



شعرية الغرابة وأثرها على التخيل عند حازم القرطاجني

Poetics of the Uncanny and its Impact on Imagination for Hazem El-Quartajani

أ.د عبد الملك بومنجل
جامعة سطيف - 02 (الجزائر)
abdelmalek.boumindjel@univ-setif.dz

ط.د أمينة قليل*
جامعة البشير الإبراهيمي - برج بوعرييج (الجزائر)
amina.guellil@univ-bba.dz

المخلص:

معلومات المقال

تتناول هذه الدراسة جانبا من تصورات حازم القرطاجني للشعرية، متمثلا في الغرابة وانعكاسها بمختلف صورها الفنية المتمثلة في التعجيب، والشكلية المتمثلة في الغموض على الجوانب المعنوية للنص، ودورها في أداء شعرية التخيل. لتشكل بذلك ثنائية الغرابة والتخيل عنصرين أساسيين في الشعرية، بما تحدثه الغرابة من إثارة، وما يشكله التخيل من صور فنية تحاكي الواقع، وما يحدثه اجتماعهما من لذة فنية وممتعة أدبية. وتستهدف الدراسة كشف الأسس النظرية التي تقوم عليها نظرية الشعرية عند حازم القرطاجني، وتحليل آرائه في الغرابة والتخيل، بما يثبت جوهرية هذين العنصرين في بناء الخصوصية الشعرية، ويؤكد قيمة الإضافة النقدية التي قدمها حازم القرطاجني.

تاريخ الإرسال:

2026/05/03

تاريخ القبول:

2026/06/06

تاريخ النشر

2026/06/14

الكلمات المفتاحية:

- ✓ الشعرية
- ✓ الغرابة
- ✓ التخيل
- ✓ القرطاجني

Abstract :

Article info

This study explores an aspect of Hazim El-Quartajani conception of poetics, represented in the uncanny and its reflection through its various artistic forms which are manifested in wonder, in addition to the formal dimension represented in the ambiguity of the text's semantic aspects as well as its role on the poetic performance of imagination. Therefore, the duality of uncanny and imagination forms two major elements in poetics: The uncanny provides provocation and imagination forms artistic images that mimic reality, along with the aesthetic pleasure and literally enjoyment they generate together.

This study aims at revealing the theoretical foundations upon which Hazim El-Quartajani's theory of poetics is based, in addition to analyzing his views on the uncanny and imagination by demonstrating the essentiality of these two elements in constructing poetic specificity and emphasizing the value of the critical contribution provided by Hazim El-Quartajani.

Received

03/05/2026

Accepted

06/06/2026

Published

14/06/2026

Keywords:

- ✓ poetics
- ✓ uncanny
- ✓ Imagination
- ✓ El-Quartajani

1. مقدمة

لم يخرج مفهوم الشعرية قبل حازم القرطاجني في بدايته عن الصناعة الشعرية القائمة على الصياغة المرتبطة باللفظ، فظلت الشعرية تدور في فلك الشكلية المرتبطة بالشعر في شكله الأسمى ردحا من الزمن، وقد صاغ مجموعة من النقاد العرب القدامى تعريفات للشعر تحاول البحث عن سر الشعرية فيه ولكنها لم تمسك بأسسها الحقة، ولعل أهمها قول قدامة بن جعفر بأنه كلام موزون مقفى يدل على معنى، ولم تتحرر من هذه المفاهيم إلا مع عبد القاهر الجرجاني الذي خرج بها من تلك الدائرة التي حصرتها في الوزن والقافية والمعنى، حين دعا إلى تجاوز المعنى الظاهري إلى معنى المعنى، وحين قال بارتباطها بالشعر والنثر على السواء. وعلى الرغم من هذا التشكل للشعرية العربية في هذا المسار الذي خرج من اللفظ والمعنى والوزن والإيقاع، إلا أن حقيقة الشعرية العربية القديمة لم تظهر بشكلها المكتمل إلا مع حازم القرطاجني الذي رأى ما وقع فيه سابقوه من تقصير في تحديد مفهومها، فسعى دون تردد لإرساء أسس الشعرية العربية بعد أن أفاد من الفلسفة، فأدخل عليها التخييل الذي عده عنصرا أساسيا من عناصر الشعرية، فتجاوز بذلك سابقيه. ولعل أهم الصور المشككة لشعرية التخييل عنده (الغربة) التي تكسب التخييل جمالية تأسر المتلقي وتجعله أكثر ارتباطا بالنص.

والسؤال الذي يطرح في هذا السياق: ما هي أشكال الغربة عند حازم القرطاجني؟ وكيف تؤثر على التخييل عنده؟ وتحت هذا الإشكال المطروح بدأت الدراسة في تقصي شعرية الغربة بأشكالها المختلفة (التعجب والغموض) بهدف الوصول إلى تأثيرها على التخييل عند حازم القرطاجني، وذلك من خلال تتبع آرائه في الغربة. وقد استفادت الدراسة من دراسات سابقة تناولت شعرية التخييل عند حازم القرطاجني، ولكنها ركزت في معظمها على عنصر المحاكاة، وهنا كان المنطلق لتركز الدراسة على الغربة التي تشكل جانبا آخر لا يمكن إهماله في التخييل عند حازم القرطاجني.

2. مفهوم الغربة

1.2 الغربة لغة:

جاء في لسان العرب في مادة غرب التغريب: النفي عن البلد، التغرب: البعد، والاعتراب كذلك وغريب بعيد عن وطنه (ابن منظور، دت. ص: 3225، 3226). ويظهر من هذا أن المفهوم الأول للمادة مرتبط بالبعد في تعلقه بحضور الإنسان، أما المفهوم الثاني للمادة فيتجلى من خلال ربطها بالكلام لتأخذ منحى آخر، إذ نجد في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي أن "الغريب: الغامض من الكلام، وغربت الكلمة غربة، وصاحبه مغرب" (الفراهيدي، 2003. ص: 272)، ومنه أيضا "غرب الكلام غربة: غمض وخفي، فهو غريب، وأغرب في الكلام: أتى بالغريب البعيد عن الفهم (مجمع اللغة العربية، 2004. ص: 647).

وتجمع المعاجم على أن مادة غرب تأتي بمفهوم البعد والابتعاد سواء في الحضور الفعلي للإنسان واعتراجه وتغربه عن وطنه، وكذلك في الكلام تأتي بمعنى الابتعاد باللفظ عن المعنى المقصود أو باستعمال اللفظ غير المألوف أو الغامض.

2.2 الغربة اصطلاحا:

يعد تعلق كلمة الغربة في إطار الدراسة بالجانب الكلامي أمرا واضحا، وهذا ما جعلها تأخذ من المعنى المعجمي معنى الغموض الذي يصاحبه الإبهام والتعمية، فلا يفصح الكلام عن معناه للجميع إلا بالبحث في حقيقة الكلام والمقصود من ورائه، وقد يعمد صاحب الكلام إلى استعمال ألفاظ وحشية تجعل المتلقي يقف عاجزا على الفهم بسبب ذلك اللفظ الوحشي "والغربة أن تكون الكلمة

وحشية لا يظهر معناها فيحتاج في معرفته إلى أن ينقر في كتب اللغة المبسطة" (مطلوب، 1967، ص: 268، 269)، وربط الغرابة باللفظ هو الأكثر شيوعاً وتناولاً في النقد العربي القديم، ويظهر من هذا المفهوم أن الغرابة ترتبط بشكل أكبر بالألفاظ التي يستعصي فهمها وتحتاج إلى الشرح والتفسير وتحتاج إلى البحث في المعاجم، غير أنه لا يمكن حصر الغرابة في دائرة الألفاظ وحدها فقد ترتبط بالمعاني، فكما قد يحدث الإغراب في اللفظ يحدث في المعنى.

وغرابة الألفاظ -حسب المفهوم السابق- لا تدل على المقصود بما بقدر ما تدل على الإبهام والغموض، والفصاحة عند العرب "مبنية على الكشف الواضح، موضوعاً للبيان الظاهر، والغرض بها سلامته من الغامض" (الخفاجي، 2006، ص: 54)، وهذا هو أصل البيان، ولا بد من الإشارة إلى أن الغرابة المقصودة في الدراسة هي ليست هذه الغرابة التي تنفصل عن الفصاحة والبيان العربيين، وإنما هي نوع من الغرابة يستهدف فيها الشاعر إحداث إثارة في نفس المتلقي، ليتقبل ذلك النص الشعري المفعم بالمغالق التي تحفز في نفس المتلقي إرادة الوصول إلى كنه المقصود من التغريب الذي أحدثه الشاعر، فيسعى المتلقي إلى حل تلك المغالق وفك شفرتها، وتشكل بذلك رؤية قرائية للغرابة تستجيب لثقافة المتلقي، وبهذا المفهوم تبتعد الغرابة عن التعمية والإبهام والتعتيم، وتدخل في سياق جديد هدفه إثارة المتلقي من خلل خلق عوالم جديدة.

ويسعى المبدع من وراء إحداث الغرابة إلى كسر تلك الأسس البالية والحواجز التي خلقت في فلك المتعارف عليه، وهذا ما ثبت في أشعار المحدثين الذين استحدثوا قوالب ومعاني جديدة نأت بهم عن السير على خطى تلك القوالب الموروثة واتباع أشكالها وأنماطها الثابتة التي تقيد المبدع وتحد من إبداعه، وفي هذا السياق لا بد من القول "إن الإشارات المتكررة في كتب النقاد إلى غموض بعض شعر المحدثين ووقوعهم في الإحالة وتخطئتهم في استعمال بعض المعاني، وعدم التطابق بينها وبين المقامات هي -ولا شك- مظهر من مخالفة سنة المعنى" (المبخوت، 1993، ص: 105)، والحقيقة أن الغرابة تجاوزت اللفظ إلى صور أخرى ممثلة في المعنى والمجاز والتصوير الفني، وقد تعدد استعمال القدماء لمصطلح الغرابة فجاء بعدة مرادفات ولعل أكثرها شيوعاً بينهم الغموض، الغريب، التعقيد والتعمية الحوشي .. وغيرها من المصطلحات التي كثر استعمالها في كتاباتهم.

3. مفهوم التخيل

1.3. التخيل لغة:

جاء في مقاييس اللغة لابن فارس "(خيل) الخاء والياء واللام أصل واحد يدل على حركة في تلون. فمن ذلك الخيال، وهو الشخص. وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه... ويقال تخيلت السماء، إذا تهيأت للمطر، ولا بد أن يكون عند ذلك تغير لون. والمخيلة: السحابة. والمخيلة: التي تعد بمطر. فأما قولهم خيلت على الرجل تخيلاً، إذا وجهت التهمة إليه، فهو من ذلك، لأنه يقال: يشبه أن يكون كذا يخيل إلي أنه كذا، ومنه تخيلت عليه تخيلاً، إذا تفرست فيه." (ابن فارس، 1979، ص: 235، 236) وهذا التفسير اللغوي للكلمة يؤكد أن جميع المشتقات المنحدرة عن كلمة خيال تدل على التحول والتغير وهذا ما حملته كلمة تلون حسب التفسير، إلى جانب ربطه من جهة أخرى بالحلم، وقد جاء في محكم التنزيل قوله عز وجل: ﴿فإذا جابههم وعصيههم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى﴾ (سورة طه، الآية 66) أي يخيل إلى الناظر أنها تسعى "والخيال لكل شيء تراه كالظل، وكذلك خيال الإنسان في المرأة، وخیاله في المنام

صورة تمثاله، وربما مر بك الشيء شبه الظل فهو خيال، يقال: تخيل لي خياله... عن الأصمعي: الخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان؛ وأنشد:

أخ لا أخا لي غيره، غير أنني كراعي الخيال يستطيف بلا فكر. (الأزهري، 1964. ص: 565)

ومن المعاني التي يحملها لفظ الخيال معنى الظل الذي يلزم الشيء ولا يغيب عنه وحتى صورة الإنسان في المرأة هي ظل يمثاله، ويبدو معنى الخيال أكثر وضوحاً في معجم محيط المحيط لبطرس البستاني الذي جاء فيه أن "الخيال عند الحكماء قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها فهو خزانة الحس المشترك... والخيال قد يقال للصورة الباقية من المحسوس بعد غيبته في المنام وفي اليقظة... والمخيلة القوة التي تخيل الأشياء وتصورها وهي مرآة العقل" (البستاني، 1987. ص: 264)، ويظهر من هذا أن الخيال هو تلك الصور المجردة التي تحتزن في العقل الباطني للإنسان، وتحضر كلما استدعاها، وقد يتجاوز الإنسان تلك الطاقة الحسية ليصورها كيف شاء ومتى ما شاء، ومنه التخيل الذي يكون في أمر غير حقيقي.

2.3. التخيل اصطلاحاً:

أجمع الكثير من العلماء على أن الخيال هو أساس الخلق والإبداع، ومن دونه لا يمكن للطاقة العقلية أن توغل في عملية الابتكار، وممكن الخيال الفص الخلفي للدماغ، حيث يصدر عنه قوة تتضمن ما يدركه الحس المشترك الذي هو تلك الطاقة المنبثقة من جميع كيان الإنسان وأعضائه المادية والباطنية، وهذا ما أثبتته الشريف الجرجاني حين اعتبر الخيال "قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها فهو خزانة للحس المشترك ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ" (الجرجاني، 1985. ص: 107)، وهذه القوة الكامنة داخل الدماغ تشترك في لحظة ما لتركز على الموجودات الحسية والمادية لتخلق عالماً عبر الصور والرؤى والمعاني الشاعرية غير المجسدة، وهذه الموجودات المكتنزة في الدماغ هي من تحفز الخيال، حيث يشتغل بإيعاز ذلك الحس المشترك الفاعل الذي يدعم الخيال للانطلاق في حشد الأفكار والخيالات المبدعة الخلاقة.

ويبدو أن الشريف الجرجاني قد تفتن لكيفية اشتغال الخيال، وحدد منطلقاته الأساسية مادياً ومعنوياً، وذلك حين صرح بأن مكانه العضوي الدماغ، وهذا الأخير لا يشتغل من تلقاء نفسه بل تحركه تلك الأحاسيس المشتركة التي هي بدورها تشكل له الإطار المعنوي الذي يجري فيه دون أن يتميع أو ينحرف إلى جهة أو إلى أخرى. وتتوفر هذه الشروط يمكن للمبدع أن يصنع عالماً جديداً مبتكراً غير مرئي يمكن تصوره وحده بالغوص في المنجزات اللغوية والمجازية والفكرية. في الوقت نفسه يمكن القول إن ما يحفظ في الدماغ يثره الخيال ويغنيه حتى يكاد الجانب المادي يتلاشى ليبقى أثر الخيال حاضراً بقوة وذلك بتحويل المادي الواقعي إلى تصورات غريبة تتباين فيها الصور المحفوظة في الدماغ، وهكذا فإن فضاء الخيال يجعل من كل شيء ممكناً وتذوب في أجوائه العوالم الفيزيائية ويغدو العادي غير عادي وتتحول الأشياء كلها مادية وغير مادية إلى مزيج من الرؤى المتوائمة وإلى عالم غير منسجم منبعه الإلهام والحلم الفياض شبه الواعي.

وينبغي الإشارة إلى وظيفة الخيال ودوره وأهميته في تشكيل عالم من الصور الذهنية عن طريق الاسترجاع والاستشراف في عملية تصويرية خيالية ولكن ليست كما كانت عليه وإنما في حالات متميزة غير ملموسة. "ويشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة (الخيال) إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات

حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقة فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة" (عصفور، 1992، ص: 13)، ومن ثمة يكون الخيال قادراً على صنع رؤى تخيلية لأشياء غائبة عن الوجود وإعادة تشكيلها وفق تلك الرؤية التخيلية لصاحبها، ولكنها تبدو بشكل واقعي في الذهن والمخيلة، وهذا التشكيل بعيد عن الاستعادة الآلية وبعيد عن المدركات الحسية حيث لا ترتبط الأشياء المتخيلة بزمان أو مكان محدد، فليس الخيال استعادة للمدركات الحسية كما هي، بل هو إعادة تشكيل وخلق جديد للمدركات المرئية لبناء عالم خاص يتميز بالجدّة ويجمع بين الأشياء المتباعدة والمتنافرة في انسجام تام ووحدة متناسقة تماماً، وتتجلى أهمية الخيال في كونه يتجاوز الواقع المادي الحسي لابتكار صور مختلفة في طبيعتها عن تلك التي نشهدها في الواقع المكاني والزمني بحيث تتداخل كل الذكريات والمعلومات المخزنة وتنشط بذلك عملية الاتصال بين الخلايا ونقاط السينابسات، وتنشأ معزوفة متناغمة من الأفكار الخيالية التي تتسم بالغرابة. غير أن ما ينتجه الخيال وإن بدا غريباً للآخر إلا أنه يمنحه جانباً من القبول والإعجاب. ومن هذا التوصيف ندرك أن الخيال أداة مهمة ووسيلة ضرورية في عملية الخلق والإبداع والتجديد.

يرى جابر عصفور أن مصطلح الخيال حدد بداية في المجال الفلسفي، ولم يلبث أن انتقل إلى مجال الدراسات النقدية والبلاغية التي استفادت من الرؤى الفلسفية فراحت توظفه في الكشف عن فاعلية الشعر وخصائصه وفعاليته وتأثيره في المتلقي، وأصبح الخيال عندهم صفة تميز بها الاستعارات والتشبيهات عن بعضها بعضاً (عصفور، 1992، ص: 21)، ويثبت هذا أن الخيال الذي أصبح فاعلاً في مجالات أخرى غير الفلسفة كالبلاغة والنقد، أصبح عنصراً مهماً في الدراسة والتحليل والمقارنة والنقد، وأصبح دوره أساسياً في الوصف في الشعر وفي تحليل الموصوفات، وأصبح لا غنى عنه كوسيلة ضرورية للغوص في الأساليب الشعرية وفي اجتراف المفاهيم النقدية والمبادئ التي يستند عليها الناقد في الكشف عن جوانب الإبداع، ولولا توظيف الخيال في الدراسات النقدية كأداة أو وسيلة، فإن الدراسات تعجز عن سبر غور النصوص للكشف عن الجوانب الخفية فيها الفكرية والأدبية بما في ذلك المعاني المجازية والاستعارية والتشبيهية. ويتجاوز الخيال هذه الحدود ليعمل على التأثير في المتلقي نفسياً ووجدانياً وفكرياً بما يتضمنه من صور بلاغية وتشبيهات، فهو يعمل على إثارة وجدان المتلقي وتحريك مشاعره وأحاسيسه وملامسة أذواقه، وبهذه الآليات التخيلية يصبح المتلقي قادراً على التفاعل مع الإبداع، فالعملية الإبداعية على هذا الأساس تحتاج إلى خيال فعال ثري، وتحتاج إلى بلاغة وتشبيهات مجازية تستدعي توظيف الخيال.

4. اقتران الغرابة والتعجب بالتخيل

كثيراً ما تصادف المتلقي معان يصعب فهمها تخرج به عن المؤلف المعتاد لتضعه في دائرة الغريب الذي يشكل جزءاً جمالياً في المعنى المراد إيصاله، هنا ينشأ الانفعال والتأثر الجمالي الذي يهز نفس المتلقي "ولا شك أن التعجب والاستغراب بارتكازه على غير المؤلف، أو المعتاد أو حسب القرطاجني المستطرف والنادر الوقوع والمفاجئ للنفس، يعمل على كسر التوقع أو أفق انتظار المقول له، ويزحزحه عما اعتاد عليه ويفاجئه بما لم يتوقع، ومن هنا يتحقق الانفعال والتأثر والهزة الجمالية" (الوهبي، 2002، ص: 297، 298)، إن هذا التعجب الذي يحيل إلى الغريب والخروج عن المؤلف هو ما يجعل المتلقي في حيرة فيظل يتأرجح بين قبوله ورفضه، والغريب غير المؤلف يحدث في النفس الدهشة والإعجاب بشكل غير مسبوق، حيث يفاجئ المتلقي بشيء غير متوقع، وتحدث الاستجابة بفعل تلك التجربة الجديدة والمثيرة في الآن نفسه، ويبقى هذا التأثير الجمالي الذي يحدثه التعجب في شتى نواحيه نسبياً يعتمد في قبوله أو رفضه

على شخصية المتلقي وثقافته وتجارب السابقة، فما هو غريب عند بعضهم هو مألوف عند البعض الآخر، وفي كل الأحوال يبقى الكاتب معلقا بالتعجب ما دام يدور في فلك الفن والأدب فهو عنصر لا يستغني عنه في الأدب.

ويحقق الشاعر تأثيرا كبيرا في المتلقي وهو يستخدم التعجب والمعاني المستطرفة النادرة واللطائف المغربة في شد القارئ أو المتلقي، وهي أمور يصعب الوصول إلى التعبير عنها والاهتداء إليها، والسر وراء توظيف الشاعر للغربة وإحداث التعجب المستطرف هو اختفاء السبب المباشر وبعد غايته وعدم وجود شاهد مباشر عليه أو شبيه له، فهو كالجمع بين النقيضين أو الأمرين المفترقين حيث لا تغيب اللطيفة التي تشترك بينهما كلياً، فيحدث بذلك الاستغراب والدهشة نتيجة تلك المفارقة الكبيرة. ويزيد الشاعر من التعجب لإثارة المتلقي فيبتكر الأساليب واللطائف التي من شأنها أن تقوي الكلام فيسعى إلى "أن يتزأى بالكلام إلى أنحاء من التعجب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام. والتعجب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقلل التهدي إليه من سبب الشيء تخفى سببته، 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 تستغربها" (القرطاجني، 2008. ص: 80)، والقرطاجني حين قال بتزأى الكلام إلى أنحاء من التعجب كان يقصد بذلك استخدام الكلام المثير للدهشة في القارئ، كما رأى أن التعجب ينجم عن استبداع الشاعر لصور فنية ولطائف يصعب التهدي إليها، ويصبح بذلك التعجب أداة لجذب انتباه القارئ وتقوية الاهتمام بالنص، فكلما تحققت الدهشة وتعزز الاهتمام، تضاعف استعداد المتلقي لاستيعاب النص من أجل تأمل معانيه، وبذلك يمنح الشاعر قارئه تجربة شعرية مفيدة حيث يضيف على النص شيئاً من المتعة الجمالية والمرح الفني فيداعب مشاعره ويحرك عواطفه بآليات تثير فيه الدهشة والحبور حيناً والأسى والغضب حيناً آخر، غير أنه في الوقت نفسه لا ينبغي للشاعر أن يبالغ في التعجب، إذ ينبغي أن يستخدمه بشكل متوازن ليحافظ على الغاية من نصه والمعنى الذي يحمله، فالغاية والمعنى ركنان أساسيان في العملية الإبداعية.

لقد أبرز لنا حازم القرطاجني الفهم العميق الذي يحققه الشاعر لتعزيز تأثيره في نفسية المتلقي، فكلما كان الاستطراف أكثر تعجباً ازدادت درجة التأثير والتكرير على أهمية التعجب في الشعر، حيث يتمكن الشاعر من التأثير في نفسية المتلقي بصورة أشد وأقوى، وهذا العنصر المثير يعد واحداً من الأساليب الشعرية التي تعمل على إثارة الدهشة والاستغراب في القارئ والمستمع، وذلك باستخدام اللغة والمحاكاة الشعرية لتصنع المفاجآت واللطائف غير المتوقعة التي يشحن بها الشاعر نصه الشعري، ومن ثمة يتم التأمل والتأثير لاستنطاق النص المكتظ بالغنى والتنوع والتعجب، وينجم التفاعل والانصهار مع النص، ويلجأ الشاعر حينئذ إلى استخدام الأمثلة والطرق التعبيرية المثيرة للمتلقى، وتتم الاستجابة والدهشة من تلك التعابير والمعاني والصور التي تتجاوز أفق المتلقي، حيث يستبدل الشاعر الأشياء المألوفة بغير المألوفة عن طريق الاستعارات والتشبيهات التي تجذب انتباه المتلقي، وتثير استغرابه ويزداد الاقتناع بانجذاب القارئ وشد انتباهه وتفاعله مع النص الشعري.

ومادام التعجب في أحد أركانه قائماً على الصورة التشبيهية فقد قسمه حازم القرطاجني إلى قسمين "القسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع، وهذا أشد تحريكا للنفس إذا قدرنا تساوي قوة التخيل في المعنيين، لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثيرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى

الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه" (القرطاجني، 2008، ص: 85)، ويوضح القرطاجني تقسيم الصورة التشبيهية وأثرها في المتلقي وهي عنده قسمان: القسم الأول هو ما يتداوله الناس عامة، وهو تلك الصور والمقارنات المألوفة والتي تشيع بين الناس، أما القسم الثاني فهو التشبيه المخترع، ويتمثل في الصور الجديدة وغير المألوفة ويكون مبتكراً يستولي على اهتمام المتلقي ويثيره بشكل أكبر، ويؤدي الخيال في الصور التشبيهية في قسمها الثاني دوراً كبيراً وقوياً، حيث يؤثر على المتلقي ويحرك فيه مشاعر مختلفة، وانفعالات جديدة ناجمة عن التعجب الذي يحدث الصور التشبيهية المخترعة، ولا ينفك المبدع يتفنن ويتخير من الصور التشبيهية ما يأسر به بال المتلقي ويزيد من انجذابه للنص ويتعلق به لأنه يشاركه في تلك التخيلات التي لم يستطع المتلقي البوح بها، فيتخذ من تلك الصور التشبيهية المخترعة تنفيساً عما يجول في ذهنه من مشاعر وعواطف عجز على النطق بها بشكل أعمق، والتشبيه عندما يكون غير مألوف وغير متداول يكون أعمق وأدق في الوصول إلى مشاعر دفينية، ويكون له أثر أعمق في المتلقي والقارئ والمستمع، والصور التشبيهية المخترعة أبلغ وأقوى تأثيراً في كسر أفق التوقع عند للمتلقي.

وجلي أن التشبيه المخترع غير المعتاد يفوق التشبيه المتداول، فالنفس تميل إلى التجديد وتنزع عن القديم وتنفر منه، فالتشبيه المتداول مجرد مقارنة معتادة يقل تأثيرها على المتلقي، فهو شائع لا أثر فيه للجدة والابتكار أو خرق أفق المعتاد، أما المخترع فيستخدم قوة التخييل التي من شأنها أن تتجاوز حدود العادي وتبعث على الدهشة والمفاجأة فتصدم أفق القارئ خلافاً للمتداول الذي قد يكون تأثير أقل فاعلية، فلا يجد الاستجابة العاطفية القوية ولا يحرك الانفعالات بقدر الذي يحدثه من التعجب، وقد ركز القرطاجني على وجه الخصوص على أهمية التشبيهات المبتكرة التي تلفت الانتباه، غير أنه يجب الإشارة إلى أن الأشخاص يختلفون في درجة التأثير والانفعال، ويختلفون في درجة التواصل مع التشبيهات فبعضهم يكون رد فعل أقوى من الآخرين، ويبقى الاستطراف ظاهر في الجديد فالنفس تميل إليه.

يتطرق حازم القرطاجني في باب آخر إلى قضية أفضلية الشعر ومكانته وصفاته التي جعلته أرقى الكلام "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيباته، وقوي شهرته وصدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته" (القرطاجني، 2008، ص: 63)، ويرى القرطاجني أن هناك خصائص وميزات أهلت الشعر ليكون من أحسن الفنون وأجملها، فالشعر الأجمل هو الذي يحسن الشاعر فيه المحاكاة أي محاكاة الواقع لكن بطرق مجازية تخيلية حتى إذا ما طالعته وجدته لا يناقض الواقع والحقيقة بل يتماهى معها في أساليب شتى من البلاغة والمجاز، فقدرة الشاعر على المحاكاة بشكل فني يضفي على شعره كثيراً من الجاذبية والقبول ويؤهله للتداول بين الناس، وقد تستمر القصيدة حية نابضة لفترات زمنية طويلة. والصفة الأخرى التي تعلي من شأن الشعر هي القالب أو الصياغة اللغوية الشكلية، حيث يستساغ التلفظ به فيكون سلساً بليغاً يختار فيه الشاعر الألفاظ المناسبة والأساليب ذات الإيقاع الجذاب والموسيقى التي تأسر السمع، فالطلاوة الظاهرية والصياغة الصحيحة البليغة والفصيحة تجعله ذا أهمية فيحتفي به القارئ والناقد على حد سواء. والجانب الآخر الذي يعلي من قيمة الشعر هو شهرته وكثرة تداوله بالإضافة إلى الصدق الذي يضفي عليه هالة لقبوله، وقد يكون الكذب فيه خفياً ليظهر في صورة لا تباين صدق القول. وللشعر ميزة أخرى تتجلى في غرابته، والغرابة صفة تجذب الانتباه وتشد العاطفة والفكر. وبهذه الخصائص وغيرها يحظى الشعر بمكانته الحقيقية بين الفنون، وتتجلى بوضوح سمات الشعر الذي يحظى بالقبول والتداول والخلود، وهي خصائص معروفة عند معظم الدارسين والنقاد قبله وبعده ولكنه صاغها مرتبة يسهل تناولها واستيعابها.

يعلق القرطاجني في باب آخر على أمر مهم وهو التفرقة بين الشعر الذي يتحرى فيه الشاعر المحاكاة المباشرة، والشاعر الذي يلجأ للغربة والتعجب والخيال، ويرى أن هذا الأخير أكثر إبداعا وابتكارا "فكلما قرب الشيء مما يحاكى به كان أوضح شبها، وكلما اقترنت الغربة والتعجب بالتخييل كان أبعد" (القرطاجني، 2008. ص: 81)، ويشير القرطاجني هنا إلى أن الشيء كلما قرب مما يحاكيه كانت العملية التشبيهية واضحة وملموسة، وهذا يمكن من فهم الشيء وتوصيله إلى الذهن بجلاء، ولا شك أن استخدام التشبيهات في الأدب والفن من شأنه أن يقوي الأفكار والمعاني، ومن شأنه أيضا أن يزيد من تأثير تلك الأفكار والمعاني على المتلقي حين يستخدم التشبيهات بصورة فعالة، ليكون المعنى وتكون الصورة أوضح في ذهن المتلقي، وإذا رافق ذلك الاستخدام الجيد تعريب وتعجب، لا بد أن تكون المعاني أكثر قوة والصور أكثر طرافة. ولا شك أن ارتباط التعجب والغربة بالتخييل من شأنه أن يؤدي إلى نشأة أعمال فنية وأدبية أقوى في الإبداع، وهذا ناجم عن توظيف الخيال الذي يضيف على الأفكار الغربة والتميز، غير أن هذا الدمج بين الخيال والأفكار ينبغي ألا يكون مبالغاً فيه لإحداث التوازن وإلا فإنه يؤدي إلى عدم التواصل مع القارئ أو المتلقي بشكل عام، وبالتالي فإن المبالغة في التخييل قد تحدث خللا في وصول المعاني المرجوة كما قد تشوه الصور وتثير الارتباك والاضطراب في نفسية المتلقي، لذلك ينبغي أن يكون الربط مناسباً وملائماً ودون إفراط.

وتطرق القرطاجني بعد ذلك إلى فكرة تتعلق بكون النفس يمكنها استيعاب ما لم تألفه من قبل وما لم يكن معهودا ومعتادا لديها حتى ولو فاق توقعاتها، يقول القرطاجني في هذا الصدد: "النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل ووقع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود" (القرطاجني، 2008. ص: 85)، فالإنسان يحيل إليه في الأشياء غير المعهودة أمور معجبة، يستغربها ويشعر باستطرافها لجودة ارتباط التخييل فيها بالتعجب والغربة، ويحدث هذا حين يصادف المتلقي أشياء لم يبصرها أو يتصورها من قبل، فيقع ذلك من نفسه موقعا حسنا. ويفهم ما ذهب إليه القرطاجني أنه مهما كان التعبير أو التصوير يفوق توقع الإنسان ويختلف عن أفق انتظاره، إلا أنه في الوقت نفسه يحفز فيه غريزة اكتشاف الغريب والعجيب، وتجعله هذه التجربة الجديدة يشاهد ما لم ترها عينه ويعيش ما لم يدر في نفسه، وبذلك يتوسع في تجربته وتصوره للعالم، وعندما يكتشف الشخص تلك الأفكار والتجارب الجديدة يزداد نموه وتطوره في الناحية الفكرية والإنسانية، وتزداد قدرته على فهم الصور الفنية الأكثر غرابة وتعجيبا، وما يثبت صحة ما ذهب إليه القرطاجني أن الإنسان حين تصادفه مواقف غير مألوفة، وتواجهه أمور غير متوقعة، تثير فيه الإعجاب إذا ما توصل إلى فك شفرة الغريب والتعجب فيها، ويحس بذلك أنه مختلف عن الآخرين، حين يكتشف خبايا التخييل الذي لم يكشفه الآخر، وقد ثبتت هذه الفكرة في الدراسات الغربية المعاصرة وذلك في نظرية التلقي عند ياكوس Yaus الذي "يفترض في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنسا أدبيا عن آخر. ولا تكتسب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارسة. ويكون القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان، بحيث ينفذ ببصيرته التي تأتي باختلالات أو تشويهاات جديدة على التقاليد الفنية القديمة. ثم يلتقط القارئ تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة" (بوحسن، 1993. ص: 29)، وهذا الفهم الخاص من المتلقي للصور الفنية الجديدة يفضي به إلى التطور والنمو والتفاعل أكثر مع الحياة بما فيها من أحداث ومستجدات، ومن شأن التأمل في الأمور غير المألوفة أن يفتح الآفاق ويوسع المدارك والوعي

واستيعاب العالم بما يضح فيه من تجارب وأحداث، وبهذا فإن التعامل مع الأشياء غير المألوفة يمكن من اكتشاف الأشياء الجديدة والمختلفة ويفتح الرؤية على آفاق أرحب وأشمل.

كما تناول القرطاجني في قضية الجودة والضحالة في الشعر فكرة مفادها أن "أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى" (القرطاجني، 2008، ص: 63)، ويعبر القرطاجني في هذه المقولة عن وجهة نظر في شأن الشعر وتعبيراته، فيرى أن الشعر ينبغي أن يتصف بالجمال فيما يتعلق بالتشبيهات والصور بالإضافة إلى صدقه وخلوه من الكذب، كما يشترط القرطاجني في التخيل ألا يباين الواقع أو يعاكسه، وينبغي أن يخلو التعبير المتخيل من المعاضلة والتعقيد والغرابة التي تصل إلى حد الإبهام. وتبرز من هنا نظرته للشعر فمهما كان الشعر موزونا ومقفى -عنده- فإنه قد يكون غير جيد وغير محبب لعدم توفر صفة الجمال فيه وبعده عن الحقيقة، واستند القرطاجني على أهمية الجمالية الشعرية، فإذا خلا الشعر من تلك المواصفات المحددة في قوله السابق، فإنه لا يسمى حينئذ شعرا، خاصة إذا كانت التشبيهات فيه سيئة والصور رديئة وكان غير معبر عن الحقيقة بصدق، وهذا شعر ضعيف لا يرقى إلى مستوى الشعر حسبه. ويفهم مما سبق أن الشعر الجيد عند القرطاجني هو ما كان بسيطا وخاليا من عناصر التعقيد والغرابة المبالغ فيها، والشعر إذا كان قبيح المحاكاة أي التشبيهات وورد في صيغ مبتذلة واتصف بالكذب وخلا من التعجب والغرابة فهو لا يرقى إلى مستوى الشعر الذي يهتم به القراء ويحتفي به النقاد ولو توفر فيه جانب الإيقاع الموسيقي من وزن وقافية.

5. غموض المعنى وأثره في التخيل

ترى فاطمة عبد الوهبي في هذا السياق أن قضية الوضوح والغموض في الصور المركبة في الذهن تعود إلى الصحة والكمال في المعنى "فالمعنى الأساسي ليس سوى قضية علاقات، فإذا لم يحكم الربط اختل الفهم. ولا شك من جهة ثانية أن وظيفة التخيل، وهي لب العمل في القول الشعري تتقهقر ولا تصل إلى غايتها من التأثير والالتذاذ، حيث التخيل هو نقطة انطلاق عند القائل ونقطة قبول أو ارتداد عند المقول له" (الوهبي، 2002، ص: 250)، فالغموض في المعنى بهذا الشكل تحدده العلاقات الداخلية المتينة، وإذا لم تكن تلك العلاقات محكمة في تلاحم كلي منسجم فإن الفهم يختل وتتوتر الرؤية في استيعابه وإدراكه وقبوله، ويؤدي الخيال في هذا الإحكام للعلاقات دورا أساسيا يتوخاه الشاعر في المعنى الشعري، وهذا الغموض في المعنى الناجم عن التخيل له تأثير بارز في تحديد الغاية من الخطاب الشعري والالتذاذ به، فالخيال يشكل نقطة الانطلاق للشاعر ونقطة الرضا والقبول للمتلقى.

ويفهم مما ذهب إليه فاطمة عبد الوهبي أن الغموض في المعنى تحكمه علاقات لا تخلو من الوضوح، وهنا تتجلى أهمية العلاقة بين الوضوح والغموض التي تقوم في أساسها على مجموعة من الشوائج والترابطات الداخلية التي تتركز على جملة من العناصر، وفي ذلك إشارة -من الناقدة- إلى أن الشعر يقوم على الصور والتراكيب الذهنية التي تقوم على التوازن بين الغموض والوضوح. ويكون الغموض جذابا ومثيرا إذا تخلله الوضوح اللازم لتكون الرسالة الشعرية مفهومة بصورة أفضل، ومن خلال تلك العلاقة تبرز الأفكار والمشاعر، والربط القوي بين الوضوح والغموض هو الذي يبين جودة الشعر الذي يروق ويلذ للقارئ، كما لم تهمل الناقدة ربط الغموض في المعنى بالتخيل، ذلك أن عنصر التخيل هو الجوهر الذي يجعل الشعر مؤثرا وممتعا، والشعور بالالتذاذ بالنص الشعري مرده إلى عملية التخيل

الذي يتم به قبول الشعر. وتبرز استجابة المتلقي لتقبل الشعر أو الارتداد عنه نتيجة لفهم للتخييل الذي يحدثه الشاعر، ويتوقف فهم ذلك على التحكم في العلاقة المعقدة بين الغموض والوضوح والربط الجيد بين العناصر المختلفة.

تشكل المعاني -عند حازم القرطاجني- لب الكلام ومقصده والأساس الذي ينبغي الإعراب عنه، غير أنه في كثير من الأحيان يتعمد القائل أو المرسل إغلاق المعنى ليكون غامضاً فيغلق منافذ الكلام كي لا يظهر أو يتجلى بشكل واضح (القرطاجني، 2008، ص:152)، وإذا كان الكلام يقتضي التوضيح وعدم الإبهام في المعنى باعتبار أن أكثر مقاصد الكلام تستدعي الإبانة والتصريح بالمفاهيم، فإنه في كثير من الأحيان يقصد القائل الإغماض والتغطية وعدم الكشف عن المعنى، فعدم الإفصاح والإعراب عن المفاهيم من شأنه أن يكون خلفه هدف مقصود وإنشاء أسلوب دراماتيكي لإحداث عنصر التشويق سيما في الشعر والأدب لتتوفر جاذبية النص الأدبي.

وقد يكون الغموض لأسباب أخرى غير أدبية، وقد يلجأ إليه حين يريد القائل تجنب النقد والتخفي عن الجوانب السلبية، وقد ينجم عن ذلك نوع من البعثرة والتشتت في الفهم والتفسير، وربما أدى ذلك إلى سوء التفاهم والتواصل نظراً لضبابية الغموض، ويلجأ بعضهم إلى إخفاء الخصوصية عن طريق الإغلاق والغموض ليحدث من ذلك عن بعض الإثارة والتساؤل والفضول عند المتلقي "ولعل أدباء كثيرين قد أغراهم هذا النزوع فانساقوا وراءه ليرسموا حول أنفسهم هالة من الغموض ولا يترددون في أن يصرحوا أن حالة الإبداع لا يستطيعون تفسيرها لأنها في تقديرهم ضرب من الإلهام أو الإشراق والحدس، في حين يكون الغموض ظاهرة طبيعية مطلوبة إذا هو انطوى على خصوبة في المعرفة وثراء في الفكر والفن ولكنه لا يكون إلا إيهاما إذا هو انطوى على ضحالة وعجز" (عامر، 2006، ص:120)، ومن ميزات بعض الكتابات هو تعمد الإغفال والتضليل في تشكيل المعنى إلا أن النص الحقيقي هو الذي تعثر فيه على التوازن بين المعنى المباشر والمعنى التخيلي والصياغة اللغوية واللعب بالألفاظ هو الذي يشكل الوسيلة لإنشاء عملية الإخفاء والظهور، إلا أنه ينبغي الحفاظ على مسافة التوتر بين المرسل والمرسل إليه عن طريق وضع الرموز واللجوء للشفافية حتى لا تكون المعاني كلها مبهمة ومقفلة.

ويرجع القرطاجني الغموض في المعنى إلى وجوه كثيرة يقول في هذا الصدد: "ووجوه الإغماض في المعاني: منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معا" (القرطاجني، 2008، ص:152)، ويفهم من هذا أن عملية الإغماض وإخفاء المعنى تأخذ أوجها عدة، فقد يرجع الغموض إلى المعنى، ليكون الغموض بذلك ناجما عن المعنى ذاته، وقد يكون ناجما عن صياغة الألفاظ والعبارات الدالة على المعنى، وقد يكون أصل الغموض عند الجمع بين غموض المعنى والصياغة اللفظية.

إن ما ذهب إليه القرطاجني في تحديده لوجوه الغموض في المعنى يدلي بنا إلى الغوص في حقيقة ذلك الغموض في المعنى الذي قد يكون مصدره المعنى ذاته فالشاعر يصح له إظهار معانيه كما قد يعتمد إلى إغماضها وهذا حسب إرادته الفنية، في الوقت نفسه يمكن للشاعر أن يوصل معانيه وأفكاره بصورة واضحة وجليّة من خلال الألفاظ المباشرة والصريحة أو عن طريق استخدام عنصر الغموض حيث تضيف بعض الألفاظ على المعاني غلالة قائمة مقصودة أو غير مقصودة تنشأ من السياقات المعقدة للغة والأساليب، كما قد تنجم عن ألفاظ بعينها، فالمعنى لا يمكن التعبير عنه بصورة مطلقة وثابتة، وقد يظل المعنى متأرجحا بين المعنى في ذاته أو في الألفاظ والعبارات

اللغوية "إن النفاذ إلى ما وراء الواقع يجعل من الشعر كونا غريبا وظاهرة الغموض هي ظاهرة لا تحل بالعمل الأدبي حتى وإن كانت تقطع همزة الوصل بين القارئ والنص، والمتلقي الفطن والواعي يرى في هذا العنصر القار جمالا يثيره ويستثيره، بل يزرع فيه تلك الرغبة الإبداعية، التي تدفعه إلى التوغل في سراديب النص الإبداعي، فيستحضر جل أدواته النقدية ليخوض مغامرة الكتابة الجديدة ويعيش حرارة الكشف كالتّي عاشها الشاعر لحظة التوهج والكتابة الأولى" (تاويريت، 2009، ص: 34)، ويكون الغموض في أحيان كثيرة مرغوبا فيه بل يكون ضروريا حين يتعلق الأمر بالإبداع والإثارة والفضول والتشويق، ومن ثمة يستدعي الفهم القدرة على التفسير والتحليل من قبل المتلقي الذي ينبغي أن يبذل مجهودا في البحث عن المعنى وراء الألفاظ التي تشيع ستارا مكثفا من الضبابية والإخفاء يغيب معه المدلول وراء نسيج اللغة الصفيق إلا أن الرموز اللفظية من شأنها أن تشير إلى المعاني الخفية التي تتوارى بين السطور ووراء الكلمات، وبذلك يسعى القارئ في فهم السياق العام مركزا على إدراك العلاقات التي تربط بين الألفاظ والمعاني.

وتظهر لنا فاطمة الوهبي في دراستها لنظرية المعنى عند حازم القرطاجني أن الغاية المنشودة عنده في القول الشعري هي التخيل الذي يتجلى في الصور البيانية وما تنزاح به من ناحية المعاني، والغموض يقع في هذا الجانب "بما أن الغاية من وظيفة القول الشعري عنده هي التخيل والتأثير قبضا وبسطا لإحداث اللذة للخبرة الجمالية، فإن الغموض يقع على هذا المفصل، إذ الغموض مشكلة تشير إلى خلل أو فشل في نجاح هذه الوظيفة الأساسية" (الوهبي، 2002، ص: 249)، ويمكن أن نستنتج مجموعة من العلل الناجمة عن الغموض، فقد ينشأ الغموض أثناء عملية التواصل من جراء عدم وضوح الأفكار أو أن تكون المعلومات غير كاملة، كما ينشأ أيضا عن عدم التوافق والتلاؤم بين مقاصد القائل وبين ما يتلقاه المتلقي، كما يؤدي الاختلاف في الثقافة والتعليم والتجارب الشخصية إلى الغموض واللبس فلا يتم التواصل بشكل متكامل بين الطرفين لأن المبادئ الأساسية للتواصل تتمثل في الوضوح والدقة، والفشل في تحقيق التواصل ينجم عن الغموض الذي نشأ عن عدم توفر الصحة والكمال في المعنى التي فصل فيها القرطاجني.

ويقع المتحدث أحيانا في عدة أخطاء أثناء الخطاب أو الكلام، وبالتالي يتعسر فهم المعنى وتحتل عملية التواصل الفعال ويورد لنا حازم القرطاجني مجموعة من الأخطاء التي تحدث خللا في المعنى "ومن ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوبا، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إلى فصل بقافية أو سجع فتخفى جهة التطالب بين الكلامين، أو بأن تفرط العبارة في الطول فيتراخى بعض أجزائها عما يستند إليه... ومما يبعد به الشيء عما يستند إليه الصلات والاعتراضات... ومن ذلك فرط الإيجاز الذي يكون بقصر أو حذف" (القرطاجني، 2008، ص: 154)، وما ذهب إليه القرطاجني في هذا القول يوضح تأثير المعنى سلبيا بالوقوع في الأخطاء اللغوية والأسلوبية والتركيبية، مما يعطل عملية التواصل ويجعلها عسيرة. ويمكن تفسير ما أشار إليه القرطاجني من أخطاء على نحو تفصيلي، فمن جهة الأخطاء التي تقع في عملية التقديم والتأخير تتضح في وضع الكلمات والعبارات في ترتيب غير منطقي، حيث يتم تقديم أجزاء من الجملة قبل الأوان أو تأخيرها بعد فوات الوقت المناسب لوضعها وبالتالي يحصل ارتباك في المعنى ويصعب فهمه، ومن جهة الأخطاء في ترتيب الكلمات والعبارات بطريقة غير صحيحة فهي تؤدي إلى انعكاس المعنى أو جعل الجملة مبهمة غير مفهومة، ويرجع ذلك أحيانا إلى عدم التركيز وقلة الانتباه أثناء النطق أو الكتابة، ومن الأخطاء الأخرى وضع جملة في سياق غير مناسب لها يكون مقفى أو مسجوعا، ويؤدي ذلك إلى اختفاء المعنى المقصود الناجم عن التشتت في الهيكل الصوتي للنص أو النطق، وقد تطول العبارة بشكل مفرط فترتخي بعض الأجزاء منها بذلك الإفراط في التفصيل فيضطرب التركيز ويتشوش الانتباه ومن ثمة

يحدث عدم الوضوح في المعنى، ويحدث الخطأ أيضا عندما تكون العبارات غير مترابطة وغير متصلة وعدم الترابط بشكل منطقي يجعل الأفكار غير واضحة لانعدام الصلات بين تلك الأفكار والمعاني، فعدم التسلسل في أفكار النص يجعله غير واضح، وكذلك الإفراط في الإيجاز أو حذف أجزاء من النص يؤدي إلى غياب التفاصيل الضرورية لإدراك المعنى، وقد فصل القرطاجني الأخطاء الواقعة في المعنى وبين طرق تجنبها في معرض حديثه عن الإغماض في المعنى.

وقد عاد القرطاجني في أكثر من موقف ليثبت أن الغموض راجع لجوانب محددة تجعل المعنى مستغلقا، وهذه الجوانب تمس المعنى واللفظ بشكل واضح "فكل معنى غامض وعبرة مستغلقة، فغموضه واستغلاق عباراته راجعان إلى بعض هذه الوجوه المعنوية أو العبارية أو إليهما معا أو إلى ما ناسبهما وجرى مجراها" (القرطاجني، 2008. ص:154)، ولا يحصل الغموض في المعنى إلا عند استغلاق العبارات أو المعاني أو عن كليهما معا، فالطبيعة الغامضة للعبارة ذاتها أو للمعنى هي ما يحدث عدم وضوح المعنى واستغلاقه، وبذلك يلجأ المتلقي إلى التحليل العميق للوصول إلى الأبعاد المختلفة للتمكن من فهم وتفسير المقصود من الكلام، وتحتاج هذه العملية إلى التركيز للوصول إلى مفاتيح فهم السياق وفهم التركيب اللغوي، ويتم الكشف عن المعاني المستترة من خلال الفهم والتحليل، لذلك ينبغي التفكير للبحث عن أسباب الغموض والاستغلاق المتعلق بالعبارات والمعاني.

وهناك ترابط وثيق في تشكيل الصورة الأدبية بين الداخل والخارج والشعور، وتؤدي الصورة دورها من خلال تفاعل المتلقي مع النص، والدلالة الفعلية تكون واضحة لا لبس فيها، أما المعاني العاطفية فتكون غامضة "إن الصورة الأدبية هي ثمرة تفاعل الشكل والمضمون والشعور، بحيث ينقل الأديب كل ذلك في شكل غير مباشر مستغلا عنصر الخيال، لأن الدلالة الفعلية للكلمات دلالة واضحة لا لبس فيها ولا غموض، أما الدلالة العاطفية ففيها من الغموض الفني والرموز الموحية ما ينقلها إلى عالم الأديب نفسه. والغموض العاطفي ناشئ عن صعوبة التعبير عنه بترجمته إلى كلمات وصور بطريق غير مباشر وهذا ما دعا النقاد إلى العناية بنظم الكلام وتأليفه" (مصطفى، 1984. ص:182)، فالعلاقة وطيدة بين العناصر الثلاثة: الشكل، المضمون، والشعور، وينبغي أن يكون الخيال حاضرا في هذه العملية بشكل غير مباشر، فالأديب يتخذ الكلمات والرموز وسيلة لينقل الدلالة العاطفية والفنية، والدلالة الفعلية للألفاظ ربما تكون واضحة ولا يعترها الغموض، أما الدلالة العاطفية فإنها تحتوي على الغموض الفني، وهذا الغموض العاطفي ينشأ من صعوبة التعبير عن المشاعر والأحاسيس الداخلية، فيلجأ إلى استخدام التصوير غير المباشر عن طريق الكلمات والصور والرموز، وبواسطة الخيال ينقل الأديب تلك الدلالات العاطفية والفنية إلى عالمه الداخلي الخاص، ومن ثمة دعا النقاد إلى دراسة وتحليل العناصر الشكلية والفنية في الأدب.

لم يقف القرطاجني في بحثه في غموض المعنى عند تحديد أشكاله، بل تجاوزه إلى البحث في الأسباب التي تجري بالغموض في المعنى إلى الإبهام، يقول القرطاجني في هذا الصدد: "ومتى اضطر وزن أو قافية أو انحصار للكلام في مجال غير متسع له من مقادير الأوزان إلى وقوع شيء من ذلك فليجهد في ما يرفع الإبهام أو اللبس الواقع بذلك من القرائن المخلصة للكلام إلى ما نحي به نحوه، فإن ورود المعنى غامض في كلام قد قصد به الإبانة مما يوعر سبيله ويزيله عن الاعتدال والاستواء مع مناقضته للمقصد" (القرطاجني، 2008. ص:154، 155)

ويحصل الإبهام في المعنى -حسب القرطاجني- إذا اضطر الكاتب إلى استخدام وزن أو قافية محددة، أو تقييد نصه في مجال ضيق غير متسع له. وهذا الإبهام الذي يقع فيه الكاتب لهذه الأسباب يستوجب منه أن يبذل جهداً إضافياً لتفادي اللبس والإبهام. فعندما يكون المعنى غامضاً في الكلام الذي يهدف إلى الوضوح، فإنه يعكس مسار الفهم ويحرم النص من التوازن والتأقلم، كما يتعارض مع الهدف المرجو منه.

كما لم يفت حازم القرطاجني أن ينوه بضرورة توخي الدقة والوضوح عند استخدام الألفاظ اللغوية في الشعر، فإذا وقع بعض الإبهام في المعنى من خلال استخدام بعض الأوزان والقوافي، فعلى الشاعر أن يزيل الإبهام واللبس، بمعنى أنه ينبغي له أن يجتهد في اختيار الألفاظ والعبارات التي تساعد على تعزيز المعنى وتقويته حتى يكون القصد واضحاً بدقة، فوجود اللبس من شأنه أن يشيع الضبابية في المعنى ويؤدي إلى اضطراب النص وعدم التوازن فيه شكلاً ومضموناً، وبالتالي يصعب على القارئ فهم النص واستيعابه، والإبهام واللبس يزيلان الاعتدال والتوازن في اللغة ويفقدان النص ميزة الاتساق والتناغم والسلاسة مما يشتت انتباه القارئ ويبعده عن المعنى الذي يقصده الشاعر.

6. أساليب استجلاء الغرابة

ويلجأ الكاتب إلى إزالة الغموض والالتباس الواقع في كلامه أو نصه إلى طريقة معينة تزيل كل ما من شأنه أن يؤدي إلى ذلك، ويطرح حازم القرطاجني طريقة لإزالة الغموض والالتباس فيرى أنه حين يقع الكاتب في الإغماض والإشكال يجب أن يلجأ إلى الاعتياض حيث يعوض ذلك المعنى المبهم أو اللفظ المشكل بغيره من المعنى الأوضح واللفظ الأنسب، وحين يقع الإشكال والغموض في الكلام أو النصوص، ولا حيلة للكاتب لإزالة الإشكال إلا بالاعتياض أو التعويض ويتم ذلك باستبدال العنصر الذي تسبب في التشويش والغموض بعنصر آخر يزيل الإبهام والإشكال، بقول القرطاجني: "فأما طريق الحيل في إزالة الغموض والاشتكال الواقعين بهذه الأشياء فهي أن يعتاض من الشيء الذي وقع عليه الإغماض والإشكال وأن يقرن به ما يزيل الغموض والاشتكال. فالاعتياض في المعاني يكون بأخذ مماثلاتها مما يكون في معناه أوضح منها. والاعتياض في الألفاظ يكون لما يماثلها من جهة الجلالة وقد يكون بين العوض والمعوض منه مع ذلك مخالفة في الوضع مثل وصل المنفصل وفصل المتصل وإطالة القصير وتقصير الطويل وقد لا يكون ذلك" (القرطاجني، 2008. ص: 155)، وطريقة الاعتياض التي قال بها القرطاجني تركز على عنصر أساسي هو الموازنة حيث يتم تعويض المعنى الغامض بالمعنى الواضح، أما فيما يتعلق باللفظ فإنه ينبغي التعويض عنه بواسطة ألفاظ مماثلة تؤدي الغرض والمقصود، فلا يمكن تعويض لفظ غامض بمعنى واضح ولا العكس، لأن ذلك من شأنه أن يزيد من الغموض، وهذه الموازنة التي توصل إليها القرطاجني تخضع لشرح اللفظ الصعب بمرادف يجلي عنه الغموض والإبهام وكذلك في المعنى.

ويرى القرطاجني أن الاعتياض في المعنى أو اللفظ يستلزم الوصل بين الغامض والواضح فلا يكون بينهما فاصل يبعد بينهما من معان وألفاظ أخرى، فلا يجوز أن يورد الكاتب معنى غامضاً ثم يورد معنى غامضاً آخر ثم يعتاض للمعنى الأول، وهذا لا يجوز لأن هناك معنى فصل بين المعنى الغامض وما يوضحه، والأمر سوء في الألفاظ، لذلك يجب أن يتم التعويض بالجمع بين الأجزاء المنفصلة، أو الفصل بين الأجزاء المتصلة، أو إطالة العبارات القصيرة أو تقصير الطويلة، والاعتياض يساعد على حسن التواصل ووصول الرسالة دون تشويه فيها بين طرفي التواصل (المرسل والرسول إليه) بعد تبسيط المعاني والألفاظ.

ويرى حازم القرطاجني أن للغة في المعاني عدة أشكال يتم استجلاؤها وفق أساليب خاصة تزيل الغموض والاشتغال في المعاني على الوجوه التي صور بها تلك الغرابة وهي أربعة أشكال:

الشكل الأول: أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً لطيفاً يحتاج إلى تأمل، وفي هذه الحالة يجتهد الكاتب لتكون معانيه واضحة وجلية للقارئ أو المتلقي، فيرى أنه ينبغي أن يكون المعنى واضحاً في نفسه ويتميز بالدقة واللفظ فيحتاج بذلك إلى إطالة التأمل، وبالتالي يجهد الكاتب أو الشاعر نفسه في تسهيل العبارة وتبسيط المعنى، ويتم التوضيح بتقابل الخفاء بالوضوح والغموض بالبيان ليتجلى المعنى، فإذا استطاع الكاتب أو الشاعر توفية العبارة من الوضوح والبيان يكون قد أزال عن نفسه صفة التقصير فيعذر في إخفاء المعنى، إذ لا يمكن أن يصير الغامض في نفسه جلياً ولكنه ينبغي أن يبلغ أقصى حد في التوضيح وتجليه المعنى (القرطاجني، 2008. ص: 157)، ومن هذا السياق يتضح أن الكاتب معني ببذل الجهد لتبسيط المعاني والعبارات بتحري الوضوح والشفافية، وهذا الجهد المبذول يفضي إلى التغلب على التعقيد وإزالة الإبهام والغموض الذي يتخلل النصوص، والشاعر أو الكاتب مجبور على تحقيق هذا الهدف الضروري وهو الإبانة والوضوح، فيسعى إلى تحقيق ذلك بأفضل ما يمكن من طرق التوضيح، ومن هذه الجهود المبذولة يتحقق الفهم الصحيح والتواصل الفعال.

الشكل الثاني: هو الإخلال ببعض أركان المعنى وترك الاستيفاء لها، وفي هذه الحالة تتاح الفرصة لمن يمتلك المعرفة والخبرة بصياغة الكلام، فهو وحده من يمكنه أن يتصرف في وضع اللفظ المناسب ويبدل الصيغة من أجل التوضيح "ولا يزال ذو المعرفة بتصاريح الكلام والدرية بتأليف النظام يضع اللفظة موضع اللفظة ويبدل صيغة مكان صيغة حتى يتأتى له مراده وينال من كمال المعنى بغيته" (القرطاجني، 2008. ص: 157)، ومن خلال هذا يمكن إدراك أهمية الاستعانة بالخبرة والمعرفة مع صياغة الكلام وتأليف النصوص، حيث يتمكن الكاتب من وضع الكلمات في أماكنها المناسبة، كما يمكنه تغيير الصيغ ويتصرف في تغيير التراكيب والصيغ ليصل إلى الكمال في تبليغ الأفكار والمشاعر، وبذلك فإن الاحترافية في استخدام اللغة وإدراك أهمية الدقة في تحقيق الوضوح أمر ضروري للغاية، فالشاعر حين يكون مزوداً بالرصيد الكافي لأدوات اللغة ووسائل التعبير فإنه يحقق التعبير المثالي الذي يبلغ المقصود والمعنى المراد، والتلاعب باللغة والتراكيب بشكل متقن وبمهارة يحقق الكمال في توصيل المعنى والوصول للهدف.

الشكل الثالث: أن يكون المعنى مرتباً على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به، فقد بينى المعنى على مفاهيم معينة لذلك يحرص الكاتب على تحقيق التآلف بين مفاهيمه، والدليل في ذلك أنه يمكن أن يتشكل المعنى على أساس ما بينى عليه من مفاهيم لاكتماله، فإذا غاب الربط بين المفاهيم المرتبطة ببعضها بعضاً يحدث الإبهام، ولا يتمكن المتلقي من الوصول إلى الفهم الصحيح من جراء تدخل الكلام، وبالتالي يهيم المعنى المراد ويبعد به عن المفاهيم التي بنى عليها المعنى، فالشاعر مطالب بتحسين سياق الكلام لأنه يعلم أن بعض المفاهيم مرتبطة ببعضها بعضاً كأن يكون لأحدهما أثر على الآخر (القرطاجني، 2008. ص: 158)، يشكل الاختلاف والتباين بين المعنى الأصلي والمفاهيم التي يبنى عليها ارتباطاً، كما يتسبب في الفهم غير الصحيح للمحتوى، لذلك يسعى الكاتب جاهداً في إجادة سبك المعنى والصياغة الحسنة لإبراز مقاصد الكلام، فإذا ما تسلسل عنصر غريب في المعنى أو الصياغة اللفظية فإنه يشوه المعنى الأصلي، فأى عائق في الكلام يؤدي إلى التشويش في عملية التواصل، فالسياق الجيد للكلام يضمن انسياب الأفكار والمعاني بسلاسة ويدرك المتلقي من خلال ذلك أن هناك اتساقاً بين أجزاء الكلام ويمكنه بذلك أن يدرك المعاني التي يتوخاها الشاعر أو الكاتب.

الشكل الرابع: أن يكون المعنى متحرفا بغرض الكلام عن مقصده الواضح معدولا إليه عما هو أحق بالخل منه حتى يوهم المعنى أن المقصود به ضد ما يدل عليه اللفظ المعبر به عنه، ويشير هذا إلى عملية التناقض والاختلاف بين المعنى وسوء استخدام اللفظ، ويظهر هنا أن المعنى المنحرف عن الغرض واستخدام اللفظ المخالف له يزيل الدلالة المتوخاة "إذ العبارة إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص وترتيب مخصوص فإن بدل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدالة وهذا موضع يجب أن يوقف به عند السامع وألا يقاس عليه لأنه إن كان الكلام مقلوبا، وكانت العبارة مقصودا بها غير ما تدل عليه بوضعها وسوغ هذا عند حامل الكلام على هذا المذهب أن المقصد من الكلام واضح، وإن كانت العبارة غير دالة عليه، فقد ذهب بالكلام مذهب فاسد وكان ذلك خطأ في العبارة" (القرطاجني، 2008، ص: 158)، ويتضح من خلال هذا أن الكاتب يولي أهمية لارتباط العبارة بالمعنى، ويركز على ضرورة الحفاظ على الترتيب والتنظيم المناسب للوصول إلى الدلالة الصحيحة، وبذلك تكون العبارة فعالة في إيصال المعنى باتباع تلك العناصر الضرورية وإلا فإن الدلالة سيعتريها الضعف وتكون ضحلة فاقدة للقوة، ويؤدي ذلك إلى سوء فهم الرسالة وبالتالي إلى سوء التواصل وعدم الوضوح.

7. خاتمة

بعد توغل الدراسة في موضوع الغرابة وصورها الفنية المتمثلة في التعجيب والغموض، برزت بشكل أوضح صورة الغرابة ودورها في التأثير على التخيل عند حازم القرطاجني، وتحلى بذلك مفهوم آخر للشعرية حين تم ربط التخيل عنده بعنصر جوهري هو الغرابة، وكان من النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

- توغل حازم القرطاجني في حقل الشعرية التي خاض فيها بشكل متفرد دمج فيه التخيل بالغرابة، فبدت رؤيته للشعرية أكثر عمقا وتفصيلا عن سبقه خاصة حين وسمها بالطابع المنطقي، وأبانت آراؤه في الشعرية عن فضله في استكناه النصوص الشعرية وسبر أغوارها.
- انعكاس الغرابة في صورها الفنية المتمثلة في التعجيب، والشكلية المتمثلة في الغموض على الجوانب المعنوية للنص، ودورها في أداء شعرية التخيل عند حازم القرطاجني.
- إذا كان القرطاجني قد ركز على جانب التغريب ودوره في إحداث التعجيب في الشعر، فإنه ركز أيضا على الجانب التخيلي فيه، ليكون بذلك للتعجيب دور بارز في إحداث الشعرية.
- الغموض الذي هو شكل من أشكال الغرابة تناوله القرطاجني بشكل متفرد، فحدد معايير الغموض في المعنى، وبين تأثيره على التخيل.
- اهتمام حازم القرطاجني لأشكال استجلاء الغموض في المعنى حتى لا يصير الغموض إبهاما، وضرب في ذلك دروبا من التفصيل والتحليل قصد تجلية المعنى. ولعل من أهم أساليب تقريب المعنى وتجليته -عنده- الاعتياض الذي يكسب الغموض جانبا جماليا يتعد به عن الإبهام.
- لم يهمل حازم القرطاجني ضرورة التقارب بين المبدع والمتلقي في فهم شعرية الغرابة والتخيل، فالغرابة والتخيل في النص لا يجب أن ينزاحا إلى حد الإبهام على المتلقي.
- الإبانة عن فاعلية التخيل في لمس جوانب متعددة من اللفظ والمعنى والأسلوب والتصوير الفني والنظم بشكل عام.

- بروز مفهوم الشعرية بشكل مختلف عما كان سائدا قبل القرطاجني، فقد اقترب مفهومه للشعرية أكثر من المفاهيم الحداثية التي نعرفها اليوم.

قائمة المراجع:

1. أبو الحسن أحمد بن فارس، (1979م)، مقاييس اللغة، تح عبد السلام محمد هارون، ج2، بيروت، لبنان، دار الفكر للطباعة والنشر.
2. أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، (2006م)، سر الفصاحة، تح داود غطاشة الشوابكة، عمان، الأردن، دار الفكر، ط1.
3. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، (1964م): تهذيب اللغة، تح عبد السلام سرحان ومحمد علي النجار، ج7، القاهرة، مصر، الدار المصرية للتأليف والترجمة.
4. أحمد بوحسن، (1993م)، "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث"، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الصفحات 11-42.
5. أحمد مطلوب (1967م)، القزويني وشروح التلخيص، بغداد، العراق، منشورات دار النهضة، ط1.
6. بشير تاويريريت (2009م)، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، القاهرة، مصر، عالم الكتب، ط1.
7. بطرس البستاني (1967م)، محيط المحيط، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان.
8. جابر عصفور (1992م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط3.
9. جمال الدين بن منظور (دت): لسان العرب، تح عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، مصر، دار المعارف.
10. حازم القرطاجني (2008م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، الدار العربية للكتاب، ط3.
11. الخليل بن أحمد الفراهيدي (2003م)، كتاب العين مرتب على حروف المعجم، تح عبد الحميد هنداي، ج3، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1.
12. عبد المطلب مصطفى (1984م)، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، بيروت، لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط1.
13. علي بن محمد الشريف الجرجاني (1985م)، كتاب التعريفات، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان.
14. فاطمة عبد الله الوهبي (2002م): نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط1.
15. مجمع اللغة العربية (2004م)، المعجم الوسيط، باب الغين، مصر، مكتبة الشروق الدولية، ط4.
16. مخلوف عامر (2006م)، "الخطاب الأدبي ومقتضيات التلقي"، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع3، الصفحات 119-124.