات) من الوزر ⁽⁵⁾، فقد غير عليه الصلاة والسلام اللفظة عن وضعها طلباً للسجع فالسجع قد أجز معه تغيير وضع اللفظة. ⁽⁶⁾ وابن الأثير بقوله في هذه النقطة فصل بين الصحة النحوية، وبين الحسن والجمال في التعبير، وهذه النقطة تحسب عليه لا له عند الدارسين المحدثين ⁽⁷⁾، فصحيح أن ناقدنا عالم بيان، وهدفه البحث عن الحسن والبيان والسجع كبنية بلاغية ومحسن بديعي مهم لبناء خطاب نثري جمالي، ولكن هذا يكون مع مراعاة الوضع النحوي للغة، ولقد أكد دفاعه عن هذه الظاهرة الصوتية بالرجوع إلى القرآن الكريم ليضع النقاط على الحروف، بقوله: "وإلا فلو كان مذموماً لما ورد في القرآن الكريم، فإنه قد أتى منه

(1) المثل السائر: 263/1.

(2) ينظر الصناعتين : العسكري، ص: 286.

(3) البيان والتبيين: 159/1.

(4) المثل السائر: 265/1.

(5) ينظر المثل السائر: 273/1-274 ، ويقارن بنقد الشعر :لقدامة بن جعفر ، ص: 85 .

(6) المثل السائر : 286/1 .

(7) ينظر: النحو والنجاة عند ابن الأثير: أحمد سليمان ياقوت، مجلة الملك سعود، ص: 186.

بالكثير حتى أنه لِيؤتى بالسورة جميعاً مسجوعة كسورة الرحمن، وسورة القمر وغيرها وبالجملة فلم تُخل منه سورة من السُّور. ⁽¹⁾ وهو يعلل عدم إتيان القرآن كله مسجوعاً كجواب عن سؤال افتراضي طرحه من باب ترسيخ ظاهرة السجع، وحلّ هذا الإشكال الديني الوارد في اعتماد السجع بقوله: "وما منع أن يأتي القرآن كله مسجوعاً إلا أنه سلك به مسلك الإيجاز والاختصار، والسجع لا يُواتي في كل موضع من الكلام على حدّ الإيجاز والاختصار فترك استعماله في جميع القرآن لهذا السبب." ⁽²⁾ فالسجع يتعد عن الاقتصاد اللغوي الذي يحققه الخطاب القرآني بإيجازه، ثم أردف ابن الأثير تفسيراً آخر يقول فيه: "إنما تضمّن القرآن غير المسجوع، لأن ورود غير المسجوع معجزاً أبلغ في باب الإعجاز من ورود المسجوع، ومن أجل ذلك تضمّن القسمين جميعاً." ⁽³⁾، نستشف من تفسيره لهذا الموقف أن إعجاز القرآن في نظرة يكمن في إيجازه كتكثيف للطاقة الدلالية مع اقتصاد اللغة من جهة، وفي لغته التي تزوج بين الكلام المرسل والمقفى (=المسجع) من جهة أخرى، فنستطيع أن نقول - بارتباك - أنه يتجه بإقراره هذا إلى المذهب المعتزلي، خاصة أننا أشرنا فيما سبق لمزاوجته بين المذاهب وعدم استقراريته بحثاً عن الحسن، والجمال، والبيان أينما كان، فتعاطي هذه المسألة ذات البعد العقائدي ليست بالأمر الهين، وخاصة أن المجال يضيق بنا عن البحث فيها .

المهمّ من هذا وذاك أن ابن الأثير قد حلّ - حسب تصوره النقدي - الإشكال الديني الذي أحاط بمصطلح "السجع" قروناً طويلة، فيا ترى كيف نظر إلى هذه الظاهرة السجعية كإشكال نقدي؟ وهل كان اللفظ عنده تابعاً للمعنى في السجع أم العكس؟ وما هي تصوّراته لأقسام السجع وشروطه؟.

لم يتوقف ابن الأثير عند تعريف السجع بأنه "تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد" ⁽⁴⁾ على إطلاقه، لكنه اشترط لحسن الكلام المسجوع أربع شرائط:

(1) المثل السائر: 1/271.

(2) المثل السائر: 1/277.

(3) المثل السائر: 1/278.

(4) المثل السائر: 1/271.

أولها: أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة، حارة، طنانة، رنانة لاغثة ولا باردة ثم يسترسل شارحاً "وأعني بقولي" غثة وباردة" أن صاحبها يصرّف نظره إلى السجع من غير نظرٍ إلى مفردات الألفاظ المسجوعة، وما يُشترط لها من الحسن، ولا إلى تركيبها وما يشترط من الحسن، وهو في الذي يأتي به من الألفاظ المسجوعة كمن ينقش أثواباً من الكرسف* أو ينظم عقداً من الخزف الملوّن.⁽¹⁾ فهو ينقل لنا أربعة خصائص إيقاعية، الأولى والثانية حلوة حارة، ويقابلها في شرحه بألمها ضد البرودة والغثاثة، وهي ترتبط بحاسة التذوق أكثر من سواها، أما بالنسبة للثالثة والرابعة: طنانة رنانة، فهي تتعلق بالسمع⁽²⁾ لأنه إذا كان اللفظ لذيذاً في السمع كان حسناً⁽³⁾؛ أي أن ابن الأثير يجمع بين صفات ذوقية و سمعية في الآن ذاته ولا تظهر هذه الحلاوة، والحرارة، والرّنة إلا من خلال جرس اللفظة، ونغماتها، وأثرها الموسيقي الذي يكون للسجع دور كبير في خلقه وإبرازه للمتلقى.

وثاني: الشروط التي تضمن الحسن لهذه البنية البلاغية: أن يكون اللفظ فيه تابعاً للمعنى لا أن يكون المعنى فيه تابعاً للفظ، لأنّ السجع عند ذلك يجيء كما شبهه ابن الأثير "كظاهر مُمّوه على باطن مُشوّه، ويكون مثله كغمدٍ من ذهبٍ على نصلٍ من خشب."⁽³⁾، لأن النادر إذا تصوّر معنى من المعاني، ثم أراد أن يصوغه بلفظ مسجوع، ولم يتأت له ذلك إلا بزيادة في ذلك اللفظ أو نقصان منه⁽⁴⁾ لكي يتحقق السجع فيه، فعَصَبَ الألفاظ على أن تكون مسجوعة بالزيادة أو النقصان منها سيكون سجعه مستقبلاً ومذموماً لما فيه من التكلّف والتعسّف.

فابن الأثير يرفض أن يُضحي بالمعاني على مذبح الألفاظ، وقيود الصنعة اللفظية -والسجع أولها-، ويدعو إلى أن يكون "محمولاً على الطبع" غير مُتكلّف، فإنه يجيء في غاية الحسن وهو أعلى درجات الكلام⁽⁵⁾ كشرط ثالث، لأنّ الخطاب النثري إذا حُمِل على الطبع سيفيض من السجع- وغيره من ألوان البديع- سحرًا وعذوبة على عكس إذا حُمِل على

(*) الكرسف: القطن .

(1) المثل السائر: 276/1.

(2) المثل السائر: 219/1.

(3) المثل: 276/1.

(4) ينظر المثل: 276/1-277.

(5) المثل السائر: 277/1.

التكلف، فسيتحوّل به إلى قيودٍ ومكَبَّلات فرضها بعض الكتّاب على أنفسهم... وهو يتحدّ بهذا مع قول عبد القاهر في صفة السجع المستجاد: "لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه، واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تتبغى به بدلاً ولا تجد عنه حولاً..."⁽¹⁾

ومن خلال موقف ابن الأثير هذا نحسّ أن اهتمامه باللفظ هو في ذاته اهتمام بالمعنى فالأمر كما يقول ابن الأثير في موضع آخر من كتابه: "فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها، ورققوا حواشيتها، وصقلوا أطرافها، فلا تظن أنّ العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني، ونظير ذلك إبراز الحسنة في الحلل الموشية والأثواب المحبّرة فإننا قد نجد من المعاني الفاخرة ما يشوّه من حسنه بذاذة لفظه وسوء العبارة عنه."⁽²⁾ فابن الأثير لا ينظر إلى اللفظ المسجع من جانبه الإيقاعي فحسب، بل يُفسح المجال الأوفى للجانب الدلالي فيه، لكي يُبعده عن أن يكون مجرد صنعة وتكلف.

ولا يتوقف ابن الأثير عند هذه الشروط بل يضيف شرطاً رابعاً: وهو أن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير الذي دلّت عليه أختها، لكي لا يقع النثر فيما سُمّا "بالتطويل"، وإنما هو "الدلالة على المعنى بألفاظٍ يمكن الدلالة عليها بدونها، وإذا وردت سجعتان تدلان على معنى واحد كانت إحداهما كافية في الدلالة عليه، وجلّ كلام الناس المسجوع جارٍ عليه."⁽³⁾ فهو يجذر أبناء عصره من هذا الأسلوب في السجع معطياً لهم سرّ السجع، الذي إذا عُرّي منه لا يُعتد به أصلاً، ومشيداً بنفسه ككاتب يجتذى به في هذا المجال.

فالشروط الأربعة التي وضعها ابن الأثير تنمّ عن ذوق مرهف، وتجربة عميقة في حرفة الكتابة ختمها بنقد تصحيحي لبعض كتّاب عصره، لما رأى في خطابهم النثري من مخالفة لمقاييسه التي ارتضاها، ورآها أكثر دلالة على إتقان صناعة الكتابة كالصابي، وابن العميد

(1) أسرار البلاغة: لعبد القاهر الجرجاني، ص: 07.

(2) المثل السائر: 66/2، وفي هذا ردّ على ما قاله بعض المحدثين أنه من أنصار اللفظ، ينظر مثلاً البيان العربي: بدوي طبانة، ص: 205.

(3) المثل السائر: 278/1.

والحريري في مقاماته⁽¹⁾، مع أنه متهمٌ فيه بالتعصب رغبة منه في إظهار تفوقه، والترعة الإعتدادية لديه، والحقيقة أنه مهما كان المسلك الذي سلكه ابن الأثير فقد حقق مُثلاً وأسباب قوة لا يستهان بها لفن الكتابة، ولتأسيس الخطاب النثري عامة. فقد توسع في حديثه عن أقسام السجع، فقسمه باعتبار تساوي الفصول إلى ثلاثة أقسام:⁽²⁾

الأول: أن يكون الفصلان متساويين كقوله تعالى: (فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ، وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ)⁽³⁾، وهو أشرف السجع عنده متزلة للاعتدال الذي فيه، "والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء والنفس تميل إليه بالطبع"⁽⁴⁾. فابن الأثير مُدرك - وبحق - ما للإيقاع من تأثير على النفوس بدليل تفسيره النفسي لظاهرة السجع، وهذا ما قال به المحدثون الآن، فالمنشأ النفسي لميل العرب إلى الإيقاع وشيوعه في القول العربي بشكل لافت للنظر إنما هو - عند أحمد أمين - التركيب النفسي للشخصية العربية القديمة التي طبعتها الصحراء الرتيبة بإيقاعها الرتيب ذي النغمة الواحدة المتكررة⁽⁵⁾.

الثاني: أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول: لا طويلاً يُخرج به عن الاعتدال خروجاً كثيراً فإنه يقبح عند ذلك ويكره، ويُعدّ عيباً، وخير مثال قوله تعالى: (بَلْ كَذَّبُوا بِالسَّاعَةِ وَأَعْتَدْنَا لِمَنْ كَذَّبَ بِالسَّاعَةِ سَعِيرًا، إِذَا رَأَتْهُمْ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا، وَإِذَا أَلْقَوْا مِنْهَا مَكَانًا ضَيِّقًا مُقَرَّنِينَ دَعَوْا هُنَالِكَ ثُبُورًا)⁽⁶⁾، فالفصل الأول ثمان لفظات، والفصل الثاني والثالث تسع لفظات، وهذا النوع حسنٌ أيضاً.

أما القسم الثالث: أن يكون الفصل الآخر أقصر من الأول، وهو عند ابن الأثير عيبٌ فاحش ويعلّل ذلك "أن السجع يكون قد استوفى أمدّه من الفصل الأول بحكم طوله، ثم يجيء الفصل الثاني قصيراً عن الأول، فيكون كالشيء المبتور، فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد

(1) ينظر المثل السائر: 1/278-331.

(2) ينظر المثل السائر: 1/333.

(3) سورة الضحى: الآية 9-10.

(4) المثل السائر: 1/275.

(5) ينظر: فجر الإسلام، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1965، ص:45.

(6) سورة الفرقان: الآية 11-13.

الإنتهاء إلى غاية فيعثر دونها" (1)، وبالتالي فهو يجعل للسجع باعتبار تساوي السجعات وتوازيها قسماً حساناً، وقسم قبيح بل وفاحش أيضاً. كما أنه يورد تقسيماً آخر للسجع على اعتبار الطول والقصر، يدرس خلاله الفقرات المسجوعة دراسة إحصائية دقيقة .

- أحدهما: يُسمى السجع "القصير": وهو أن تكون كل واحدة من السجعتين (= الفقرتين) مؤلفة من ألفاظ قليلة، وأحسنه ما كان مؤلفاً من لفظتين كقوله تعالى: (وَ الْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا، فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا) (2)، وقوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ، قُمْ فَأَنْذِرْ وَرَبِّكَ فَكَبِّرْ، وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ، وَالرُّجْزَ فَاهْجُرْ) (3)، لأنه "كلما قلت الألفاظ كان أحسن لقرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع." (4) فابن الأثير يرى في هذا الضرب تكثيفاً للإيقاع والجرس الموسيقي، لذا كان أوعرهُ مذهباً وأبعده متناولاً. ومن هذا النوع ما يكون مؤلفاً من ثلاثة ألفاظ أو أربعة أو خمسة وكذلك إلى العشرة، أما ما زاد عن ذلك فهو يدخل ضمن السجع "الطويل" كقسم ثانٍ.

- وهو ضد الأول؛ لأنه أسهل متناولاً، كما أن درجاته تتفاوت أيضاً في الطول، فنجد منه ما يقرب من السجع "القصير"؛ وهو ما كان تأليفه من إحدى عشرة لفظة إلى إثني عشرة لفظة وأكثره خمس عشرة لفظة. ومنه ما يبعد عن السجع القصير، ويكون تأليفه من العشرين لفظة فما حولها (5)، ويترك ابن الأثير الباب مفتوحاً أمام السجع "الطويل" بقوله: "ومن السجع الطويل أيضاً ما يزيد عن هذه العدة المذكورة وهو غير مضبوط" (6).

وإننا كقراء لابن الأثير لا نلمس من كل هذه الدقة والشمول في التحديد والتقسيم لبنية السجع إحساسه بإيقاعية السجع فحسب، بل نحسّ معه برغبة عارمة في إخراج هذه البنية

(1) المثل السائر: 335/1، و يقارن بوجه السجع عند أبي هلال العسكري ينظر الصناعتين: 287-288

(2) سورة المرسلات: الآية 1-2.

(3) سورة المدثر: الآية 1-5.

(4) المثل السائر: 335/1.

(5) ينظر المثل السائر: 337/1.

(6) المثل السائر: 337/1.

البلاغية من دائرة الصنعة والجمود إلى سماحة الطبع وصفاء القريحة. فيا ترى كيف كان تصوّره للألوان الإيقاعية الأخرى؟.

و الموازنة: هي ضرب آخر للتوازن السجعي، لأنها تجلب إلى النص النثري لوناً آخر من الإيقاع لا يأتيه من تساوي الفواصل في أحرف خواتيمها، إنما يأتيه من تساوي ألفاظها في وزنها، فحدّها كما قال به ابن الأثير: "هي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنتور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزناً."⁽¹⁾، والقسم الأول من التعريف هو ما يخصّ الخطاب النثري، لأنّ هذه الظاهرة قد تكون في الشعر أيضاً .

والإيقاع الناجم عن هذه البنية البلاغية صادر عن تساوي أوزان الكلمات، وليس صادراً عن تساوي الكلمات (= الفواصل) على حرف واحد كما هو في السجع، لذا قال ابن الأثير أنّ هذا النوع من الكلام هو أخو السجع في المعادلة دون المماثلة، لأنّ في السجع اعتدالاً وزيادة على الاعتدال، وهي تماثل أجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد. وأمّا الموازنة ففيها الاعتدال الموجود في السجع، ولا تماثل في فواصلها، فيقال إذاً: كل سجع موازنة، وليس كل موازنة سجعاً.⁽²⁾، فإذا كان السجع = الاعتدال + التماثل، فالموازنة هي سجع ينقصه المماثلة في الحرف الأخير، فهي تساوي الفاصلتين في الوزن دون التفقيه، نحو قوله تعالى: (وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَقِيمَ، وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ)⁽³⁾، فالمستبين والمستقيم موازنة، لأنهما تساوتا في الوزن دون التفقيه (=الحرف الأخير)، فالوزن واحد والحرف الأخير غير واحد. ويذهب العسكري أن هناك صورة أحسن وأكمل من هذه للتوازن، وذلك بأن تكون الفواصل على زنة (وزن = صيغة) واحدة، وحرف واحد⁽⁴⁾، وأقلّ ما يشترطه للتوازن (=الموازنة) "أن تكون الفواصل على زنة واحدة، وإن لم يمكن أن تكون على حرف واحد فيقع التعادل والتوازن."⁽⁵⁾ وإن كان لا يطلق مصطلح "الموازنة" بل يدخل بها في باب الإزدواج* .

(1) المثل السائر: 377/1.

(2) المثل السائر: 378/1. (4) ينظر الصناعيتين: لأبي هلال العسكري، ص: 288.

(3) سورة الصافات: الآية 117-118. (5) الصناعيتين، ص: 289.

(6) الإزدواج: توافق الكلمتين المزدوجتين في الوزن الصرفي، أو في الحروف الأخيرة، أو في ذلك كله، فالإزدواج إن لم يكن سجعاً يرتبط بالصيغ (=الأوزان)، أما إذا كان سجعاً فقد يجمع بين الصيغة والصوت .

فهذا التوازن الصوتي سواءً أسمى إزدواجًا كما أطلق عليه أبو هلال، أو موازنة كما جاء عند ابن الأثير، هو الذي يعطي الكلام طلاوة ورنقًا⁽¹⁾، وسببها "الاعتدال المطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان."⁽²⁾ فابن الأثير يكرّر إلتفاتته العميقة للجانب النفسي في بحث فلسفة الخطاب النثري ووظائفه لذا قال النقد الحديث أن "للمنهج النفسي في النقد الأدبي جذور بعيدة... نعثر عليها في طوايا النقد العربي القديم"⁽³⁾.

ويستشهد ابن الأثير لجمال إيقاع "الموازنة" بالخطاب القرآني خالصًا إلى أن "معظم آياته جارية على هذا النهج حتى أنه لا تخلو منه سورة من السور، ولقد تصفحته فوجدته لا يكاد يخرج منه شيء عن السجع والموازنة"⁽⁴⁾، وبناءً على هذه الوظيفة الإيقاعية التي تنهض بها الموازنة-أو الإزدواج-، فإن أبا هلال العسكري يعدّه عنصرًا إيقاعيًا ملازمًا للنثر بقوله: "لا يحسنُ منثور الكلام، ولا يخلو حتى يكون مزدوجًا، ولا تكاد تجد لبلوغ كلامًا يخلو من الإزدواج."⁽⁵⁾، فالسجع والموازنة كما يبدو يحققان درجة عالية من تنظيم لغة الخطاب النثري ضمن إيقاع التوالي والتكرار الموحد بانتظام الأوزان، وإعادة المقاطع الصوتية التي تحدّث نغمة موسيقية بإنسيابها الهادئ ورنينها العذب.

وظاهرة صوتية أخرى تكون أكثر إيقاعية عن سابقها وهي **الترصيع**، فأثرها الإيقاعي المكثف بارزٌ في الخطاب النثري، إذ هذه البنية من أكمل ألوان التوازن الصوتي صورة، فهي تتضمن تساويًا وتوازنًا في نفس الوقت، "والواقع أن قانون التوازن الصوتي يتضمن في نفسه قانونين على الأقل، هما قانون التساوي وقانون التوازي؛ فالتساوي معناه تساوي الأجزاء والتوازي معناه توازيها."⁽⁶⁾ وهذا ما سنلمسه مع ابن الأثير الذي يعرف التصريح بقوله: "وهو

(1) ينظر المثل السائر: 377/1.

(2) المثل السائر: 378/1.

(3) في النقد الأدبي: صلاح فضل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص: 38.

(4) المثل السائر: 380/1.

(5) الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص 285.

(6) الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل، ص: 192.

مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعلُ هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن القافية." (1)

فموجب هذا التعريف ينقل الترصيع من الإنجاز الشفهي المقترن بالسمع إلى الإنجاز الكتابي المقترن بالبصر، والفكرة جاءت من أثر بصري (2)، إذ هو يشيرُ للتساوي عندما قال إن الترصيع: هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية، أما إشارته للتوازي فنستشفها من جملة أمثله التي أوردها نختار مثلاً من إنشاءه الرسالي لنقف على هذه السمة، وهو قول في فصل من الكلام يتضمن تثقيف الأولاد، يقول فيه: "من قومٍ أود أولاده، ضرمَ كمدَ حسّاده." فهذه الألفاظ متكافئة (=متوازنة) في ترصيعها، ف(قوم) بإزاء(ضرم)، و(أود) بإزاء(كمد)، و(أولاده) بإزاء(حسّاده) (3).

فابن الأثير حقق تصوّراً عاماً لبنية الترصيع من خلال النظام - يمكن أن نقول البصري - الذي يجعل كل جزء من أجزاء الفصل بإزاء الجزء المساوي له المتوازن معه، وهذا ما زاده إيقاعاً على إيقاع. ولكنه في الوقت ذاته لاحظ أن هذا العنصر الإيقاعي قد يكون من علامات التكلف، بدليل عدم وجوده في كتاب الله تعالى "لما هو عليه من زيادة في التكلف" (4)، ويعلل صاحب كتاب "شعرية النص النثري" خروج ابن الأثير بالترصيع عن حقل القرآن الكريم بقوله: "ولعل الانتباه إلى الأثر البصري للترصيع هو الذي جعل ابن الأثير يبعده عن القرآن." (5) وكذلك عدم وجوده في الشعر إلا عند بعض المحدثين فهو دليل آخر على التكلف، إلا أن هذه البنية البلاغية الإيقاعية حاضرة في الخطاب النثري، وخاصة في المقامة كما جاءت عند الحريري في مقامات قائلاً: "فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرغُ الأسماع بزواجزٍ

(1) المثل السائر: 361/1.

(2) ينظر شعرية النص النثري: أبلّغ محمد عبد الجليل، ص: 45-46.

(3) ينظر المثل السائر: 363/1.

(4) المثل السائر: 361/1.

(5) شعرية النص النثري: أبلّغ محمد عبد الجليل، ص: 46.

وعظِه." (1) ، إذ جعل ألفاظ الفصل الأول مساوية لألفاظ الفصل الثاني وزناً وقافية ؛ أي أن كل ما وقع في السجعة الثانية موازٍ ومطابق لما جاء في السجعة الأولى فقد جعل "يطبع" بإزاء "يقرع" ، و"الأسجاع" بإزاء "الأسماع" ، و"جواهر" بإزاء "زواجر" ، و"لفظه" بإزاء "وعظه" .

كما يشير إلى أن هذا الضرب ورد كثيراً في خطب عبد الرحيم بن بُبائة -رحمه الله- فمن ذلك قوله في أول خطبه: "الحمد لله عاقد أزمّة الأمور بعزائم أمره، وحاصد أئمة الغرور بقواصم مكره، وموفق عبّيده لمغانم ذكره، ومُحَقِّق مواعيده بلِوازم شُكره." (2) فألفاظ الفصلين الأولين جاءت متساوية وزناً وقافية:

عاقد أزمّة الأمور بعزائم أمره .
حاصد أئمة الغرور بقواصم مكره .

أما التي جاءت في الفصلين الأخيرين فيها تخالفٌ في الوزن، فإن لفظة "مواعيد" تخالف وزن "عبيد"، ولا تخالف قافيتها التي هي (الذال).

وبالرغم من وقوفنا على هذا الأثر البصري لبنية الترصيع، لا نستطيع القول بأنها تعتبر البداية التراثية لما اصطلح عليه الآن بالتشكيل البصري- في الشعر- أو الإيقاع المرئي (=إيقاع الفراغات مثلاً)، ولكنه في الخطاب النثري من باب عدم الوقوع في تقويل النصوص ما لم تقله.

أمّا عن بنية التجنيس فنقول أن اعتقاد ابن الأثير بأن السجع قد استعمل في الشعر، لا ينفي القول بأن السجع خاصية نثرية أكثر مما هي شعرية عكس "التجنيس" الذي اعتبره فناً مشتركاً بين النثر والشعر (3)، وقال عنه أنه "غرّة شادحة في وجه الكلام." (4) وقد تصرّف العلماء من أرباب الصناعة فيه، فمنهم من يسمي هذا الفن من البديع اللفظي تجنيساً، ومنه من يسميه مجانساً، ومنه من يسميه جناساً، أسماء مختلفة والمسمى واحد، وسبب هذا التسمية كما يقول ابن الأثير: "وإنما سمي هذا النوع من الكلام مُجانساً، لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها

(1) المثل السائر : 362/1

(2) المثل السائر : 363/1 .

(3) ينظر المثل السائر: 271/1 ، وأيضاً الصناعيتين: للعسكري، ص: 353 .

(4) المثل السائر : 342/1 .

من جنسٍ واحدٍ⁽¹⁾، وحقيقة الجناس عنده: "أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً".⁽²⁾ وهذا يعني أنه "هو اللفظ المشترك وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء، إلا أنه قد خرج من ذلك ما يُسمى تجنيساً، وتلك تسمية بالمشابهة لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه"⁽³⁾.

وإذا كان بعض النقاد والبلاغيين المتقدمين كالرمازي يفصلون بين التجنيس والإشتقاق اللغوي، فإن ابن الأثير يذهب إلى مخالفة هذا الفصل بينهما بقوله: "وليس الأمر كذلك بل التجنيس أمر عام لهذين النوعين من الكلام، وذاك أن التجنيس في أصل الوضع من قولهم جانس الشيء الشيء إذا مائله وشابهه، ولما كانت الحال كذلك وجدنا من الألفاظ ما يتماثل في صيغته وبنائه، علمنا أن ذلك يطلق عليه اسم التجنيس، وكذلك لما وجدنا من المعاني يتماثل ويتشابه علمنا أن ذلك يُطلق عليه اسم التجنيس أيضاً."⁽⁴⁾، إذن فالتجنيس عند ابن الأثير قسمين: تجنيس في اللفظ، والآخر في المعنى، فالإشتقاق ما هو إلا تجنيس في المعنى نُقل عن بابه في التجنيس، وسُمي إشتقاقاً. وإن التفت ابن الأثير إلى أن الإشتقاق والتجنيس في تصوّره شيء واحدٌ، فالملاحظ أن هذا الملون الصوتي لم يُثر نفس المجادلات الساخنة التي أثارها السجع سابقاً- عند ابن الأثير-، لكنه لم يسلم من التقسيم الذي لحق السجع. فيا ترى ما هي أقسام التجنيس في تصوّر ابن الأثير النقدي؟.

لقد قسّم ابن الأثير الجناس إلى قسمين رئيسيين: الأول هو التجنيس الحقيقي، والثاني هو ما يشبهه التجنيس.

أمّا القسم الأول: "فهو أن تتساوي حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها."⁽⁵⁾، ولقد استند إلى شواهد من النص القرآني، ومن نص الحديث إحساساً منه بالوظيفة الإيقاعية لبنية التجنيس في الخطاب النثري كقوله تعالى: (وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِئُوا غَيْرَ سَاعَةٍ).⁽⁶⁾ فالجناس

(1) - (2) - (3) المثل السائر: 342/1

(4) المثل السائر: 196-195/3 .

(5) المثل السائر: 343/1 .

(6) سورة الروم: الآية 55 .

هنا بين لفظيتين متماثلتين في كل شيء: أنواع الحروف، عددها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، وهما "الساعة" و"ساعة"؛ الأولى بمعنى القيامة والثانية بمعنى مطلق الوقت فهذا الخطاب القرآني يحتفظ بمقومات صوتية تنتج من خاصتين صرفية، وتنغيمية⁽¹⁾؛ أي البناء الصرفي الموحد للفظتين، والتناظر التنغيمي الذي حصل عن المجاورة بين اللفظتين، فالقيمة الصوتية للتجنيس تقل كلما تباعدت اللفظتان المجنستان، في حين يكون ذا فاعلية صوتية كلما تقاربت اللفظتان، وهذا ينطبق على نوعي الجناس الحقيقي والمشبه.

وقد أشار ابن الأثير أنه إذا كان "حدّ التجنيس هو إتفاق اللفظ واختلاف المعنى." ⁽²⁾ فإنّ الإتفاق قد يكون في اللفظ والمعنى معاً، وهذا ما سمّاه علماء البيان "الترديد"؛ أي أنّ اللفظة رُدِّدَت فيه ⁽³⁾، وفي الحقيقة أنّ هناك مصطلح موسيقي جاء ذكره في كتاب "المقابسات" للتوحيد هو "الترجيع" يدل على كل تناظر صوتي بالمماثلة أو المخالفة بين اللفظ والمعنى، وفي ثناياه يندرج التجنيس، والترديد، والتكرار ⁽⁴⁾.

أمّا القسم الثاني: فقد أدرج ابن الأثير تحته الأقسام الستة المشبهة بالتجنيس، وهي ⁽⁵⁾:

- أن تكون الحروف متساوية في تركيبها، مختلفة في وزنها نحو: قال p: "اللهم كما حسنت خلقي حسّن خلقي"، فاللفظتان متساويتان في التركيب مختلفتان في الوزن؛ لأن تركيب "الخلق" و"الخلق" من ثلاثة أحرف وهي الخاء، واللام، والقاف، إلا أنّهما تختلفان في الوزن، إذ وزن "الخلق" فعّل بفتح الفاء، ووزن "الخلق" فعّل بضم الفاء.

- أن تكون الألفاظ متساوية في الوزن مختلفة في التركيب بحرف واحد، نحو قوله تعالى: (وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاصِرَةٌ، إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ) ⁽⁶⁾، فاللفظتان على وزن واحد إلا أنّ تركيبها مختلف في حرف واحد، حتى أنّ التقارب بين مخرج الحرفين زادها نعماً، فالفرق الصوتي بين (ض) و(ظ) ضعيف في هذا المثال.

(1) ينظر شعرية النص النثري: أبلّغ محمد عبد الجليل، ص: 45 .

(2) المثل السائر: 349-348/1 .

(3) ينظر المثل السائر: 349/1 .

(4) ينظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزبيدي، ص: 144 .

(5) ينظر المثل السائر: 360-349/1 .

(6) سورة القيامة: الآية 22-23 .

- أن تكون الألفاظ مختلفة في الوزن والتركيب بحرف واحد نحو قوله تعالى: (وَ هُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعاً)⁽¹⁾، حيث نجد الاختلاف في التركيب بين حرف الباء والنون والاختلاف في الوزن، إذ وزن (يَحْسَبُونَ) يَفْعَلُ بفتح العين، ووزن (يُحْسِنُونَ) يُفَعِلُ بكسر العين.

- التجنيس المعكوس: وهو ضربان: أحدهما عكس الألفاظ⁽²⁾، والآخر عكس الحروف والأول نحو قولهم: "شيم الأحرار أحرار الشيم". ويؤكد ابن الأثير على جمال هذا الضرب من التجنيس إيقاعياً بوروده في القرآن، ونص الحديث الشريف في قوله تعالى: (يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ)⁽³⁾.

أما الضرب الثاني من التجنيس المعكوس نحو قلب لفظ (عقرب) إلى (برقع). ولم يضرب ابن الأثير مثالا له في الخطاب النثري، لأن هذا الضرب في رأيه "نادر الاستعمال لأنه قل ما يقع كلمة تُقلب حروفها فيجيء معناها صواباً"⁽⁴⁾.

- التجنيس الجنب: وهو أن يجمع مؤلف الكلام بين كلمتين إحداهما كالتبع للأخرى والجنبية لها، وهو في تصوّره يدخل في "لزوم ما لا يلزم" أولى منه بالتجنيس، لأن التجنيس هو إتفاق اللفظ واختلاف المعنى، وهنا لا يتفق إلا جزء اللفظ، وهو أقله كأن يلحق القائل "جارٍ بـ" الأحرار، و"وعارٍ بـ" الأشعار، وغيرها كثير.

- مايساوي وزنه تركيبه غير أن حروفه تتقدم وتتأخر، وقد ورد في الكلام المنشور كقوله ρ في فضيلة تلاوة القرآن الكريم: "يقال لصاحب القرآن اقرأ، وارق ورتل كما كنت تُرتل في الدنيا، فإن منزلتك عند آخر آية تقرأ."⁽⁵⁾ فلقد حدث تقديم وتأخير للحروف في لفظي (اقرأ) و(ارق) مع تساوي في الوزن والتركيب، وكذا لفظي الصفائف والصفائح، وغيرهما.

(1) سورة الكهف: الآية 108 .

(2) سماه قدامة بن جعفر "بالتبديل"، ينظر المثل السائر: 357/1 .

(3) سورة آل عمران : الآية 27 .

(4) المثل السائر: 359/1 .

(5) المثل السائر : 361/1.

فإحساس ابن الأثير بإيقاع هذه الظاهرة التجنيسية مُنطلق من تصوّره لأقسامه كظواهر لغوية فنية تساهم في خلق جرس صوتي يكسب الخطاب النثري لوناً متعدّد المشارب الموسيقية فلكل ضرب من التجنيس كما قال ابن الأثير : "له حلاوة وعليه رونق." وهذه الإشارة إلى الحلاوة والرونق هي نفسها دوال على التوازن الإيقاعي الذي يحققه التجنيس بشقيه التام والناقص⁽¹⁾ ، "فهو أفضل نموذج للتوازي بكل أبعاده ومعايره ، كما أنه خير ما يمثل الناحية الصوتية التقطيعية."⁽²⁾

ومن المحسنات الإيقاعية التي وقف عليها ابن الأثير في طريق بحثه عن مولّدات للإيقاع على مستوى التركيب، بنية أطلق عليها "لزوم ما لا يلزم"^{*} ، والتي لفتت انتباه البلاغيين والنقاد منهم ابن سنان الخفاجي الذي خصّها بالحديث في الكلام المنظوم⁽³⁾ ، لكن ابن الأثير ذكر أنّها تعمّ الشعر والنثر معاً مشيراً إلى تعقيدها وصعوبتها فهي "من أشقّ هذه الصناعة مذهباً و أبعدها مسلكاً، و ذلك لأن مؤلّفه يلتزم ما لا يلزمه، فإن اللازم في هذا الموضوع و ما جرى مجراه إنما هو السجع الذي هو تساوي أجزاء الفواصل من الكلام المنثور في قوافيها وهذا فيه زيادة على ذلك، وهو أن تكون الحروف التي قبل الفاصلة حرفاً واحداً."⁽⁴⁾ فصعوبة هذه البنية تكمن في زيادتها لشرط وهو: أن تكون الحروف التي تكون الحروف التي قبل الفاصلة حرفاً واحداً.

ومن جملة الشواهد النثرية التي اختارها ابن الأثير من إنشاءه الرسالي ككاتب قوله في فصلٍ يتضمّن ذمّ الجبان: "إذا نزلَ به خَطْبٌ ملكه الفرق، وإذا ضلّ في أمر لم يؤمن إلا إذا

(1) لقد أطلق البلاغيون المتأخرون على هذه الأقسام السبعة التي وضعها ابن الأثير مصطلحات عديدة: الجناس التام، غير التام، الناقص، المحرّف، المصحّف ... ينظر مثلاً : - علم المعاني البديع البيان: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية ، بيروت ص: 613-632.

- الإحاطة في علم البلاغة: عبد اللطيف شريقي وزبير دراقي، ديوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004، ص: 191-197 .

(2) البديع والتوازي: عبد الواحد حسن الشيخ، ص: 41-42 .

(*) أشار ابن الأثير لكتاب " اللزوميات " لأبي العلاء المعري، ينظر المثل السائر : 365/1 .

(3) ينظر سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص: 172 .

(4) المثل السائر : 365/1 .

أدرُّهُ العَرَقُ. " (1) ، فاللزوم هنا في (الراء) و(القاف)، وابن الأثير يقرُّ بأنه لا كلفة على كلمات اللزوم هاته، فالكلفة تخرج هذه الظاهرة الأسلوبية من دائرة الإيقاعية الجمالية لأن "الكلفة وحشة تذهب برونق الصنعة، وما ينبغي لمؤلف الكلام أن يستعمل هذا النوع حتى يجيء به متكلفاً، ومثاله في هذا المقام كمن أخذ موضوعاً رديئاً فأجاد فيه صنعته، فإنه يكون عند ذلك قد راعى الفرع وأهمل الأصل، فأضاع جودة الصنعة في رداءة الموضوع " (2).

فمن حرص ابن الأثير على الحُسن والجمال الإيقاعي في بناء أدبية الخطاب النثري يجعل من الطبع تاجاً يتوج به هذا المعيار الإيقاعي، وليس هذا النوع فقط بل يُعمم هذا الحكم على ما سبق ذكره من المحسنات الموسيقية السابقة الذكر قائلاً: "وكذلك أقول في غير اللزوم من الأنواع المذكورة أولاً، فإن الألفاظ إذا صدرت فيها عن سهولة خاطر وسلاسة طبع، وكانت غير مُستجَلبة، ولا متكلفّة جاءت غير مُحتاجة إلى التأثُّق، ولا شك أن صورة الخلق غير صورة التخلُّق. " (3) ، فرفض ابن الأثير والبلاغيين العرب إطراد السجع، و الجناس وغيرها من المحسنات اللفظية التي ينم عن التكلف راجع الى إعاقته الوظيفة الإبداعية للخطاب، فظهور التكلف منافٍ لغرض الإقناع، الذي تستهدفه الخطابة كجنس نثري على سبيل المثال. (4)

ويذهب ابن الأثير كعادته إلى ورود هذه الظاهرة اللغوية في القرآن الكريم، ولا شك أنها جاءت على صورة الخلق والطبع لا على صورة التخلُّق والتكلف، فمن ذلك قوله تعالى: (اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ، خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ) (5)، إذ اللزوم في لفظي (خَلَقَ) و(عَلَقَ)، وقوله تعالى: (وَ الطُّورِ وَكِتَابِ مَسْطُورٍ) (6) ، فاللزوم في لفظي (الطور) و(مسطور)، ولقد فصل في هذا فقال: "وربما وقع بعض الجهال في هذا الموضوع فأدخل فيه ما ليس منه كقوله تعالى: (إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَعِيمٍ ، فَآكِهِينَ بِمَا آتَاهُمْ رَبُّهُمْ وَوَقَاهُمْ

(1) المثل السائر : 365/1

(2) المثل السائر : 367/1.

(3) المثل السائر : 374/1.

(4) ينظر في بلاغة الخطاب الإقناعي: محمد العمري، ص: 113 .

(5) سورة العلق: الآية 1-2 .

(6) سورة الطور: الآية 29-30 .

رَبُّهُمْ عَدَابَ الْجَحِيمِ). وهذا لا يدخل في باب اللزوم لأن الأصل فيه (نعم) و(جحم)، والياء هي من حروف المدّ واللّين فلا يعتد بها هاهنا⁽¹⁾.
وتجدر الإشارة أيضاً أنّ ابن الأثير يُلحق بهذا التلوين الصوتي "لزوم ما لا يلزم" لوناً قريباً منه وهو: تصغير الكلمة الأخيرة من فواصل الكلام المنثور، فيكون التصغير في نظره عوضاً عن تساوي الحروف التي قبل الفاصلة في الخطاب النثري⁽²⁾.

وإلى جانب تنظيره لهذه المحسنات الإيقاعية التي تشحن تركيب الخطاب النثري بأثر في جمالي، نظر ابن الأثير لعناصر إيقاعية سلبية كالمعازلة، والمنافرة في السبك⁽³⁾، والتي بدل أن تكون عناصر فنية فعّالة تضيف على الخطاب النثري الرونق والحسن، الذي طالما ألحّ وبحث عنه ابن الأثير، إحتلت براءة دور العائق في تحقيق الإيقاع الموسيقي الذي يلذّ في السمع وتطرب له النفس، وبالتالي تعطيل الوظيفة الجمالية التأثيرية للخطاب النثري، ولأنّ موضوعنا يبحث عن الإيجاب في الأدب لا السلب، سنكتفي عند هذا القدر من تصوّر ابن الأثير للإيقاع الصوتي المتعلق بالألفاظ المركبة لندخل باباً مُكملاً لإيقاع الخطاب النثري الداخلي، ولكنه على مستوى المعاني أو الدلالة، فهو ناتج "عن تناسب معنوي لا لفظي"⁽⁴⁾. فيا ترى كيف كانت نظرة ناقدنا ابن الأثير إلى هذا الإيقاع الدلالي في الخطاب النثري؟ وفيما تكمن مولّدات هذا الإيقاع في تصوّره؟.

ج - الإيقاع على المستوى الدلالي : ويكتسب هذا العنصر شرعيته من تصوّر ابن الأثير للمعنى واحتفائه به ، فإذا كان اللفظ والصياغة والعبارة عن المعاني هي التي تخلب العقول⁽⁵⁾ بإيقاعها "فلا تظن أيها الناظر في كتابي أنّي أردت بهذا القول إهمال جانب المعاني بحيث يؤتى باللفظ الموصوف بصفات الحُسن والملاحظة، ولا يكون تحته ما يماثله ويساويه، فإنه إذا كان كذلك كان كصورة حسنة بدیعة في حُسنها ، إلا أن صاحبها بليدٌ أبلهٌ، والمراد أن تكون هذه

(1) المثل السائر : 376/1.

(2) ينظر المثل السائر: 375/1.

(3) ينظر المثل السائر: 414-396/1 .

(4) من قضايا الشعر والنثر النقد العربي: عثمان موابي، 113/1، وينظر أيضاً: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق

الريدي، ص: 146.

(5) ينظر المثل السائر: 124/1.

الألفاظ المشار إليها جسمًا لمعنى شريف.⁽¹⁾، فحُسن تنظيم المعاني، و براعة التناسب بينها يولد هو الآخر إيقاعه الخاص، وقد جعله ابن الأثير نوعًا منفردًا ضمن المقالة المعنوية، ويتجلى في ثلاثة أقسام من التناسبات المعنوية :

وأولّ محسنات الإيقاع الدلالي التي أحسّ ابن الأثير بقيمتها الإيقاعية على مستوى المعنى هي: **المقابلة**، وهو يفرّق بين مصطلح المطابقة، أو الطباق والمقابلة مبينًا أنّ الأليق من حيث المعنى، هو أن يُسمى هذا النوع المقابلة لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين، إما أن يقابل الشيء بضده، أو يقابل بما ليس بضده، وليس لنا وجه ثالث.⁽²⁾، فهذا التناسب المعنوي قد يأتي على صورتين متقابلتين إما من جهة الموافقة، وإما من جهة المخالفة. لذا عرف أبو هلال المقابلة قائلاً: "المقابلة إيراد الكلام ثم مقابله بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"⁽³⁾.

الوجه الأول : مقابلة الشيء بضده: أي الجمع بين الشيء وضده كالسواد والبياض، وقد قسّمها ابن الأثير قسمين:

أ- المقابلة في اللفظ والمعنى: كقوله تعالى: (فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلاً وَلْيَبْكُوا كَثِيراً) ⁽⁴⁾، فقابل بين الضحك والبكاء، والقليل والكثير. وقوله ρ: "خير المال عين ساهرة لعين نائمة"⁽⁵⁾ فقابل فيه بين (ساهرة) و(نائمة). وهذا يدل على توازي المعنيين وإتحادهما لخدمة الدلالة في هذا النوع من المقابلة. والواقع أن مصطلح "التكافؤ" الذي أطلقه قدامة بن جعفر على الطباق كان عند النقاد والبلاغيين العرب الاسم الخاص بالتوازن في المعاني.⁽⁶⁾ إذ يقول: "والذي أريدُ بقولي متكافئين في هذا الموضع أي: متقابلين إما من جهة المصادرة، أو السلب، أو الإيجاب

(1) ينظر المثل السائر: 123/1، و ينظر ايضا موقفه من المعاني: 63/2-65، 265/2.

(2) ينظر المثل السائر: 144/3.

(3) الصناعتين: للعسكري، ص: 371.

(4) سورة التوبة: الآية 82.

(5) المثل السائر: 144/3.

(6) ينظر الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل، ص: 19.

أو غيرهما من أقسام التقابل." (1)

ويسوق أمثلة من خطابه النثري يظهر من خلالها براعته في حسن تنظيم المعاني، ليكون بينها ترجيع إيقاعي كشأن ترجيع الألفاظ (2)، حيث يقول في كتاب وَصَفَ فِيهِ السَّيْرَ إِلَى الْمَوْصِلِ: "ثم نزلت أرض الخابور فَعَرَّبَتِ الأرواحَ وشرَّقتِ الجسومَ، وحصل الإعدام من المسارِ إلى الإنزال من الهموم، وطالبتني النفس بالعود والقدرة مُفْلَةً، وأويت إلى ظل الآمال، والآمال مُشْمَسَةٌ." (3)، فدخول الطباق - أو المقابلة كما أطلقها ابن الأثير - على النص خلق ضرباً من التوازي بين المعاني أساسه التقابل الحادث بين (غرَّبت) و(شرقت)، وكذا (المسار) و(الهموم) وكذا (ظل) و(مشمسة)، ويرافق هذا التوازي حركة أو انتقالاً من المعنى إلى ضده يشبه الانتقال من إيقاع إلى إيقاع يُضادُهُ تماماً، غير أن هذا التقابل ليس إخلالاً لغرض، وإنما هو مَطْلُوب لخدمته من جهتين: إبراز المعنى بضده، وإحداث أثر شعري (فني) في المستقبل أساسه الحركة والانتقال من المعنى إلى ضده" (4).

كما ينبه ابن الأثير إلى وجود هذا النوع من المحسنات البديعية المعنوية في غير اللغة العربية من لغات الفرس واليونان بقوله: "ومَّا وجدته في لغة الفرس أنه لما مات قباذ أحد ملوكهم قال وزيره: "حرَّكنا بسكونه"، وأول كتاب الفصول لأبقراط في الطب قوله: "العمر قصير والصناعة طويلة على لغة اليونان." (5)

ب - المقابلة في المعنى دون اللفظ: نقول عنها مقابلة في المعنى دون اللفظ في الأضداد إذا ترك الناثر المفرد من الألفاظ وتوصّل إلى مقابلته بلفظ مركب، فكان ذلك مقابلة معنوية لا لفظية

(1) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ص: 148.

(2) ينظر مفهوم الأدبية: توفيق الزبيدي، ص: 146.

(3) المثل السائر: 146/3.

(4) مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: 149، ويقارن أيضاً بنظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني

ص: 254.

(5) المثل السائر: 145/3.

لأن حقيقة الأضداد اللفظية إنما هي في المفردات من الألفاظ⁽¹⁾، إلا أننا نلاحظ خفوت عنصر الإيقاع الدلالي في هذا النوع.

أمّا الوجه الثاني: مقابلة الشيء بما ليس بضدّه، وهو عند ابن الأثير ضربان:

الأول: ما كان بين المقابل والمقابل به نوع مناسبة وتقارب كقوله تعالى: (إِنْ تُصِيبْكَ حَسَنَةٌ تَسُؤْهُمْ وَإِنْ تُصِيبْكَ مُصِيبَةٌ يَقُولُوا قَدْ أَخَذْنَا أَمْرَنَا مِنْ قَبْلُ وَيَتَوَلَّوْا وَهُمْ فَرِحُونَ)⁽²⁾، فمقابل (الحسنة) بالمصيبة وليست ضدّها لها، وإنما هي ضدّ (السيئة)، إلاّ أنه لما كانت المصيبة قريبة من السيئة حَسُنَتْ المقابلة، "فإنّ المصيبة سيئة لأنّ كل مصيبة سيئة وليس كل سيئة مصيبة، فالتقابل ها هنا من جهة العام والخاص".⁽³⁾

الثاني: ما كان بين المقابل والمقابل به بُعد، وهو مما لا يحسن استعماله كالمقابلة بين (الحبّ) و(المحرم) فهي بعيدة، والصحيح منها أن تكون بين (الحبّ) و(المبغض).

أمّا مقابلة الشيء بمثله، فيجعلها ابن الأثير أيضاً على ضربين:

أ- مقابلة المفرد بالمفرد كقوله تعالى: (نَسُوا اللَّهَ فَنَسِيَهُمْ)⁽⁴⁾، وكقوله تعالى: (وَمَكَرُوا مَكْرًا وَمَكَرْنَا مَكْرًا)⁽⁵⁾، ويشير ابن الأثير إلى كثرة ورود هذا الضرب في الخطاب القرآني، فإذا ورد في صدر آية من الآيات ما يحتاج إلى جواب كان جوابه مماثلاً كقوله تعالى: (مَنْ كَفَرَ فَعَلَيْهِ كُفْرُهُ)⁽⁶⁾، وكقوله تعالى: (وَجَزَاء سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا)⁽⁷⁾، ويعلّق بقوله "وهذا هو الأحسن، وإلا فلو قيل من كفر فعليه ذنبه كان ذلك جائزاً، لكن الأحسن هو ما ورد في كتاب الله تعالى، وعليه مدار الاستعمال."⁽⁸⁾ وهذا الحكم إذا أخرج للتطبيق والتجسيد يجري في الخطاب النثري، وهو نفسه ما اصطلح عليه بعض البلاغيين بـ "المشكلة".

(1) ينظر المثل السائر: 151/3.

(2) سورة التوبة، آية: 50.

(3) المثل السائر: 152/3.

(4) سورة التوبة، آية: 67.

(5) سورة النمل، آية: 50.

(6) سورة الروم، آية: 44.

(7) سورة الشورى، آية: 40.

(8) المثل السائر: 159/3.

ومن باب اهتمامه بهذه الفكرة أضاف موضّحاً: "فأما إذا كان ذلك غير جوابٍ، فإنه لا يلتزم فيه هذه المراعاة اللفظية، ألا ترى أنه قد قُوبلت الكلمة بكلمة هي في معناها، وإن تكن مساوية لها في اللفظ، وهذا يقع في الألفاظ المترادفة، ولذا يُستعمل ذلك في الموضع الذي ترد فيه الكلمة غير جواب." (1) ضارباً مثلاً بقوله تعالى: (وَوُفِّيْتُ كُلُّ نَفْسٍ مَّا عَمِلَتْ وَهُوَ أَعْلَمُ بِمَا يَفْعَلُونَ) (2). ولو أن الكلمة لا تورد إلا مثلاً لقيلاً: وهو أعلم بما يعلمون.

ب- مقابلة الجملة بالجملة: ويشترط فيها التناسب بين معاني الجمل، لكي تكون عاملاً من عوامل الإيقاع في الخطاب النثري بقوله: "واعلم أنه إذا كانت الجملة من الكلام مُستقبلةً قُوبلت بمستقبلة، وإن كانت ماضية قوبلت بماضية، وربما قوبلت الماضية بالمستقبلة أو المستقبلة بالماضية إذا كانت إحداها في معنى الأخرى." (3) ومن ذلك قوله تعالى: (قُلْ إِنْ ضَلَلْتُ فَإِنَّمَا أَضِلُّ عَلَى نَفْسِي وَإِنِ اهْتَدَيْتُ فَبِمَا يُوحِي إِلَيَّ رَبِّي) (4)، فهذا تقابل من جهة المعنى ولو كان من جهة اللفظ لقال: وإن اهتديت فإنما أهتدي لها، ومن هذه الظاهرة أيضاً قوله تعالى: (أَلَمْ يَرَوْا أَنَّا جَعَلْنَا اللَّيْلَ لَيْسَكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِراً) (5)، والتي لم يراع التقابل فيها لأن القياس يقتضي أن يكون "والنهار ليُبصروا فيه"، وإنما هو مُراعى من جهة المعنى لا من جهة اللفظ.

وقد خلص ابن الاثير أن في تقابل المعاني "بأباً عجيب الأمر يحتاج إلى فضل تأملٍ، وزيادة نظرٍ وهو يختص بالفواصل من الكلام المنثور، وبالأعجاز من الأبيات الشعرية." (6)

(1) المثل السائر: 159/3.

(2) سورة الزمر، آية: 70.

(3) المثل السائر: 159/3.

(4) سورة سبأ، آية: 50.

(5) سورة النمل، آية: 86.

(6) المثل السائر: 163/3.

فهذا القسم الأول من التناسب بين المعاني؛ أي المقابلة يعم الخطابين النثري والشعري، ورموزة التي هي أسرار الكلام لا يتفطن لاستعمالها إلا أحد الرجلين: إما فقيهه في علم البيان، وإما مشقوق اللسان في الفصاحة، وهذا لا يكون إلا عربي الفطرة يقول قوله طبعاً من غير تكلف⁽¹⁾.

فالمقابلة كمحسن معنوي لم تكن في تقدير ابن الأثير من قبيل الصنعة الزائدة، بل كانت مظهرًا من مظاهر الحُسن والجمال الإيقاعي الذي ينهض به توازي المعاني والدلالات في الخطاب النثري.

وثاني التناسبات المعنوية عند ابن الأثير "صححة التقسيم"، وهو ينبه إلى أن ما يقصده بالتقسيم ليس ما تقتضيه القسمة العقلية كما يذهب إليه المتكلمون، لأنها في نظره تقتضي أشياء مستحيلة الوجود⁽²⁾، وإنما نريد بالتقسيم هنا ما يقضيه المعنى مما يمكن وجوده من غير أن يُترك منها قسم واحد، وإذا ذكرت قام كل قسم منها بنفسه، ولم يشارك غيره فتارة يكون التقسيم بلفظة إمّا، وتارة بلفظة بين كقولنا بين كذا وكذا، وتارة بلفظة منهم كقولنا منهم كذا ومنهم كذا، وتارة بأن يذكر العدد المراد أولاً بالذكر، ثم يقسم كقولنا: فانشعب القوم شعباً أربعاً: فشعبة ذهبت يميناً، وشعبة ذهبت شمالاً، وشعبة وقفت بمكانها، وشعبة رجعت إلى ورائها⁽²⁾. فهذا هو حُسن التقسيم للمعاني الذي أشار النقاد القدامى إلى ضرورة مراعاته في الخطاب الأدبي، وقالوا فيه: أن يتدئ الشاعر أو الناثر "فيضع أقساماً فيستوفيها ولا يغادر قسمًا منها"⁽³⁾.

ولكي يثبت أهمية هذه الخاصية الفنية الجمالية، ودورها في النهوض بإيقاع دلالي في النص، نراه يستدل ببروزها في النص القرآني كمرجعية في تقويم عملية الإبداع الأدبي، فمما جاء من صححة التقسيم قوله تعالى: (ثُمَّ أَوْرَثْنَا الْكِتَابَ الَّذِينَ اصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ وَمِنْهُمْ مُقْتَصِدٌ وَمِنْهُمْ سَابِقٌ بِالْخَيْرَاتِ)⁽⁴⁾، وهذه قسمة صحيحة فإنه لا يخلو

(1) ينظر المثل السائر: 162/3.

(2) المثل السائر: 167/3.

(3) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ص: 139، وينظر الصناعيتين، ص: 375. وأيضا العمدة لابن رشيق: 20/2-21.

(4) سورة فاطر، آية: 32.

العباد من هذه الأقسام الثلاثة، فإمّا عاصٍ ظالم لنفسه، وإمّا مُطيع مبادر إلى الخيرات، وإمّا مقتصد بينهما⁽¹⁾ . وبالتالي فالأقسام كاملة، بالإضافة إلى أن لهذا التقسيم وظيفة إفهامية، فإننا نلاحظ أن ترتيب أقسام المعاني أحدث إيقاعاً ؛ إذ المعنى الأول جاء بالسلب، والمعنى الثاني جاء بالتوفيق، والثالث جاء بالإيجاب، وكأنّ فيه تدرّجاً تصاعدياً من السلب (=السيء) للإيجاب (=الحسن).

وقد فصلّ ابن الأثير في المسألة بأن جعل استيفاء الأقسام شرطاً فيما استُغلقَ فهمه مُجملاً، وما عدا ذلك فإنّ عدم استيفاء الأقسام فيه لا يقدرح في الكلام وقيمتة الفنية، وقد ورد في القرآن الكريم كقوله تعالى: (لَا يَسْتَوِي أَصْحَابُ النَّارِ وَأَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمُ الْفَائِزُونَ)⁽²⁾، فقد ذكر أصحاب الجنة دون ذكر أصحاب النار.

ولقد وقف ابن الأثير موقف الناقد المصحح للخطاب النثري، وهذا ما يدلّ على حُسن تذوّقه، وقدرته على تقويم الإبداع الأدبي، حيث أنه يُورد قولاً لبعض الأعراب أعجب به أرباب هذه الصناعة، وزعموا أنه أصحّ التقسيمات، وهو قولهم: "النعم ثلاث: نعمة في حال كونها، ونعمة تُرجى مستقبله، ونعمة تأتي غير مُحْتَسَبَة، فأبقى الله عليك ما أنت فيه، وحقّق ظنك فيما ترجّيه، وتفضّل عليك بما لم تحتسبه."⁽³⁾ ثمّ ينقده قائلاً: "وهذا القول فاسدٌ فإنّ في أقسام النعم التي قسّمها نقصاً لا بد منه، وزيادة لا حاجة إليها، فأما النقص فإنّ النعمة الماضية، وأما الزيادة فقوله بعد المستقبله "ونعمة تأتي غير مُحْتَسَبَة"، لأن النعمة التي تأتي غير محتسبة داخلة في قسم النعمة المستقبله، وذلك أن النعمة المستقبله تنقسم قسمين: أحدهما يُرجى حصوله، والآخر لا يُحتسب، فقوله "ونعمة تأتي غير محتسبة" يُوهم أن هذا القسم غير المستقبل وهو داخل فيه."⁽⁴⁾ ويتبعه ابن الأثير بتصحيح عن طريق إنشائه له من جديد في قوله: "وعلى هذا فكان ينبغي له أن يقول: النعم الثلاث نعمة ماضية، ونعمة في حال كونها، ونعمة تأتي مستقبله، فأحسن الله آثار النعمة الماضية، وأبقى عليك النعمة التي أنت فيها، ووفّر حظك

(1) ينظر المثل السائر: 167/3.

(2) سورة الحجر، آية: 20.

(3) المثل السائر: 168/3.

(4) المثل السائر: 168/3.

من النعمة التي تستقبلها." (1) وهذا مما يدل على أن رؤيته البيانية لا تنحصر في سرد القواعد والقوانين الصرفية، بل تنظيره النقدي ينبع لا يغور من التطبيق، وكل معنى من المعاني التي جاء بها ابن الأثير في هذا التقسيم يُعدّ جزءاً عضوياً في استيفاء أجزائه، فهي متناسبة من حيث عضويتها في الكل - وهو النعم - ، كما نلمس ترتيب المعاني من الماضي إلى الحال إلى المستقبل الذي تبعه طبيعة الحال ترتيب إيقاعي؛ فموجة هذا التناسب والتلاؤم على مستوى الدلالة وكّد إيقاعاً للخطاب النثري لذا كان "صحة التقسيم" أول شروط البيان عند النقاد "فمدار البيان على صحة التقسيم، وتخيّر اللفظ، وترتيب النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي الزمان والمكان.." (2)، فياترى كيف تصوّر ابن الأثير ما أطلق عليه "ترتيب التفسير" مولداً ثالثاً للإيقاع في المستوى الدلالي؟.

صحة التفسير؛ لون من ألوان التوازن في المعاني، سبق إلى تعريفه أبو هلال العسكري بقوله: "هو أن يورد معاني فيحتاج إلى شرح أحوالها، فإذا شُرحت تأتي في الشرح بتلك المعاني من غير عدول عنها أو زيادة تزداد فيها." (3) وسمّاه ابن الأثير بـ "ترتيب التفسير"، ومن خلال رحلة بحثه عن ما يصحّ منه وما يفسد، نقف على حقيقته التي قال فيها: "اعلم أن صحة الترتيب في ذلك أن يُذكر في الكلام معانٍ مختلفة، فإذا عيد إليها بالذكر لتفسّر قُدّم المقدم وأُخر المؤخر، وهو الأحسن إلا أنه قد ورد في القرآن الكريم وغيره من الكلام الفصيح، ولم يُراعَ فيه تقديم المقدم ولا تأخير المؤخر." (4) فالتفسير عند ابن الأثير ضربان:

1- تفسير المعاني عن طريق عدم مراعاة تقديم المقدم، و لا تأخير المؤخر كقوله تعالى: (أَفَلَمْ يَرَوْا إِلَى مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِن نَّشَاءِ نَحْصِفْ بِهِمُ الْأَرْضَ أَوْ نُسْقِطَ عَلَيْهِمْ كِسْفًا مِّنَ السَّمَاءِ إِن فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّكُلِّ عَبْدٍ

(1) المثل السائر: 169/3.

(2) المقابسات: للتوحيدي، ص: 145.

(3) الصناعتين: للعسكري، ص: 380.

(4) المثل السائر: 173/3.

مُنِيْبِ)⁽¹⁾، لأنه لو قُدِّم تفسير المقَدِّم في هذه الآية القرآنية، وأُخِّر المؤخَّر لقيَل: إنْ نشَأْ نسقط عليهم كسْفًا من السماء أو نخسف بهم الأرض⁽²⁾.

2- تفسير المعاني عن طريق مراعاة المقَدِّم وتأخير المؤخَّر، كقوله تعالى: (وَمَا نُؤَخِّرُهُ إِلَّا لِأَجَلٍ مُّعْدُودٍ، يَوْمَ يَأْتِ لَا تَكَلِّمُ نَفْسٌ إِلَّا بِإِذْنِهِ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيدٌ، فَأَمَّا الَّذِينَ شَقُّوا فَفِي النَّارِ لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَشَهِيقٌ، خَالِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ السَّمَاوَاتُ وَ الْأَرْضُ إِلَّا مَا شَاءَ رَبُّكَ فَعَالٌ لِّمَا يَرِيدُ، وَ أَمَّا الَّذِينَ سَعَوْا فِي الْجَنَّةِ خَالِدِينَ فِيهَا....)⁽³⁾، وأيضا قوله تعالى: (وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ آيَاتَيْنِ فَمَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً)⁽⁴⁾، فلما قُدِّم الليل في الذكر على النهار، قُدِّم وجود الليل المظلم على النهار المُبْصِر، وكذلك في الآية الأولى فقد قُدِّم ذكر الشقيِّ على السعيد، لذا قُدِّم ذكر جزاء الشقي وعذابه على جزاء السعيد وهنائه، والقسمان على حدِّ قوله وردا جميعا في النص القرآني.

ويجسِّد ابن الأثير إيقاع هذه الظاهرة الفنية بتطبيقها على الخطاب النثري، فيستشهد بما كتبه إلى بعض الإخوان في قوله: "وما زالت أيادي سيدنا متنوعة في زيادة جودها و كتابها فهذه متطوِّلة بترقية وردها، وهذه آخذة بسنة أغباها، وأحسن ما في الأولى أنها تأتي متحلية بفواصل الإكثار، وفي الثانية أنها تأتي متحلية بفضائل الاختصار، فاختصار هذه في فوائد أقلامها كتطويل تلك في عوائد إنعامها..."⁽⁵⁾، لينقل لنا صحة تفسيره عن طريق تقديم المقَدِّم وتأخير المؤخَّر، فلما قُدِّم ابن الأثير كلمة (جودها) على (كتابها) قُدِّم الإكثار كصفة متعلقة بالجود على الاختصار والاقتصاد اللغوي كصفة تميِّز فن الكتابة، فحُسن الترتيب في المعاني المُفسَّرة منح لغة الخطاب نظامًا أضفى على هذا الخطاب النثري إيقاعًا دلاليًا لأن الإيقاع في الحقيقة ما

(1) سورة سبأ: الآية 09.

(2) المثل السائر: 174/3.

(3) سورة هود، آية: 105.

(4) سورة الإسراء، آية: 12.

(5) المثل السائر: 174/3.

هو إلا نظام، نظام في حركة الجسم، ونظام في الطبيعة، ونظام في التنفس...، ونظام في لغة الأدب، فالكُلّ يتحرك وفق إيقاع معين.

وهكذا فبإعتمادنا على دراسة ابن الأثير لهذه المحسنات المعنوية الثلاثة استطعنا أن نتبين وعيّه بالوظيفة الإيقاعية الجمالية، التي يحققها تناسب بين المعاني والدلالات، وإتضح لنا حقيقة ما بذله ابن الأثير من جهد ليوفر للخطاب النثري هذا التوازن الإيقاعي سواءً في الصوت أو المفردة، أو في التركيب، أو في الدلالة. لذا يجدر بنا أن نعيّ ونتذكر دومًا أن استخلاصه لمظاهر قوة الإيقاع وجماله الموسيقي - هو وغيره من القيم الفنية الأخرى - نابعة من اشتغاله بالأدب، واحترافه فن الكتابة التي عُدَّ علمًا من أعلامها، فأراءه صادرة عن تجربة عاشها وأحسَّ معها بمرارة طوفان البديع - اللفظي أو المعنوي - الذي حرف هذا الفن، وتحوّل به من محسنات إيقاعية تضيء الرونق والجرس الموسيقي الذي تطرب له السمع والنفس معًا إلى قيود جامدة، تكبل حرية الناثر وتضيء على عمله الأدبي آلا عيب لغوية تطفو على سطح غرضٍ أصبح مفقودًا وسط عالم التصنع، فهو وإن عاش في عصر جمودٍ واستهلاكٍ وانحطاطٍ للأدب فقد حارب بكلّ ما أوتي من قوة ليستعيد للإيقاع قيمته الفنية الجمالية في تحقيق الوظيفة التأثيرية للخطاب النثري، خاصة وأنّ الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي عقلي وجمالي ونفسي أمّا عقليًا فلنتأكد منه المستمر أن هناك نظامًا ودقةً وهدفًا في العمل، وأمّا جماليًا فإنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي الذي يضيء نوعًا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كلّه، وأمّا نفسيًا فإنّ حياتنا إيقاعية المشي، والنوم، والشهيق والزفير، وانقباض القلب وانبساطه.⁽¹⁾ كما قال لورد سورت في النقد الحديث.

وهكذا أسفر اختيارنا للقيم الأسلوبية الثلاثة السابقة *، والذي بنينا على اعتقادنا كونها مداخل لتجلية تصوّر ابن الأثير لجمالية الخطاب النثري عن إثبات تقدّم الناقد الفني ابن الأثير خطوة في تلك الدراسة الفنية إلى الأمام، حيث لم نشهد من قبله مثل هذا الوضوح في رسم طريق الإبداع بعدّ البيان لبّ و جوهر الأدبية، كما لم نشهد مثل هذا التوسع في

(1) مقومات عمود الشعر (الأسلوبية في النظرية والتطبيق): رحمن غركان، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق

الكشف عن مرونة هذه القيم الفنية الأسلوبية، و قدرتها على التحوّل الجمالي من أسلوب إلى أسلوب آخر بعدّها اختياراً⁽²⁾ يكشف عن نمط التفكير عند صاحبه النـــــــاثر .

^(*) نقصد: اللغة، الصورة، الإيقاع.

⁽²⁾ ينظر المثل السائر: 98/3، 210/1-211.

خاتمة :

يمكننا الإقرار في ختام هذا البحث بأنّ وعي ابن الأثير بالخطاب النثري يتجاوز مجرد الانتصار له، و الدفاع عنه إلى محاولة وضع نظرية للخطاب النثري على اعتباره كياناً مستقلاً يستحق دراسة و عناية تربو عن العناية بالشعر، فقد تطوّر مسار التنظير للخطاب النثري إلى أن استوى خلقاً كامل الملامح، بيّن القسّمات مع ابن الأثير .

و كان لابد لنا أولاً من استقصاء الخطاب النثري في داخل التراث النقدي و البلاغي قبل عصر ابن الأثير، فمن المؤكّد أنّه لم ينج من التأثير و التآثر بسابقه من النقاد في بلورة نظريته في الخطاب النثري، و قد عرضت لجملة من القضايا المهمّة ؛ فقد افتتحت بالتنقيب عن بذور نقد الخطاب الشفهي، و وقفت على جملة نصوص تبدي لنا أن أصحابها التفتوا إلى ضرورة التنظير للخطاب النثري ، و اعتبرتها مرحلة تأسيسية لمرحلة النقد المكتوب حيث أصبح لنقد الخطاب النثري كياناً واضحاً ، و تبلور إلى مؤلفات نقدية كمرحلة تأصيلية في نقده.

و تأصل الخطاب النثري عند ابن الأثير بارتكاز تنظيره النقدي على ناحيتين ؛ النثر و ألوان الثقافة التي ينبغي أن يؤهل بها ذاته المبدّعة لاستكناه أغوار هذا الضرب من الصناعة و الخطاب النثري الذي حاولنا القيام بمقاربة لتحديد مفهومه، ذلك أننا لم نجد ابن الأثير يعني بتحديد تعريف اصطلاحي للخطاب النثري، و إنما لحناه ضمناً من خلال تقريبه بين الخطابين النثري و الشعري ، و المفاضلة بينهما ، و نصه على بعض الأجناس النثرية كالخطابة، و الرسائل، و التوقيعات، و المقامات ... مع أنّه ركز اهتمامه على فن الرسائل مشيراً في بعض الأحيان إلى الخطابة لكونه كاتباً بالدرجة الأولى ، و لربما لارتباط هذين الجنسّين بأمور الدين و السلطان .

و ترسخ مع امتداد تصوّر ناقدنا ابن الأثير للخطاب النثري، و عمقه قيمً و خصائصً فنيّة جمالية تدور حول محور النسيج الداخلي للخطاب، فقد رأيناه منذ البداية يعلن أن غرض كتابه هو تعليم البيان الذي موضوعه الكلام المنشور و المنظوم ، و لطالما ظلّ وفيّاً له على طول خط سيره في التنظير النقدي للخطاب النثري .

وقد استطاعت هذه الدراسة المتواضعة لهذا الأخير في ثلاثة فصول أن تصل إلى نتائج أهمها :
أولاً : ارتكز ابن الأثير في محاولته التقريب بين الخطابين النثري و الشعري على أسس معظمها من داخل النص الأدبي، تتعلق بالعناصر الفنية المكوّنة له كالخصوصية المعجمية، والإيجاز و الإطالة و الوزن. فدعوته إلى التقريب بينهما بعدّهما ينتميان إلى جنس واحد من الكلام الأدبي الذي يوحد بينهما خصائص " الأدبية " ،دفعته إلى اختزال مفهوم الشعر إلى أبسط تصوّراته و هو النظم يجعل الفرق الجوهرى بين الخطابين يكمن في الوزن فقط، فابن الأثير يفرّق بين الشعر والنثر تفريقاً عروضياً كمياً- لا تفريقاً في الأغراض، ولا في الصور، ولا في الموضوع...-، يمكن أن نلخصه في المعادلة التالية : الخطاب النثري= الخطاب الشعري- الوزن وبهذا يلتقي ابن الأثير مع جون كوهن الذي اعتبر الشعر في كتابه لغة بناء الشعر ليس هو " اللانثر" بل " نقيض النثر".

أما المفاضلة بين الخطابين النثري و الشعري فقد ارتكز فيها ابن الأثير على عناصر معظمها من خارج النص الأدبي كالأستشهاد بوقوع الإعجاز القرآني نثراً ، و قلة الكُتّاب و كثرة الشعراء و أيضاً المكانة العظيمة للكتّاب في الدولة و المجتمع .

ثانياً : يرسم ابن الأثير إطاراً ثقافياً واسعاً للناثر ، فعلى الأديب أن يتسلّح بألوان الثقافة العربية المتنوعة ، بل عليه أن يعرف ما تقوله الماشطة في جلوة العروس ، و ما يقوله المنادي في السوق لبيع سلعته ...، فالناثر يحتاج أن يتعلق بكل فنٍ إلاّ أنّه في الوقت نفسه يحرص على أنه لا يمكن خلق ناثر مبدع ما لم يتوفر فيه الحظّ اللازم من الطبع، فالعملية الإبداعية عند ابن الأثير تنهض على الطبع + الأسس المكتسبة (ثقافة + مران و ممارسة)، و تعدّ في نظري أنضج و أكمل محاولة مقصودة لتأسيس إطار ثقافي للناثر في النقد العربي القديم .

ثالثاً : آراء ابن الأثير في صناعة الخطاب النثري صادرة عن الفن الذي أعدّ نفسه له ، و عن التجربة التي عاش فيها حياته، فابن الأثير قدّم بروح المعلم الطريق إلى تعلّم الكتابة ، و المنبع الذي لا يغور في ابتداء (= اختراع) الخطاب النثري، و هو ينصّ صراحة على أن حلّ آيات القرآن الكريم ، و الأحاديث النبويّة، و الأبيات الشعرية مادة خصبة للخطاب النثري ، و هو بهذا الحصر يكون قد وضع خلاصة فكره و تجاربه لتكون نبراساً يهتدي به الناثر .

رابعاً : يحفل المثل السائر بالتنظير لعلميّ البلاغة و البيان ، و بتقديم تصوّرات مُثلى على نضوج العمل النثري الفنيّ ، فابن الأثير يكشف للناثر المتعلّم عن العناصر و القيم الفنية التي ترقى بالتعبير صعداً نحو الكمال الفنيّ بعد أن وضع بين يديه الأدوات التي يستطيع عن طريق التمرّس بها و التدرّب عليها أن يأتي بالخطاب النثري البليغ ، فالبيان في الوقت ذاته جزء مكملّ لثقافة الناثر و الأديب لذا كان لفكرة " البيان " النصيب الأوفر في تصوّر ابن الأثير لأدبيّة هذا الخطاب النثري و جمالياته الفنيّة .

خامساً : إقرار ابن الأثير بكيان جمالي ذاتي في اللفظة المفردة ، و إعطائها حقّها في تقويم فنيّة الخطاب النثري بإلحاحه على مقوّم الاختيار قبل دخولها التركيب أو السبك ، لا ينفي إدراكه التام بأنّ الفضيلة في السبك و التركيب فهو الفيصل في الحكم على اللفظة بالحسن أو القبح ، و بهذا فإنّ ابن الأثير يسقط محور الاختيار على محور التركيب من أجل تحقيق الأسلوب النثري الجمالي ، و هو بهذا يلتقي مع ما قاله جاكسون في النقد الحديث عن عمليتي الاختيار و التوزيع .

سادساً : بحث ابن الأثير للصورة الفنية لم يتوقف عند حدود ما قاله النقاد و البلاغيون، فهو يدرج التشبيه و يلحقه بالمجاز، في حين لا يرى بعض النقاد في التشبيه مجازاً ، كما أن اهتمامه بالتشبيه يجاوز الاهتمام بالبنية الاستعارية، و قد نفسر ذلك بميل ابن الأثير للوضوح و القرب و هذا ما نجده في التشبيه أكثر مما نجده في الاستعارة حتى أن تصوّره للكناية على أنّها نوع من الاستعارة ، و بالتالي تدخل ضمن باب المجاز من الآراء التي انفرد بها ابن الأثير ، فهو ينظر للمجاز على أنّه أهمّ القيم الفنيّة في بناء الخطاب النثري إذ عدّه البيان بأجمعه، و هذه خطوة إيجابية تحسب لابن الأثير .

سابعاً : تنظير ابن الأثير للمحسنات الإيقاعية الصوتية - اللفظية و المعنوية - التي تشحن الخطاب النثري بأثر فني جمالي دليل على وعيّه بجمالية هذا المقوّم الفني ، و إحساسه بوظيفته التأثيرية الجمالية لاسيما في عصر تحوّلت فيه المحسنات الإيقاعية إلى ألعيب لغوية ، و قيود فرضها عالم التصنّع و البديع على الناثر، كما أنّ ملامسة ابن الأثير لفكرة الوحدة في البناء التي تجعل الخطاب النثري بنية محكمة متناسبة المعاني، و المباني، و المطالع، و المقاطع تؤكد عمق إحساسه بالمقوّمات الفنيّة التي يبنى عليها الخطاب النثري .

تلك أهم النتائج التي رصدتها هذه الدراسة المتواضعة ، و التي أسفر عنها أن ابن الأثير يشكّل تعبيراً مهماً عن محاولة التماسك التي عاشها النقد الأدبي في القرنين السادس و السابع للهجرة فهو كاتب مترسّل متمكّن ، و ناقد مستوعب لمدارس النقد السابقة ، حاول أن يستعيد الخطاب النثري كخلقٍ فنيّ جديد يبتعد عن زخارف التصنّع، و استهلاك عصر الجمود للأدب، و يقترب من تحقيق الوظيفة التأثيرية الجمالية للخطاب .

و هذا يدل على أنّ ابن الأثير أولى جهداً من عنايته للخطاب النثري ، و لم ينل الخطاب الشعري الجهد الأكبر من هذه العناية كما نجد عند الكثير من سابقيه من النقاد العرب ، و يرجع ذلك لأنّه رأى في الخطاب النثري صنعة و حرفة تتعلّم ، فهو فن قائم بذاته يستحق كلّ العناية و الدراسة ، و نستطيع القول أنّ الخطاب النثري إنّ لم يلق عند السابقين من النقاد الاهتمام نفسه الذي لقيه الخطاب الشعري ، فهو عند ابن الأثير في المثل السائر قد زاد و ربا عن الاهتمام بالخطاب الشعري .

و بالله التوفيق

فهرس المصادر والمراجع

:

- القرآن الكريم.
- الإبلاغية في البلاغة العربية : سمير أبو حمدان ، منشورات عويدات الدولية ، بيروت - باريس ، ط 1 ، 1991 .
- أبو هلال العسكري و مقاييسه البلاغية و النقدية : بدوي طبانة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 3 ، 1981 .
- الإحاطة في علوم البلاغة : عبد اللطيف شريفى و زبير دراقى ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2004 .
- إحكام صنعة الكلام : لبن عبد الغفور الكلاعى ، تحقيق : محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ، 1966 .
- الآداء الخطابي بين الشاعر و الكاتب : مي يوسف خليف، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1992 .
- أدباء العرب في العصر العباسية : بطرس البستاني ، دار الجيل ، بيروت ، (د.ت) .
- الأدب العربي و تاريخه في العصر الجاهلي : محمد هاشم عطية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د.ط)، 1997 .
- الأدب في العصر الأيوبي : محمد زغلول سلام ، الناشر المعارف ، الاسكندرية، (د.ط)، 1994 .
- الأدب في موكب الحضارة الإسلامية : مصطفى الشكعة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط 2 ، 1974 .
- أدب الكاتب : لابن قتيبة . تحقيق : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1988 .
- أدب الكتاب : للصولي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 . 1994 .
- أساس البلاغة : للزخشي . تحقيق : عبد الرحيم محمود ، دار المعرفة ، بيروت ، (د.ت) .
- أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، (د.ت) .
- الأسس الجمالية في النقد العربي : عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د.ط)، 2000 .
- أسس النقد الأدبي عند العرب : أحمد أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، ط 3 ، 1964 .
- الأسلوبية و الأسلوب : عبد السلام مسدي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، (د.ط)، 1977 .
- الأسلوبية و تحليل الخطاب : نور الدين السدّ ، دار هومه للطباعة و النشر ، الجزائر ، (د.ت) .
- أشتات في اللغة و الأدب و النقد : محمد اليعلاوي ، دار الغرب الإسلامي ، ط 1 ، 1992 .
- أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 8 ، 1973 .
- إعجاز القرآن : للباقلاني : طبع ضمن (الإتقان في علوم القرآن للسيوطي)، دار المعرفة ، بيروت ، (د.ت) .
- إعجاز القرآن و أثره في تطور النقد الأدبي (من القرن 5 إلى القرن 7 هـ) : علي مهدي زيتون ، دار المشرق ، بيروت ط 1 ، 1992 .
- الأعلام : خير الدين الزركلي ، ط 2 ، دون مكان أو تاريخ .
- الأمالي في لغة العرب : للقالبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، (د.ط)، 1980 .
- الإمتاع و المؤانسة : لأبي حيان التوحيدى ، تحقيق : خليل المنصور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1997 .
- أمراء البيان : محمد كرد علي ، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، القاهرة ، ط 2 ، 1948 .
- الانزياح في التراث النقدي و البلاغى : أحمد محمد ويس ، مطبعة إتحاد كتاب العرب ، دمشق، 2002 .
- البديع و التوازي : عبد الواحد حسن الشيخ ، مكتبة الإشعاع الفنية ، الإسكندرية ، ط 1 ، 1999 .

- البرد الموشى في صناعة الإنشا: للموصلي الكاتب، تحقيق عفاف سيد صبره، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990.
- البرهان في وجود البيان : لابن وهب ، تحقيق :حفي محمد شرف، مكتبة الشباب ، القاهرة . ط1، 1969 .
- البلاغة : للمبرد ، تحقيق : رمضان عبد التواب ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط2، 1985 .
- البلاغة تطور و تاريخ : شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط6 ، 1983 .
- البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر و ابن سنان الحفاجي : عبد العاطي غريب علي علّام ، دار الجيل ، بيروت ط1، 1993 .
- بلاغة الكلمة و الجملة و الحمل : منير سلطان ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ،(د.ط)، 1998.
- البلاغة و الأسلوبية : محمد عبد المطلب ، مكتبة لبنان+الشركة المصرية العالمية للنشر،(د.ط)، 1994 .
- بيان إعجاز القرآن : للخطابي ، طبع ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق:محمد خلف الله و محمد زغلول سلام دار المعارف ، مصر، (د.ت) .
- البيان العربي: بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط3، (د.ت) .
- البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر : طه حسين ، مقدمة لكتاب نقد النثر المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،(د.ط)، 1995 .
- البيان و التبيين : للجاحظ ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل .بيروت، (د.ت) .
- تاريخ آداب اللغة العربية : جورجى زيدان ، دار الهلال، دون مكان أو تاريخ.
- تاريخ الأدب العربي : أحمد حسن الزيات ، ط24، دون مكان أو تاريخ .
- تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان ، دار المعارف ، طبعة مصر، 1948 .
- تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي) : شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط9 ، 1981 .
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) : شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط17 ، (د.ت) .
- تاريخ الأدب العربي (عصر الدول و الإمارات) : شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، (د.ت) .
- تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول) : شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر، ط6 . (د.ت) .
- تاريخ الأدب العربي (من مطلع ق5 إلى الفتح العثماني): عمر فروخ ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط1 ، 1979 .
- تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية : محمد المقداد ، دار الفكر ، دمشق + دار الفكر المعاصر ، بيروت ، ط1 1993 .
- تاريخ النقد الأدبي عن العرب : عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت، ط3 ، 1984 .
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري) : المرحوم طه أحمد إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،(د.ط)، (د.ت).
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري) : إحسان عباس ، دار الشروق عمان ، ط1 ، 2006 .
- تاريخ النقد الأدبي في الأندلس : محمد رضوان الداية ، دار الأنوار ، بيروت ، ط1 ، 1968 .
- تاريخ النقد الأدبي و البلاغة (حتى أواخر القرن الرابع الهجري) : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ط3، (د.ت) .
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس) : محمد مفتاح ، المركز الثقافي للعرب ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط5 1992 .

- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية : شفيح السيد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،(د.ط) ،1995.
- التعبير الموسيقي : فؤاد زكريا، دار مصر للطباعة ، ط1 ، 1956 .
- التفكير الأسلوبى(رؤية معاصرة في التراث النقدي البلاغي) : سامي محمد عبابنة، حدار للكتاب العالمى+عالم الكتب الحديثة، ط1 ، 2007 .
- التفكير البلاغي عند العرب (أسسه و تطوره إلى القرن السادس) : حمادي صمود ، منشورات الجامعة التونسية ، 1981
- التناسب البياني في القرآن (دراسة في النظم المعنوي و الصوتي) : أحمد أبو زيد ، منشورات كلية الآداب بالرباط ، المملكة المغربية ،(د.ط) ،1992 .
- الثابت و المتحول : أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، 1983 .
- ثمرات الأوراق : ابن حجة الحموي ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة الخانجي ، مصر ط1 ، 1971 .
- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام و المثنون : لابن الأثير ، تحقيق :مصطفى جواد و جميل سعيد ، مطابع المجمع العالي العراقي ، 1965 .
- جمهرة رسائل العرب في العصور العربية الزاهرة : احمد زكي صفوت، المكتبة العلمية ، بيروت، ط1 ،(د.ت) .
- جواهر الأدب في أدبيات و إنشاء لغة العرب : أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت ، 2004 .
- الحركة النقدية علمي أيام ابن رشيق المسيلي : بشير خلدون ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1981 .
- حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى : البشير الخذوب ،الدار العربية للكتاب ،ليبيا ،(د.ط) ، 1982 .
- الحيوان : للجاحظ ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، ط3 ، 1969 .
- الخصائص: لابن حني ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، (د.ط) ، 1952 .
- دراسات بلاغية : بسيوي عبد الفتاح فيود ، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط2 ، 2006 .
- دراسات في النقد الأدبي عند العرب (من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي) : عبد القادر هني ، ديوان المطبوعات الجامعية ط6 ، 1995 .
- دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط2 ، 1967 .
- دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بمصر +دار المدني بجدة ، ط3 ، 1992 .
- الدلالة الصوتية : كريم زكي حسام الدين ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1 ، 1992 .
- رسائل ابن الأثير ، تحقيق أنيس المقدسي ، طبع بمساعدة المجمع العلمي العراقي ، (د.ط) ،(د.ت) .
- الرسائل الأدبية و دورها في تطوير النثر العربي القديم : صالح بن رمضان ، دار الفارابي ، تونس ، ط1 ، 2002 .
- رسالتان من التراث النقدي (عن رسالة الطيب بن علي بن عبد في " الدفاع عن الشعر " و رسالة الصابي في "الفرق بين المترسل و الشاعر ") ، تحقيق : زياد الزعبي ، دار الكندي للنشر و التوزيع ،جامعة اليرموك، ط1 ، 2004 .
- الرسالة العذراء : لابن المدبر ، ضمن جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة : لأحمد زكي صفوت ،المكتبة العلمية بيروت ، ط1 ،(د.ت) .
- رسالة في قوانين صناعة الشعر: للفارابي ، ضمن كتاب فن الشعر : لأرسطو طاليس : ترجمة و تحقيق : عبد الرحمان بدوي دار الثقافة ، بيروت ،(د.ت) .
- سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، (د.ط) ، 1982 .
- السيرة النبوية : لابن هشام ، تحقيق : مصطفى السقا و آخرين ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ،(د.ت) .
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب : ابن عماد الحنبلي ، دار الكتب العلمية ، (د.ط)،(د.ت) .

- شرح ديوان الحماسة : للمرزوقي ، تحقيق : أحمد أمين و عبد السلام هارون ، دار الجبل ، بيروت ، ط1 ، 1991 .
- الشعر و الشعراء : لابن قتيبة ، تحقيق : احمد محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة،(د.ط)، 1967 .
- شعرية النص النثري (مقارنة نقدية تحليلية لمقامات الحريري) : أبلأغ محمد عبد الجليل ، شركة النشر و التوزيع المدارس الدار البيضاء . ط1 . 2002 .
- شعرية النوع الأدبي (في قراءة النقد العربي القديم) : رشيد يحيوي ، أفريقيا الشرق ، ط1 ، 1994 .
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا : للقلقشندي ، تحقيق : محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،(د.ت) .
- صناعة الكتاب عند ضياء الدين ابن الأثير : عبد الواحد حسن الشيخ ، مكتبة الإشعاع الفنية ، مصر ، ط1 ، 1999 .
- الصناعتين : لأبي هلال العسكري ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2 ، 1989 .
- الصورة الأدبية : مصطفى ناصف، دار الأندلس ، بيروت، لبنان، ط3، 1983 .
- الصورة الأدبية تأريخ و نقد : علي صبح ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، (د.ط)،(د.ت) .
- الصورة الفنية في النقد الشعري : عبد القادر الرباعي ، دار العلوم للطباعة و النشر ، الرياض، ط1 ، 1984 .
- الصورة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب : جابر عصفور ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان، ط2، 1983 .
- الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري : علي البطل ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983 .
- ضياء الدين و جهوده في النقد : محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1981 .
- طبقات فحول الشعراء : لابن سلام الجمحي ، تحقيق : محمود محمد شاكر مطبعة المدني ، القاهرة، (د.ت) .
- العلاقات الدلالية في التراث البلاغي العربي : عبد الواحد حسن الشيخ ، مطبعة الإشعاع الفنية ، ط1 ، (د.ت) .
- علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) : صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .
- علم الشعر العربي في العصر الذهبي : فينسنستي كانتارينو ، ترجمة : محمد مهدي الشريف ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط1 ، 2004 .
- علم المعاني، البيان، البديع : عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت .(د.ت) .
- العمدة في صناعة الشعر و نقده : لابن رشيق القيرواني : تحقيق : النبويّ عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط1 ، 2000 .
- عيار الشعر : لابن طباطبا العلوي ، تحقيق : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية، ط3 ، 1984 .
- العين : للفراهيدي ، تحقيق : مهدي المخزوميّ و إبراهيم السامرائي ، مؤسسة دار الهجرة ، إيران ، ط2 ، (د.ت) .
- فجر الإسلام : أحمد أمين ، مكتبة النهضة المصرية ، ط10 . 1965 .
- الفصاحة العربية (المفاهيم و الأصول) : محمد كريم الكوّاز، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت، لبنان، ط1، 2006
- الفلك الدائر على المثل السائر : ابن أبي الحديد ، الجزء الرابع من كتاب المثل السائر ، تحقيق : أحمد حوفي و بدوي طبانة دار نهضة مصر ، الفجالة، ط1 ، 1962 .
- فن الخطابة و إعداد الخطيب : علي محفوظ ، مكتبة رحاب ، الجزائر ، (د.ط)،(د.ت) .
- فن الشعر: لارسطو طاليس، ترجمة و تحقيق:عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة، بيروت،(د.ت) .
- الفن و مذاهبه في النثر العربي : شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط6 ، 1971 .
- في الأدب الجاهلي : طه حسين ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973 .
- في بلاغة الخطاب الإقناعي : محمد العمري، إفريقيا الشرق ، المغرب، ط2 ، 2002 .

- في الشعرية:كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، صيدا ، بيروت ، ط1 ، (د.ت) .
- في النقد الأدبي : شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، (د.ت) .
- في النقد الأدبي : صلاح فضل ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2007 .
- القاموس المحيط : للفيروز آبادي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1999 .
- قضايا النقد الأدبي : بدوي طبانة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (د.ت) .
- قضايا النقد الأدبي و البلاغة : محمد زكي العشماوي ، دار الكتاب العربي ،(د.ط) ، 1968 .
- كتاب البديع : لابن المعتز ، شرحه و حققه : عرفان مطر جي ، مؤسسة الكتب الثقافية،بيروت ط1 ، 2001.
- كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون : لحاجي خليفة ، تحقيق : محمد الدين و رفعت بيلكه الكليسي ، طبع بعناية وكالة المعارف الجليلية ، 1943 .
- كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر و الكاتب : لابن الأثير ، تحقيق: عبد الواحد شعلان ،الزهراء للإعلام العربي ، 1994
- لسان العرب : لابن منظور ، إعداد و تصنيف : يوسف خياط ، دار لسان العرب ،بيروت ، (د.ت) .
- اللفظ و المعنى في التفكير النقدي و البلاغي : لخضر الجمعي، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2001 .
- المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر : لابن الأثير ، تحقيق : أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، مطبعة فحضة مصر ، القاهرة (د.ت) .
- محاورات مع النثر العربي: مصطفى ناصف ،سلسلة عالم المعرفة، العدد 218، 1997 .
- المختصر في تاريخ البلاغة : عبد القادر حسين ، دار غريب ، القاهرة ،(د.ط)، 2001 .
- المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، 2001 .
- مصادر الأدب في المكتبة العربية : عبد اللطيف الصوفي ، دار الهدى ، الجزائر ،(د.ط)، 1994 .
- مصادر اللغة و الأدب : طلعت فهمي حفاجي ، دار و مكتبة الإسراء ، ط1 ، 2005 .
- المعنى الشعري و جماليات التلقي في التراث النقدي و البلاغي : ربي عبد القادر الرباعي ،دار جرير للنشر و التوزيع ،ط1 2006 .
- المعنى في البلاغة العربية : حسن طبل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .
- مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع : توفيق الزيدي ، منشورات عيون،الدار البيضاء ، ط2 ، 1987 .
- المقابسات : التوحيدي ، تحقيق : حسن السندي ، المطبعة الرحمانية ، القاهرة ، ط1 ، 1929 .
- مقدمة ابن خلدون : لابن خلدون ، تحقيق : حامد أحمد طاهر ، دار الفجر للتراث ، القاهرة ، ط1 ، 2004 .
- مقدمة في صناعة النظم و النثر : شمس الدين محمد بن حسن المعروف بالنواجي ، تحقيق : محمد بن عبد الكريم ،مكتبة الحياة بيروت - لبنان ، (د.ت) .
- مقومات عمود الشعر (الأسلوبية في النظرية و التطبيق) : رحمن غركان ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق 2004
- الممتع في صنعة الشعر : للنهشلي : تحقيق : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1983 .
- من حديث الشعر و النثر : طه حسين ، دار المعارف ، مصر ، ط11 ، (د.ت) .
- من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم ، عثمان موافي ، دار المعرفة الجامعية ، 1996 .
- الموازنة بين أبي تمام و البحتري : للآمدي ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ،المكتبة التجارية مصر ، ط3 ، 1959 .
- الموجز في الادب العربي و تاريخه : حنا الفاخوري ، دار الجبل ، بيروت ، ط2 ، 1991 .
- موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة،(د.ط)، 1972 .

- النشر العربي القديم (من الشفاهية إلى الكتابية) : محمود رجب النجار ، دار الكتاب الجامعي ، ط1 ، 1996 .
- النشر الفني بين صدر الإسلام و العصر الأموي : مي يوسف خليف ، دار قباء ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) .
- النشر الفني في القرن الرابع الهجري : زكي مبارك ، المكتبة العصرية ، صيدا ، لبنان ، (د.ت) .
- نثر النظم وحلّ العقد : الثعالبي ، دار الرائد العربي ، بيروت ، (د.ت) .
- نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي : حسين نصار ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط1 ، 2005 .
- نصرة الناثر على المثل السائر: صلاح الدين الصفدي ، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق (د.ط)، (د.ت) .
- نظريات الشعر عند العرب(العصور الجاهلية و الإسلامية : مصطفى الجوزو ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
- النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ (من خلال البيان و التبيين) : محمد الصغير بناني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983 .
- نظرية الإبداع في النقد العربي القديم : عبد القادر هني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1999 .
- نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين : الأخضر الجمعي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1999 .
- نظرية اللغة في النقد العربي : عبد الحكيم راضي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1980 .
- نظرية المعنى في النقد العربي : مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، لبنان ، (د.ط)، (د.ت) .
- النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة ، (د.ط)، (د.ت) .
- النقد الأدبي في آثار أعلامه : حسين الحاج حسن ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط1 ، 1996 .
- النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري : محمد علي سلطاني ، منشورات دار الحكمة ، دمشق ، (د.ط) ، 1974 .
- نقد النقد في التراث النقدي : عبده عبد العزيز قليقلا ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1993 .
- النقد الجمالي و أثره في النقد العربي : روز غريب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1952 .
- نقد الشعر:لقدامة بن جعفر ، تحقيق : عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، (د.ط)،(د.ت) .
- النقد المنهجي عند العرب : محمد مندور ، دار نهضة مصر ، (د.ط) ، (د.ت) .
- النقد و النقاد المعاصرون : محمد مندور، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، (د.ط)،(د.ت) .
- النكت : للرماني ، طبع ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق:محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف مصر، (د.ت) .
- الهوامل و الشوامل : للتوحيد و مسكويه ، تحقيق : أحمد أمين و السيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر القاهرة ، (د.ط)، 1951 .
- الوزراء و الكتاب : للجهشياري ، تحقيق :إبراهيم الأنباري و آخريين ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر ، ط1 ، (د.ت) .
- الوساطة بين المتنبي و خصومه : للقاضي الجرجاني ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاه ، القاهرة ، ط4 ، 1966 .
- الوشي المرقوم في حل المنظوم : لابن الأثير ، تحقيق : يحيى عبد العظيم ، الهيئة العامة للعلوم الثقافية ، القاهرة ، 2004 .
- وفيات الأعيان : لابن خلكان ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1948 . (د. ت) .

– الرسائل الجامعية :

- أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير : مولود بغورة ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر ، 2005 – 2006 .
- الخطاب النثري في النقد العربي القديم إلى نهاية القرن الرابع الهجري : مصطفى البشير قط ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر 2004 .

– المجلات والدوريات :

- أصول النثر الأدبي العربي : وليم مارسية ، ترجمة : محمود المقداد ، مجلة التراث العربي ، دمشق ، العدد 18 السنة الخامسة ، يناير 1985 ، موقع إتحاد الكتاب العرب على الانترنت : <http://www.awu-dam.org/> .
- دراما المجاز : لطفي عبد البديع ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد السادس ، العدد 2 ، 1986 .
- الشعر والنثر : السياق التاريخي والمفاضلة : حورية الخليلي ، مجلة نزوى ، العدد 25 ، يناير 2006 ، مسقط-عمان ، موقع المجلة على الانترنت : www.nizwa.com .
- القلم واللسان : جابر عصفور ، مجلة العربي ، الكويت ، العدد 62 ، أكتوبر ، 2005 .
- مديح القلم : جابر عصفور ، مجلة العربي ، الكويت ، العدد 62 ، أكتوبر ، 2005 .
- المفاضلة بين الشعر والنثر : مصطفى البشير قط ، بحث ألقى في المؤتمر الوطني الأول لابن رشيق المسيلي ، دار الثقافة بالمسيلة يومي: 15-16 ديسمبر 2002 .
- منحى الكلاسي في نقد النثر : صالح بن مغيض الغامدي ، مجلة جامعة الملك سعود ، السعودية ، المجلد السابع ، 1995 .
- النحو و النحاة عند ابن الأثير : أحمد سليمان ياقوت ، مجلة جامعة الملك سعود ، السعودية ، المجلد الأول ، 1989 .

فهرس المحتويات

الصفحة

إهداء

01.....مقدمة

مدخل

الخطاب النثري : المفهوم، النشأة والتطور

07..... 1- مفهوم الخطاب النثري

13..... 2- نشأة الخطاب النثري و تطوره

الفصل الأول

ابن الأثير في مسار نقد النثر العربي القديم

58-24..... 1- الخطاب النثري عند النقاد قبل ابن الأثير

25..... أ- المرحلة الشفهية

35..... ب- المرحلة الكتابية

77-59..... 2- ابن الأثير و كتابه المثل السائر

59..... أ- مسار حياة ابن الأثير

71..... ب- المثل السائر : محتواه و بنيته

الفصل الثاني

الناثر و خطابه النثري عند ابن الأثير

107-91..... 1 - الإطار الثقافي للناثر

95..... أ- الإطار اللغوي

101..... ب- الإطار التاريخي

103..... ج- الإطار الأدبي

103..... د - الإطار الديني

152-107..... 2 - الخطاب النثري

- أ- مفهوم الخطاب النثري، و الفرق بينه و بين الخطاب الشعري 107
- ب- المفاضلة بين الخطابين النثري و الشعري 112
- ج- أجناس الخطاب النثري 117
- د- بناء الخطاب النثري و طرق كتابته 122

الفصل الثالث

القيم الفنية الجمالية للخطاب النثري

- 1 - اللغة 183-154
- أ - بين اللغة الأدبية و العادية 154
- ب - المستوى الإفرادي 160
- ج - المستوى التركيبي 176
- 2 - الصورة الفنية 216-184
- أ - الصورة الاستعارية 193
- ب - الصورة التشبيهية 203
- ج - الصورة الكنائية 210
- 3 - الإيقاع 257-217
- أ - على المستوى اللفظي 222
- ب - على المستوى التركيبي 230
- ج - على المستوى الدلالي 248
- خاتمة 258
- فهرس المصادر و المراجع 262
- فهرس المحتويات 269