الغموض والوضوح في الشعر

«دراسة في آراء النقاد العرب»

دكتور / جهاد شاهر المجالي
استاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب - جامعة مؤتة

تقديم:

ممّا لا شكّ فيه أنّ الغموض مظهر طبيعي من مظاهر الشعريّة مهما اختلفت الظروف والمتغيّرات الحضاريّة والثقافيّة في كل وقت، فهو طاقة الإبداع في النص الشعري التي تمكّنه من استشراف أفق أوسع من الرؤى، وتفتح مداه على عوالم لا محدودة من الدلالات الإيحائية من خلال قراءات متعدّدة تقرّبنا من النص وتمكّننا من ولوج عالم الشاعر واستكناه أبعاد وخفايا تجربته الشعريّة، التي ما كان لنا أن نصل إليها ونألفها بسهولة ويسر[١]، فالتجربة الشعريّة بغموضها الداخلي تتجسّد عبر رؤية إبداعيّة تجعل من الإيحاء سمة أساسيّة من سمات الشعر وركناً مهماً من أركانه تسمو به فوق اللغة النثريّة التي تعتمد غالباً الوضوح والمباشرة؛ ومن هنا فإنّ الصورة الشعرية ينبغي أن تتوشّح بغلالة شفيفة من الغموض المشع لتعزيز الجانب الإيحائي في الصورة، وتوظيف مثل هذا النوع من الغموض يرتبط في بعض نواحيه بفكرة مشاركة القارىء للشاعر في عملية الاكتشاف والإبداع؛ لأنّ الصورة إذا ما أفضت بكل ما فيها للقارىء حرمته من متعة اكتشاف بعض أسرارها؛ فالقارىء يؤثر أن يصل بنفسه إلى هذه الأسرار على أن تعلن له عن نفسها[٢]، وهذه هي متعة الإيحاء الفني الذي يشبهه ڤرلين Verlaine بالعيون الجميلة التي تطل من خلف

نقاب، وهو يوضّح ذلك بقوله: «أحب شيء إليّ هو الأغنية السكرى، حيث يجتمع المحدّد الواضح بالمبهم اللا محدّد»[٣].

والغموض في النص الشعري مطلب فنّي أساسي، وهو ليس طارئاً على الشعر، وإنّما هو منه وإليه، ولا يغيب عن الذهن أننا لا نقف إلى جانب الغموض الكثيف الذي يتحوّل إلى إغماض أو إبهام ممّا يلغي مسافات التفاعل بين النص والواقع من ناحية، والشاعر والمتلقي من ناحية أخرى، فيظلّ باباً موصداً لا يوجد خلفه إلاّ الخواء الذي هو نتاج التعقيد والتضليل بدعوى الشعرية، فهو غموض مقصود لذاته، ولا يتّصل بأي معنى من معاني الشعرية، وموضعه بالتأكيد خارج دائرة الشعر[٤]. وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا الغموض الكثيف أو الإغماض يُعدُّ من أبرز أسباب أزمة القصيدة العربيّة الحديثة مع قرائها، ونحن بالمقابل لسنا ضدّ الوضوح في الشعر، ذلك الوضوح الذي يقع، إذا جاز التعبير، في أدنى درجات الغموض الشعري، بل نحن ضدّ الوضوح الساذج الذي يتحوّل إلى توضيح ويكشف عمّا وراءه بابتذال، فهذا النوع من الوضوح الذي يسلب الشعر شعريته ويحرمه من فنيّته ويتحول به إلى كلام مباشر يقرّبه من النثر أكثر ممّا يقرّبه من الشعر، وهو ما يمكن تسميته بالوضوح العقيم الذي يوصد الباب أمام الشاعر ولا يمكّنه من دخول الحالة الشعرية التي تعني الغوص في أعماق اللا مرئي واللا محدود من خلال بصره وبصيرته اللتين تريانه ما لا يمكن أن يراه في الواقع. فالوضوح المباشر في الشعر سذاجة تمجها النفس، والحكم على أي شعر بالوضوح يعني تجريده من شعريته ليصبح كالأرض اليباب التي لا تغل ولا تنبت[٥].

وقد ينتصر بعضهم للوضوح في الشعر بحجّة أنّ من الشعر ما هو

قادرٌ على إثارتنا على الرغم من اتّسامه بالوضوح والبساطة في التعبير، وخلوّه أحياناً من أي مجاز لغوي، وينتهون إلى رفض الغموض كونه من وجهة نظرهم لا يشكّل ضرورة فنيّة على هذا الأساس، وقد يكونون على حقّ لو أنّ كل الشعر الذي يثيرنا هو الواضح البسيط الذي تخلو صوره من المجاز اللغوي، فهناك من الشعر ما هو غامضٌ وقادرٌ على هزّنا وإثارتنا، وهم لم يكتفوا بالوقوف عند هذا الحدّ، بل قادهم هذا الحماس للوضوح إلى رفض الشعر الحديث لما يغلب عليه من طابع الغموض مفضّلين عليه الشعر القديم، والواقع أنّ الغموض ليس خاصيّة يختصّ بها الشعر الحديث دون القديم، وإنّما هو خاصيّة يشترك فيها الشعر القديم والحديث على السواء، لأنّه جزء من طبيعة الشعر ذاتها، وكل ما في الأمر أنّ الغموض في الشعر الحديث أصبح ظاهرة واضحة تدعو إلى التأمّل[٦]. والحقيقة التي لا مفرّ منها أنّ معيار جودة الصورة الشعرية يبقى أولاً وأخيراً يكمن في قدرتها على الإشعاع وما تمتلكه من طاقات إيحائية ضمن الحدود التي تنأى بها عن الوقوع في الغموض الكثيف أو الإغماض من ناحية، والوضوح الساذج المبتذل من ناحية أخرى.

وكما يقول هربرت ريد H. Read فإنّ الغموض لا يمكن فهمه على أنّه مجرّد صفة سلبيّة في الشعر أو تفسيره على أنّه نتيجة لإخفاق الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام، بل هو صفة إيجابية وضرورة فنيّة لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها[٧]، وبعبارة أخرى فإنّ الغموض في الشعر «خاصيّة في طبيعة "التفكير الشعري" وليس خاصيّة في طبيعة "التعبير الشعري"، وهي لذلك أشدّ ارتباطاً بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها»[٨]. والنتيجة التي نخلص إليها هي أنّ الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحاً بلا عمق،

وهو أيضاً نقيض الإبهام الذي يحوّل القصيدة إلى كهف مغلق، فالوضوح لا يتناقض مع العمق أو الاعتماد على الإيحاء والشفافية واللا مباشرة[٩].

إنّ تحديد مستوى الغموض في الشعر أو الإقرار بوجوده يثير إشكاليّة لا يمكن حلّها في كثيرٍ من الأحيان كون هذه الإشكاليّة يتجاذبها طرفان متضادّان غالباً: فالشاعر قد ينفي من زاوية الرؤية الخاصة به وجود الغموض في شعره، وقد يذهب أحياناً إلى التقليل من شأنه، بينما يقف القارىء في الجهة المقابلة ضائقاً ذرعاً بهذا الغموض ومهولاً من حالته، ولعلّ هذه الإشكاليّة قديمة قدم الشعر ذاته، وقد ظهرت في تراثنا النقدي عندما اعترض أبو سعيد الضرير وأبو العميثل الأعرابي على أبي تمّام عندما مدح عبدالله بن طاهر بقصيدته التي أولها:

أهن عوادي يوسف وصواحبه　　فعزماً فقدماً أدرك الثأر طالبه

فقالا لأبي تمّام: لم لا تقول ما يفهم؟ فقال لهما: ولم لا تفهمان ما يقال؟![١٠].

ولا أظنّ أنّ أبا تمّام قد حلّ هذه الإشكاليّة بإجابته تلك؛ لأنّ النقّاد لم يتّفقوا على حدّ معيّن للمستوى المقبول للوضوح أو الغموض في الشعر، وفي كل الأحوال فإنّ حلّ هذه الإشكاليّة قد يكمن في الدعوة إلى الغموض البناء أو الشفاف، إذا جاز التعبير، الذي يمكن الجمهور من فهم ما يقوله الشاعر دون جهد وعناء كبير. ونقضيه الغموض السلبي الذي يتمحل فيه الشاعر ويغرق إلى حد الاستغلاق الذي يحوله إلى غموض منفر يزيد من حجم الإشكاليّة التي أشرنا إليها ونفور الناس من هذا النوع من الشعر.

ونحن نقرّ بأنّ الغموض قضيّة نسبيّة وتتباين مستوياتها على حسب ثقافة الشاعر ومنهجه والدلالات التي يوظّفها والمستوى المعرفي للجمهور، فهو حين

يوظّف الدلالات الأسطورية أو الرموز التراثيّة فإنّ كثيراً من الناس لا يحيطون بها؛ ولذا فإنها تستغلف عليهم وينظرون إلى هذا الشعر على أنّه يكتنفه حجاب الغموض، ولكن ما أن يحيطون معرفةً بهذه الأسطورة أو ذلك الرمز حتى يصبح الشعر في عيونهم خارج نطاق دائرة الغموض الذي صدموا به أول الأمر. والواقع أنّ الأسطورة غير مسؤولة عن الغموض في الشعر وإنّما هي مسؤوليّة افتعال توظيفها والتناول غير الناضج لها في المقام الأول، وممّا لا شكّ فيه أنّ مستويات الغموض التي نتحدث عنها تتناسب مع المستويات المعرفية عند الجمهور، وبذلك تتفاوت الاستجابات الشعورية والإدراكية على حسب الإمكانات الذاتية لكل إنسان.

إنّ للغموض في الشعر مظاهر متعدّدة تختلف باختلاف مقاصد الشعراء ومستويات خطابهم ونحن لسنا معنيين بذلك الغموض الذي يكون غاية في حدّ ذاته لا معنى من معاني الشعر السامية كالغموض الذي يكون نتاجاً للأحاجي والألغاز أو ذلك الذي يكون نتاج التعقيد والإغراب في اللغة، أو الغموض الذي يفرضه التمحل باسم الحداثة أو الذي ينتجه التطفّل على الشعر.

ولعلّ أخطر مظهر من مظاهر الغموض في الشعر، ذلك الغموض الذي مصدره القصد إلى التعمية والتضليل بدعوى أنّه سبيل من سبل الشعرية، وهذا النمط من الغموض يلعب دوراً مهماً في صرف الناس عن الشعر والتقليل من أهميته في الحياة، بدعوى أنّه باب مفتوح أمام الجميع يَلِجُه من يشاء.

أمّا الغموض الذي يشكّل ضرورة في الشعر ومعنى سامياً من معانيه،

وقد يسميه بعضهم بالغموض الإيجابي، فهو الغموض الذي ينتج عن المعنى التخييلي النابع من تجربة الشاعر العميقة، وهو غموض مصدره كثافة الطاقة الشعرية التي تجعل النص الشعري قابلاً للتأويل وتعدّد القراءات، فهذا هو غموض الشعرية والإبداع الذي نطلبه في الشعر والذي جهل حقيقته الكثيرون، فجهلوا بالتالي حقيقة الشعر، فتنكبوه وأساءوا القصد، فكان غموضهم غموض تمحل أو غموض قصور أو غموض إلغاز، ولا أخطر من ذلك على معنى الغموض الحقيقي في الشعر، فالغموض كما مرّ بنا ضروب أهمّها للشعر هو أبعدها عن معنى الإبهام وأقربها من مفهوم البيان، وهو الغموض الذي يتبدّد بتعدّد القراءات فيقرّبنا من الشعر ويجعلنا نتعلّق به[١١].

الغموض والوضوح في الشعر:

ممّا لا شكّ فيه أنّ جدليّة الوضوح والغموض في الأدب وفي الشعر بوجه خاص قديمة قِدم الشعر ذاته، وإذا استقرأنا موقف النقد العربي في مرحلة البدايات من هذه القضيّة وجدنا أنّه كان يميل إلى جانب الوضوح، ولعلّ هذا الموقف ينسجم مع طبيعة القصيدة العربية التي كانت في نشأتها وتطوّرها أقرب إلى الوضوح وسهولة المأخذ؛ وذلك لأنّها اقترنت بالتعبير عن الحقائق والواقع ووصف المشاعر بأمانة وصدق، ولعلّ الدليل على ذلك يكمن في أنّ مهمّة الشعر العربي القديم كانت مهمة توثيقية في جانبٍ كبيرٍ منها، ومن هنا كان الشعر يوصف عندهم بأنّه «ديوان العرب»، وكان الشعر يمثّل لدى المؤرّخين وكتّاب السيرَ قيمة معرفيّة إلى جانب قيمته التوثيقيّة، ولعلّ الفضل يعزى إلى الشعر العربي في حفظ كثير من الوقائع والأحداث في تاريخنا، ولولا الشعر يمكن أن تكون قد ضاعت واندثرت[١٢]، وفي ظل العقل أو المنطق العقلي

كان التركيز على الشعر كونه تعبيراً ينسجم مع قوانين الفهم العقلي وتقاليد الذوق العام السائد، أكثر من تركيزه على تجربة الشاعر وذاته وخصوصيته هذه الذات، وقد يعزى هذا الاهتمام بالخارج أكثر من الداخل إلى أسباب أبرزها التكوين الثقافي الجمالي، وإلى الغاية المعرفيّة التي ارتبطت بالشعر كونه يهدف إلى التعليم والإقناع أو اللذة والإمتاع[١٣]. ولقد أشار إلى ذلك بعض المحدثين فوصفوا لغة الشعر القديم بأنّها لغة تعبير أكثر من كونها لغة إيحاء باستثناء بعض الشعراء ممّن خرجوا على هذا النسق مثل أبي تمام[١٤].

وإذا تتبّعنا مفهوم الشعر القديم عند العرب، وجدنا أنّ هذا المفهوم كان مرتبطاً بالعقل والمنطق، ذلك العقل الذي كرّس مفهوم الصنعة في أذهان النقّاد والبلاغيين العرب منذ القرن الثالث الهجري، وهذا ما جعل النظرة إلى الشعر على أنّه ضرب من القول يمكن اكتسابه بمدارسة أصوله وممارسة قواعده، واستناداً إلى هذا الفهم لم تعد الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر تتجاوز حدود الوزن والقافية[١٥]، مثلما يظهر في حدّهم للشعر آنذاك، كما هو عند قدامة بن جعفر: «كلام موزون مقفى يدلّ على معنى»[١٦]، وعند ابن طباطبا: «كلام منظوم»[١٧].

والواقع أنّ الغموض في الشعر العربي القديم لم يصل حدّ الظاهرة إلاّ عندما ظهر الخلاف واشتدّ حول قضيّة القديم والحديث، تلك القضيّة التي عكست الرغبة في الانعتاق من الإرث الثقافي والتقاليد الفنية السائدة بفعل المتغيّرات التي أفرزها الواقع الحضاري الجديد، فقد أراد شعراء العصر العباسي الكبار مثل المتنبي والبحتري وأبي تمّام وبشار وأبو نواس وابن

الرومي وغيرهم التعبير عن الهم الحضاري الجديد الذي عايشوه وشغلهم في تجاربهم ورؤاهم، وشكّلوه في قصائدهم على حسب اختلاف مواقفهم ومناهجهم؛ وهكذا ظهر في شعرهم غموض نسبي تتراوح درجته بين الشفافية والكثافة تبعاً لقدرتهم على تجاوز البنية الدلاليّة السائدة وحدود «عمود الشعر». ولكن سيطرة الأيديولوجيا المهيمنة على تجربة الإبداع لم تمكن حركة الحداثة العباسيّة من توسيع حدود البعد الشعري والانتصار للغموض على الرغم من مواقف بعض النقّاد المؤازرين لهذه الحركة[١٨].

وعلى الرغم من أنّ هذه الدراسة قد لا تكون معنيةً بالجدل القائم بين بعض الدارسين حول وضوح الشعر العربي القديم أو غموضه، إلاّ أنّه من الواجب التنبيه على أنّ الغلو في وصف الشعر القديم بالوضوح والمباشرة فيه الكثير من التجنّي؛ لأنّ ذلك يحرمه من جوهر الشعرية كما هو الحال بالنسبة لحكم أدونيس السالف عليه، وهو جوهر يقوم على الغموض ولا نقول الإغماض، ذلك الغموض الذي حرص بعض النقّاد العرب مثل عبد القاهر الجرجاني على وجوده في الشعر كونه مصدراً لشعرية النص، علماً بأنّ الغموض ليس ضرباً واحداً ولا يمكن أن يكون على درجة واحدة في كل ضرب من ضروبه، وهو يرتبط بظروف العصر الاجتماعيّة والثقافيّة من ناحية، وبدور الأدب والشعر في ذلك العصر من ناحية أخرى، وليس من الإنصاف أن نتوقّع من الشعر العربي القديم بكل ظروفه وملابساته التاريخيّة والاجتماعيّة وما كان له من دور أن يتميّز بغموض الشعر الحديث على ما بين العصرين من تباين واختلاف في دور الشعر والظروف والمعطيات التاريخيّة والثقافيّة. فالطاقة الإبداعيّة للنص الشعري تقاس وفق حدود الواقع الذي أنتجه، فالقدماء حدّدوا

مفهومهم للشعر على حسب تصوّراتهم وأبعاد تجربتهم الحضاريّة وأبدعوا وفق هذا المفهوم نصوصاً لها قيمتها الجماليّة في سياقها التاريخي.

وإذا كان الشعر العربي القديم أو الجاهلي بوجه خاص واضحاً؛ فإنّ وضوحه ليس ذلك الوضوح الذي يقصيه عن جوهر الشعرية، وإذا كان المقصود بالغموض غموض البيت أو الصورة فقط، فقد نتّفق مع من يقولون بوضوح الشعر العربي القديم، ولكنّنا نتردّد في قبول هذا الحكم إذا كان المقصود غموض العلاقات في القصيدة برمّتها؛ فهناك الكثير من الظواهر في القصيدة الجاهلية لم تفسّر التفسير المقنع على الرغم من تعدّد المحاولات في هذا السبيل، ولعلّ تعدّد الدراسات التي قامت حول تفسير مقدّمة النسيب على سبيل المثال، واختلاف الباحثين فيما قدّموه من آراء ونتائج دليل على انتفاء الوضوح بمدلوله الساذج عن الشعر الجاهلي كما يوسم به ولو على مستوى العلاقات داخل القصيدة الجاهلية[١٩].

وقد انعكس الحرص على الوضوح في القصيدة العربية من خلال مواقف النقّاد العرب الأوائل الذين كانت مواقفهم من هذه القضيّة منسجمة مع المفهوم العام السائد للشعر كما مرّ، ولا يغيب عن الذهن تأثّر النقد العربي القديم بالمنطق وبتطبيق قواعده على نقد الشعر، وأصبح همّ الشاعر منافسة الخطيب في تحقيق الإقناع والتأثير، وقد يكون ذلك بتأثير من المنطق الأرسطي، بالإضافة إلى أنّ النقد كان ميداناً لاهتمام فئات أخرى مثل الأصوليين والفقهاء والمتكلمين وغيرهم ممّن سعوا إلى تطبيق قواعد المنطق وقوانينه على الشعر ممّا جعل الميل إلى الوضوح والتحديد أكثر منه إلى الغموض والتعقيد، وعلى أي حال، فقد سيطرت فكرة الوضوح على موقف النقّاد العرب من الشعر[٢٠].

ومهمتنا هي أن نبحث في طبيعة هذا الوضوح الذي سيطر على تفكير معظم النقّاد والبلاغيين العرب، فهل هو الوضوح المباشر الذي يقترن بالتوصيل فقط؟ أم أنّه نوع معيّن من الوضوح يرقى بفنيّة النص الأدبي، ويحفظ للقصيدة جوهر شعريتها بعيداً عن الإسفاف والإبتذال؟ ولعلّ أول موقف نطالعه في هذا الاتجاه، هو موقف بشر بن المعتمر في صحيفته المشهورة، إذ حرص على أن يقرن البلاغة بالوضوح، وأكّد على أنّ البليغ هو الذي يصل في كلامه إلى عقول السامعين دون مشقّة أو معاناة، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حينما طالب الأديب أو الشاعر بأن تكون معانيه قريبة المنال من العامة والخاصة على حدٍ سواء.

يقول: «فكن في ثلاث منازل: فإنّ أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، إمّا عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت»[٢١].

ونحن لا نعتقد أنّ بشراً أراد الوضوح الساذج الذي يهبط بالمعاني إلى مستوى الإسفاف والابتذال وإنّما أراد نوعاً معيناً من الوضوح هو أقرب إلى السهل الممتنع الذي يطمع في مثله سامعه لسهولته، ولكنه أمنع جانباً وأعزّ مطلباً، وليس أدلّ على ذلك من أنّه يريده مألوفاً قريباً من العامة والخاصة، فكيف لنا إذن أن نتصوّر مفهوم الوضوح عنده على غير هذا النحو، وهو لا يعدّ الشاعر أو الكاتب بليغاً إلاّ إذا تمكّن من أن يفهم العامة معاني الخاصة. يقول: «فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ

التام»[٢٢]. وكيف له أن يحقّق هذه الغاية دون أن تكون معانيه من هذا النمط الذي تحدّثنا عنه، ودليل ذلك أنّه يحرص على الوضوح دون إسفاف أو ابتذال شريطة احتفاظ المعاني بقيمتها، وأن تكون لها ألفاظها التي على شاكلتها من حيث القيمة. يقول: «ومن أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً؛ فإن حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف»[٢٣].

ويجب علينا من خلال هذا السياق أن نميّز بين نوعين من الغموض، أحدهما ما يمكن تسميته بالغموض الشفيف Ambiguity، وهو الذي أجمع على طلبه معظم النقّاد العرب، والنوع الآخر وهو غموض الإبهام Obscurity، وقد حذروا منه كونه يوقع الشاعر في التعقيد سواء أكان معنوياً أم لفظيّاً الذي ينتج عن حوشية اللفظ أو اضطراب تركيب العبارة أو التصنّع في عرض المعاني، وهذا ما حذّر منه بشر في صحيفته مشيراً إليه بمصطلح التوعّر أو التعقيد بمعنى غموض الإبهام، إذ إنّه لم يكن مصطلح الغموض قد دخل دائرة الاستخدام النقدي بعد. يقول: «وإياك والتوعر، فإنّ التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك»[٢٤]. والتعقيد مذموم عند جميع النقّاد لما يوقع فيه من التعمية واستغلاق المعاني حتى لا يمكن إدراكها؛ ممّا يحول دون أداء غايتها من الإثارة والإمتاع. ولعلّ هذا ما قصده بشر بقوله: «والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك.»، وهو إن أدرك تلك المعاني فإنّ ذلك لا يتأتّى إلاّ بعد عنت ولأي لا توازيهما الفائدة والمتعة التي قد تتحقّق بعد هذا العناء في سبيل الوصول إلى مقاصد الكلام.

وقديماً أثنى عمر بن الخطاب على زهير بأنّه كان لا يعاظل بين الكلام ولا

يتبع حوشيه[٢٥]. والمعاظلة نوع من التعقيد أو الإبهام، وهي أن يكون الكلام شديد المداخلة يركب بعضه بعضاً؛ ولذلك عابوا على أبي تمام قوله:

والمجد لا يرضى بأن ترضى بأن يرضى المعاشر منك إلاّ بالرضا

وذلك لشدّة اتصال الألفاظ بعضها ببعض اتصالاً حال دون وضوحه وفهمه[٢٦]. فهل هذا حقاً هو الغموض الذي نعنيه؟ وهل يمكن أن نعدّ طلاسم المتنبي، مثل قوله التالي، غموضاً بالمفهوم الذي نتوخّاه في الشعر وتقتضيه الشعرية؟

يقول:

أنى يكون أبا البرايـــا آدم وأبوك والثقلان أنت، محمد

وتقديره: أنى يكون آدم أبا البرايا وأبوك محمد وأنت الثقلان.

يجيبنا الثعالبي معلقاً على هذا البيت وغيره مما يشاكله عند أبي الطيب بقوله: «وهو مما اعتلّ لفظه ولم يصح معناه، فإذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلاّ بعد إتعاب الفكر، وكد الخاطر، والحمل على القريحة، ثمّ إن ظفر بعد العناء والمشقة فقلما يحصل على طائل»[٢٧].

وهل قول الفرزدق التالي يمثّل الغموض المنشود:

وما مثله في الناس إلاّ مملكـــاً أبو أمه حي أبوه يقاربـــه

فالإشكال في هذا البيت وفي غيره من نوعه إشكال لغوي منبثق من التركيب اللغوي ذاته، وقد عدّه النقّاد القدماء مثالاً على المعاظلة اللفظية[٢٨]. وغموض الإبهام هذا لا يمكن أن يكون ضرورة فنيّة لا غنى للشاعر عنها، بل هو مظهر سلبي في الشعر يجب على الشاعر تجنّبه والتخلّص منه[٢٩].

وفرق شاسع بين العبارات المتناسقة التي تجري على أصول اللغة، وتستخدم فيها الألفاظ استخداماً دقيقاً حيث تبين عن المعنى إبانة قوية، واستخدام الألفاظ في غير معانيها الدقيقة؛ ممّا يوقع في الغموض واستغلاق المعاني، وبعبارة أخرى فرق كبير بين غموض الإبهام والغموض الفنّي الذي يخدم غرض الشاعر أو الأديب[٣٠]. وقد ناقش إمبسون Empson في العصر الحديث موضوع الإبهام وعدّه صفة نحوية في المقام الأول ويقع خارج إطار الغموض الفنّي، ذلك الغموض الذي يعدّ صفة خيالية تنشأ في ذهن الكاتب أو الشاعر قبل مرحلة التعبير والصياغة اللغوية[٣١].

وقد ذهب الأصمعي إلى ما ذهب إليه بشر ودعا إلى أن يكون كلام الأديب أو الشاعر واضحاً مفهوماً يغني عن التوضيح أو التفسير، فهو يعدُّ البليغ: «من طبق المفصل وأغناك عن المفسر»[٣٢]. ولا يزيد الأصمعي على هذا، ولا أظنّه ذهب إلى غير ما ذهب إليه بشر من توخّي الوضوح، دون أن يمسّ هذا الوضوح بمكانة المعنى وقيمته فليس المقصود عنده من الوضوح، معنى التوصيل فقط.

وقد تعرّض الجاحظ لهذه القضيّة، وهو في صدد تعريفه للبلاغة، حيث نقل عن ابن المقفع قوله في تعريفها: «لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[٣٣]. وهذا يعني أنّ الجاحظ ممّن انتصروا للوضوح في الأدب. وممّا قد يؤكّد موقفه هذا استشهاده بقول جعفر بن يحيى التالي في تعريف البيان بأنّه : «أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلّي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة. والذي لا بد له منه، أن يكون سليماً من التكلّف، بعيداً

من الصنعة، بريئاً من التعقد، غنياً عن التأويل»[٣٤]. وما يعنيه البيان هنا هو الوضوح والاستغناء عن إعمال الفكر في طلب المعنى، وهو ما يتّفق مع ما عناه الأصمعي في حديثه السابق. ولكن من حقّنا أن نسأل: أي وضوح عناه الجاحظ هنا؟ هل هو وضوح المباشرة والابتذال الذي يهبط بصاحبه إلى ما هو دون مستوى البلغاء، ويخرج بأسلوبه على أساليب العرب الفصحاء؟ الواقع أنّه لم يعن هذا النوع من الوضوح ولا يعني أنّ كل من أفهمنا حاجته وأطلعنا على مراده من السوقة والعوام بالكلام الملحون المصروف عن حقّه يعدّ بليغاً[٣٥]، فعلى الرغم من إيمانه بالوضوح إلاّ أنّه لا يريد من الوضوح معنى التوصيل وبلوغ المعنى فحسب، وإنّما يشترط فيه التأثير في السامعين، وهذا يتّضح من تركيز الجاحظ على لفظة «قلبك» في النص السابق، كما ركّز عليها في قوله التالي: «إذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً من الاستكراه، ومنزّهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلّف، صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة»[٣٦].

وهكذا فإنّ الوضوح الذي أراده الجاحظ ليس ذلك الوضوح الذي يقترن بمعنى التوصيل فقط، وإنّما يقترن بمعنى التوصيل والتأثير معاً في أسلوب جمالي ونفسي، وهو نوع خاص من التوصيل يعدّ خاصيّة مميّزة من خصائص التوصيل الأدبي بشكل عام والشعري بشكل خاص، ولا يمكن أن يتّفق مع معنى الوضوح البسيط والإظهار المحدّد للمعاني[٣٧]. وفي هذا المعنى يقول جابر عصفور: «إنّ غاية الشعر هي التأثير، والتأثير يعني تغيّراً في الاتجاه وتحوّلاً في السلوك. والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقي من ناحية، ويبهره بها من ناحية أخرى. وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرّد

النظم. العادي للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتّخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدّى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاماً محبباً يثير الفضول، ويغذّي الشوق إلى التعرف»[٣٨].

ولعلّ تركيز الجاحظ على جانب الصياغة والتصوير في حدّه التالي للشعر ما يؤكد أنّ مفهومه للوضوح لا يمكن أن يقف عند المفهوم الأوّلي والبسيط له. يقول: «فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[٣٩]. فالشعر كما يفهمه الجاحظ يتجاوز حدود الإفصاح والتوصيل؛ لأنّ الإفصاح وحده لا يتطلّب العناية بالجانب الصياغي. وهو يقرن الأدب أو الشعر على وجه الخصوص بالتصوير والصياغة[٤٠].

أمّا صاحب الصناعتين، فقد كان متأثّراً بآراء الجاحظ في البلاغة والفصاحة، وهو يذهب مذهب الوضوح في الأدب، ولكنّه ليس الوضوح الذي يقترن بمعنى التوصيل فقط، وإنّما ذلك الوضوح الذي يحفظ للمعاني قيمتها ويصونها من كل إسفاف أو ابتذال، ولذلك فإنّه يرى أنّ «ما كان سهلاً، ومعناه مكشوفاً بيّناً، فهو من جملة الردىء المردود»[٤١]، وهو يتّفق مع الجاحظ في التركيز على ثنائية الوضوح والتأثير، ولعلّ هذا يظهر في تعريفه للبلاغة عندما أكّد أهمية بلوغ المعنى قلب السامع. يقول: «البلاغةُ كل ما تبلغ به قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن.»[٤٢]، وهو أيضاً مثل الجاحظ لا يعتدّ بذلك الوضوح في الكلام الذي يخرج به قائله على أساليب العرب الفصحاء وسنن البلغاء، ولا يحفل بالغموض الذي يصل

حدّ الإبهام فيستغلق على سامعيه ولا يصلون إلى معناه إلاّ بالكد والمكابدة، بل يطلب الجزل السهل من الكلام الذي يكون مطمعاً ممتنعاً، بعيداً مع قربه، صعباً في سهولته[٤٣]. يقول: «وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً، لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدوداً مستكرهاً، ومتوعراً متقعراً، ويكون بريئاً من الغثاثة، عارياً من الرثاثة»[٤٤]. وهو يؤكّد رأيه هذا ويحرص على طلب السهل من الكلام، ولكن ليس السهل المبتذل بوضوحه ومباشرته وإنّما السهل الممتنع. يقول: «وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلاّ بكد، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً وسهلاً حلواً؛ ولم يعلموا أنّ السهل أمنع جانباً، وأعز مطلباً؛ وهو أحسن موقعاً، وأعذب مستمعاً. ولهذا قيل: أجود الكلام السهل الممتنع»[٤٥].

ولذلك فإنّه أخذ على جرير وقوعه في الإبهام في قوله:

لو كنت أعلم أن آخر عهدكـــم يوم الرحيل فعلتُ ما لم أفعلِ

فهو يرى بأنّ المعنى أصبح مستغلقاً، ولا يدرك إلاّ على سبيل التوهّم، وأنّ الشاعر ترك السامع في حَيرة في قوله: «فعلت ما لم أفعل»؛ لأنّه أشرك مع المعنى الذي أراده معانٍ أُخر، فلا يعرف السامع أيها أراد، فهل أراد البكاء لرحيلهم؟ أم أراد الهيام على وجهه من الغم الذي أصابه؟ أم أراد اللحاق بهم؟ إلى غير ذلك من المعاني التي يصعب الجزم بأحدها[٤٦]. إلاّ أنّني أرى أنّ المتعة الفنيّة تتأتّى من هذه الحَيْرة التي وقع السامع فيها، ولو كان الكلام واضحاً كاشفاً عن الغرض المقصود لما أحدث في النفوس تلك اللذة التي أحدثها مثل هذا التعبير، ولا أظن هذا التعبير يدخل في نطاق غموض الإبهام الذي حذر

منه النقّاد، وإنّما هو أقرب إلى الغموض الفني الذي يبعث المتعة في النفس، فنحن لسنا مع الوضوح الذي يسلب النص الشعري أو الأدبي سحره وألقه، كما أننا لسنا مع الغموض الذي يقيم سداً عالياً بيننا وبين النص. وهكذا فإنّني أتّفق تماماً مع بدوي طبانة في تعليقه على موقف العسكري من هذا المثال. يقول: «إنّ الشاعر لو كان وضع أو حدد ما كان يفعل وقتَ الرحيل أو وقت الوداع أيّاً كان ذلك الفعل، لفهم المراد، وتحقّق المقصود وانقضت لذة الشعر بمجرد سماعه، أو بمجرد قراءته، ولكن الشاعر تعمّد ذلك للإبهام، حتى يحتفظ المعنى بكليته، ولا يتحول إلى جزئية ضئيلة، كواحدة من تلك الافتراضات التي افترضها الناقد في حرصه على التوضيح والتعيين»[١٧]. وأظنّ أنّ طبانة قد استخدم هنا مصطلح الإبهام بمعنى الغموض الإيجابي الذي يشكّل ضرورة في الشعر وليس بمعناه السلبي الذي أسلفنا القول فيه.

وقد وقف القاضي الجرجاني عند موضوع الغموض في الشعر في معرض ردّه على من اتّهموا شعر المتنبي بالتعقيد والغموض، وهو يرى أنّه كان بمكنته تجنّبهما لو أراد ذلك، ويستدل بأمثلة من شعراء آخرين اتّسم شعرهم بالغموض، منتصراً للمتنبي على طريقة القياس، ويخلص إلى القول: «ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعراً لوجب أن لا يرى لأبي تمام بيت واحد؛ فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وَفَر من التعقيد حظُّهما، وأفسد به لفظهما، ولذلك كثر الاختلاف في معانيه، وصار استخراجها باباً منفرداً؛ ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب وصارت تتطارح في المجالس مطارحة أبيات المعاني، وألغاز المعمّى»[١٨].

والقاضي، كما يبدو، يعد الغموض من طبيعة الشعر لأن هدفه الأساسي

هو الإيحاء، وتتميز أساليبه بتوظيف الخيال واستخدام المجاز، وهذا ما يمتاز به الشعر عن النثر، وقد أجمل القاضي ما ذهبنا إليه بقوله: «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر؛ ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنَّفة، وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة»[٤٩].

ويفرق القاضي بين ضربين من الغموض: ضرب علته غرابة اللفظ لبعد العهد به، وهو خارج عن باب الغموض المقصود في الشعر كقول تميم بن مقبل:

يا دارَ سلْمَى خَلاءً لا أُكلِّفُها ... إلا المرانةَ حتى تعرفَ الدِّينا

ويعلق القاضي عليه قائلاً: «فإن الذي خالف بين أقاويلهم فيها هو أنهم لم يعرفوا المرانة، فقال قائل: هي ناقته، وقال آخر: هي موضع دار صاحبته، وقال آخر: إنما أراد الدوام والمرونة.»[٥٠].

أما الضرب الثاني، وهو المقصود، ما كان في المعنى ذاته مع وضوح الألفاظ، ويستشهد عليه بقول الأعشى:

إذا كانَ هادي الفتى في البلا ... د صدرَ القناةِ أطاع الأميرا

يقول القاضي: «فإن هذا البيت -كما تراه- سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كل كلمة بانفرادها على أدنى العامة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر فمن المحال عندي، والممتنع في رأيي أن تصل إليه إلا من شاهد الأعشى بقوله، فاستدل بشاهد الحال، وفحوى الخطاب، فأما أهل زماننا فلا أجيز أن يعرفوه إلا سماعاً إذا اقتصر بهم من الإنشاد هي هذا البيت المفرد؛ فإن تقدموه أو تأخروا عنه بأبيات لم أبعد أن يستدل ببعض الكلام

على بعض، وإلا فمن يسمع بهذا البيت فيعلم أنه يريد: أن الفتى إذا كبر فاحتاج إلى لزوم العصا أطاع لمن يأمره وينهاه، واستسلم لقائده، وذهبت شِرّته!»[٥١].

وهكذا فقد أدرك القاضي بتفريقه بين هذين الضربين من الغموض أن الغموض الذي من طبيعة الشعر هو غموض المعنى الذي ينتج عن الإيحاء أو ما قد نسميه بمصطلحنا «الغموض الفني»، وأن الغموض الناتج عن غرابة الألفاظ أو التعقيد ما هو إلا تمحل يؤدي إلى الإغماض أو الإبهام، ولا يتصل بمعاني الشعرية، وموقعه بالتأكيد خارج نطاق الشعر.

وينتصر عبد القاهر الجرجاني للغموض في الشعر والأدب ولكنه ليس الغموض الذي يقيم الحواجز والسدود بين القارئ والنص، وإنما ذلك الغموض الذي يعلي من شأن العمل الأدبي وينزهه عن المباشرة والابتذال، فهو يعتقد بأن الوصول إلى المعنى بعد الطلب والبحث والتأمل يكون أمتع للنفس وأوقع في القلب، وأن البحث في طلب المعنى كما يرى عبد القاهر لا يعني أن يكون المعنى مستغلقاً يتعب المرء ويكد في طلبه، بل يكون طريفاً بعيداً عن الابتذال لا يحتاج إلى أكثر من التأمل والتريث في فهمه، فهذا هو الغموض الشفيف الذي يؤكد عبد القاهر أهميته والذي يزيد في شرف المعنى وفضله، ويترك أثره في السامع[٥٢]. يقول عبد القاهر: «ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضنُّ وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ ... فإن قلت: فيجب علي هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرِّفاً له وزائداً في

فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك -فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله:

فإن المسك بعض دم الغزالِ

وقول النابغة:

فإنك كالليل الذي هو مدركـي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فأنت تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه»[٥٣]، فنحن نلاحظ أن هذا الأسلوب يمتاز بالوضوح، ولكن المعنى يتطلب التريث والأناة حتى تصل إليه؛ فهذا هو النوع من الغموض الذي يريده عبد القاهر، وهو غموض قد يكون أقرب إلى معنى الوضوح عند الجاحظ وأبي هلال العسكري، ذلك الوضوح الذي يعني التوصيل والتأثير معاً.

وقد يبدو للوهلة الأولى أنّ هناك تناقضاً بين موقف الرجلين وإن اقترن موقف الأول بمصطلح الوضوح واقترن موقف الثاني بمصطلح الغموض، إلاّ أنّ المتأمّل لموقفهما لا يجد مثل هذا التناقض بين الموقفين، بل يجد أنّ ثنائية الوضوح والتأثير عند الجاحظ تلتقي بثنائية الغموض والتأثير أو ما قد يسمّى بالغموض الشفيف عند عبد القاهر، ولعلّ في موقفه التالي من موضوع الغموض أو التعقيد بمصطلحهم آنذاك ما يؤكّد ما ذهبنا إليه. يقول: «وأمّا التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق ... وإنما ذم هذا الجنس لأنّه أحوجك إلى فكر زائد على

المقدار الذي يجب في مثله»[٥٤].

ويكشف عبد القاهر عن وظيفة الغموض الذي يحث عليه في الشعر بقوله: "وإنّما يزيدك الطلب فرحاً بالمعنى وأنساً به وسروراً بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلاً، فأمّا إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقّة العظيمة ويخاطر بالروح ثمّ يخرج الخرز، فالأمر بالضد ممّا بدأت به. ولذلك كان أحق أصناف التعقد بالذم ما يتعبك ثمّ لا يجدي عليك»[٥٥].

وهذا يوضح إدراك عبدالقاهر لأهمية الغموض المطلوب في الشعر، والذي يكون نتاج الطاقة الشعرية وكثافتها. أمّا التعقيد الذي يقتضي المعاناة والمشقة في سبيل الوصول إلى المعنى دون أن يكون تحت هذا المعنى قيمة تساوي الجهد المبذول في سبيله فهو الغموض الذميم، وهو الذي يحذر منه عبد القاهر ويعدّه مذموماً مكروهاً عند جميع النقّاد.

وفي سياق ربطه بين الغموض والتأثير، يرى عبد القاهر أنّ المعنى قد يكون في النهاية من الوضوح ولكنه مع ذلك لا يستغني عن إعادة النظر وإعمال الفكر فلا يتأتّى لك إلاّ بعد انبعاثك في طلبه واجتهادك في سبيله[٥٦].

وهكذا فإنّ عبد القاهر يجعل من الغموض دون أن يسميه بالغموض ركناً أساسياً من أركان الشعرية الحقّة، وقد يكون مردّ ذلك إلى أنّ مصطلح الغموض اكتسب مدلولاً سلبياً في وقته، وهو يدرك الفرق بين هذا الغموض الضروري للشعر وبين نوع آخر يدعوه بالتعقيد الذي ينتج فيه الغموض عن اضطراب النظم ووضع الألفاظ في الوضع الذي لا تقتضيه معاني النحو، وهو يذم هذا النوع ويبرئ البلاغة والبيان منه[٥٧].

ويتّفق الفخر الرازي إلى حدٍ كبير مع ما قاله عبد القاهر بخصوص ذلك النوع من الغموض الضروري للشعر، الذي عدّه ركناً أساسياً من أركان الشعرية، ويبدو تأثر الفخر الرازي بأستاذه عبد القاهر واضحاً من خلال التركيز على جانب التأثير النفسي، وما يحصل للنفس من لذّة عند إعمال الفكر وكشف المستور من المعاني بعدما كانت خافية مستورة، وهكذا فإنّه كأستاذه يطلب الغموض الشفيف الذي يحدث في النفس الشوق والفضول لمعرفة ما لا تعرفه، وإشباع فضولها منه، والإنسان بطبيعته مشوق إلى ما لا يعرفه، ثمّ تحصل اللذة بعد انكشاف ما يشف المعنى عنه، وهو ما يقابل ثنائية الوضوح والتأثير عند من قبله. يقول في حديثه عن البواعث التي تدفع إلى التكلّم بالمجاز: «وأمّا تلطيف الكلام -فهو: أنّ النفس إذا وقفت على تمام المقصود: لم يبق لها شوق إليه أصلاً: لأنّ تحصيل الحاصل محال. وإنْ لم تقف على شيء منه أصلاً: لم يحصل لها شوق إليه. فأمّا إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض -فإنّ القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فيحصل لها -بسبب علمها بالقدر الذي علمته- لذّة، وبسبب حرمانها من الباقي ألم.. فتحصل -هناك- لذات وآلام متعاقبة، واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتم. وإذا عرفت هذا -فنقول: «إذا عبّر عن الشيء باللفظ الدال عليه -على سبيل الحقيقة: حصل كمال العلم به، فلا تحصل اللذة القوية، أمّا إذا عبر عنها بلوازمها الخارجية: وعرف لا على سبيل الكمال، فتحصل الحالة المذكورة التي هي «الدغدغة النفسانية»، فلأجل هذا: كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية، ألذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»[٥٨]

ويبدو اهتمام ابن رشيق بهذه القضيّة من خلال حديثه عن موضوع الاتساع، والاتساع يعني عنده: «أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنّما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى»[٥٩].

فالغموض الذي ينتج عن التعدّدية يعزى إلى طاقة الألفاظ واتساع المعاني؛ ممّا يدل على ثراء النص الشعري وأصالته، وقدرته على فتح آفاق أوسع، ومستويات عديدة أمام القارئ لفهم النص، ومما لا شكّ فيه أنّ الصورة الشعرية الناجحة هي تلك القادرة على الإيحاء واستثارة الدلالات والمعاني الكثيرة، وهذا النوع من الغموض هو الغموض الذي يثري القصيدة ويمنحها شعريتها التي تعد أهم خصيصة من خصائص النص الشعري، وفي الدراسات النقدية الحديثة أصبح مثل هذا الغموض يعد إحدى سمات الحداثة الشعرية[٦٠].

ويعزز ابن حجّة الحموي ما ذهب إليه ابن رشيق بخصوص الاتّساع فيقول: «هذا النوع أعني الاتّساع، يتسع فيه التأويل على قدر الناظم فيه وبحسب ما تحتمله ألفاظه من المعاني»[٦١].

وهو يمثّل لذلك بقول امرئ القيس:

إذا قامتا تضوع المسك منهما نسيم الصبا جاءت بريّا القرنفلِ

فيعلّق عليه قائلاً: «فإنّ هذا البيت اتسع النقد في تأويله، فمن قائل: تضوع المسك منهما بنسيم الصبا، ومن قائل: تضوع المسك منهما تضوع نسيم الصبا...الخ»[٦٢].

ويبدو أنّ استخدام لفظة «الغموض» كمصطلح نقدي ورد أول مرّة عند أبي إسحاق الصابي الذي عدّ الغموض في الشعر شرطاً أساسياً، بينما لم

يشترطه في النثر، وقد أورد ابن أبي الحديد حديث الصابي عن الغموض في سياق مناقشته لكلام ابن الأثير في التفريق بين الشعر والنثر، الذي خالف فيه الصابي في موقفه السالف من الغموض. يقول: «كلّما كانت معاني الكلام أكثر ومدلولات ألفاظه أتم، كان أحسن، ولهذا قيل خير الكلام ما قل ودل ... لأنّ المعاني إذا كثرت، وكانت الألفاظ تفي بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمّن ضروباً من الإشارة وأنواعاً من الإيماءات، والتنبيهات فكان فيه غموض كما قال البحتري:

والشِّعرُ لَمحٌ تكفي إشارتـــــه وليس بالهَذْرِ طُوِّلت خُطَبُـهْ

ولسنا نعني بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطي، والكلام في الجزء، بل أن يكون بحيث إذا ورد على الأذهان بلغت منه معاني غير مبتذلة، وحكماً غير مطروقة ... فذلك القدر من المعنى هو الذي يعنيه أبو إسحاق بالغموض لا غير»[٦٣].

وقد انتصر ابن أبي الحديد لأبي إسحاق الصابي مبيّناً أنّه كغيره من النقّاد السابقين لا يطلب الغموض لذاته ولا يريد ذلك الغموض الذي تستغلق معه المعاني فيعيا به الفكر، وإنّما يطلب الغموض الشفيف الذي يثير فضولنا ويبعث الشوق فينا إلى اختراق هذا الستار الشفيف؛ فتكون اللذة بما كان مستوراً عنّا أعظم؛ لأنّ تحصيل المعنى بعد البحث والتأمل ألذ للنفس وأوقع في القلب. يقول: «وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه»[٦٤]. وهو لا يشترط هذا النوع من الغموض في النثر كما اشترطه في الشعر، وإنما يرى أنّ الوضوح أنسب للنثر منه للشعر. يقول: «إنّ خير المترسل ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمّنت ألفاظه»[٦٥].

ويعلّل الصابي ذلك بأنّ الشعر مبنيٌ على حدود مقرّرة، وله أوزان مقدّرة، وقد فصلت أبياته، فكلٌ منها قائم بذاته لا يحتاج إلى غيره، بينما النثر لا يتجزأ ولا يتفصل إلاّ فصولاً طوالاً[٦٦]. ويبدو أنّ إحسان عبّاس متّفقٌ مع الصابي في دعوته إلى ضرورة الغموض في الشعر، وعدم ضرورته في النثر، ويظهر موقفه هذا من خلال توضيحه لرأي الصابي. يقول: «إنّ الشعر مبنيٌ على نظام معين وحدته البيت القائم بنفسه، والرابط بين أبياته الوزن والموضوع الكلي، فللبيت طول معين لا يتعداه، ولهذا لزم أن يحتقب من المعاني ما هو لطيف دقيق، فالمتطلب لمعناه كالباحث عن خبيئة دفينة. وفي آخر كل بيت علامات يتوقف عندها القارئ أو المنشد ويفسح لنفسه مجالاً للتأمل، والتأمل أنجح إذا كان الأثر خفياً والمرمى بعيداً. أمّا في النثر فالأمر على عكس ذلك، إذ كان النثر مبنياً على الاسترسال والتوالي، ولا يوقف فيه إلاّ بعد اكتمال فصل (أو فقرة طويلة)، وهو لذلك يقرأ متصلاً. ثمّ إنّ جمهوره متفاوت في الفهم، ولا بدّ له من أن يخاطب الجميع ويكون مستساغاً لديهم»[٦٧].

ويخالف ابن سنان الخفاجي أبا إسحاق الصابي فيما ذهب إليه مؤثراً الوضوح في الكلام على الغموض دون تمييز بين الشعر والنثر، بل إنّه أخذ على الصابي تفريقه بين الشعر والنثر من حيث أنّه عد الغموض ضرورة فنيّة يقتضيها الشعر ولا يقتضيها النثر. ويبدو من حديث ابن سنان أنّه يوجب أن يكون معنى الكلام واضحاً ظاهراً لا يتطلّب أي جهد أو فكر في الوصول سواء أكان شعراً أم نثراً. يقول: «ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكونَ معنى الكلام واضحاً ظاهراً جليّاً لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمل لفهمه، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج إلى فكر منظوماً أو منثوراً»[٦٨]. فهو

يخالف رأي معظم النقّاد الذين عرضنا آرائهم ممّن دعوا إلى الوضوح؛ لأنهم لم يريدوا هذه الدرجة من الوضوح التي دعا إليها ابن سنان؛ لأنّه من وجهة نظرهم وضوح ساذج يجرّد الشعر من شعريته، ويحوّله إلى كلام مباشر أقرب إلى النثر منه إلى الشعر؛ ممّا يفقد القارئ المتعة الفنيّة التي يتوخّاها من النص الشعري، فالواضح المكشوف لا يحفّز فكراً ولا يثير اشتياقاً أو انفعالاً. وهو يؤكّد ما ذهب إليه بقوله: «والدليل على صحة ما ذهبنا إليه أنا قد بينّا أنّ الكلام غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج إليه ليعبّر الناس عن أغراضهم، ويفهموا المعاني التي في نفوسهم، فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني ولا موضحة لها، فقد رفض الغرض في أصل الكلام، وكان ذلك بمنزلة من يصنع سيفاً للقطع ويجعل حده كليلا... ثمّ لا يخلو أن يكون المعبر عن غرضه بالكلام يريد إفهام ذلك المعنى أو لا يريد إفهامه. فإن كان يريد إفهامه فيجب أن يجتهد في بلوغ هذا الغرض بإيضاح اللفظ ما أمكنه، وإن كان لا يريد إفهامه فليدع العبارة عنه فهو أبلغ في غرضه»[٦٩].

وهو يرجع الغموض إلى ستة أسباب: اثنان منها في اللفظ بانفراده: فأحدهما أن تكون الكلمة غريبة، والآخر أن تكون الكلمة من الأسماء المشتركة، مثل كلمة «الصدى» الذي هو العطش والطائر والصوت. واثنان في تأليف الألفاظ بعضها مع بعض: فأحدهما فرط الإيجاز، والآخر إغلاق النظم. واثنان في المعنى: فأحدهما أن يكون في نفسه دقيقاً، والآخر أن يحتاج في فهمه إلى مقدّمات إذا تصورت بني ذلك المعنى عليها[٧٠].

أمّا ابن الأثير فإنّه نظر في قضيّة الوضوح والغموض من خلال السياق اللغوي، وهو منتبه لقدرة السياق اللغوي على إعطاء الألفاظ معانٍ جديدة لم

تكن لها في حالة انفرادها قبل دخولها التركيب اللغوي، فاللفظة في حالة انفرادها قد تكون واضحة مستغنية عن التفسير ولكنها قد تحتاج إلى الاستنباط والتأويل إذا ما ضمّها السياق اللغوي. ومن هنا فهو يرى أنّ الغموض لا يكمن في الألفاظ في حالة انفرادها، وإنّما قد ينبعث منها بعد دخولها التركيب أو السياق. ومثل هذا الغموض كما يبدو يلقى القبول من ابن الأثير. يقول: «الألفاظ المفردة ينبغي أن تكون مفهومة سواء نظماً كان الكلام أم نثراً، وإذا تركبت فلا يلزم ذلك»[٧١].

وقد ذهب ابن الأثير إلى أبعد من ذلك حينما أقرّ الغموض الذي ينتج عن الإبهام؛ لأنّ الكلام المبهم يحتمل أكثر من وجه فيذهب التأويل فيه كل مذهب ممّا يفيد بلاغةً ويضفي على الأمر المبهم التعظيم والفخامة، وقد عدّ الإبهام سمةً من سمات البلاغة. يقول: «اعلم أنّ هذا النوع لا يعمد إلى استعماله إلاّ لضرب من المبالغة، فإذا جيءَ به في كلام فإنّما يفعل ذلك لتفخيم أمر المبهم وإعظامه، لأنّه هو الذي يطرق السمع أولاً، فيذهب بالسامع كل مذهب»[٧٢]. ويستشهد بوروده في القرآن الكريم، ويقول إنّه كثير سائغ فيه، ويمثل لذلك بقوله تعالى: {وقضينا إليه ذلك الأمر أن دابر هؤلاء مقطوع مصبحين}[٧٣]. ويعلّق على ذلك قائلاً: «ففسر ذلك الأمر بقوله: «أن دابرَ هؤلاء مقطوع» وفي إبهامه أولاً وتفسيره بعد ذلك تفخيم للأمر، وتعظيم لشأنه، فإنّه لو قال: وقضينا إليه أن دابر هؤلاء مقطوع، لما كان بهذه المكانة من الفخامة، فإنّ الإبهام أولاً يوقع السامع في حيْرة وتفكر، واستعظام لما قرع سمعه، وتشوف إلى معرفته، والاطلاع على كنهه»[٧٤].

ولا أظنّ أنّ ابن الأثير خالف أبا إسحاق الصابي في موقفه من الغموض

عندما ناقشه في موقفه من التفريق بين الشعر والنثر، وهو في تأكيده على أن «الفصاحة هي الظهور والبيان، لا الغموض والخفاء»[٧٥] لا يعني أنه يتناقض مع نفسه فيما سبق من آرائه في تأييد الغموض، ولا يعني أنّ يخالف الصابي في موقفه السالف المؤيّد للغموض، وإن خالفه في اشتراطه الوضوح الساذج في النثر، وذلك لأنّ ذلك المستوى من الغموض الذي أراده الصابي في الشعر لا يختلف عنه عند ابن الأثير فيما عرضنا له من آراء، وإنْ لم يخص الشعر به دون النثر كما فعل الصابي، فالغموض عند كليهما هو ذلك الغموض الذي يكون أبعد ما يمكن عن التعقيد والاستغلاق وأقرب ما يمكن إلى معنى الوضوح والبيان، وهو الغموض الشفيف الذي يتبدّد بالتأمّل وتعدّد القراءات.

ويؤيّد العلوي الإبهام في الكلام ويقر الغموض الناتج عنه، وهو متّفق مع ابن الأثير في هذه القضيّة، بل إنّه يكاد يكرّر ما قاله ابن الأثير حرفاً بحرف، ولا يكاد يختلف معه إلاّ في الأمثلة التي استشهد بها من كتاب الله على موقفه من هذا الموضوع، فهو أيضاً يرى أنّ الإبهام يفيد بلاغة ويزيد في رونق الكلام وفخامته، فيذهب العقل فيه كل مذهب. ويبدو لي أنّ العلوي كأبي هلال العسكري استخدم مصطلح الإبهام بمعنى الغموض الإيجابي الذي دعا إليه معظم النقّاد العرب ولم يرد مدلوله السلبي الذي حذّروا منه. يقول: «إعلم أنّ المعنى المقصود إذا ورد في الكلام مبهماً فإنّه يفيده بلاغة، ويكسبه إعجاباً وفخامة، وذلك لأنّه إذا قرع السمع على جهة الإبهام، فإنّ السامع له يذهب في إبهامه كل مذهب»[٧٦]. ويورد أمثلة عليه من كتاب الله تعالى لتأكيد مذاق البلاغة مع الإبهام في النفس، يقول: «وهكذا في قوله تعالى "إنّ الله لا يستحي أن يضرب مثلاً ما" فأبهمه أولاً ثمّ فسّره بقوله "بعوضةً فما فوقها" ففي إبهامه

في أول وهلة، ثمّ تفسيره بغير ذلك، تفخيم للأمر وتعظيم لشأنه، فإنّه لو قال ... وإنّ الله لا يستحي أن يضرب مثلاً بعوضة، لم يكن فيه من الفخامة وارتفاع مكانه في الفصاحة، مثل ما لو أبهمه قبل ذلك ويؤيّد ما ذكرناه هو أنّ الإبهام أولاً يوقع السامع في حيرة وتفكر واستعظام، لما قرع سمعه فلا تزال نفسه تنزع إليه وتشتاق إلى معرفته والاطلاع على كنه حقيقته[٧٧].

ولعلّ حديث حازم القرطاجني عن التخييل يرتبط بموقفه من ثنائية الغموض والتأثير ؛ فهو يعد التخييل جوهر الشعر، وهو أن يتمثّل في خيال السامع من لفظ الشاعر أو من معانيه صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، ومن طرق خطور التخييل في النفس أن يتصوّر في الذهن أمر ما من خلال الفكر وخطرات البال، وقد أشار حازم إلى أنّ الذي يجعل موقع التخييل في النفس ألطف أنه ينحو بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثّر النفس لمقتضى الكلام ، وأضاف بأنّ التعجيب يكون باستيداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يندر الوصول إلى مثلها، فيكون ورودها على الذهن أمراً مستنداً مستلطفاً، والإغراب أو التعجيب، كما يقول، حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية اشتدّ انفعالها وقوي تأثّرها. يقول: «ويحسن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام، والتعجيب يكون باستيداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها. فورودها مستند مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن

تستغربهـا»[٧٨].

ويبدو أنّ التعجيب كما يرى حازم يعني قدرة الشعر على تصوير موجودات الكون بصورة جديدة مدهشة وكأنّ الإنسان يصادفها لأول مرة. يقول: «وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع»[٧٩]. ممّا يعني أنّ الشعر قادرٌ على إعادة بناء علاقات الوجود بطريقة مثيرة ومدهشة، ولعمري فإنّ هذا هو الغموض الذي يدعو إليه النقّاد في العصر الحديث وعدّوه جوهر الشعرية ومعيار جودتها، وبهذا ربط المحدثون بين الشعرية والغموض الذي يختلف عن التعقيد اللفظي، أو اضطراب التراكيب، وهو أمرٌ تنبّه إليه النقّاد القدماء وأخرجوه من دائرة الغموض الذي لاقى استحسانهم وطلبوه في الشعر[٨٠].

وقد بيّن حازم موقفه من الغموض في الكلام بصورة أكثر تفصيلاً، وعلى الرغم من أنّه كما يبدو أكثر ميلاً إلى انتهاج الوضوح في الكلام إلاّ أنّه يرى أنّ من المواقف ما يقتضي الإغماض لضروب من المقاصد. يقول: «إنّ المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها»[٨١]. وهو يقسّم الدلالة على المعاني إلى ثلاثة أضرب: «دلالة إيضاح، ودلالة إبهام، ودلالة إيضاح وإبهام معاً»[٨٢].

وممّا يجدر التنبيه عليه أنّ حازماً استخدم مصطلح الإغماض بمعنى الغموض الشفيف الذي أراده معظم النقاد العرب، وليس بمعنى الإبهام أو الغموض الكثيف كما قد يوحي به. وقد يبدو للوهلة الأولى أنّ حازماً في موقفه

الأخير من الغموض، الذي يظهر فيه أكثر ميلاً إلى الوضوح في الكلام، يتناقض مع موقفه السابق من الغموض والتأثير الذي يثيره التخييل في النفس، وأرى أنّه لا تناقض بين الموقفين لأنّه عبّر بصراحة عن ضرورة الغموض في كثير من المواضع، ولعلّ مواضع التخييل والتعجيب التي عرضنا لها فيما سلف من هذه المواضع، وهو بالطبع لا يريد في مثل هذه المواضع ذلك الغموض الذي يستغلق على سامعيه وإنّما الغموض الذي يشف عن معاني الإثارة والدهشة دون مشقّة وإعنات، وهذا النوع من الغموض عنده يقع، كما يبدو، في القسم الثالث من أقسام الدلالة على المعاني، وهو دلالة الإيضاح والإبهام معاً، وهو يعزو وجوه الإغماض إلى المعاني ذاتها، أو إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، أو إلى المعاني والألفاظ معاً[٨٣]. وقد فصّل حازم في ذكر ضروب الغموض وأكثر من ضرب الأمثلة عليها. يقول: «ووجوه الأغماض في المعاني: منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً»[٨٤]. فهذه ثلاثة أنواع: فأمّا ما يرجع إلى المعاني أنفسها فمن ذلك أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيداً؛ أو يكون المعنى مبنياً على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها بُعدُ حيزها من حيز ما بني عليها ... أو يكون مضمناً معنى علمياً أو خبراً تاريخياً، أو محالاً به على ذلك، ومشاراً به إليه، فيكون فهم المعنى متوقفاً على العلم بذلك المضمّن العلمي أو الخبري؛ أو يكون المعنى مضمّناً إشارة إلى مثل أو بيت كلام سالف ... أو يكون المعنى قد قصد به الدلالة على بعض ما يلتزمه من المعاني ويكون منه بسبب على جهة الإرداف، أو الكناية به عنه، أو التلويح به إليه أو غير ذلك. فأمّا ما يرجع إلى

الألفاظ والعبارات من تلك الوجوه فمثل أن يكون اللفظ حوشيّاً أو غريباً مشتركاً ... ومن ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير ...»[٨٥].

ولكن موقف حازم من تلك الأضرب لا يعدُّ إيجابياً؛ لأنّه اقترح حيلاً على الكاتب لتخليص كلامه من الغموض أو التخفيف منه، وهو موقف نستغربه منه، وما كان عليه أن ينتهي إليه؛ ممّا أدى إلى أن يفسّره بعض الدارسين على أنّه تناقضٌ في موقفه، أو انحيازٌ منه إلى جانب الوضوح. ولا نجد من الضروري الخوض في تفصيل ضروب الغموض عند حازم خاصةً وأنّ ابن سنان سبقه إلى أكثرها، غير أنّه من المفيد القول أنهما وضعا يدهما على علّة الغموض الرئيسية، إذ أرجعاها إلى اللفظ والتركيب والمعنى، وهو الأساس الذي أقام عليه إمبسون Empson كتابه «سبعة أنماط من الغموض»[٨٦].

خاتمة

انتهينا في هذا البحث إلى أنّ النقّاد العرب أدركوا مبكّراً أهمية الغموض في الشعر وأنّه مقوم أساسي من مقوماته، وقد ميّزوا بين عدّة أنواع من الغموض: فمنها ما كان مصدره التعقيد، سواء ما كان منه لفظياً ناتجاً عن الإغراب في اللغة، أو اضطراب تركيب العبارة أو ما كانوا يسمّونه بالمعاظلة بين الكلام، أم ما كان منه معنوياً يجلبه استغلاق المعنى، وهذا النوع من الغموض مذموم عند جميع النقّاد؛ لأنّه يحول دون أداء المعاني غايتها من الإثارة والإمتاع، وإذا ما أدرك السامع تلك المعاني فإنّ ذلك لا يتأتى إلاّ بعد لأي ومشقة لا توازيهما الفائدة والمتعة التي قد تتحقّق بعد هذا العناء في سبيل الوصول إلى مقاصد الكلام. والنوع الآخر من الغموض Ambiguity وهو ما قد نطلق عليه الغموض الإيجابي أو الغموض الشفيف الذي ينتج عن

الإيحاء، وقد أجمع على طلبه النقّاد، وهذا النوع من الغموض مرادفٌ لمعنى الوضوح الذي كانوا يطلبونه ولا تعارض بينهما؛ فهم أرادوا الوضوح ولكنّه ليس ذلك الوضوح المباشر المبتذل الذي يقترن بمعنى التوصيل فقط، وإنّما الوضوح الذي يقترن بثنائية التوصيل والتأثير معاً؛ لأنّ الواضح المكشوف لا يحفّز فكراً ولا يثير اشتياقاً أو انفعالاً؛ فهم أدركوا أنّ الوصول إلى المعنى بعد الطلب والبحث والتأمل أمتع للنفس وأوقع في القلب.

ويظهر لنا أنّ مصطلح «الغموض» قد تأخّر حتى استقرّ في الاستخدام النقدي، وأنّ الدلالة على معنى الغموض المنشود في الشعر كان يعتريها الخلط في استخدام المصطلح، ويظهر أنّ القاضي الجرجاني هو من أوائل الذين استخدموا هذا المصطلح، وقد استخدمه بعده أبو إسحاق الصابي، وممّا يستغرب له أنّ عبد القاهر الجرجاني عدّ الغموض دون أن يسميه باسمه ركناً أساسياً من أركان الشعرية الحقّة، وقد يكون مردّ ذلك إلى أنّ مصطلح الغموض اكتسب مدلولاً سلبياً في وقته، ثمّ استخدمه ابن أبي الحديد في سياق عرضه لموقف الصابي من الغموض، إلاّ أنّ ابن الأثير استخدم مصطلح الإبهام بمعنى الغموض المقصود كما فعل ذلك قبله أبو هلال العسكري، وبعده المظفر العلوي، أمّا حازم القرطاجني فقد استخدم مصطلح الإغماض بمعنى الغموض المقصود في الشعر، علماً بأنّ مصطلحي الإبهام والإغماض قد استقرت دلالتهما فيما بعد على معنى التطرّف والغلو في الغموض، وهو معنى سلبي لم يقصد إليه من استخدمه من النقّاد العرب، وإنّما قصدوا إلى معنى الغموض الإيجابي الذي ننشده في الشعر، ولكن كما يبدو فإنّ مصطلح الغموض استغرق زمناً حتى استقرّت دلالته في الاستخدام النقدي عند الحدّ أو

المستوى المطلوب من الغموض، الذي قد ندعوه بالغموض الفني أو الإيجابي أو الشفاف أو غموض الإيحاء الذي يكون أبعد ما يمكن عن غموض التعقيد والإبهام، وأقرب ما يمكن إلى معنى الوضوح والبيان، وهو الغموض الشفيف الذي يشكّل ضرورة فنيّة في الشعر ومعنى سامياً من معانيه؛ لأنّه غموض مصدره كثافة الطاقة الشعرية التي تجعل النص الشعري قابلاً للتأويل وتعدّد القراءات، أمّا الإغماض أو غموض الإبهام obscurity فقد أصبح مذموماً مستقبحاً عند النقّاد؛ لأنّ دلالته أصبحت مقترنةً بالصورة الأكثر غلواً وتطرّفاً من الغموض، سواء من ناحية تعمية المعاني أو من ناحية اضطراب التركيب اللغوي، وهو المستوى غير المقصود في الشعر؛ لأنّ الإبهام يلغي مسافات التفاعل بين النص والواقع من ناحية، والشاعر والمتلقي من ناحية أخرى. وهكذا يلتقي مفهوم الوضوح عند النقّاد العرب، كما بيّناه، بمفهوم «الغموض الشفيف» الذي يشكّل ضرورة فنيّة في الشعر.

الهوامش:

١. انظر إبراهيم رمّاني: «**الشعر-الغموض-الحداثة: دراسة في المفهوم**»، مجلّة فصول، م٧، ع٣-٤، ١٩٨٧، ٨٦.

٢. انظر علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ٧٦-٨٧؛ محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ٤١٨-٤٢٠.

٣. انظر: Verlaine: Art poetique, in **Jadis et Naguere**; CF. A Gid: Anthologie, 578.

نقلاً عن محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ٤١٩.

٤. انظر نفسه: ٨٦.

٥. انظر نصرت عبد الرحمن: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمّان، ١٩٧٦، ١٠٥.

٦. انظر عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، ؟، ١٩٩٤، ١٦١-١٦٢.

٧. انظر: Herbert Read: **Collected Essays in Literary Criticism**, (Faber & Faber, London): 92.

نقلاً عن عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ١٦١-١٦٢.

٨. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ١٦٢.

٩. انظر محمد العبد حمود: **الحداثة في الشعر العربي المعاصر.. بيانها ومظاهرها**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٦، ١٨٢، ١٨٤.

١٠. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (٣٧٠هـ/٩٨٠م): **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٢، ١/٢٠-٢١.

١١. انظر محمد الهادي الطرابلسي: «**من مظاهر الحداثة في الأدب.. الغموض في الشعر**»، مجلّة فصول، م٤، ع٤، ١٩٨٤، ٣٠-٣٤.

١٢. انظر **نفسه**: ٣٠.

١٣. انظر إبراهيم رماني: «**الشعر-الغموض-الحداثة: دراسة في المفهوم**»، ٨٤.

١٤. انظر أدونيس، علي أحمد سعيد: **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ٢٧٦-٢٨٠.

١٥. انظر إبراهيم رمّاني: «**الشعر-الغموض-الحداثة: دراسة في**

المفهوم»، ٨٣-٨٤.

١٦. ابن جعفر، قدامة الكاتب البغدادي (٣٣٧هـ/٩٤٨م): **نقد الشعر**، تحقيق س.أ. بونيباكر، مطبعة بريل، لايدن - هولندا، ١٩٥٦، ٢.

١٧. ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي (٣٢٢هـ/٩٣٣م): **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦، ٣.

١٨. انظر إبراهيم رمّاني: «**الشعر-الغموض-الحداثة: دراسة في المفهوم**»، ٨٤-٨٥؛ وانظر أيضاً محمد الهادي الطرابلسي: «**من مظاهر الحداثة في الأدب..الغموض في الشعر**»، ٣١.

١٩. انظر إبراهيم سنجلاوي: «**موقف النقاد العرب القدماء من الغموض.. دراسة مقارنة**»، مجلة عالم الفكر، م٥، ع١٣، ١٩٨٧، ١٨٦-١٨٨؛ وانظر أيضاً إبراهيم رمّاني: «**الشعر-الغموض-الحداثة: دراسة في المفهوم**»، ٨٥.

٢٠. انظر إبراهيم سنجلاوي: «**موقف النقاد العرب القدماء من الغموض.. دراسة مقارنة**»، ١٨٧

٢١. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ/٨٦٨م): **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، ط٤، دار الفكر، بيروت، ؟، ١/١٣٦.

٢٢. **نفسه**.

٢٣. **نفسه**.

٢٤. **نفسه**.

٢٥. انظر الجمحي، محمد بن سلام (٢٣١هـ/٨٤٥م): **طبقات فحول**

الشعراء، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤، ١/٦٣.

٢٦. انظر العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله (٣٩٥هـ/١٠٠٤م): **الصناعتين**، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ١٩٨٦، ٤٦؛ وانظر الآمدي: **الموازنة**، ١/٢٩٣-٢٩٩.

٢٧. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك (٤٢٩هـ/١٠٣٧م): **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩، ١/١٥٤.

٢٨. انظر ابن الأثير، ضياء الدين (٦٣٧هـ/١٢٣٩م): **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدّمه وعلّق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ١/٣٠٦، ٢/٢٢٢.

٢٩. انظر عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ١٦٣.

٣٠. انظر عبد المطلب مصطفى: **اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين**، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤، ١٢٦.

٣١. انظر: William Empson, Seven Types of Ambiguily.

وانظر أيضاً عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ١٦٢-١٦٣.

٣٢. الجاحظ: **البيان**، ١/١٠٦.

٣٣. **نفسه**: ١١٥.

٣٤. **نفسه**: ١٠٦.

٣٥. **نفسه**: ١٦١-١٦٢.

٣٦. **البيان**: ٨٣/١.

٣٧. انظر إبراهيم سنجلاوي: «**موقف النقاد العرب القدماء من الغموض.. دراسة مقارنة**»، ١٨٩-١٩١.

٣٨. جابر عصفور: **مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي"**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ٧٣.

٣٩. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ/٨٦٨م): **الحيوان**، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ١٣٢/٣.

٤٠. انظر إبراهيم سنجلاوي: «**موقف النقاد العرب القدماء من الغموض .. دراسة مقارنة**»، ١٩٢.

٤١. العسكري: **الصناعتين**، ٦٤.

٤٢. **نفسه**: ١٠.

٤٣. **نفسه**: ٦١.

٤٤. **نفسه**: ٦٧.

٤٥. **نفسه**: ٦٠-٦١.

٤٦. **نفسه**: ٣٢-٣٣.

٤٧. بدوي طبانة: **قضايا النقد الأدبي**، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٤، ١٢٦-١٢٧.

٤٨. الجرجاني، علي بن عبد العزيز القاضي (٣٩٢هـ/١٠٠١م): **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦، ٤١٧؛ وانظر محمود السمرة: **القاضي الجرجاني الأديب الناقد**، ط٢، منشورات المكتب

التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ١٧٨.

٤٩. **الوساطة**: ٤١٧.

٥٠. **نفسه**.

٥١. **نفسه**: ٤١٨؛ وانظر محمود السمرة: **القاضي الجرجاني الأديب الناقد**، ١٧٨-١٧٩.

٥٢. انظر أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ؟، ٤٧٣.

٥٣. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (٤٧١هـ/١٠٧٨م): **أسرار البلاغة**، تحقيق هـ. ريتر، ط٣، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٣، ١٢٦-١٢٨.

٥٤. **نفسه**: ١٢٩.

٥٥. **نفسه**: ١٣٠.

٥٦. **نفسه**: ١٠٢-١٠٣.

٥٧. انظر إبراهيم السنجلاوي: «**موقف النقاد العرب القدماء من الغموض.. دراسة مقارنة**»، ١٩٥-١٩٦.

٥٨. الفخر الرازي، فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين (٦٠٦هـ/١٢٠٩م): **المحصول في علم أصول الفقه**، تحقيق طه جابر فيّاض العلواني، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٣٣٦/١.

٥٩. القيرواني، أبو علي الحسين بن رشيق (٤٥٦هـ/١٠٣٦م): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨، ٧١٦/٢.

٦٠. انظر إبراهيم سنجلاوي: «**موقف النقاد العرب القدماء من**

الغموض.. دراسة مقارنة، ١٩٦.

٦١. الحموي، ابن حجة (٨٣٧هـ/١٤٣٣م): **خزانة الأدب وغاية الأرب**، شرح عصام شعيتو، ط٢، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩١، ٢/٤٠٣.

٦٢. **نفسه**.

٦٣. ابن أبي الحديد، عبد الحميد بن هبة الله (٦٥٦هـ/١٢٥٨م): **الفلك الدائر على المثل السائر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٣، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٤، ٢٨٢.

٦٤. **نفسه**: ٢٨٠.

٦٥. **نفسه**: ٢٧٩-٢٨٠.

٦٦. انظر تفصيل ذلك ورد ابن الأثير عليه في المصدر **نفسه**، ٢٨٠-٢٨١.

٦٧. إحسان عبّاس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٨، ٢٣٠-٢٣١.

٦٨. الخفاجي، أبو محمد عبدالله بن سنان (٤٦٦هـ/١٠٧٣م): **سر الفصاحة**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢، ٢٢٠.

٦٩. **نفسه**: ٢٢١.

٧٠. انظر **نفسه**: ٢٢٠-٢٢٢.

٧١. ابن الأثير: **المثل السائر**، ٤/٨.

٧٢. **نفسه**: ٢/١٩٦.

٧٣ **سورة الحجر**: الآية ٦٦.

٧٤ ابن الأثير: **المثل السائر**، ٢/١٩٦.

٧٥. **نفسه**: ١/٢٧٥.

٧٦. العلوي اليمني، يحيى بن حمزة (٧٤٥هـ/١٣٤٤م): **الطراز**، دار الكتب العلمية، بيروت، د، ٢/٧٨.

٧٧. انظر **نفسه**.

٧٨. القرطاجني، أبو الحسن حازم (٦٨٤هـ/١٢٨٥م): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد بن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ٩٠؛ وانظر بدوي طبانة: **قضايا النقد الأدبي**، ١٢٧.

٧٩. حازم : **المنهاج**، ٩١.

٨٠. انظر إبراهيم سنجلاوي: «**موقف النقاد العرب القدماء من الغموض .. دراسة مقارنة**»، ٢٠٢.

٨١. حازم: **المنهاج**، ١٧٢.

٨٢. **نفسه**.

٨٤. **نفسه**.

٨٤. **نفسه**.

٨٥. **نفسه**: ١٧٢-١٧٤.

٨٦. انظر إبراهيم سنجلاوي: «**موقف النقاد العرب القدماء من الغموض .. دراسة مقارنة**»، ٢٠٣؛ إحسان عبّاس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ٥٦٢-٥٦٣.

ملخص :

لطالما ظلّت قضيّة الوضوح والغموض في الشعر قضيّة جدليّة تؤرق الباحثين وتختلف آراؤهم حولها في كل زمان ومكان، وفي أدب كل أمّة. ويسعى هذا البحث إلى تتبّع هذه القضيّة في محاولةٍ لتبيّن موقف النقّاد العرب منها،

وقد توصّلنا فيه إلى أنّهم أدركوا مبكّراً أن الغموض المقصود في الشعر هو الغموض الشفيف Ambiguity الذي يكون مصدره كثافة الطاقة الشعريّة التي تجعل من النص قابلاً للتأويل وتعدّد القراءات؛ فالغموض الذي يشكّل ضرورة فنيّة في الشعر هو أبعد ما يكون عن غموض الإبهام Obscurity، وأقرب ما يكون إلى مفهوم البيان، وهذا النوع من الغموض مرادفٌ لمعنى الوضوح الذي كانوا يطلبونه ولا تعارض بينهما. فهم أرادوا الوضوح، ولكنّه ليس ذلك الوضوح المباشر المبتذل الذي يقترن بمعنى التوصيل فقط، وإنّما الوضوح الذي يقترن بثنائية التوصيل والتأثير معاً؛ لأنّ الواضح المكشوف لا يحفز فكراً ولا يثير اشتياقاً أو انفعالاً؛ فهم أدركوا أنّ الوصول إلى المعنى بعد الطلب والبحث والتأمّل أمتع للنفس وأوقع في القلب، وهكذا يلتقي مفهوم الوضوح عند النقّاد العرب كما بيّناه بمفهوم «الغموض الشفيف» الذي يشكّل ضرورة فنيّة في الشعر.

Abstract:

The phenomenon of ambiguity in poetry has been a nightmare for a long time. Researchers of different nations have shown their diverse opinions and perspectives in various times and places. This study seeks to handle this phenomenon and explicate the position of Arab critics towards it. The study concludes that Arab critics realized that the

source of ambiguity in poetry is associated with the richness of poetic "energy" which renders perplexing texts that are subject to various interpretations and readings. Ambiguity which is due to an artistic necessity in poetry is so distant from being obscure but so close to the notion of clarity (bayan). This type of obscurity is synonymous with clarity that is sought in texts and there is no difference between the two. Arab critics sought clarity and effectiveness but it is indeed not that type of clarity that renders a text trite. Arab critics realized that arriving at the intended meaning of a text after a limited period of analysis and contemplation is so interesting and effective. Consequently, the notion of clarity as Arab critics understood it overlaps with "transparent" ambiguity, an artistic necessity in poetry.