بنية التأثير وبنية التجاوب "قراءة في المنهج النقدي عند ضياء الدين بن الأثير"

الباحثة
يمينة رعاش
أستاذة محاضرة بجامعة محمد لمين دباغين ـ سطيف ـ الجزائر
rahmasetif19@yahoo.fr

ملخص:

تكشف هذه الدراسة أن ابن الأثير نموذج للقارئ المثالي والناقد الضليع في مجال عمله، بوصفه شخصا قادرا على تسجيل كل انطباع جمالي أو أثر نفسي بدقة ووعي، مع القدرة على إحالته إلى بنية فعالة في النص، وقد استطاع هذا الناقد أن يثبت بجدارة خطأ القائلين أو المتوهمين بأن البنية الأدبية يمكن أن تحتوي على بعض البنيات أو العناصر التي لا تلعب أي دور في وظيفتها ولا في تأثيرها، حيث تتحكم البنية في رد الفعل وتمنعه من أن يكون اعتباطيا، إن الاتكاء على رصد ردود الفعل لدى المتلقي كان هو الوسيلة لتجلي الظواهر الفنية، فلا تتحقق أهمية البنية إلا بقياس أثرها، مع تحليل هذا التأثير وبيان جهته.

كلمات مفتاحية: **بنية/متلق/ وظيفة تأثيرية/ ابن الأثير / النقد القديم.**

توطئة:

لقد تبدى الوعي بتفرد ابن الأثير في آرائه وأفكاره من خلال آراء عدد من الدارسين المعاصرين، إذ يكفي استطلاع بعض منها للتأكد من حضور هذا الوعي، من ذلك رأي يوسف بكار الذي وصف المثل السائر قائلا: "لا يعدم الدارس المدقق أن يجد فيه إشارات هامة ونظرات بارعة، والتفاتات إلى قضايا نقدية لم يضف إليها على إيجازها النقد الحديث شيئا"[1]، ولقد أدلى هذا الناقد بكثير من الآراء النقدية التي لها اعتبارها في موازين النقد الأدبي، ويبدو أن هذه الظاهرة ترتد أساسا إلى المنهج الذي تبناه، والذي يجمع فيه بين النزعتين العلمية والأدبية، إضافة إلى عوامل ذاتية طبعت شخصيته وأسهمت في خدمة هذا المنهج.

إذا نظر ابن الأثير إلى بنية النص في بعدها الجمالي الداخلي فهذا لا يعني عزلها عن

الظروف والملابسات التي أحاطتها، ولكن ثمة عناصر خارجية تؤثر فيها، كالمبدع والمتلقي، حيث إن إسهام **المتلقي** في فرض البنية التي يجب أن يكون عليها القول كبير، وحضوره -حسب ابن الأثير - عملية مفترضة منذ البداية، فالمبدع يراعي هذا الحضور، ويتحرك له حركة محسوبة تعبيريا، تأسيسا على ذلك فإن هذا الحضور قد خول لابن الأثير تقصي المعاني حسب أوضاعها في الأغراض، مشدودا في كل ذلك إلى منظور الوظيفة الشعرية أو البلاغية، وقد راح يبحث في كيفيات التعبير التي تحقق للقول أكبر حظوظ الفعالية والتأثير، مركزا جهوده على سبر طرق أداء المعنى و بحث أسباب اختيار تراكيب معينة وتفسيرها، ولماذا هذه البنية أو تلك؟ فالأدب كما يصفه: "تحته دقائق ورموز إذا علمت وقيس على أشباهها ونظائرها كان صاحب الكلام في النظم والنثر قد انتهى إلى الغاية القصوى في اختيار الألفاظ ووضعها في مواضعها."(٢) والتسليم بهذا المبدأ يقودنا إلى أن البنية النصية تخضع لاختيار عناصرها الإفرادية، واختيار نسقها الخاص الذي تترتب فيه تلك العناصر ويحتل كل منها موقعه الخاص، بحيث يكون لهذا الاختيار من القيمة ما لا يتوفر في صور أو بدائل أخرى، وهنا يتدخل المبدع بإيثاره لعبارة على أخرى نظرا لما تعطيه الجملة المختارة من دلالات تتقاصر دونها الجمل الأخرى، وبعبارة أخرى فإن **البنية لا** تكون فنية إلا إذا قامت على أساس من وعي المبدع بالفروق بين الدلالات، بحيث يختار من الصيغ ما هو أدق وأقدر على تأدية المعنى وأكثر ملاءمة للغرض الفني، والذي يعتبر عند ابن الأثير مظهرا للتفاوت بين المبدعين من حيث قدرتهم على الإحساس باللغة والبصر بدقائق نظامها، والقدرة على استثمار طاقاتها وإمكاناتها.

إن الذي أملى على ناقدنا هذا التركيز على البنى الأدبية هو تقدم وظيفة التحسين على وظيفة الإفهام في لغة الأدب، فالقول الأدبي تظهر فيه أصناف التغييرات التي تطول مستويات النص المختلفة: في مستوى الصورة وفي مستوى تلاحم الوحدات وتركيبها في السياق، وما يطرأ عليها من هيآت حادثة كالتقديم والتأخير والحذف والزيادة وأشكال التناسب الصوتي، كل ذلك لتحقيق أغراض ومقاصد جمالية تسبق المقاصد الإخبارية:" فإن الخطب الرائقة والأشعار البارعة **لم تعمل لإفهام المعاني فقط**، لأنها لو قصد بها الإفهام لكان الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد في الإفهام، وإنما عملت الخطب والأشعار **لأجل الإتيان ببداعة اللفظ وإحكام صنعته**"(٣).

أولاً: البنية التركيبية:

١- بنية الحذف: عرفه ابن الأثير بأنه: "حذف زيادات الألفاظ"[٤]، وهو يقصد به ما يسمى بالحذف الجائز الذي يباح فيه إظهار العنصر المحذوف، وليس ذلك الحذف المخل بالتركيب أو بمعناه، أو ذلك الحذف الواجب الذي يعد إظهار المحذوف فيه خطأ لغويا، فالأصل أن يستكمل التعبير اللغوي عناصر بنائه الأساسية كي تتم دلالته على المعنى، وبالنسبة لابن الأثير فإن العبارة المكتملة البناء دوما حاضرة كخلفية مفترضة تقاس إليها درجة الانزياح، غير أن الحذف في النصوص الأدبية لا يتم اعتباطا، وإنما عدولا عن البنية المكتملة إلى البنية الناقصة لأداء دلالة معينة أو لسر بلاغي، وقد حاول ابن الأثير أن يبين ذلك مركزا على ما تتضمنه هذه الظاهرة من طاقة هائلة، رفعها ابن الأثير إلى مرتبة أعلى من الإفصاح وهو ما يدعمه قوله:" أما الإيجاز بالحذف فإنه عجيب الأمر، شبيه بالسحر، وذاك أنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون مبينا إذا لم تبين."[٥]

وقد تنبه ابن الأثير إلى أن إعادة العبارة الناقصة إلى أصلها المكتمل تتلاشى معه كل ميزة فنية، إذ إن المحذوف: "متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن"[٦]، وتتأكد هذه النظرة أكثر من خلال تحليله للبيت الآتي:

فرعـــــاء إن نهضـــــت لحاجتـــــها عجـــل القضـــيب و أبطـــا الـــدعص

"لأن تقديره: عجل قد كالقضيب، وأبطا ردف كالدعص، وبين إيراده على هذا التقدير وبين إيراده على هيئته في البيت بون بعيد في الحسن والملاحة."[٧].

وحين يعرض ابن الأثير بعض النماذج التطبيقية لم يغفل عن تعيين القيمة الفنية للحذف خاصة على مستوى النصوص القرآنية، فقد وقف على قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّىٰ يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ فَسَقَىٰ لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّىٰ إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ﴾ القصص٢٣/ ٢٤.

وهنا قام تحليل ابن الأثير على استحضار الأصل الذي تذكر فيه المحذوفات، ليتسنى بالقياس إليه إدراك المزية في حذفها، وهذا الإحساس بالمزية والتفاضل لا يمكن أن ينهض به

ذكر ذلك المحذوف: "فإن في هاتين الآيتين قد حذف المفعول به في أربعة أماكن، إذ المعنى وجد أمة من الناس يسقون مواشيهم، وامرأتين تذودان مواشيهما، وقالتا لا نسقي مواشينا، فسقى لهما مواشيهما"(٨)، أما الفائدة البلاغية فهي: "أن يعلم أنه كان من الناس سقي ومن الامرأتين ذود، وأنهما قالتا لا يكون منا سقي حتى يصدر الرعاء، وأنه كان من موسى عليه السلام بعد ذلك سقي، فأما كون المسقي غنما أو إبلا فخارج عن الغرض."(٩) من خلال تحليل ابن الأثير تتجه هذه البنية نحو صرف اهتمام المتلقي إلى إثبات الفعل ونسبته إلى فاعله، وليس إلى من وقع عليه الفعل، وبذلك حقق الحذف تركيزا على الأفعال.

وثمة نوع من الحذف سماه ابن الأثير **الإبهام من غير تفسير**، ولا يخلو هذا النوع من قوة عجيبة على إثارة المتلقي ودفعه إلى أن يكون شريكا في إنتاج المعنى، من خلال تقليص البنية التركيبية تقليصا تتوسع معه الدلالات الإيحائية، بحيث يستحيل تقدير أو تحديد معنى معين، وهو ما يكسب العبارة درجة عالية من الفنية، نحو قول القائل:" **لو رأيت عليا بين الصفين**، فإنه لو وصفه مهما وصف من نجدة وشجاعة وثبات وإقدام وأطال القول في ذلك، لم يكن بمثابة **ما يترامى إليه الوهم مع الإبهام**"(١٠)، كما أن تحليل ابن الأثير لقوله تعالى: ﴿وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ الَّتِي فَعَلْتَ وَأَنتَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾ الشعراء /١٩ لم يخرج عن هذا الفهم، حيث يؤكد أن: "أي ذلك قدرت لم تجد له مع الإفصاح ذوق البلاغة التي تجده مع الإبهام، وذلك **لذهاب الوهم فيه كل مذهب، وإيقاعه على محتملات كثيرة**."(١١).

وكأن ابن الأثير يشير إلى الحذف هنا كتقنية يتعمد فيها المبدع ترك الفجوات للمتلقي كي يتولى مهمة ملئها، فهذا النوع من الحذف يعمل على تحفيز الذهن لتخيل ما يوحي به التعبير، يزيده التشوق لمعرفة ذلك توهجا، ومن ثم فإن هذا الحذف يحمل فكر المتلقي على البحث عن المعنى المجهول، وتتسابق مشاعره وتخيلاته لبلوغه، ولو ذكر المحذوف لضعف الجانب الإبداعي، فالمسكوت عنه في الأدب أهم بكثير مما يصرح به، وهذا لا ريب بعد نفسي آخر تنبه له ابن الأثير فأولاه ما يستحقه من اهتمام، فالقيمة التي تعزى للتعبير هنا تكمن في استجابة القارئ الذي لا يكتفي بأن يتلقى ولكنه يتأثر ببعض الحيل اللغوية، وهذه النظرة في تناول السمات الخاصة بالعبارة الأدبية وخاصة فيما يتعلق بالحذف لم تعد غريبة عن بيئات الدرس النقدي المعاصر، وفي هذا السياق يقول فولفغانغ إيزر: "إن عناصر

اللاتحديد هي التي تمكن النص من التواصل مع القارئ، بمعنى أنه تحثه على المشاركة في الإنتاج "[١٢]، ليواصل كاشفا العلاقة الطردية بين حجم الجانب الغائب أو المسكوت عنه ودرجة تفاعل القارئ، فـ: "بقدر ما يقترب التصريح من القصد الحقيقي بقدر ما يكون التأثير أضعف...ينشأ التأثير والتجاوب من علاقة جدلية بين الإظهار والإخفاء... كلما كان النص صريحا كلما كان اندماج القارئ أقل"[١٣].

وبذلك استطاع ابن الأثير من خلال مبحث الحذف اكتناه سر الانزياح الذي يصيب التراكيب، فعبر من خلال الأمثلة والشواهد عن اقتدار واضح وفهم عميق لأسرار اللغة وأساليب التعبير، وإن الذي أملى على ناقدنا هذا التمييز هو إيمانه بأن لغة الأدب هي لغة إيحاء وتأثير لا لغة مباشرة وتقرير وكشف مبتذل، وهي في ذلك بحاجة إلى أن تجافي الوضوح التام والتبسيط المخل بفنية الأدب، فالوضوح التام في الأعمال الأدبية مدعاة لإقصاء العمل الفني عن فنيته، والوضوح السافر الذي يكون إبلاغا ومحض إخبار يخرجه ابن الأثير من دائرة البلاغة.

إن المعنى الجيد عند هذا الناقد ليس هو المعنى المباشر، بل هو المعنى المغلف الذي يمتنع عن القارئ متحديا الفهم السريع والاختراق المباشر فيحوجه إلى التأمل، ويضطر إلى التفكير فيه، ذلك أن الوصول إلى المعنى بعد الطلب والبحث والتأمل يكون أشهى للنفس وأوقع في القلب، ويعلل ابن الأثير ذلك بقوله:" فإنما تكون نفاسة الأشياء لعزة حصولها ومشقة وصولها"[١٤]، وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج حديثه عن التخييل الذي ينطوي على قدر من التمويه، ويصعب التهدي إليه، مثيرا بذلك نوعا من الدهشة والاستغراب، وبالتالي فهو يخدم مطلب التأثير ويحقق الاستجابة الفنية المطلوبة، ففي تعليقه على قول دريد بن الصمة:

صبا ما صبا حتى علا الشيب رأسه فلما علاه قال للباطل أبعد

يقول: "فقوله صبا ما صبا من الإبهام الذي لو قدرت ما قدرت في تفسيره لم تجد له من فضيلة البيان ما تجد له مع الإبهام"[١٥]، ولقد وقع ابن الأثير هنا على علة الغموض، إذ أعادها إلى حالة الإبهام والاشتباه والالتباس لما فيه من المحتملات الكثيرة، وهو مبدأ ينسجم مع طاقة الإيحاء والتخييل في الأعمال الأدبية، فالواضح المرئي لا يؤدي إلى الغرابة، وإنما هي ترتبط بغير المرئي، وذلك ما يجعل القراء يذهبون في تقليب أوجه النص مذاهب مختلفة

ومتعددة، من هنا فإن الغموض إذا لم يزد في فضل المعنى، ويعلي من أثره في النفس فلا مسوغ له.

بالإضافة إلى الإبهام أشار ابن الأثير إلى أشكال أخرى للغموض كالإشارة والتلويح والإيماء دون التصريح، وفي كتابه كفاية الطالب نجد أنفسنا أمام العلة التي ارتآها ناقدنا لظاهرة الغموض، والتي تكمن فيما تحدثه من تحريك للقوى النفسية، ففي تعليله لأفضلية التعريض على التصريح يقول: "التعريض أهجى من التصريح لاتساع الظن وتعلق النفس به، والبحث عن حقيقته وسببه، وإحاطة النفس بالتصريح وتيقنها إياه في أول وهلة فمآله عندها إلى نقص أو نسيان أو ملل"(١٦)، وبهذا يتقدم ابن الأثير خطوة أخرى في اتجاه الربط بين البنية الأدبية والتجاوب النفسي الذي تخلقه، كما يعزز العلاقة بين الغموض وبين شعرية النص ويزيدها توثيقا، وهذا المبدأ الذي صدر عنه ابن الأثير نجده في حصيلة عرض كمال أبو ديب لأهمية الغموض، حيث يذكر ما يلي: "وإن نتعمق فهم العملية الإشارية ندرك بجلاء أنها تقوم جوهريا على خلق فجوة بين الطبيعة المباشرة للتعبير والطبيعة غير المباشرة له...بين التقرير الكلي الكاشف للدلالة، واللغة الإلماحية التي تضيئ دون أن تكشف بنصاعة، وتترك بذلك مسافة غنية من الإمكانيات التي تستثير حس المغامرة والكشف وجمالية التعدد والتشابك"(١٧).

وبهذا نستطيع القول إن ما تقدم من نصوص ونماذج تدل على أن ابن الأثير لم يتوقف عند حد الاستيعاب والفهم لمن تقدمه، بل إنه قد قدم لنا فهما متطورا للحذف والغموض يكاد يلتحم مع النظريات الحديثة، ولا سبيل إلى غض الطرف عنه.

٢- بنية الإطناب: هو إضافة عناصر لغوية إلى التركيب بعد اكتماله، حيث يكون ذكر تلك العناصر الإضافية جائزا، وفي الوقت نفسه يحتمل حذفها دون أن يخل ذلك بالمعنى العام لوجود القرائن الدالة عليها، وفي هذه الحال فإن الزيادة تعد إيثارا لتركيب لغوي دون آخر يتيحه نظام اللغة.

وقد انبرى ابن الأثير لبحث الأسباب التي تقف وراء هذا الإيثار وفائدته، وفي خطوة منهجية تحمد له فقد أقصى ابن الأثير من مجال بحثه كل زيادة تأتي لغير فائدة أو لم يكن لها مسوغ بلاغي، جاعلا الزيادة المقصودة مشروطة بتحقيق أهداف وأغراض جمالية تكسب

الفكرة حظها من الإبداع: "فإذا حذفت تلك الزيادة المؤكدة للمعنى تغير ذلك المعنى وزال ذلك التأكيد عنه، وذهبت فائدة التصوير والتخييل ما لم يكن إلا بها"(١٨).

في ضوء هذه الفكرة ساق ابن الأثير كثيرا من النماذج النقدية التي تدعم رؤيته تلك، ويعرض هنا قوله تعالى: ﴿فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾ الحج/٤٦، حيث تناول هذا النموذج بنحو دقيق واع قائلا: "ففائدة ذكر الصدور هذا أنه قد تعورف وعلم أن العمى على الحقيقة مكانه البصر... فلما أريد إثبات ما هو خلاف المتعارف من نسبة العمى إلى القلوب حقيقة ونفيه عن الأبصار، احتاج هذا الأمر إلى زيادة تصوير وتعريف"(١٩)، وهنا تبرز الأبعاد الفنية ماثلة في زيادة تقرير المعنى الذي يخالف ما عهده الناس وهو نسبة العمى إلى القلوب بدلا عن الأبصار، حيث تكون الزيادة هنا مكرسة لإبراز المعنى وتقريبه من الأفهام، ويضيف قائلا: "فمما جاء من ذلك قوله تعالى: ﴿قَالُوا يَا مُوسَى إِمَّا أَن تُلْقِيَ وَإِمَّا أَن نَّكُونَ نَحْنُ الْمُلْقِينَ﴾ الاعراف/١١٥ فإن إرادة السحرة الإلقاء قبل موسى لم تكن معلومة عنده، لأنهم لم يصرحوا بما في أنفسهم من ذلك، لكنهم لما عدلوا عن مقابلة خطابهم موسى بمثله إلى توكيد ما هو لهم بالضميرين اللذين هما ***نكون ونحن*** دل ذلك على أنهم يريدون التقدم عليه والإلقاء قبله، لأن من شأن مقابلة خطابهم موسى بمثله أن كان قالوا: إما أن تلقي وإما أن نلقي، لتكون الجملتان متقابلتين، فحين قالوا عن أنفسهم: ﴿وَإِمَّا أَن نَّكُونَ نَحْنُ الْمُلْقِينَ﴾ استدل بهذا القول على رغبتهم في الإلقاء قبله"(٢٠).

وواضح من خلال هذه الأمثلة أن ابن الأثير يجعل الزيادة في المبنى مهما قل حجمها مقابلا للزيادة في المعنى، وهو ما ينسجم مع ما سبقت الإشارة إليه من أن أي بناء في اللغة الأدبية لا يكون اعتباطيا بل يرتبط بأداء وظيفة معينة، ومن ذلك تحليله للآية الكريمة: ﴿فَخَرَّ عَلَيْهِمُ السَّقْفُ مِن فَوْقِهِمْ﴾ النحل/٢٦، فقد اعتبر أن الزيادة واقعة في قوله: **من فوقهم** لأن السقف لا يكون إلا من فوق، والغرض من ذلك مرتبط بمقام الترهيب والتخويف: "ولذكر لفظة **فوقهم** فائدة لا توجد مع إسقاطها من هذا الكلام وأنت تحس هذا من نفسك، فإنك إذا تلوت هذه الآية يخيل إليك أن سقفا خر على أولئك من فوقهم، وحصل في نفسك من الرعب ما لا يحصل مع إسقاط تلك اللفظة."(٢١) وواضح في هذا النموذج كيف يحكم ابن

الأثير الربط بين هذه الزيادة والأثر النفسي الناتج عنها ممثلا في الخوف كمحصلة نهائية لعملية التصوير تلك.

٣- بنية التقديم والتأخير: انطلق ابن الأثير في بحث هذه القضية من خلال مقولة نحوية هي الرتبة والتي تعني مواقع الأبواب النحوية التي تدل على وظيفتها[٢٢]، وقد أقام ابن الأثير مبحثه على أساس عدم مراعاة تلك الرتب وتشويشها بتقديم ما رتبته التأخير أو العكس، غير أن التوسع في الحديث عن وظائف التقديم والتأخير في تصور الرجل ليس هدفا أساسيا في هذا السياق، وإنما الهدف الرئيس هو التأكيد على وعي ابن الأثير بصور المخالفة والعدول لترتيب تلك العناصر اللغوية عن صورتها العادية، والنظر إلى أشكال هذا الانزياح على أنها مخالفة مقصودة بغية تحميل النص بمعان ودلالات فنية لم يكن ليتاح له حملها لولا تلك المخالفة.

وتأسيساً على ذلك يتوقف ابن الأثير عند عدد من النماذج التطبيقية، من ذلك وقوفه على السر وراء إيثار التقديم في الآية الكريمة: ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ الفاتحة/٥، حيث يشير إلى سببين: "أحدهما الاختصاص، والآخر مراعاة نظم الكلام، وذاك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقديم، وإذا أخر المقدم ذهب ذلك الحسن"[٢٣]، ويمضي شارحا هنا ومحللا: "ألا ترى أنه تقدم قوله: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ﴾، فجاء بعد ذلك قوله ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾، وذلك لمراعاة حسن النظم السجعي الذي هو على حرف النون، ولو قال نعبدك ونستعينك لذهبت تلك الطلاوة وزال ذلك الحسن"[٢٤]، فقد ألمع هذا الناقد إلى بعد صوتي هو مراعاة الهندسة اللفظية القائمة على التماثل الصوتي، وهي نظرة لها وجاهتها ودلالتها على عمق نظر ابن الأثير، ورهافة حسه الفني والسمعي في تحليله للأساليب.

وتتأكد هذه النظرة أكثر في تحليلات أخرى، حيث قام حديثه في تقديم بعض الأجزاء على افتراض مرحلة سابقة كان فيها هذا الجزء مؤخرا، ولذلك يلجأ إلى التقدير لإعادة العناصر المقدمة إلى أماكنها الأصلية، ثم يوازن بين التركيب السابق والتركيب الجديد، مبينا أثر التقديم أو التأخير على النسيج العام للنص بوصفه بنية قائمة على التماثل والتشابه، ويتأكد بذلك إحساسه العميق بانسجام التوزيع الظاهري للبنية، ومن ثم يتحول التقديم والتأخير إلى آلية لإحداث التوازن الصوتي، ويمكن الاستشهاد في هذا المقام بقوله تعالى:

﴿وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَّهَا ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ﴾ يس/٣٧-٣٩، "فإنه قال: الليل نسلخ منه النهار ثم قال والشمس تجري فاقتضى حسن النظم أن يقول والقمر قدرناه ليكون الجميع على نسق واحد في النظم، ولو قال: وقدرنا القمر منازل لما كان بتلك الصورة في الحسن."(٢٥).

إن ترتيب العناصر اللغوية داخل التركيب، وما يطرأ عليها من تقديم وتأخير لا يسوغه السياق اللغوي فحسب، وإنما يرجع أحيانا إلى سياق الحال والعوامل الخارجية التي تحيط بالحدث اللغوي كالمتكلم وتقديمه لما يراه محل العناية والاهتمام، فقد توقف ابن الأثير عند الآية الكريمة: ﴿وَظَنُّوا أَنَّهُم مَّانِعَتُهُمْ حُصُونُهُم مِّنَ اللَّهِ﴾ الحشر/٢، محللا إياها تحليلا تتكشف معه تلك الدلالات الفنية المرتبطة بأبعاد نفسية، حيث يقول: "فإنه إنما قال ذلك ولم يقل: وظنوا أن حصونهم تمنعهم أو مانعتهم، لأن في تقديم الخبر الذي هو مانعتهم على المبتدأ الذي هو حصونهم دليلا على فرط اعتقادهم في حصانتها وزيادة وثوقهم بمنعها إياهم، وفي تصويب ضميرهم اسما لأن وإسناد الجملة إليه دليل على تقريرهم في أنفسهم أنهم في عزة وامتناع، لا يبالى معها بقصد قاصد ولا تعرض متعرض، وليس شيء من ذلك في قولك: وظنوا أن حصونهم مانعتهم من الله"(٢٦)، وواضح كيف يشير ابن الأثير إلى دلالة التقديم النفسية، لأن ما ورد في الآية الكريمة يعكس ضخامة الوهم بالتمنع على القدرة الربانية.

ولئن كانت الدلالات النفسية مرتبطة بالقائل فهناك دلالات أخرى مرتبطة بالتأثير على المتلقي، ويمكن أن ندرج حديثه في مبحث: التفسير بعد الإبهام ضمن هذا الإطار، فإن: "المبهم يقدم أولا وهو أن يذكر شيء يقع عليه محتملات كثيرة ثم يفسر بإيقاعه على واحد منها"(٢٧)، وتقديم المبهم هنا مقصود: "لأنه هو الذي يطرق السمع أولا، فيذهب بالسامع كل مذهب"(٢٨)، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَقَضَيْنَا إِلَيْهِ ذَٰلِكَ الْأَمْرَ أَنَّ دَابِرَ هَٰؤُلَاءِ مَقْطُوعٌ مُّصْبِحِينَ﴾ الحجر/٦٦، يقول ابن الأثير: "ففي إبهامه أولا وتفسيره بعد ذلك تفخيم للأمر وتعظيم لشأنه، فإنه لو قال: وقضينا إليه أن دابر هؤلاء مقطوع لما كان بهذه المكانة من الفخامة، فإن الإبهام أولا يقع السامع في حيرة وتفكر واستعظام لما قرع سمعه وتشوف إلى معرفته والاطلاع على كنهه."(٢٩).

وفي هذا النص ما يشير بوضوح إلى علاقة طريقة بناء العبارة بالبعد النفسي، وكيف يلعب التقديم كتقنية إبداعية وأسلوبية دوره الفعال في الرفع من حدة التأثير على المتلقي فيزيد شوقه ويوسع من أفق الاحتمالات لديه، وسر لجوء المبدع إلى هذه التقنية يكمن في أنه: "ما أراد للمتلقي أن يتيقن نهائيا من المعنى، إذ لو حصل ذلك لتضاءل التوصيل الشعري الذي يعتمد على الغرابة وإبقاء مخيلة القارئ منفعلة متقدة"(٣٠)، فإذا حدث ذلك ووصل الانفعال مداه، بادر المبدع إلى المجاهرة بغرضه، وبذلك ندرك كيف يكون الترتيب مقصودا لما يحققه من نتائج هي أعمق من مجرد تقديم أو تأخير عشوائي، إذ لا مجال للصدفة في مجال الأدب: "وإذا جاءت مقدمة في الذكر فلا بد لتقديمها من سبب اقتضاه."(٣١).

٤- الالتفات: عرفه ابن الأثير قائلاً: "وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله... وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة."(٣٢) أما أغراضه فلم يترك ناقدنا فرصة ليؤكد أنها لا تجري على وتيرة واحدة بل تتنوع بتنوع المواقع والمناسبات، وكل سياق يفرض العدول الذي يناسبه، وفي هذا السياق عرض نماذج كثيرة ومتنوعة تجسد بحق إدراك هذا الناقد للجمال ووعيه به، ومن ذلك صيغ الأفعال، فقد تبدو دلالاتها الزمنية الصرفية: **ماض/مضارع/أمر** قاطعة في دلالة كل صيغة على معناها الزمني، غير أن ابن الأثير وجد في الخروج على هذا النظام مجالا خصبا لدراسة التحولات، مركزا على المزايا التي تنبثق عن الصيغة المختارة وتبرير اختيارها، ومن ثم كانت المقارنة بين الصيغتين الأصلية والبديلة هو المنهج الذي سار عليه ابن الأثير في تحليل مزية الأولى، ففي العدول من الفعل الماضي إلى المضارع ثم العودة إلى الفعل الماضي، يقف ابن الأثير عند قوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَٰلِكَ النُّشُورُ﴾ فاطر/٩، فالعدول حسب ابن الأثير وقع في توسط الفعل المضارع /**تثير** بين فعلين ماضيين/ **أرسل، سقناه**، حيث يعزو هذا العدول إلى كون الفعل(**تثير**) هو حكاية الحال التي يقع فيها إثارة الريح السحاب، واستحضار تلك الصورة البديعية الدالة على القدرة الباهرة كأن القارئ يشاهدها عيانا(٣٣)، وعلى هذا النحو ورد قول الشاعر:

بأبي لقد لقيت الغول تهوي ... بسهب كالصحيفة صحصحان

فأضربها بلا دهش فخرت ... صريعا لليدين وللجران

حيث يلاحظ ابن الأثير هنا عدم التقيد بالزمن الذي تدل عليه الصيغة الصرفية للفعل، والمرونة في الانتقال من صيغة إلى أخرى، حيث يشرح سبب الانتقال من الماضي/**لقيت** إلى المضارع/**أضربها**، منتهجا أسلوب إثارة الصيغة البديلة عن طريق توجيه اعتراض أو تساؤل افتراضي (لو قال...)، يقول: "فإنه قصد أن يصور لقومه الحال التي تشجع فيها على ضرب الغول، كأنه يبصرهم إياها مشاهدة للتعجب من جراءته على ذلك الهول، ولو قال فضربتها عطفا على الأول لزالت هذه الفائدة المذكورة"(٣٤).

يتضح مما سبق أن كل عدول أو انحراف إنما هو تحقيق لنوايا جمالية ومقاصد فنية، ممثلة في التصوير والتخييل، ولو دققنا في الأمثلة السابقة لتأكد لنا أن التغيير في الصيغ أو الأدوات أو الضمائر هو في مآله ليس تغييرا في المعنى فحسب، بل هو نقل له إلى أفق أوسع مما قد يظن، فمجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وثمة دائما ضرورة فنية استدعت هذه المخالفة فلا مجال للعفوية أو العشوائية في الأدب.

بعد هذه الجولة يمكن أن نخرج بمجموعة من النتائج أهمها:حرص ابن الأثير على تبيين الأصل المثالي الذي انحرفت عنه العبارة، فقد كان تعيينه خطوة ضرورية لقياس درجة الانحراف، أما من حيث القيمة الفنية فإنه لا يعتد إلا بما يمثل انحرافا عن هذا الأصل وخروجا عليه، ومن ثم توخى إبراز المزايا المنبثقة عن هذا الاختيار مقارنة بالبنية الأصلية المحايدة التي جردها من أي ميزة أو قيمة فنية، ومن جهة أخرى فإن القيمة التي عينها ابن الأثير لكل أسلوب ولكل انزياح ليست ثابتة مطلقة، فلم يصرف جهات العدول في اتجاه واحد ولم يضع هدفا واحدا لكل قول، وإن من سلامة نهجه أن وضع أهدافا وغايات مختلفة، منها ما يتعلق بالنص وأخرى بالقائل وأخرى بالمتلقي، مخضعا ذلك للأحوال النفسية، وبهذا تتكامل أدوات هذا الناقد حتى أخذت بعدها البلاغي الذي لا يبعد كثيرا عما طرح وما زال يطرح في الأوساط النقدية الحديثة.

٥- بنية التوازي(البديع): أدرك ابن الأثير قيمة تلك الأشكال التحسينية المحدثة، والهيآت التركيبية التي تتراصف فيها الوحدات في أشكال ترتيبية مقصودة، بوصفها من خصائص النص الأدبي المجسدة لوظيفته الفنية❖، نظرا لأثرها على نفس المتلقي، ففي سياق حديثه عن السجع، أشار ابن الأثير إلى أهمية توازن الفقر وأثرها على المتلقي، معتبرا أن الاعتدال في

مقاطع الكلام يزيده رونقا على حد تعبيره: "وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان."(٣٥).

ويدخل ضمن هذا الإطار حديثه عن أطوال الجمل والنظام الأمثل لها جماليا، فقد أشار إلى ضرورة أن تتساوى الفصول من حيث الطول، معتبرا قصر الفصل الثاني عن الأول عيبا فاحشا ينبغي تجنبه معللا ذلك تعليلا نفسيا بقوله: "وسبب ذلك أن السجع يكون قد استوفى أمده من الفصل الأول، ثم يجيء الفصل الثاني قصيرا عن الأول، فيكون كالشيء المبتور فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر دونها"(٣٦).

٦- بنية القصيدة: رأى ابن الأثير في العلاقة التي تجمع مطالع القصائد بما يليها من أغراض ما يستحق أن يكون موضوعا لمبحث بلاغي خصب، فدعا لإحكام الربط بين المعاني، بحيث تكون المقدمة دالة على الموضوع ومرتبطة بمناسبته، ومتماشية مع الأحاسيس التي يخلقها موضوع القصيدة، وعد هذا الأمر شرطا لابد من تحقيقه، إذ لابد: "أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالا على المعنى المقصود من ذلك الكلام، إن كان فتحا ففتحا، وإن كان هناء فهناء أو كان عزاء فعزاء، وكذلك يجري الحكم في غير ذلك من المعاني، وفائدته أن يعرف من مبدأ الكلام من المراد به ولم هذا النوع"(٣٧)، ويذهب في تعليل رأيه هذا إلى اعتبار نفسي محض يضع إحساس المتلقي في حسابه، على اعتبار أن مطلع القصيدة: "أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه."(٣٨).

إن وجهة النظر هذه تؤكد حرص ابن الأثير على أن تتشارك أجزاء القصيدة في الحركة العامة عن طريق التكييف الدلالي لهذه الأجزاء في ضوء البنية العامة والشاملة، من هنا يمكن القول إن ابن الأثير، ومن خلال إلحاحه على الانسجام الداخلي للنصوص، ورصد مدى المشابهة بين المطالع وما يليها من أغراض بحيث يهيمن عليها إحساس نفسي واحد، كان صاحب لمحة فنية موقفة ورائدة تتفق مع ما ينادي به النقد الحديث، وتصوره لم يختلف عن التعريف المعاصر للوحدة العضوية في شيء، ولعل أقرب النصوص الحديثة لمفهوم الوحدة ما نص عليه كولردج الذي وصف الوحدة العضوية بأنها: "خلق أثر موحد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة، أو انفعال واحد مهيمن"(٣٩)، وقد

بسط محمد زكي العشماوي هذا الوصف للوحدة العضوية بقوله:"...هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على القصيدة أو على أي عمل فني هو المحقق لوحدة....وأن ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد"(٤٠).

ثانيا: البنية المجازية:

إن الحقيقة تقتضي التزام كل دال بمدلوله، وحين تهتز علاقة التطابق بينهما، ويتوسع الدال ليشمل دلالتين معا فإننا نكون أمام وضع جديد منحرف عن وضع سابق وهو الذي سماه ابن الأثير المجاز، فالحقيقة إذن: "دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة، والمجاز هو نقل المعنى عن اللفظ الموضوع له إلى لفظ آخر غيره."(٤١).

وقد كان ابن الأثير مدركا تمام الإدراك أن الانتقال من الحقيقة إلى المجاز لا يكون إلا بواسطة العدول وتخطي قوانين اللغة العادية في دلالات الألفاظ، وتؤكد القرائن أن حديثه عن المجاز يحمل وعيا كاملا بضرورة الانحراف عن الدلالة الحقيقية، فالمجاز ليس خلقا وإبداعا لمعنى خاص، بل هو إبلاغ مؤكد لمعنى كان يمكن تأديته بطريقة مباشرة: "لأن حقيقة قولنا **زيد أسد** هي قولنا **زيد شجاع**"(٤٢)، إن ما توصل إليه ابن الأثير مما تعضده الدراسات النقدية الحديثة إذ: "البنية الأدبية بنية مجازية"(٤٣)، وإننا حين ندخل دائرة المجاز نخرج من دائرة المواضعة والمباشرة وشفافية اللغة إلى دائرة الإيحاء والتلميح.

لقد ترتب عن هذا الفهم مسائل وقضايا جديرة بالتنويه، وتعبر بصدق عن أصالة هذا الناقد، فمن آثار الدراسة الواعية التي تلمح فيها عمق النظرة وآية الجدة ما تقرؤه عن ربط المجاز بالإبداع، حيث اعتبر ابن الأثير هذا المجاز عنوانا على جدة الكلام، وتبقى هذه الجدة مرتهنة بغرابته وندرة استخدامه إلى الحد الذي يمكنه من إحداث المفاجأة والتأثير على المتلقي، ومادام المجاز يحقق نسبة ضئيلة من الاستخدام فإنه يحتفظ بقيمته الأدبية، "**فإذا كثر لحق بالحقيقة**"(٤٤)، فالاشتهار والانتشار ينقل المجاز من كونه سمة فنية ذات تفرد وخصوصية إلى مجال اللغة العادية، وهو ما يترتب عنه فقدان قيمته الفنية بحكم فقده لخصوصيته وجدته التي تتأتى من الندرة في الاستخدام، فالابتذال بالنسبة إليه ينافي الأدبية، كما أن للتداول كبير الأثر في إضعاف فعالية المجاز وفقدان بريقه، وهو ما يمكن الوقوف عليه تطبيقيا من

خلال حديثه عن معنى تعاوره الشعراء، حيث يقول: "مازال الشعراء يتداولون هذا المعنى حتى سمج"(٤٥)، ويمكن تفسير هذا الموقف بكون التداول والألفة يوثقان علاقة المجاز بالمعنى الذي يمثله في ذهن المتلقي، فيتسارع الفهم إلى إدراكه دون الحاجة إلى إعمال الفكر أو تدقيق النظر وبذل الجهد في فهم الصورة، وبذلك يقترب المجاز من المواضعة، وخلافا لذلك فإن المجاز الغريب وغير المألوف يلفت انتباه المتلقي ويعوق إدراكه المباشر، فيطيل تأمله ويحمله على الطلب والاجتهاد، وهذا هو سر التأثير الفني للمجاز الذي هو رهن الإحساس بالجدة والطرافة، وبذلك يكتسب قدرا من الفنية والجمال.

لقد ناصر ابن الأثير التقديم المجازي للمعنى بقوله: "المجاز فيه أحسن من الحقيقة لمكان زيادة التصوير"(٤٦)، وبوسعنا تلمس دلالة التصوير هذه من خلال حديثه عن فائدة الكلام الخطابي والتي تتمثل في: "إثبات الغرض المقصود في نفس السامع **بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عيانا**"(٤٧)، لأن الحس يضفي ويبرز القيمة الجمالية للنص، ويقرب المفهوم الشعري من خلال استحضار أو تمثل الصورة باطنيا، ولو أضفنا إلى الأقوال السابقة لابن الأثير ما دأب على توظيفه من مصطلحات نحو: ***صورة مشاهدة، صورة مرئية***(٤٨) لتأكد لنا الإلحاح على الجانب البصري من الحس دون غيره، وبهذا تتكشف لنا رؤية ابن الأثير للمجاز من حيث تمثيله لمخيلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة، وجعل المتلقي يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه، من هنا إذن كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية أمتع وآنس وأعجب من التعبير عنها بالعبارات الحقيقية، وذلك لأن الحاسة البصرية أغنى في التجربة الجمالية من تقديم المعنى مجردا.

ولعل أكثر ما يلفت النظر هو إحكامه الربط بين التصوير الحسي ونقل الإحساس، فالفكرة لا تبرز واضحة في التعبير المجازي فحسب وإنما تأتي مدعومة بالإحساس الذي تثيره داخل النفس، وهو مسلك سيزيد اتضاحا حين يركز ابن الأثير على جانب **الصفة المهيمنة**، ما يدعونا لإثبات حديثه عن هذا الأمر رغم طوله، حيث يقول: "ألا ترى أن حقيقة قولنا **زيد أسد** هي قولنا **زيد شجاع** لكن فرق بين القولين في التصوير والتخييل وإثبات الغرض المقصود في نفس السماع لأن قولنا "**زيد شجاع**" لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جرئ مقدام فإذا قلنا "**زيد أسد**" يخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوة، ودق الفرائس، **وهذا لا نزاع فيه**."(٤٩).

لقد قدم هذا التعبير للمعنى العقلي الممثل في الشجاعة صورة حسية قادرة على الإدعاء بالمعنى نفسه وهي صورة الأسد، فاكتسبت الصورة قوة إقناع لم تكن لتتوفر من دون ذلك التشبيه المجازي، وهنا يقف التجسيد مقابل التقرير لأن تقديم الشيء وثبوت صورته في النفس يعتمد على دورانه على العيون أي تجسيده حسيا، وقد كان ابن الأثير حريصا على الانطلاق من **الصفة المهيمنة** لتقديم الصورة باعتبارها الضمان الوحيد لنقل الإحساس، فالشجاعة هي أبرز الخواص الدلالية لكلمة أسد وهي أخص ما يوجد فيه، فـ" الأسد فيه من معنى الشجاعة ما ليس في الإنسان، ولهذا إذا بولغ في وصف الإنسان بالشجاعة شبه بالأسد"(٥٠)، وكون الشجاعة مرتبطة بالأسد أمر **(لا نزاع فيه)** كما يقول ابن الأثير.

ولم يأل هذا الناقد جهدا في مناقشة هذه المسألة وتوضيحها:" فإن الغرض المقصود من قولنا" **زيد أسد**" أن يتبين حال زيد في اتصافه بشهامة النفس وقوة البطش وجراءة الإقدام... إلا أننا لم نجد شيئا ندل به عليه سوى أن جعلناه شبيها بالأسد، حيث كانت **هذه الصفات مختصة به**، فصار ما قصدناه من هذا القول **أكشف وأبين** من أن لو قلنا: زيد شهم شجاع قوي البطش جرئ الجنان، وأشباه ذلك، لما قد **عرف وعهد من اجتماع هذه الصفات في المشبه، أعني أسد**، أما زيد الذي هو المشبه فليس معروفا بها وإن كانت موجودة فيه."(٥١).

وتأسيسا على ما تقدم يمكن اعتبار نصوص ابن الأثير السابقة في طليعة النصوص التي اقترب فيها النقد العربي القديم من فكرة **المعادل الموضوعي**-Objective Correlative- والتي يرجع لتوماس إليوت فضل إبرازها وشرحها في النقد الغربي، حيث تشير هذه الفكرة إلى أن الطريقة المجدية لإثارة أي شعور معين لدى المتلقي هي استدعاء الصور المرتبطة طبيعيا بهذا الشعور(٥٢) أما رنيه وليك وأوستن وارن فيذهبان إلى أن:"الذي يجعل الصورة ذات فاعلية ليس هو وضوحها كصورة بقدر صفتها كحادث ذهني له ارتباط خاص بالإحساس، تأتي فاعليتها من كونها رسم باق أو تمثيل مستبقي للإحساس... فالصورة البصرية هي إحساس أو إدراك."(٥٣).

وبالطبع تتجاوز نظرة ابن الأثير الجانب الشكلي لظاهرة التقديم الحسي وتتعداه إلى البعد النفسي بوصفه المؤثر الحقيقي وراء هذه الظاهرة، حيث يوثق ابن الأثير الصلة بين التصوير الحسي والأثر الناتج عنه، وسنرى أن هذه الصلة ستشكل بؤرة الاهتمام لدى

ناقدنا، وستكون صاحبة الحظوة في مجال دراسة التصوير والتخييل، ففي سياق شرحه للآية الكريمة ﴿فَخَرَّ عَلَيْهِمُ السَّقْفُ مِن فَوْقِهِمْ﴾ النحل/٢٦ يؤكد ما سبق الحديث عنه بقوله: "فإنك إذا تلوت هذه الآية يخيل إليك أن سقفا خر على أولئك من فوقهم وحصل في نفسك من الرعب ما لا يحصل مع إسقاط تلك اللفظة"(٥٤).

وهنا تتحدد أهمية اللجوء إلى الاستخدام الحسي المؤثر للغة الأدبية كمقابل للاستخدام العلمي والحقيقي المباشر للغة، ففي الوقت الذي تتعامل فيه هذه الأخيرة مع العقل الذي يتوصل إلى المعرفة بالبحث والتأمل، تتجه لغة المجاز نحو الجانب النفسي في المتلقي وعواطفه التي لا تلبث أن تستثار وتنفعل بفعل التخييل، ولقد أدرك ابن الأثير أن الهدف في لغة الأدب ليس نقلا وتوصيلا لمعلومات معينة، وإنما إحداث تأثير خاص في نفس المتلقي من خلال إيقاع المحاكيات في وهمه وحواسه بطريقة تجعله ينفعل أشد الانفعال بالطريقة الحسية في التقديم، مما لا يمكن أن تحققه لغة العلم أو اللغة الحقيقية.

ويبلغ اعتداد ابن الأثير بالأثر حدا دفعه إلى التوسع في سوق الأدلة عليه، والتعمق في رصد درجاته من خلال رسم أشكال الاستجابة النفسية التي قد تبلغ أولى مستوياتها فتعمل على إثارة انفعالات وأحاسيس معينة كالشعور باللذة أو التعجب أو الدهشة أو غير ذلك من العواطف، وهو رأي يمكن أن نقف عليه بوضوح من خلال نموذج ساقه ابن الأثير أورد فيه تساؤل بشار بعد إنشاده شعرا أمام الخليفة:" انظروا إلى أمير المؤمنين هل طار عن أعواده؟ يريد هل زال عن سريره طربا"(٥٥)، كما نجد في تعليق آخر صورة لهذا الرأي وذلك حين قال معقبا على نص فني:"...وهذا معنى مبتدع أشهد أنه يفعل بالعقول فعل الخمر سكرا ويروق كما رقت لطفا ويفوح كما فاحت نشرا"(٥٦)، والأمثلة غير هذين النموذجين كثيرة، لكن حسبنا الآن أن ندلل ونبين وجود تلك الآثار الانفعالية التي تخلفها النصوص الأدبية، والتي قد تتعاظم فتتجاوز المستوى السابق إلى أن تصل ذروتها، وحينئذ يندفع المرء إلى ممارسة سلوك عملي تجاه الشيء المخيل بلا روية أو تفكير، ويضيف ابن الأثير هنا مزيدا من التفاصيل حول نوعية تلك السلوكات، وهي تفاصيل يمكن وصفها بأنها على درجة كبيرة من الأهمية والخطورة، حيث يشير تصوره إلى أن التأثير يبلغ بالمتلقي المنفعل درجة تدفعه لارتكاب سلوكات مضادة لطبائعه ومنافية لشخصيته الحقيقية، وبوسعنا الوقوف على

ذلك من خلال تصريحه هذا: "وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى إنها ليسمح بها البخيل، و يشجع بها الجبان، و يحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول، وهذا هو فحوى السحر الحلال المستغني عن إلقاء العصا والحبال."(٥٧).

ويمكن أن نخرج من هذا النص بمجموعة من الحقائق لعل أهمها أن الصورة المجازية في تأثيرها تتعامل مع قوى النفس لا العقل، وحين يبدأ عمل القوة النفسية فإنها تبطل فعل العقل وتشل عمله بشكل مؤقت، وحينئذ يتاح لتلك القوة النفسية العمل دون رقابة العقل أو هيمنته، وهو ما يبوئها التحكم في سلوكات المتلقي، فتنقلها -في غياب العقل-من النقيض إلى النقيض حسب تصور ابن الأثير: فالبخيل يصير سمحا كريما، والجبان شجاعا والطائش المتهور حكيما، وطبعا كل ذلك بفعل التخييل، حتى إذا انتهى تأثير العبارة المجازية أمكن أن يعود المتلقي إلى طبيعته، وحينئذ يتولاه الندم على ما صدر منه من تصرفات.

وحين يوظف ابن الأثير كلمة "**أفاق**" في نصه السابق فإنما يلخص الحدث النفسي برمته، لأن مفعول التصوير والتخييل هنا أشبه ما يكون بمفعول المخدر الذي يدخل صاحبه في غيبوبة، لذلك لا نستغرب أن يستعمل ابن الأثير ألفاظا أخرى تعكس هذه الحقيقة مثل: **السكر-السحر**، بل إنه جعل الإبداع في الأدب رهين القدرة على الوصول بالمتلقي إلى هذه الحال فـ: "خير القول ما أسكر السامع حتى ينقله عن حالته."(٥٨).

وقد كتبت ألفت كمال الروبي عن هذه الظاهرة قائلة:" أفعال الإنسان كثيرا ما تتبع تخيلاته أكثر من علمه، حتى لو علم أن الأمر الذي يخيل إليه ليس مطابقا للحقيقة التي يراها بل مضادا لعلمه أو ظنه"(٥٩)، وقد بررت ذلك شارحة أثر التخييل بقولها عنه هو: "استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعقلة، بمعنى أنها تتم في غياب العقل بحيث لا يكون هناك أدنى تدخل منه."(٦٠).

وبذلك يمكن القول إننا مع ابن الأثير أمام حس نقدي عميق لا يكتفي بلمس الظاهرة سطحيا وإنما يتوغل ليتلمس أبعادها النفسية العميقة، ولقد أمكنه فهم فاعلية التخييل وقدرته الخلاقة، فبلغ بالنقد ما بلغه الدارسون في العصر الحالي، وربما كان رأي أوجدن

وريتشاردز أقرب الآراء إلى نظرة ابن الأثير، حيث يرى هذان الناقدان أن اللغة في مجال الأدب: "تؤدي أهم وظائفها حينما تتمكن من إثارة الإحساس أو الموقف المعين"(٦١).

١- بنية التشبيه: يرى ابن الأثير أن التشبيه سوف يفتح أمام المبدعين - من الوجهة العملية- أبوابا واسعة، تتيح لهم إظهار براعتهم في قلب الحقائق وعكس الأوضاع وتزويق المغالطات، وسيتولى المبدع بطريقته الخاصة خلق تشكيلات جمالية مؤثرة تتناسب مع الغاية التي يحاكي من أجلها الموضوع، وذلك من خلال إثارة الإحساس بالاستحسان أو التقزز لدى المتلقي، ويؤثر بذلك على سلوكاته، إما بالنفور والهروب بفعل الاستهجان، أو الاندفاع والتقرب بفعل الرغبة: "ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا قبيحا يدعو إلى التنفير عنها"(٦٢)، وبهذا يتحول التشبيه إلى وسيلة فعالة في إحداث الأثر، وهي نظرة عميقة في مجال الأدب والنقد، مثل لها ابن الأثير ببيت شعري لابن الرومي جمع فيه بين النقيضين: مدح العسل وذمه:

تقول هذا مجاج النحل تمدحه وإن تعب قلت ذا قيء الزنابير

يقول ابن الأثير: "ألا ترى كيف مدح وذم الشيء الواحد؟ فالشاعر خيل به إلى السامع خيالا يحسن الشيء عنده تارة، ويقبحه أخرى."(٦٣).

إن تصوير ابن الرومي ليس نسخة للأصل الذي يتمثل في الواقع الفعلي، بل جعلنا ندرك الأشياء من جديد، بفضل ما أضفاه عليها من جدة ودهشة وتباين الأحاسيس إزاء الشيء الواحد، وهو ما يعبر عن موهبة حقيقية أهلته لأن يحرك النفوس ويثير المشاعر بشكل لا يستطيع الواقع نفسه أن يوفرها لنا، ووظيفة المبدع هنا هي إعادة تشكيل الواقع في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، فيضيف إليه حسنا أو قبحا أو قيمة ما من شأنها أن تجعله متجاوزا لهذا الواقع.

تقبل بعض الصور الأدبية التي لا مجال لتحققها في الواقع من النتائج التي تعقب تحديد التخييل كسمة من سمات الشعر أو لغة الأدب، ولأن التخييل مرتبط أشد الارتباط بالتأثير فإنه: "لا يشترط في هذا الناتج الجديد ما يفترض من تصديقه أو تكذبيه فقد تنفعل النفس لقول كاذب المهم أنه يحقق الاستجابة النفسية المطلوب تحقيقها."(٦٤).

وربما كان من المفيد في هذا السياق أن نذكر تحليل ابن الأثير لآية قرآنية في كتابه كفاية الطالب، حيث يشرح قوله تعالى: ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾ الصافات/٦٥ قائلاً: "فشبه ما لا يشك أنه منكر قبيح لما جعل في أنفس الإنس من بشاعة صور الشياطين وإن لم يروها عيانا"(٦٥)، وهكذا يتحدد التصوير كوسيلة لإثارة الانفعالات بغض النظر عن كونه مقبولا من الناحية العقلية أم لا، وقد ذهب ريتشاردز في تعليل ذلك إلى القول بأن مدى تطابق هذه القضايا مع الواقع "لا أهمية له متى كانت الآثار التي تعقبها في الموقف والانفعال من النوع المطلوب."(٦٦).

وترتيباً على ذلك فقد لخص المسألة في شكل قانون مؤداه أن يشبه الشيء: "بما هو أبين وأوضح، أو بما هو أحسن منه أو أقبح، وكذلك يشبه الأقل بالأكثر والأدنى بالأعلى."(٦٧).

ومع اشتراط ابن الأثير لهذا الشرط إلا أنه لم يثبت عنده، فقد نص في مواضع أخرى من المثل السائر على تبادل الأدوار بين طرفي التشبيه في أحد الأنواع الذي أطلق عليه مصطلح **الطرد** أو **العكس**، وأظهر له تحمسا شديدا، ويضرب لذلك مثالا هو قول ذي الرمة:

ورمل كأرداف العذارى قطعته ... إذا ألبسته المظلمات الحنادس

"وذاك أن العادة والعرف في هذا أن تشبه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء، فعكس ذو الرمة القصة في ذلك فشبه كثبان الأنقاء بأعجاز النساء."(٦٨).

ويبدو إن جاز لنا شيء من التفسير أن ثمة علاقة بين هذا النوع من التشبيه وقضية المجاز المبتذل الذي تطرقنا إليه قبلا، إذ إن المبدع يلجأ كمحاولة لبث الجدة والطرافة في تلك التشبيهات التي أبلاها التداول وأذهبت رونقها كثرة الاستعمال إلى تغيير مواقع طرفي التشبيه، بحيث يؤدي كل واحد منهما عمل الآخر في إنتاج المعنى، وكل طرف يتولى مهمة مزدوجة، حيث يشير إلى مهمته الأصلية أولا ثم يتحمل المهمة الطارئة ثانيا، وهو ما يخلق عنصر المفاجأة والإبهار من خلال خرق أفق التوقع، والذي يؤيد هذا الرأي ويعضده هو اشتراط ابن الأثير أن لا يحدث الطرد إلا في التشبيهات المعروفة المنتشرة التي تضاءلت قيمتها، وهو ما حمله قوله: "إنما يحسن في عكس **المعنى المتعارف** وذاك أن تجعل المشبه به مشبها، والمشبه مشبها به، ولا يحسن في غير ذلك مما ليس بمتعارف"(٦٩).

ونجد السياق هنا ملائما لعرض تلك النظرة التي تنبه لها ابن الأثير فأولاها ما تستحق

من عناية واهتمام، وهي نظرة تتعلق بترتيب التشبيهات ضمن السياق اللغوي، فقد استحسن قول البحتري في وصف راحلته:

كالقسي المعطفات بل الأسـ ... هم مبرية بل الأوتار

وقد علق ابن الأثير هنا قائلاً: "ألا ترى أنه رقى في تشبيه نحولها من الأدنى إلى الأعلى، فشبهها أولا بالقسي ثم بالأسهم المبرية، وتلك أبلغ في النحول، ثم بالأوتار، وهي أبلغ في النحول من الأسهم، وكذلك ينبغي أن يكون الاستعمال في مثل هذا الباب."(٧٠).

إن مراعاة الترتيب والتدرج في تلقي الصور التشبيهية على هذا النسق يرجع في نظرنا إلى الرغبة في تمكين الصفة في المشبه، وقد أشاد غنيمي هلال بمسألة مراعاة الترتيب هذه، مستحسنا هذه الالتفاتة الهامة من ابن الأثير، فوصف جهده فيها بالدقة والأهمية من الناحية النفسية فضلا عن قيمته في علم الأسلوب الحديث(٧١).

وربما كان من المفيد بعقب هذا الحديث ولاستكمال أطراف الإجابة عن تصورات ابن الأثير لبنى التصوير الفني أن نتطرق إلى لمحة عن قضية أخرى وثيقة الصلة بما نحن فيه وتعد امتدادا لها وهي بنية الاستعارة.

٢- بنية الاستعارة: يتحدد مفهوم الاستعارة بتزحزح دلالة اللفظ عما وضع له في أصل اللغة، وهي تختلف عن التشبيه من حيث كونها تعمل على إخفاء معالمه من خلال الحذف الذي يمس أحد طرفيه، فأطراف التشبيه وعناصره لا تحضر في الاستعارة إلا في حال التقدير وإرجاع هذه الاستعارة إلى أصلها، فإذا كان التشبيه ذا سياق لغوي **ثنائي** فإن الاستعارة ذات سياق لغوي **أحادي**، وهنا تكمن أهميتها، فهي تسمح بتداخل دلالتين كانتا منفصلتين في التشبيه وتتيح تفاعلهما معا.

لقد أكد ابن الأثير حضور التشبيه في أعماق الاستعارة، لكنه ألح أيضا على أن تحويل الاستعارة إلى تشبيه لن يؤدي المستوى الفني ذاته، وهو ما عكسه تحليله للبيت الشعري:

فرعـــاء إن نهضـــت لحاجتـــها ... عجـــل القضـــيب وأبطـــأ الـــدّعص

وهنا يحول ابن الأثير البنية الاستعارية إلى بنية تشبيهية عن طريق التقدير فيقول: "وتقدير البيت: عجل قد كالقضيب، وأبطأ ردف كالدّعص"، ومن ثم ينتهي إلى نتيجة

الموازنة بين البيت وتقديره، وقد أوجزها بعبارة مفادها: إن الفرق بين البيت وتقديره بون بعيد في الحسن والملاحة(٧٢).

من هنا شرط ابن الأثير قيام الاستعارة على الخفاء بحيث: "إذا قدرت أداة التشبيه فيها تغيرت عن صفتها التي اتصفت بها من فصاحة وبلاغة"(٧٣)، فيتعمد المبدع في الاستعارة تقديم أحد أطراف التشبيه وإخفاء الثاني، تاركا للقارئ مهمة استنتاجه والاهتداء إلى التفصيلات الغائبة، ولا يتم ذلك إلا بوضع التشبيه كمرحلة أولى يتم فيها استحضار ما اختزل في الاستعارة وجبر النقص فيها، غير أن استحضار الجزء الغائب ينبغي أن يكون ذهنيا، والمتلقي هو الذي يقوم به، فإذا غاب هذا الاستحضار كعملية ذهنية عن طريق تقديمه من طرف المبدع مثلا فقدت الصورة الاستعارية قيمتها، إذ إن اكتشاف المعنى من طرف المتلقي هنا هو ما يحدد القيمة الجمالية للاستعارة، فقد: "علم وتحقق أن من الواجب في حكم الفصاحة والبلاغة ألا يظهر المستعار له، وإذا أظهر ذهب ما على الكلام من الحسن والرونق"(٧٤)، وهو تصريح تؤيده النظرة الحديثة لأنه: "لو ذكر المحذوف لضعف الجانب الإبداعي في بلاغة التركيب، فيفقد القدرة على اختزان المعاني والأسرار واللطائف التي يؤدي الكشف عنها إلى الإطالة المسترذلة، المتسببة في فقدان الطلاوة والجمال الفني."(٧٥).

لقد دعم ابن الأثير رؤيته تلك بنماذج تطبيقية تعكس فكرته القائلة بأن حضور العناصر الغائبة في الاستعارة سيكون مخلا بالمستوى البلاغي، حيث وقف أمام الصورة الاستعارية في البيت الشعري:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ... وردا وعضت على العناب بالبرد

فوصف البيت أولا بكونه: "من الحسن والرونق ما لا خفاء به"، ثم قال في أعقاب ذلك مباشرة: "فإذا أظهرنا المستعار له صرنا إلى كلام غث، وذاك أنا نقول: فأمطرت دمعا كاللؤلؤ من عين كالنرجس وسقت خدا كالورد، وعضت على أنامل مخضوبة كالعناب بأسنان كالبرد، وفرق بين هذين الكلامين للمتأمل واسع."(٧٦).

مما تقدم يمكن أن نتبين ذلك الاحتفال الشديد الذي أبداه ابن الأثير لعنصر الخفاء في بنية الاستعارة، وتتضح قناعته بجدواه حين يلخص السر الكامن وراءه في عبارة واحدة، فالاستعارة "لا تذكر مطوية إلا لبيان المناسبة بين المستعار منه والمستعار له"(٧٧)، وفي نظرنا

فإن ما شرطه ديمارسيه Du Marsais لا يتعدى من حيث المبدأ شرط ابن الأثير السابق، حيث يفسر ديمارسيه الاستعارة على أنها: "مقارنة عندما اشترط ألا تظهر المقارنة واضحة، وإنما تؤدي إليها عملية ذهنية (في الدلالة)، فالاستعارة شكل ينقل من خلاله المدلول الخاص لكلمة إلى مدلول آخر لا يتناسب معه إلا بمقتضى المقارنة التي تكمن في الذهن."(٧٨).

في ضوء ما سبق فإننا نكتفي بتسجيل وجود إطار نظري في تصور ابن الأثير حول الأدبية، فقد فطن إلى أن جوهر الأدب هو قيامه على الغياب والخفاء والغموض لا الوضوح والمباشرة، ولا شك أن المتعة التي يستشعرها المتلقي إنما تتأتى من إشراكه في حل غوامض النصوص الفنية، وكلما تكثفت الحركة الذهنية لديه كلما مالت الصورة للأدبية، وخلافا لذلك فإنه كلما جاء السياق واضحا وحاملا معه معظم مكوناته تقلصت جهود المتلقي في الاكتشاف، ومالت الصورة إلى المواضعة.

٣- بنية الكناية: هي: "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز، والدليل على ذلك أن الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره."(٧٩).

فالكناية تتجاذبها الحقيقة والمجاز، ولا يمكن القول إن الكناية حقيقة لأن ثمة معنى مجازيا ملازما للمعنى الحقيقي، كما لا يمكن الجزم بأنها مجاز بحت لعدم وجود قرينة مانعة من إدراك المعنى الحقيقي، بل إن هذا المعنى الأخير يحتفظ بحق الحضور، لكن ابن الأثير كان على وعي تام بأن المعنى الحقيقي في أسلوب الكناية لا يراد لذاته- رغم كون الألفاظ فيه تستخدم فيما وضعت له- بل ليكون ساترا للمعنى المجازي ودليلا عليه، ويتجلى هذا الوعي في تصريحه بأن المعنى الحقيقي لو أريد وحده لما كنا إزاء كناية بل إزاء تعبير حقيقي، فلا تكون كناية إلا إذا كان للأسلوب معنيان أحدهما حقيقي ظاهر لكنه غير مراد والثاني مكني عنه وهو المراد، ووظيفة المعنى الأول هي ستر المعنى الثاني وإخفاؤه، وهذا الفهم هو الذي كان وراء ما صرح به بعد ذلك من أن الكناية: "جزء من الاستعارة ولا تأتي إلا على حكم الاستعارة"(٨٠)، حيث إن الكناية تشارك الاستعارة في طريقة إنتاج المعنى.

إن الإلحاح على جانب المجاز في الكناية كما قدمه ابن الأثير يكشف عن رغبة في تجنب ما قد يفهم بأن التعامل مع دلالات الكناية اختياري يتيح الاقتصار على المعنى الحقيقي دون

المجازي، وهو ما يفسر لنا سبب جنوحه بالكناية نحو الاستعارة، فالكناية في تصور ابن الأثير ذات بنية ثنائية متوازية تبدأ من الحقيقة مباشرة ثم يتم تجاوزها **بحركة استدلالية أو استنتاجية** نحو المجاز، فإن لم تتحقق هذه الحركة الذهنية بقيت البنية في دائرة الحقيقة –وبقاؤها هذا مدعاة لإقصائها من مجال اللغة الأدبية–، وقد استدل ابن الأثير على ذلك بعبارة: طويل النجاد التي اعتبرها دليلا على طول القامة[٨١]، ويمكن التعبير عن هذه الفكرة على النحو الآتي:

طويل النجاد = طويل القامة

معنى حقيقي ← معنى مجازي

(المعنى) حركة استنتاجية (معنى المعنى)

وفي سبيل تثبيت هذا المفهوم الذي آلت إليه الكناية، فقد حدد ابن الأثير آلية الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي بقوله: "فإن المستور فيها هو المجاز، لأن **الحقيقة تفهم أولا**، ويتسارع الفهم إليها قبل المجاز، لأن دلالة اللفظ عليها دلالة وضعية، وأما **المجاز فإنه يفهم منه بعد فهم الحقيقة** وإنما يفهم **بالنظر والفكرة**."[٨٢].

إن ما يستشف من هذا النص هو أن المعنى الثاني في الكناية مجاله التفكر والتدبر، حيث إن المتلقي لا ينتقل فورا إلى المعنى الذي يقصده المبدع، بل يعبر أولا إلى منطقة يتخذها سبيلا للمرور إلى المعنى الأصلي، وحين يبني ابن الأثير عملية التلقي في الكناية على العبور من أحد المعنيين إلى الثاني، يكون قد قدم ما يعرف في النقد الحديث **بمعنى المعنى**، وإن الأسطر السابقة لابن الأثير بالرغم من إيجازها الشديد ثرية بمقومات معنى المعنى، أين تتحدد المعقولية للمعنى من المعنى وليس من اللفظ، ودلالة المعنى الحقيقي تتحول إلى دال يدل على مدلول ثان هو المعنى المجازي، ولقد كان الأثير في قمة إبداعه النقدي حين لم يتردد في الجهر بحقيقة معنى المعنى الذي "**يفهم بالنظر والفكرة**"، وهنا تبرز القيمة الفنية والجمالية لبنية الكناية، التي تكمن في تحدي قدرات المتلقي على الانتقال والاستنتاج، من خلال ذلك الستار اللفظي الذي يحرك في نفسه الرغبة في معرفة المعنى المقصود ويستحثه على الكشف

عما هو مستور، وفي هذا المضمار يؤكد حمادي صمود حقيقة مفادها أن: "ما أشكل على أجيال من البلاغين يوجز في عبارة هي قمة من قمم التفكير العربي إطلاقا، ومنتهى ما وصلت إليه البلاغة في تفسير طرائق الأداء اللغوي في النص الأدبي، وتلك العبارة هي: **معنى المعنى**"(٨٣).

يتضح مما تقدم أن ابن الأثير رتب الصورة المجازية بأنواعها تصاعديا حيث تزداد فنية الصورة مع اتساع الحذف، فالصورة عنده تعتمد الاختزال أساسا لها، كما أن الغياب يأخذ الأولوية في بنيتها، وكلما توغلت الصورة في الخفاء كان ذلك أدعى للتأمل وإجراء المقارنات الذهنية، حيث إن تقديم الأطراف الغائبة تتلاشى معه كل قيمة فنية، فهي تتطلب درجة واضحة من مشاركة القارئ في إنتاج الدلالة، ومن ثم فهي نشاط عقلي مصاحب لإدراك الجزء الغائب من الصورة يتولى العقل إدراكه واستحضاره، كما أن الاختزال يعول على قدرات المتلقي على الاستحضار، وهو ما يمنح الصورة جاذبيتها وأدبيتها.

ثالثاً: خصائص المنهج النقدي عند ابن الأثير.

من خلال ما تقدم من شواهد ونصوص يمكن إيجاز أهم خصائص المنهج النقدي عند ابن الأثير ضمن نقاط أبرزها:

١- توظيف ابن الأثير مهارته في التذوق، حيث إن المؤشر الذوقي لديه جد حساس، وقادر على رصد أدق جزئيات العمل الأدبي، مع وقوفه على سر تأثيرها أو إخفاقها في تحقيق الأغراض، ورهافة الحس النقدي هي إحدى أهم الركائز التي يعتمد عليها الناقد الناجح فـ: "إذا افتقر الناقد إلى رهافة الذوق فإنه لا يتأثر إلا بصفات الشيء الأكثر غلاظة ووضوحا، وتمر به اللمسات الرقيقة المرهفة غير ملحوظة."(٨٤).

٢- إن ابن الأثير لا يرد مظاهر التفاعل لدى المتلقي إلى المبدع وإنما إلى النص مباشرة، مما يدعم فرضية التركيز على بنية الخطاب وكشف خواصه الأدبية من خلال انعكاسها في مرآة المتلقي.

٣- ابن الأثير نموذج للقارئ المثالي والناقد الضليع في مجال عمله، بوصفه شخصا واسع الإطلاع قادرا على تسجيل كل انطباع جمالي أو أثر نفسي بدقة ووعي، مع القدرة على إحالته إلى بنية فعالة في النص، وفي هذا السياق يرى مصطفى ناصف أنه إذا تحدث

الناقد عن معنى أدبي دون الرجوع إلى الشكل فهو يخطئ الطريق إليه، ويحول العمل الأدبي إلى مادة إخبارية [٨٥]، ولقد استطاع ابن الأثير أن يثبت بجدارة خطأ القائلين أو المتوهمين بأن البنية الأدبية يمكن أن تحتوي على بعض البنيات أو العناصر التي لا تلعب أي دور في وظيفتها ولا في تأثيرها.

٤- في الوقت الذي يعتمد فيه ابن الأثير على تحليل النص من داخله، فإنه يعتمد أيضا على تحليل الآثار النفسية التي تخلفها بعض البنى على المتلقي، والاتكاء على رصد ردود الفعل لدى المتلقي كان هو الوسيلة لتجلي الظواهر الفنية، فلا تتحقق أهمية البنية إلا بقياس أثرها، مع تحليل هذا التأثير وبيان جهته، وهو ما طبقه ابن الأثير عمليا مزاوجا بين الآليتين في اقتدار واضح، واهتمام ابن الأثير بنوازع النفس حيث تكون هذه الأخيرة مقياسا لصناعة الشعر أمر يحمد له تركيزه عليه، وهو مقياس قلما نجد ناقدا يوليه ما أولاه ابن الأثير من اهتمام وتقدير، وفي هذا السياق يذكر إيزر أن البنى النصية: "لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ، وكل بنية قابلة للتمييز في التخييل لها غالبا هذان الوجهان: الوجه اللفظي والوجه التأثيري، يوجه المظهر اللفظي رد الفعل ويمنعه من أن يكون اعتباطيا، بينما يكون المظهر التأثيري استيفاء لذلك الشيء الذي قد تمت بنينته بواسطة لغة النص، وبالتالي فأي وصف للتفاعل بين المظهرين يجب أن يجسد في الآن ذاته بنية التأثيرات(النص) وبنية التجاوب (القارئ)."[٨٦].

٥- كان إنتاج ابن الأثير امتدادا قويا لمنهج عبد القاهر الجرجاني الذي يوصف بكونه "رائدا عظيما ومكتشفا عبقريا"[٨٧]، بل يمكن القول إن ما قدمه ابن الأثير يمثل بدء الانتفاع بالغراس الذي زرعت نواته في القرن الخامس الهجري.

ومن خلال ما سلف نلاحظ أن ابن الأثير قد تكونت لديه كل أدوات الناقد من رهافة الحس وإدراك سليم وقدرة على المقارنة الجيدة، فلم يكن غريبا إذن أن تلتقي تطبيقات هذا الناقد مع أحدث الاتجاهات النقدية مع تباعد الزمن، فقد طبق عمليا وبإحكام كثيرا مما عرفته الدراسات الحديثة حتى غدا كتابه المثل السائر: "لا يكاد كتاب ينافسه في التحليل إلا كتابا أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، الذي جمع بين النظرة العلمية والنزعة الأدبية في العرض والتحليل، مستمدا من روح العربية وخصائصها منهجا يعد من

أرقى ما وصلت إليه الدراسات اللسانية في القرن العشرين."[٨٨].

خاتمة:

إن كل ما سبق من نصوص ونماذج هي صور من التلاقي إلى درجة التوحد بين مظاهر وأساليب الربط بين بنية النص وبين ردود الفعل عند المتلقي، يعززها فضلا عما سبق ما يلحظه المتأمل من تداخل ووفرة الشواهد المستخدمة، وابن الأثير بوقفاته اللافتة وتنوع مجالات بحثه، والطموحات الواسعة التي امتدت بنظرته إلى إثارة كثير من قضايا النص العميقة، قد أثرى النقد العربي بآراء جديرة بالاحترام والتقدير، وستظل طروحاته مسلما بها لدى كثير من الدارسين المعاصرين، كل ذلك بفضل المنهج الذي تبناه في تحليل النصوص.

Abstract:

The objective of this article is to revealed that Ibn ElAthir is an ideal reader and a professional critic in his field, being able to precisely record each esthetic impression or psychological impact with the ability to refer to an effective structure within the text. This critic managed to expose the error of those who have claimed that literary structure may contain some structures or elements that are useless both in terms of function and impact. Since the structure controls the reaction and prevents it from being arbitrary, detecting the receptors reactions was the only way to reveal the artistic phenomena. For the value of the structure can only be measured in terms of its impacts while analyzing it.

Key words: / **structure** / **receptor** / **impact function** / **Ibn ElAthir** / **ancien critique**/

هوامش البحث

(١) بكار، يوسف (دت): بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ص٥٥.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين(١٩٩٠): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ١٥١/١.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين(١٩٥٦):الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، دط، ص٠٣.

(٤) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ٦٨/٢.

(٥) المصدر نفسه، ٧٦/٢، ٧٧.

(٦) المصدر نفسه، ٧٧/٢.

(٧) المصدر نفسه، ٣٤٤/١.

(٨) المصدر نفسه، ، ٩١/٢.

(٩) المصدر نفسه، ٩١/٢

(١٠) المصدر نفسه، ٢٦/٢.

(١١) المصدر نفسه، ٢٦/٢.

(١٢) إيزر، فولفغانغ(دت): فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ترجمة وتقديم حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د.ط، ص١٦.

(١٣) المرجع نفسه، ص٤٤، ٤٥. أما عبد الله الغذامي فيؤكد بأن:" الأدب يقوم على حالات الغياب وليس على حالات الحضور... والجانب المعمي في النص هو ما يجب علينا البحث عنه في التجربة الأدبية "الغذامي، عبد الله (دت): الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، دط، ص١٢٣.

(١٤) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ١/ ٩٢.

(١٥) المصدر نفسه، ٢٧/٢.

(١٦) ابن الأثير، ضياء الدين (دت): كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تح نوري القيسي وحاتم الضامن وهلال ناجي، منشورات جامعة الموصل، دط، ص٩٥.

(١٧) أبو ديب، كمال (١٩٨٧): في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ص١٣٩.

(١٨) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر ، ١٤٥/٢

(١٩) المصدر نفسه، ٢/ ١٢٤.

(٢٠) المصدر نفسه، ١٧/٢.

(٢١) المصدر نفسه، ١٢٣/٢.

(٢٢) ينظر حسان، تمام (١٩٩٣): البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، ط١، القاهرة، ص٩١.

(٢٣) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ٣٦/٢.

(٢٤) المصدر نفسه، ٣٦/٢.

(٢٥) المصدر نفسه، ٣٧/٢، ٣٨.
(٢٦) المصدر نفسه، ٣٨/٢.
(٢٧) المصدر نفسه، ٢٥/٢.
(٢٨) المصدر نفسه، ٢٤/٢.
(٢٩) المصدر نفسه، ٢٤/٢.
(٣٠) المبارك، محمد(١٩٩٩): استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص١٧٨.
(٣١) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ٤٥/٢.
(٣٢) المصدر نفسه، ٠٣/٢.
(٣٣) ينظر المصدر نفسه، ١٣/٢.
(٣٤) المصدر نفسه، ١٤/٢.
❖ أشار رومان ياكبسون إلى ظواهر البديع بمصطلح التوازي واعتبر أن" بنية الشعر هي بنية التوازي"، ينظر ياكبسون، رومان (١٩٨٨): قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ص٨٥.ومما هو جدير بالذكر أن: "البلاغة العربية قد عرفت مفاهيم بلاغية عديدة تندرج تحت مفهوم التوازي وذلك من مثل: الترجيع والتصريع والتطريز والتشطير وتشابه الأطراف ورد الصدر على العجز والعكس والتبديل والتوشيح والموازنة والتسهيم والإرصاد وغيرها كثير"، ينظر: بني عامر، عاصم محمد أمين(٢٠٠٥): ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ص١١٨.
(٣٥) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ٢٧٢/١. وينظر أيضاً ١٩٧/١.
(٣٦) المصدر نفسه، ٢٣٥/١. وقد أشار صلاح فضل إلى أن: "مبحث أطوال الجمل يمكن أن يصبح من مباحث الأسلوبيات التطبيقية للشعرية والبلاغة الجديدة. "ينظر فضل، صلاح (٢٠٠٤): بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ص ١١٢.
(٣٧) المصدر نفسه، ، ٢٢٣/٢.
(٣٨) المصدر نفسه، ٢٢٤/٢.
(٣٩) بدوي، مصطفى (دت): كولردج، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ص٩٩.
(٤٠) ينظر :العشماوي، محمد زكي (١٩٧٩): قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، دط، ص ١٠٣، ١٠٤.
(٤١) ابن الأثير، ضياء الدين : المثل السائر، ٧٥/١.
(٤٢) المصدر نفسه، ٧٨/١.
(٤٣) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص٢٢٠.
(٤٤) ابن الأثير، ضياء الدين: الجامع الكبير، ص٣١.
(٤٥) ابن الأثير، ضياء الدين : المثل السائر، ١٠٩/١.

(٤٦) المصدر نفسه، ١٢٤/٢.

(٤٧) المصدر نفسه، ٧٨/١.

(٤٨) ينظر المصدر نفسه، ٣٨١/١، ٣٨٩.

(٤٩) ينظر المصدر نفسه، ٣٨١/١. وينظر: ابن الأثير، ضياء الدين: الجامع الكبير، ص٩١. وقد وردت لفظة السماع هكذا، والأصح هي السامع.

(٥٠) ا المصدر نفسه، ١/ ٧٨، ٧٩.

(٥١) المصدر نفسه، ١/ ٤١١. المصدر نفسه، ٣٧٨/١.

(52) Eliot, Thomas Stearns (1920): The Sacred Wood :Essays on Poetry and Criticism, METHUEN &CO,LTD, LONDON, First published, p92

(٥٣) وليك، رنيه وارن أو ستن (١٩٩٢) نظرية الأدب، تر عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، د ط، ص٢٥٥، ٢٥٦.

(٥٤) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ١٢٣/٢.

(٥٥) المصدر نفسه، ١٨٠/١.

(٥٦) المصدر نفسه، ٣٢١/١، وينظر: ٣١٩/١.

(٥٧) المصدر نفسه، ٧٩/١.

(٥٨) المصدر نفسه، ١/ ١٨٠.

(٥٩) الروبي، ألفت كمال (١٩٨٣): نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ص ١١٣، ١١٤.

(٦٠) المرجع نفسه، ص ١١٣.

(61) Ogden,C ,K & Richards, A,I (1923):The Meaning of Meaning, A Harvest Book Harcourt, Brace & World, Inc.NEW YORK , 8th published ,p 150.

(٦٢) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، ٣٧٩/١.

(٦٣) المصدر نفسه ٣٧٩/١.

(٦٤) الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٦٤.

(٦٥) ابن الأثير، ضياء الدين، كفاية الطالب، ص ١٧٠.

(٦٦) المرجع نفسه، ص٣٢١.

(٦٧) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ٤٠٤/١.

(٦٨) المصدر نفسه، ٤٠٣/١.

(٦٩) المصدر نفسه، ٤٠٤/١، ٤٠٥.

(٧٠) المصدر نفسه، ٣٢/٢.

(٧١) ينظر هلال، محمد غنيمي(٢٠٠١): النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، ص٢٣١.

(٧٢) ينظر ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، ٣٤٤/١.

(٧٣) المصدر نفسه، ١/ ٣٧٧.

(٧٤) المصدر نفسه، ١/ ٣٤٥، ٣٤٦.

(٧٥) جمي، بوجمعة (السنة ١١):"أسلوبية الإيجاز في الخطاب العربي"، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد، ع ٤٤، ذو القعدة ١٤٢٤هـ/ديسمبر كانون الأول ٢٠٠٣، ، ص٠٥.

(٧٦) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، ١/ ٣٤٦.

(٧٧) المصدر نفسه، ١/ ٣٦٨.

(٧٨) ايفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو (١٩٩٢): نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، ص٢٠٦.

(٧٩) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، ١٨٢/٢. وينظر، ١٨٤/٢.

(٨٠) المصدر نفسه، ١٨٤/٢.

(٨١) ينظر، المصدر نفسه، ١٨٨/٢.

(٨٢) المصدر نفسه، ١٨٤/٢.

(٨٣) صمود، حمادي (١٩٨١): التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، دط، ص٤١٠.

(٨٤) صابر، نجوى (٢٠٠٦): الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط١، ص٢١.

(٨٥) ينظر ناصف، مصطفى (دت): دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، ص١٠٢.

(٨٦) إيزر، فولفغانغ : فعل القراءة، ص١٣.

(٨٧) الولي، محمد (١٩٩٠): الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط١، ص ٥٦.

(٨٨) مطلوب، أحمد(١٤١٩هـ، ١٩٩٨م): "تيسير البلاغة"، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ج٤، مج ٧٣، عدد خاص، جمادى الآخرة، ص ٨٦٢، ٨٦٣.