

مصطلح الإحالة عند حازم القرطاجني:

النشأة التاريخية والتجليات الراهنة

زياد صالح الزعبي

إضاءة:

يتوجه هذا البحث إلى دراسة مصطلح الإحالة عند القرطاجني باعتباره مصطلحاً نجم في سياق تاريخي محكوم بأطر معرفية ومنهجية خاصة، حكمت وضعه ودلالاته وفاعليته، وذلك من خلال ربطه بعملية إنتاج النص وتلقيه في إطار نظرية القرطاجني الشعرية. ويتجاوز البحث بعد هذا صورة المصطلح التاريخية وفاعليتها إلى الوقوف على تجلياته في الدراسات المعاصرة، عبر نقاط التقاطع بين صيغته ودلالاته كما ظهرت عند القرطاجني، وبين المصطلح عينه أو ما يرادفه أو يتفرع عنه في الدراسات النقدية المعاصرة التي تشكلت على نحو مطلق خارج الأطر الثقافية والمعرفية العربية، مما يعني أن مصطلح الإحالة عند القرطاجني ظلّ نقطة تاريخية معتمدة لم يتح لها أن تضاء بدرس نقدي معاصر يعيد قراءتها، ويسمح، بالتالي، بامتداده التاريخي وتحولاته، وبإمكان الكشف عن فعاليته - الممكنة - في تكوين بنى اصطلاحية عربية راهنة غير منقطعة عن جذورها ومسارها التاريخية التي تمنحها ثراءً وعمقاً يتأسسان على جدل التطورات والتحولات على صعيد الصياغة الاصطلاحية ذاتها، وعلى صعيد الحدّ الاصطلاحي ودلالاته كذلك.

لقد استعمل حازم القرطاجني مصطلح الإحالة للإشارة إلى حضور نصّ سابق - سواءً أكان قصة، أم خبراً، أم مثلاً، أم شعراً، أم حكمة في نص شعري معين - حضوراً يخضع لصور شتى من عمليات التحوير والتغيير والتصرف.

وهو بهذا النظر إلى الإحالة - باعتبارها عنصراً مرجعياً يعتمد عليه الشاعر في "إنشاء" نصّه وتكوينه - يقف على مسألة نقدية محورية تتمثل في أن النصّ الشعري يتشكل بناءً على مرجعيات

معرفية متعددة الطبقات ، ومختلفة الحقول، انطلاقاً من إدراك حازم أن الشعراء يؤسسون قصائدهم اعتماداً على ركيزتين :

الأولى: ذاتية تتعلق بقدرتهم على التخيل والتفكير.

والثانية: مرجعية عامة تقوم على "اقتباس المعاني" من المصادر المعرفية التي يتصلون بها.

وينبغي أن أبين هنا أن القرطاجني لا يطرح هذه المسألة، مسألة علاقة الشاعر بإرثه المعرفي في إطار مشكلة السِّقَات، كما لا يضعها في إطار ظاهرة التضمين البلاغي المعروفة. وهذا طرح يسلك طريقاً جديداً في التعامل مع مسألة الاعتماد على النصوص السابقة وكيفيات حضورها في النصوص الشعرية. والقرطاجني في طرحه هذا يقدم تصوراً تنظيرياً رئيسياً حول كيفية "تكوّن" النصوص، وإفادتها من نصوص سابقة؛ مما يضع الباحث أمام مجموعة من صور التقاطع بين هذا التصور القرطاجني وبين بعض الصور والمناهج المعاصرة التي تعالج المسألة نفسها. ونذكر هنا بخاصة مصطلحي: التناص والإحالة المرجعية. وأودُّ أن أبين أن بحث مسألة التقاطع بين مصطلح الإحالة وصورها الإجرائية كما جاءت عند حازم القرطاجني وبين المصطلحات المعاصرة لا يعني بأي حال محاولة إسقاط المصطلح المعاصر المتخلق في أطر معرفية وفلسفية ومنهجية غريبة على المصطلح التراثي، كما لا يهدف ألبتة إلى محاولة الإعلاء من قيم الماضي التراثي في مواجهة عمليات التغرب الراهنة، بل إن الهدف الأساسي يتمثل في إضاءة بؤرة نقدية تاريخية - ضمن أطرها الخاصة بها - في مقابل مشابهاها أو مثيلها الراهن، لنتمكن، معتمدين على منهجية "التداخل النصي" نفسها، من رؤية نقاط الالتقاء والاختلاف، وعناصر التشابه والانحراف بين نصوص نجمت وتشكّلت في أطر ثقافية متباينة وفي أزمنة وأمكنة متباعدة من جانب، ونتمكن من رؤية نص تراثي نقدي يحمل بذوراً ونوياً قابلة للإثراء عبر قراءة التراث قراءة تعي تاريخيته، وتعني في الوقت نفسه قابليته للانحلال في البنى المعرفية الراهنة التي تعيد إنتاجه في ضوء الأدوات المعرفية والمنهجية للعصر من جانب آخر.

وعليه فإن هذا البحث يسعى إلى أن يكون واحدة من القراءات غير البريئة لجزئية تراثية تخضع - دون شك - للأدوات المعرفية الجديدة التي يملكها القارئ، وتجتهد في الابتعاد عن الاستعادة والاجترار، وفي الوقت نفسه الابتعاد عن الإسقاط الموجه إلى الإعلاء القيمي للتراث سعياً للانعتاق من الإحساس بالتبعية والاستلاب.

الإحالة: الدلالة والمصطلح:

تدلّ الإحالة في اللغة على الانتقال من موضع إلى موضع، أو على تحويل ماء نهر إلى نهر آخر. كما تحمل مدلولاً فقهياً مرتبطاً بمعناها اللغوي، وهو تحويل من يطلب منك ديناً له عليك إلى شخص آخر لك عليه دين ليستوفيه منه^(١).

أما الإحالة بوصفها مصطلحاً نقدياً فربما يكون أول ظهور لها في كتاب "العمدة" لابن رشيق - في حدود ما أعلم - فقد ورد المصطلح في سياق الحديث عن التضمين. جاء في العمدة: "ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة ويشير به إشارة، فيأتي به وكأنه نظم الأخبار أو شبيهه به ... فهذا النوع من أبعد التضمينات كلها، وأقلها وجوداً، وذلك نحو قول أبي تمام:

لعمرو مع الرّمضاء والنارُ تلتظي أرقّ وأحمى منك في ساعة الكرب

أراد البيت المضروب به المثل:

"الستجير بعمرو عند كربته كالستجير من الرمضاء بالنار" (٢)

إن من الجلي هنا أن ابن رشيق يستعمل مصطلح الإحالة للتمييز بين دلالة التضمين الاصطلاحية المألوفة التي تعني حضور نصّ سابق بلفظه ومعناه، أو بقلب المعنى، في نص لاحق، وبين الإحالة التي تعني إقامة نوع من الترابط الدلالي واللفظي بين نص سابق ونص لاحق دون حضور النص الأول في صورة التضمين "المألوفة". وهذا التقاطع النصّي القائم على الإحالة يدفع القارئ إلى استحضار النص السابق؛ لكي يستطيع فهم النص الرّاهن الذي لا تنكشف دلالاته أو تُدرَك إلا عبر دلالة النص السابق. ولعل هذا ما جعل ابن رشيق يصف هذا النوع من التضمينات "الإحالة" بأنه بعيد، وقليل الوجود، وقاده إلى تقديم نموذج من صناعته هو، يقول: "وقد صنعت أنا في معنى الهجاء:

عرسه من غير ضير عرس زيد بن عمير

أبدأً تزني فإن حاضت تقدح حباً....

ولها رجان من نا قة كعب بن زهير

هكذا تبني المعالي ليس إلا كلّ خير

زيد بن عمير هو الذي يقول في زوجته:

تقود إذا حاضت وإن طهرت زنت فهي أبدأً يُزني بها وتقود

وكعب بن زهير يقول في وصف ناقته:

تهوي على يسرات وهي لاهية ذوابل وقعهن الأرض تحليل

فكانت هذه المرأة لا تقف رجلاها بالأرض. إما لكثرة مباحضة، أو شدة مشي في

فساد" (٣).

وشاهد ابن رشيق المصنوع هذا يظهر كيف تأسس نصّه على نصوص سابقة - دون تضمينها - يرد بعضها بدلالاته الأولى، ويرد بعضها منقولاً إلى دلالة جديدة. ويظهر الشاهد كذلك أن انجلاء المعنى في النص الرّاهن مترتب على معرفة النصوص السابقة، والوقوف على نقاط التقاطع الدلالي

الأصيل أو المحور بينها وبين النص الراهن وهو ما دعا ابن رشيق إلى إتباع نصّه بالنصوص الشعرية التي يحيل عليها.

لقد اكتفى ابن رشيق بهذه الإشارة المقتضبة إلى الإحالة ولم يتوقف عندها مرة أخرى في كتابه: كما أن النقاد والبلاغيين بعده لم يذكروا المصطلح عينه، بل ذهبوا إلى استخدام مصطلحات تحمل دلالة ومنها على وجه التعيين التلميح، والإشارة التي وضحت بالمثل نفسه الذي أورده ابن رشيق على الإحالة^(٤).

إن حضور مصطلح الإحالة بصيغته ودلالته عند ابن رشيق، وبدلالته وتحت مسميات أخرى عند غيره، ليؤشر على أن القرطاجني قد أفاد من هذه المصادر جميعاً، حين استخدم المصطلح. لكنه فارق سابقه حين جعله عنصراً محورياً في نظريته الشعرية، وجاوز حدود النظر إليه بوصفه وسيلة بلاغية، أو عنصراً في إطار مشكلة السرقات الشعرية.

مصطلح الإحالة عند القرطاجني:

يحتل مصطلح الإحالة عند القرطاجني مكانة محورية في نظريته الشعرية، فقد استعمله تسع عشرة مرة في سياقات مترابطة^(٥)، فأورده في:

- حديثه عن كيفية إنتاج النص الشعري و"طرق العلم باستثارة المعاني من مكانها، واستنباطها من معانها"^(٦)، مما يجعل المصطلح يرتبط بالمرجعيات المعرفية التي يمتلكها الشاعر وينتج نصّه استناداً إليها.

- وفي بيان الكيفيات التي يمكن أن تحضر فيها نصوص سابقة في النص الشعري الراهن بناءً على مجموعة من العمليات الإجرائية التي يستخدمها الشاعر في تعامله مع النصوص السابقة تعاملاً يخضعها لصور شتى من "التصرف والتغيير والتضمين"^(٧).

- وفي إطار بحث عملية التلقي وفاعلية الإحالة ودورها فيها، وذلك من خلال الربط بين الدلالة في النص الراهن، والدلالة في النصوص المحال عليها، على نحو يجعل الدلالة في النص الراهن مرتبة على معنى أو نص خارجه. وهذا أمر يحدث عملية تعالق دلالي بين النصوص يستدعي من القارئ، أو المتلقي أن يقف على دلالة النصوص السابقة ومغزاها ليتمكن من فهم النص الحالي.

إن هذه العناصر الثلاثة التي ورد مصطلح الإحالة في إطارها، يمكن أن ترد إلى بؤرة مركزية هي النص الذي يمثل نقطة التقاطع التي يلتقي فيها الشاعر بوصفه منتجاً يمتلك مرجعيات معرفية يستقي منها، ويتصرف بمادتها في سبيل تحقيق وجود نصّه، والقارئ بوصفه مستقبل النص الذي

عليه أن يفهمه استناداً إلى مرجعياته المعرفية التي تفترض بالضرورة - حسب تصور حازم - معرفته بالنصوص المحال عليها. وهكذا تصبح الإحالة عنصراً مركزياً في النص بالنسبة للشاعر والمتلقي على حد سواء^(٨).

لقد حدد حازم بوضوح معنى الإحالة وسبب التسمية بقوله:

”وملاحظات الشعراء الأفاضل والأخبار المستطرفة في أشعارهم، ومناسبتهم بين تلك المعاني المتقدمة، والمعاني المقاربة لزمان وجودهم، والكائنة فيها التي يبنون عليها أشعارهم مما يحسن في صناعة الشعر. ويجب للشاعر أن يعتمد من ذلك المشهور الذي هو أوضح في معناه من المعنى الذي يناسب بينه وبينه، ويعلقه على طريق التشبيه، أو التنظير، أو المثل، أو غير ذلك، ويُسمى ما تُسبب إلى ذكره من القصص المتقدمة الماثورة بذكر قصة أو حال معهودة الإحالة؛ لأن الشاعر يحيل بالمعهود على الماثور“^(٩).

والأمر البين هنا، أن الإحالة تدل على إشارة في النص الراهن إلى وقائع، أو حالات، أو قصص تاريخية بعيداً عن حضور نصي يتعلق بها. وترتبط الإحالة بهذا المعنى بـ”تصوره لعلاقة الشعر بالتاريخ بشكل واضح، من حيث وعيه بأهمية الماضي في حياة الجماعة، ومن حيث وعيه بأهمية التاريخ بالنسبة إلى الشاعر“^(١٠). لكن ما يجب أن نلاحظه هو أن القرطاجني لا يقف بالإحالة عند صورتها التاريخية، بل يتحدث عنها في غير مكان من ”منهاجه“ على نحو أكثر شمولاً وتفصيلاً. ففي عرضه لكيفية اقتباس المعاني يذكر أن الشعراء يقتبسون معانيهم استناداً إلى البحث في ”كلام جرى في نظم، أو نثر، أو تاريخ، أو حديث، أو مثل. فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف، أو التغيير، أو التضمين، فيحيل على ذلك....“^(١١).

إن مفهوم الإحالة في هذا النص يرتبط مباشرة بمعرفة النصوص السابقة، بغض النظر عن أجناسها، وبقدرة الشاعر على الإفادة منها في نصه على غير نحو من الأنحاء التي تسوغ له إيرادها فيه. ويظهر كذلك أن الإحالة تؤثر على حضور نص أو نصوص سابقة في النص الحالي، وأن هذا الحضور لا يقع في إطار التضمين البلاغي المألوف، كما لا يقع في إطار قضية السرقات الشعرية، ويتجاوز كذلك مشكلة نفاذ المعاني بسبب إتيان القدماء عليها، كما عبر عن ذلك ابن طباطبا وغيره من النقاد. تتجاوز الإحالة كل هذا لتدخل في إطار التصور النظري المتناسك الذي يقدمه حازم، والذي يتأسس على أن الوصول إلى المعاني يتم عبر طريقين: ذاتية مرتبطة بالخيال والفكر اللذين يملكهما الشاعر، ومعرفي مكتسب يتعلق بعلاقة الشاعر بتراثه وقدرته على محاورته وبناءه من جديد عبر وضعه

في سياق كلامي راهن يستند في ثرائه وفعاليتها إلى ذلك التراث^(١٢). وبهذا الفهم يجاوز القرطاجني التصورات النقدية الجرائية السابقة. فهو وإن التقى بابن رشيق، وربما أفاد منه في صياغة المصطلح ودلالته الأولية، إلا أنه لم ينظر إليه نظراً جزئياً مقتضياً بوصفه عنصراً داخلياً في إطار التضمين أو نوعاً منه، بل جعله عنصراً محورياً فاعلاً في إطار نظريته الشعرية، فأدخله في سياق حديثه عن المبدع والنص والمتلقي.

بهذا التأسيس النظري المصطلح الإحالة الذي لم يمثل له حازم إلا بمثال واحد، هو قصيدة الأعشى التي عرض فيها على نحو مستقص لقصة السموأل مع امرئ القيس، ورأى فيها "محاكاة تامة" في مقابل الإحالة المحضة التي كان يمكن أن تمثلها القصيدة، لو اكتفت بذكر القصة إجمالاً - يضعنا حازم أمام مصطلح جديد بصياغته - إن نحن تجاوزنا إشارة ابن رشيق العابرة - وبفاعليته في إنتاج النص وتلقيه. هذا المصطلح الذي استعمل على نحو مُطرد، وفي أماكن عديدة من المنهاج ليبدل على حضور نص أو نصوص سابقة في النص الحالي حضوراً يخضع لسلسلة من العمليات الإجرائية التي تسوغ إيرادها فيه، وإلى الإشارة إلى وقائع، أو أحداث، أو أحوال تاريخية إشارة مرجعية غير نصية - يمثل مصطلحاً أساساً يمكن أن تنطوي تحته مصطلحات أخرى يمكن أن تحمل جزءاً من دلالاته من مثل: التضمين، والنقل، والقلب والإشارة. وبهذا يصبح مصطلحاً يمتاز بدلالة شمولية تؤشر على ما يقع خارج النص ويحضر فيه، سواء أكان هذا الحضور نصياً أو مرجعياً، وهو ما أكدّه حازم غير مرة^(١٣):

على الرغم من هذا الحضور الكبير لمصطلح الإحالة في منهاج حازم إلا أنه لم يلفت اهتمام الباحثين، فمحقق المنهاج لم يورده في معجم المصطلحات الذي أحقه بالكتاب. أما أحمد مطلوب فلم يشر إلى مصطلح الإحالة عند حازم في معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، واكتفى بذكر الإحالة كما وردت عند الدمنهوري الذي استعملها للإشارة إلى إحالة آية قرآنية على آية أخرى إحالة خفية أو ظاهرة^(١٤).

ومما تجب الإشارة إليه هنا أن مصطلح الإحالة قد حظي بوقفين قصيرتين مهمتين جاءتا في دراستين معاصرتين: الأولى لجابر عصفور الذي توقف في كتابه مفهوم الشعر عند مصطلح الإحالة واصفاً إياه بأنه من "مصطلحات حازم" ومتحدثاً عن فاعلية الإحالة التاريخية تحديداً في عملية التلقي، وبخاصة حين "تكون الإحالة منطوية على مغزى إيجابي يرتبط بحياة الجماعة"^(١٥).

أما الثانية فجاءت في كتاب محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص حيث أشار إلى مصطلح الإحالة في سياق حديثه عن آليات التناص، ومنها الإيجاز الذي تقع الإحالة في إطاره، كما إشار إلى علاقة المصطلح بعملية التلقي، كما فعل جابر عصفور^(١٦).
الإحالة ومرجعيات الشاعر المعرفية:

يرتبط مصطلح الإحالة بمفهومه النظري، وبصوره الإجرائية عند القرطاجني بشروط إنشاء الشعر الذي ينهض على ركيزتين أساسيتين هما: الطبع والمعرفة. وقد تكرر الحديث عنهما في غير موطن من المنهاج؛ ففي سياق الحديث عن "اقتباس المعاني واستثارتها" كانا المحورين الوحيديين، إذ رأى حازم أن المعاني التي يؤسس عليها الشعراء قصائدهم تأتي من أحد طريقتين:
الأولى: ذاتية تتعلق بقدرة الشعراء على التخيل والتفكير، أو كما يقول حازم تتعلق "بالقوة الشاعرة بأنحاء المعاني، وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب الأشياء بعضها إلى بعض....." (١٧).

والثانية: مرجعية عامة تقوم على اقتباس المعاني من المصادر التي يتصلون بها، أو بعبارة حازم فإن اقتباس المعاني يتم "بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم، أو نثر، أو تاريخ، أو حديث، أو مثل، فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف، والتغيير، والتضمين فيحيل على ذلك..." (١٨).

بهذا التصور يطرح حازم مسألة نقدية رئيسية تتناول عملية إنشاء النص الشعري، ويذهب إلى أن هذه العملية لا تنهض على مجرد امتلاك قوتي: "التخيل والتفكير"، بل لا بد من إسناد هاتين القوتين الذاتيتين بقوة مقتبسة تتمثل في المرجعيات المعرفية المتعددة الطبقات، والمختلفة الحقول، التي يجب على الشاعر إمتلاكها وتطويعها، لتكون مادة تدخل في تكوين شعره. وإن نحن نظرنا إلى العنصرين اللذين تقوم عليهما العملية الشعرية: الطبع والمعرفة، نظراً تقييماً تراتبياً، فإننا سنرى أن القرطاجني يمنح المعرفة قيمة كبرى، بل يجعلها العنصر القادر على تهذيب الطبع وتقويمه، وبخاصة في عصره الذي اختلّت فيه الطباع وفسدت، فاحتيج إلى تقويمها بالمعرفة "بعلم الشعر" وبالوقوف على نماذجه وصوره في مراحل ازدهاره^(١٩).

ويرى حازم: "أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد

طباعها وتقييمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها، وجعلها ذلك علماً تتدارسه في أندية...” (٢٠). ولا يتوقف عند هذا الحد من الطرح النظري، بل ينوره بأمثلة عملية من التراث مشيراً إلى أن الشعراء المجيدين منذ الجاهلية لازموا شعراء آخرين، ورووا أشعارهم، وتعلموا منهم “قوانين النظم، وأفادوا عنهم الدربة” (٢١). ويكرر التأكيد على قيمة المعرفة للشاعر على نحو نسقي مطرد، فالشاعر مطالب بمعرفة “الموضوعات” التي يتناولها في شعره، “فلما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفاً، أو تشبيهاً، أو حكمة، أو تاريخاً، احتاج الشاعر إلى أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها...” (٢٢).

إن هذه الاقتباسات جميعها لتؤكد على علاقة الشاعر بإرثه المعرفي المختلفة أجناسه وحقوله الذي يستطيع الشاعر استناداً إليه إنشاء نصه وتكوينه. فالإرث المعرفي يشكّل مصدر المعاني الشروط وجودها بوجود نصوصها، ويضع أمام الشاعر النماذج المكملة للشعر، والخاضعة لقوانين صناعته التي ترسّخت عبر مراحلها التاريخية.

إن موقف القرطاجني من ثقافة الشاعر وعلاقته بترائه ليست أمراً جديداً في النظرية النقدية العربية، بل هو أمر متداول تتردد أصداؤه في الكتب النقدية والأدبية تحت عناوين مختلفة منذ البدايات وحتى العصور المتأخرة. فالأصمعي يذهب إلى جعل الثقافة والمعرفة شرطاً من شروط الفحولة، إذ: “لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ...” (٢٣). وإذا كانت عبارة الأصمعي لم ترد في سياق نظري، فإن ابن طباطبا قد أمعن في الوقوف عند هذه المسألة وتجليتها، ووضعها ضمن تصوراته النقدية النظرية في غير سياق. فقد تحدّث عن ضرورة الثقافة للشاعر، وجعلها ممثلة لأدوات الشعر التي “يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلّف نظمه”، فاشتراط “التوسع في علم اللغة، والبراعة في الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه...” (٢٤).

لقد تكاثرت حضور مثل هذه النصوص التي تتحدث عن قيمة المعرفة للشاعر، ووجوب حفظه الأشعار، بمرور الزمن، وعُدّ هذا شرطاً من شروط قول الشعر وتجويده (٢٥). ولكن ما يميّز طرح القرطاجني عن سبقه - الذين أفاد منهم دون شك - هو إدخاله الأفكار والتصورات العامة حول ثقافة الشاعر، بل وعن سرقاته، ضمن بنية نقدية متماسكة تخضع لمنهج واضح في التأسيس النظري، وتجاوز الطرح الشكلي الاتباعي إلى البحث في الكيفية التي يتأسس بناءً عليها النص الشعري، وإلى بيان

العمليات الإجرائية في التعامل مع النصوص السابقة تعاملاً يجعلها تنحلُّ في النص الراهن انحلالاً يكسبه صورة جديدة خاصة به، ويظل يحمل مع ذلك آثاراً من تلك النصوص ويحيل عليها.

الإحالة: أقسامها وصور حضورها:

سبقت الإشارة إلى أن دلالة الإحالة الاصطلاحية المحورية عند حازم تعني إشارات النص أو إحالاته على ما يقع خارجه. ويمكن أن تنقسم الإحالات بحسب كيفية حضورها في النص، أو طبيعة وجودها خارجه إلى قسمين:

الأول: إحالات غير نصية تتمثل في الإشارات إلى الوقائع أو الأحداث، أو القصص التاريخية. وهذا النوع من الإحالة يكتفي بالإشارة إلى الحدث أو القصة، أو الواقعة، أو الشخصية إشارة تقوم على مجرد الذكر، أو اللحن دون حضور نصي متعلق بها، ودون إعادة بناء المحال عليه في النص الشعري، وهذا ما يطلق عليه حازم "الإحالة المحضة". وهذا النوع من الإحالة يقف في مقابل "إحالة المحاكاة" أو "المحاكاة التامة". فقصيدة الأعشى التي أورد فيها قصة السمؤال مع امرئ القيس مستقصياً أجزاءها كما وقعت تاريخياً تمثل:

"محاكاة تامة، ولو أخل بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة، ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالاً لم تكن محاكاة، ولكن إحالة محضة" (٢٦).

ويعود حازم ليفصل القول في أنواع الإحالات على التواريخ والقصص قائلاً:

وأما التواريخ والقصص فإما أن تكون الإحالة فيها إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو إضراب، أو إضافة، وقد تكون من جهات أخرى غير هذه" (٢٧).

إن تحديد المقصود بهذه الإحالات المرتبطة بالتاريخ والقصص تحديداً دقيقاً ليس بالأمر السهل، ذلك لأن القرطاجني اكتفى بالتعبير عنها بصياغات نظرية مقتضبة غير مشفوعة بأمثلة موضحة. لكن الوقوف على المواطن المتعددة التي عرض فيها للإحالة يمكن أن تسعف في تحديد بعض أنواعها، كما هي الحال في إحالة المحاكاة التي تطابق على نحو واضح ما سماه حازم في مكان آخر "محاكاة تامة" وفي إحالة التذكرة التي يمكن أن تتماثل مع "الإحالة المحضة" التي تكتفي بالإشارة إلى الواقعة التاريخية أو القصة دون متابعة تفصيلاتها، أو محاكاتها. وربما ارتبطت تسمية هذه الإحالة بهدفها وهو التذكرة والعبرة (٢٨). ويمكن للمرء أن يفترض بناء على المعنى اللغوي والسياقات الأخرى في المنهاج أن إحالة المفاضلة قائمة على المقابلة بين حالين ماضية وراهنة مفاضلة تؤدي للاعتبار. أما إحالة الاضراب فربما قصد بها قلب الدلالة، فقد أشار حازم في مواطن أخرى إلى إمكانية أخذ المعنى

السابق، لكن الشاعر "يقبله ويسلك به ضد ما سلك الأول" (٢٩). وتبقى إحالة الإضافة التي قد تعني أخذ المعنى السابق والزيادة عليه، وهو ما ذكره حازم بوضوح غير مرّة (٣٠).

وهذه الإحالات جميعها تقع في إطار ما يمكن وسمه بالإحالات التاريخية المبنية على عناصر غير نصية. ومعنى هذا أن الشاعر لا يعتمد على نصوص سابقة بعينها للإفادة منها، بل يحيل على وقائع وقصص وأحداث مشهورة تثري المعنى في النص عبر سيرورة معناها، وحضوره عند الجمهور، أو يحاكيها فيحيل الواقعة أو القصة التاريخية إلى نص شعري محاك لها (٣١).

الثاني: إحالات نصية تنبني على استناد الشاعر في كلامه إلى كلام سابق، بغض النظر عن جنسه، فقد يكون هذا الكلام نثراً، أو شعراً، أو مثلاً، أو حكماً، أو تاريخياً، وعلى الشاعر الذي يقتبس معانيه من الكلام السابق أن يقوم بعمليات إجرائية تبرّر له أخذ هذا الكلام أو بعضه أو إيرادها في شعره "بنوع من التصرف، والتغيير، أو التضمين، فيحيل على ذلك، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب، أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه، أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنثور منظوماً أو المنظوم منثوراً" (٣٢).

وإذا أردنا أن نذكر عمل الشاعر في النصوص السابقة لتسوية إيرادها في شعره سنجدها - دون صياغات وصفية - تنقسم إلى:

التصرف، والتغيير، والتضمين، والإحالة (وهي تعني هنا حضور إشارات في النص تدل على النصوص السابقة بعد إجراء عمليات التغيير والتصرف فيها). والإدماج، والقلب، والنقل، والتتميم، والتحسين (للعبارة)، والعقد (ومن الطريف أن يشير حازم في هذا الإطار إلى الحل).

ويرى القرطاجني أن إفادة الشاعر من الكلام السابق على هذه الأنحاء التي ذكرها أمر مقبول داخل في بناء الشعر شرط ألا يجعل الكلام السابق مجرد وسيلة "للارتفاق به"، أي الاعتماد عليه لستر عجزه، يقول:

"فأما مَنْ لا يقصد في ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة، من غير أي تأثير من هذه التأثيرات، فإنه البكيّ الطبع في هذه الصناعة، الحقيق بالاقلاع عنها، أو إراحة خاطره مما لا يجدي عليه غير المذمة والتعب" (٣٣).

إن تحاشي حازم ذكر مصطلح السرقة هنا يحمل مغزى كبيراً، لأنه يعتقد أن الاعتماد على المعاني السابقة واقتباسها يمثل مصدراً رئيسياً لبناء الشعر، شرط أن يحدث الشاعر فيها "تأثيرات"

تمنحها صورة جديدة في نصّه. ويقدم حازم إضاءات مقتضبة شارحة لمفهوم التأثيرات التي يجريها الشاعر في المادة السابقة التي يستقي منها معانيه، ففي ما يتعلق بالتاريخ يقول:

”وبحثه فيما استند إليه من تاريخ على أن يناسب بين بعض مقاصد كلامه وبينه، فيحاكيه، أو يحيل به عليه، أو يستشهد في ذلك على الحديث بالقديم، ويتصرف فيه بالجملة نحواً من التصاريف“ (٣٤).

فلا اعتماد على التاريخ لا بُدَّ أن يقوم على إقامة نوع من التناسب أو العلاقة بينه وبين الكلام الحالي، ويحدث ذلك إما في صورة محاكاة، أي إعادة بناء الواقعة أو الحدث، أو القصة التاريخية شعرياً في صورة ”إحالة محاكاة“، أو الاكتفاء بالإحالة عليها ”إحالة محضة“، أو الاستشهاد على صورة أو حدث راهن بمماثله التاريخي. وقد أعاد حازم طرح مثل هذه التصورات مرات عديدة مؤكداً على أن الإفادة من الماضي إفادة يستدعيها الحاضر تذكراً، واعتباراً ينهضان على ”أن العودة إلى التاريخ مرتبطة بالحاضر أصلاً، ومن ثمّ يلزم ضرورة المشابهة بين قصص الماضي ووقائع الحاضر“ (٣٥). وهكذا فإن الإحالة هنا ليست استرجاع محض للماضي، بل هي عملية حضور فعال له يفرضها الحاضر من خلال وعي الشاعر بصور التقاطع بينهما، تقاطع التقاء أو افتراق أو غير ذلك.

وثمة تنوير آخر يقدمه حازم حول كيفية إيراد الحكم والأمثال في الشعر، وهو هنا لا يتعامل مع حدث تاريخي، بل مع نصّ، يقول:

”وبحثه فيما استند إليه من حكمة أو مثل على أن يردف معاني كلامه مضمناً لها بالجملة، أو مشيراً إليها على جهة استدلال، أو تعليل، أو نحو ذلك. وقد يتصرف في المثل بإبرازه في عبارة جديدة لا تشبه عبارته الأولى، وقد تختصر العبارات عن الأمثال، فيورد منها في البيت الواحد المثلان والثلاثة، وقد يتمثل بالمثل على غير ما تمثّل به الأول، فربما حسن موقعه من الكلام الثاني أكثر من حسنه في الكلام الأول. فإن كان موقعه في الكلام الأول أحسن، عدّ مورده في الكلام الثاني مقصراً. وقد يتصرف في الأمثال والتواريخ والمنظوم والمنثور أنحاءً من التصرف غيره، وإنما ذكرت ما تيسّر“ (٣٦).

يؤشر هذا النصّ بجلاء على الإحالة النصية. فالشاعر هنا يستحضر نصّ مثل أو حكمة، فيورده كاملاً على سبيل التضمين، أو يحيل إليه دون تضمينه، أو يخضعه لصور متعددة من التغيير والتحوير، فإما أن يعيد صياغته، وإما أن يوجزه، أو يضعه في سياق دلالي جديد مخالف لسياقه الأصلي (أن يقلبه). والشرط الرئيسي في هذه الحالات جميعها أن يكون حضور المثل أو الحكمة في النصّ الحالي حضوراً دالاً وفعالاً أكثر من دلالته وفعاليتها في صورته الأولى. وحازم بطرحه هذا يؤكد

على أن حضور النص السابق، المثل أو الحكمة، ليس مجرد استعانة به على التعبير، بل عملية إثراء للنص الراهن يجب أن تتجاوز تكراره إلى إبداعه من جديد.

وتطرح مسألة التعامل مع النصوص السابقة في سياق آخر، في المنهاج هو "المعاني من حيث تكون قديمة متداولة، أو حديثة مخترعة" (٣٧) الذي يعالج عملياً قضية السرقات التي لم يعرها حازم كبير اهتمام. فقد رأى أن المعاني قد تكون عامة مشتركة في مُكنة جميع الخواطر، وهذا باب لا تقع فيه السرقة، بل إن الشاعر المتأخر الذي يشترك مع شاعر متقدم في معنى منها، ويتفوق عليه في حسن التأليف يستحق أن ينسب المعنى إليه (٣٨).

أما إذا كانت المعاني قليلة "في نفسها، أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، مما كان بهذه الصفة منها فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلا بشروط، منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى" (٣٩).

وثمة تقاطع واضح بين ما يقوله حازم هنا، وما قاله في إطار حديثه عن اقتباس المعاني، والمصادر التي يستقي منها الشاعر معانيه، غير أن المسألة في الاقتباس السابق ترتبط مباشرة باعتماد شاعر على نص شاعر آخر، وهو أمر يمكن أن يقود إلى شبهة السرقة، وبخاصة إن لم يستطع الآخذ أن يحسن أو يجدد أو يغيّر صورة النص الأول. وعلى الرغم من هذا تبقى العمليات الإجرائية التي يتحدث عنها حازم في إطار السرقات مماثلة لتلك الواقعة في إطار الإحالة. وهو أمر يمكن فهمه في إطار موقفه من السرقة التي يرى أنها لا تقع إلا في نقل المعاني النادرة أو العقم نقلاً دون أضافة أو تغيير، أما "إن زاد المتأخر على المتقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ، فقد استحق المعنى عليه" (٤٠). وهذا يظهر أن حازماً يكاد يحصر السرقة في إطار النقل التام للنصوص السابقة دون إحداث تغيير مؤثر فيها يجعلها تبدو في صورة جديدة مختلفة عن الأصل. أما ما عدا هذا فيدخل في إطار إفادة الشاعر من إرثه المعرفي والإحالة عليه.

إن مجمل التصورات التي يطرحها القرطاجني تتمحور حول علاقة الشاعر بتراثه، وبكيفية إفادته منه على نحو لا يكرره أو يستعيده كما هو، بل يجدده، ويبني عليه من خلال تفاعله معه تفاعلاً حيويًا مثريًا. فالشاعر، كما يظهر من نصوص القرطاجني، لا يبذل خارج إطار تراثه، ولذا فقد جعل عملية الإبداع الشعري مرتبطة بتاريخ الشاعر الثقافي والأدبي، أو في عبارة أخرى بالنصوص السابقة (٤١).

وتجدر الإشارة إلى أن حازماً قد أفاد من أسلافه النقاد الذين بحثوا مسألة أخذ اللاحقين من السابقين في سياقات عديدة، كان أبرزها الاهتمام الواسع بمشكلة السرقات التي تباينت الآراء حولها إلى حد إنكار بعضهم حدوث السرقة، وذهاب بعضهم إلى أن الاعتماد على السابقين والأخذ منهم أمر لا مفر منه، كما يقول أبو هلال العسكري: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم" (٤٢). ولست معنياً هنا بمتابعة هذه المسألة، ولكنني أودّ إيراد بعض النصوص التي أرى أنها تمثل تصوراً متقدماً، وموقفاً عميقاً في قضية اعتماد اللاحقين على أسلافهم، ومن هذه النصوص نصّ لأحمد بن أبي طاهر (ت ٢٨٠هـ) يمثل في رأبي موقفاً عميقاً ومثرياً على صعيد صياغته ودلالته في أن يقول:

"كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وآخذٌ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته". والمتحفظ المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شبك التداخل. فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع، والمعتمد القاصد.

قال: وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي ولا يحفظ، ولا يمثل ولا يحدو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد ذلت له" (٤٣).

هذا نص يقف على قضايا جوهرية تتعلق بالعلاقات بين النصوص على إطلاقها، وليس بين النصوص اللاحقة والسابقة حسب. كما أن ابن أبي طاهر - كما هو جلي - لا يتحدث عن الشاعر أو الكاتب، بل عن الكلام أو النص. وهو يتحدث بدقة ووضوح - دون حاجة إلى إعادة قراءة نصّه - عن التباس كلام العرب بعضه ببعض، وعن أخذ أواخره من أوائله. ثم إن تداخل الكلام بعضه ببعض، "وأخذ اللاحق منه عن السابق يمثل في تصوره ظاهرة طبيعية لا تخضع للإرادة، لأن ذلك يتم دون قصد الأخذ، حتى إن أولئك الذين يجتهدون في الاحتراس لا يستطيعون الإفلات من "شباك التداخل؛ تداخل نصوصهم بنصوص غيرهم. فإذا كان الأمر على هذا النحو عند هؤلاء، فكيف يكون عند أولئك الذي يتعمدون التداخل ويقصدونه؟

وتظهر في نصّ ابن أبي طاهر مسألة جوهرية أخرى، وهي أن الكلام ليس طريقة ذاتية فردية، بل طريقة مسلوكة مذلة للجميع. ومثله عن الأعرابي الذي لا يقرأ ولا يكتب ولا يحفظ، ولا يروي والذي - على الرغم من هذا - لا يخرج كلامه عن كلام من قبله، يؤشر بجلاء وعمق على فكرة الإرث الكلامي، أو اللغوي، أو النصي المشترك (٤٤).

وأورد الحاتمي نصاً قصيراً مماثلاً لنص ابن أبي طاهر في الدلالة، يقول: "وقد زعم قوم ممن يحسن هذه الصناعة أنه لا اجتلاب ولا استعارة، وأن الكلام كله مشرع للجميع، والألفاظ مباحة" (٤٥). فالزعم في النص ينفي إمكانية وقوع السرقة التي شغل الحاتمي نفسه بها، ووجدها، بالتالي في موقع الاختلاف مع هذا الزعم.

إن فكرة تداخل الكلام، والإرث المشترك المشروطة معرفته لمن يريد أن يكتب، قد أدت منذ فترة مبكرة من عمر النقد العربي إلى الإحساس بإشكالية علاقة المتأخر بالمتقدم، وأخذه منه. فبرزت قضية السرقات آخذة حيزاً واسعاً، ولا يستهها فكرة المعاني المشتركة المكررة والمعاني الجديدة المخترعة. وقد شكّلت هذه المسائل مجتمعة قضية محورية تتمثل في علاقة المتأخرين بالمتقدمين، وعلاقة النصوص بعضها ببعض، وصور الإبداع والتقليد. وأدى الشعور المتزايد، عند المتأخرين بخاصة، بأن الأول لم يبق للأخريين شيئاً إلى البحث عن وسائل لإبداع الماضي في صور جديدة حيّة، وإلى إدراك أن الكلام ينتج الكلام أو ينتج منه، أو على حدّ تعبير ابن رشيق: "والمعاني أبداً تتردّد وتتولّد، والكلام يفتح بعضه بعضاً" (٤٦). أما قبل هذا فقد كان ابن طباطبا (ت ٣٢٢) يعلم الشعراء كيف يبنون نصوصهم من أنقاض نصوص أخرى، يقول:

"وليس يخلو ما أودعناه اختيارنا المسمى "تهذيب الطبع" من بناء إن لم يصلح لأن تسكن الأفهام في ظله، لم يبطل أن ينتفع بنقضه. فبعض البناء يحتاج إليه" (٤٧). وبهذا الفعل الذي يصفه ابن طباطبا استطاع المولون، بالفتح والكسر معاً، الإتيان "بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا في تناول أوصولها منها" (٤٨).

إن مجموعة الاقتباسات النقدية السابقة من أسلاف القرطاجني لتعود إلى إدراك أن ما جاء به لم يكن شيئاً جديداً مبتدعاً، بل هو نتائج لكل تلك المقدمات المتعددة الأبعاد، والمختلفة السياقات، استطاع هو، بحسه النقدي العميق، وبقدرته التمييزية على تأصيل نظر نقدي، أن يدخلها في إطار نظريته الشعرية، وأن يخضعها لمقاييسه ومصطلحاته وتصنيفاته التي ميّزته عن سالفه، وجعلت عمله عملاً له فرادته في إطار التراث النقدي العربي.

الإحالة والتلقي:

يمثل حضور المتلقي في النظرية الشعرية عند القرطاجني واحداً من العناصر الجوهرية التي وجهت أهداف الشعر، وحكمت طريقة عمل الشاعر. فالشعر عمل موجه إلى التأثير على الجمهور استناداً إلى فعالية التخيل النفسية التي يقوم عليها، والشاعر مطالب ببناء شعره على نحو يستطيع معه الوصول إلى المتلقي والتأثير فيه. وترتب على هذا أن علق حازم معاني الشعر "بأغراض الإنسان"،

وبما يكون في مُكنة الجمهور إدراكه والتأثر به. ويمعن في البحث في هذه المسألة من وجوهها كافة، فيقف على المعاني وأنواعها، من حيث إدراك الجمهور لها وتأثره بها، ويعرض طبيعة الإشكالات التي تعيق تأثير الشعر في الجمهور، ويتحدث عن صنفين من المتلقين: الخاصة، والجمهور العام. وكل هذه العناصر ترتبط بعملية التلقي، وبمحمورية المتلقي في نظريته^(٤٩).

لكن ما أودُّ أن أعالجه في إطار هذه العملية هو علاقة الإحالة بالمتلقي، لأن الإحالة - كما عرضها حازم - تشكل عنصراً خاصاً في بنية الشعر يجعل المعنى في النص مرتبطاً بما يقع خارجه. وهو أمرٌ يحوج المتلقي إلى "معرفة" تمكّنه من إدراك ماهية المحال عليه، لتصبح عملية التأثير الشعري ممكنة.

لقد اشترط حازم أن تكون الإحالات على ما هو مشهور متداول، لأن الهدف من الإحالة التأثير في الجمهور اعتماداً على فاعلية الربط بين دلالة القصة، أو الواقعة المحال عليها، وبين مثلها في النص الشعري الراهن، يقول:

"وإذا أوقعت الإحالة الموقع اللائق بها فهي أحسن شيء في الكلام، فلتذكر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها في ما هي عليه من الأوصاف التي تميل إليها النفوس، أو تنفر عنها موقع عجيب من النفوس. فتتحرك النفوس بما قد ارتسم فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على سبيل تلك الصفة. هذا إذا كانت الإحالة المحاكاة. وإذ قد تبين هذا فالواجب ألا يستعمل في الشعر إلا ما شهر"^(٥٠).

إن الإحالة، كما يظهر من النص، تمثل عنصراً من عناصر تصعيد التأثير الشعري؛ وذلك من خلال الترابط الدلالي بين النص المحال عليه، الذي يجب أن يمتلك حضوراً حيويّاً فعلاً في نفوس المتلقين، والنص الراهن الذي يحتوي هذه الدلالة، ويجعلها تتعالق بدلالته التي يريد هو التعبير عنها؛ مما يؤدي إلى تحريك النفوس والتأثير فيها استناداً إلى عملية الإثراء الدلالي المتبادل بين المحال عليه المشهورة صورته، وبين النص الحالي ودلالته.

ونرى هنا أن القرطاجني "يلمح ضرورة المشابهة بين قصص الماضي ووقائع الحاضر، حتى يتم الربط المؤثر في ذهن المتلقي، كما يلمح أيضاً ضرورة أن تكون الإحالة على المشهور، أي على ما هو لصيق بوعي الجماعة، غير مفارق لشعورها"^(٥١).

وعلى الرغم من تأكيد حازم على ضرورة أن تكون الإحالة على ما هو مشهور، إلا أنه يرى أن الإحالات قد لا تكون معروفة عند الجمهور، ولكن في مُكنته أن يتأثر بها، إذا عرّف بها، وهذا ما

يجوز استعمالها في الشعر، حتى وإن كانت غير معروفة، بل إنه ليذهب إلى أبعد من هذا حين يستحسن هذا النوع من الإحالات، يقول:

”ومن المعاني التي ليست بمعروفة عند الجمهور ما يستحسن إيراده في الشعر، وذلك إذا كان مما فطرت النفوس على الحنين إليه والتألم منه. وبالجملة تتأثر له النفس تأثر ارتياح أو اكتراث... بحسب ما يليق بغرض غرض من ذلك، وكان من أوائلها الأصيلة وما يناسبها. مما هو بها شديد التعلق، ومن شأنه أن يستطرد منه إليها أبداً كأوصاف البروق. هذا إذا كان في قوة جميع الجمهور أن يعرف المعنى الذي بهذه الصفة، إذا ألقى إليه كيفية وقوعه في الوجود، ويستحسنه بعد المعرفة. وذلك كالإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة، وطرف التواريخ المستغربة، فإنها حسنة الموقع من النفوس، وفي قوة جميع الناس أن يحصلها إذا ألقى إليه. فيحسن أن يورد في الشعر ما اشتهر من هذا القبيل، ويعبر عنه بحسان العبارات حتى يعرف الخبر منه مفصلاً. ومن قصر عن تفهم شيء من ذلك لم يعوزه وجدان من يفهمه إياه. كما أن اللفظ المستغرب، وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراده في الشعر؛ لأنه مع استعذابه قد يفسر معناه لمن لا يفهمه ما يتصل به من سائر العبارة، وإن لم يكن في الكلام ما يفسره لم يعوزه أيضاً وجدان مفسره؛ لكونه مما يعرفه خاصة الجمهور أو كثير منهم. والإتيان بما يعرف أحسن“ (٥٢).

إن الإحالات عند حازم موجهة إلى التأثير في الجمهور المتلقي الذي يستحسنها؛ ”لحسن موقعها من النفوس“، حتى وإن لم تكن معروفة، لأن حكمها اللفظ المستغرب الذي يحسن إيراده في الشعر. ومن لا يستطيع فهمه يمكن أن يجد من يفهمه إياه. وهكذا تأخذ الإحالة دوراً جديداً في النص الشعري، إضافة إلى دورها في تصعيد تأثيره، وهو التصعيد الفني، وتعدو بهذا عنصراً من العناصر الخاصة بفنية الشعر مثانها مثل الألفاظ الخاصة المستغربة فيه التي ترفع مستواه من العام إلى الخاص - يقول:

”وأما المعاني التي يقف فهمها على القصص الشهيرة عند الأدباء، ومن جرى مجراهم ممن طالع التواريخ والأخبار، فمنزلتها من المعاني منزلة استعمال الألفاظ التي ارتفعت عما يفهمه جميع العامة، وكان علمها مقصوراً على الخاصة“ (٥٣).

وقول حازم هذا مؤسس على اشتراط خصوصية المعرفة للشاعر، منتج النص، وهي خصوصية لا تتوافر للجمهور، بل لفئة خاصة منه. ولذا أدى استعمال الإحالات إلى غموض النص الشعري، لأن المعنى فيه يصبح متوقفاً على المحال إليه حدثاً كان أم نصاً. وهذا ما دفع حازماً إلى اعتبار الإحالات

سبباً من أسباب غموض المعنى في الشعر. وفصل القول في هذه المسألة في باب الحديث عن وضوح المعاني وغموضها، فأشار إلى أن غموض المعاني في الشعر قد يكون بسبب كونه "مضمناً معنياً 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 مضمناً إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة يجعل بعض ذلك المثل، أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى، أو غير ذلك من أنحاء التضمين..." (٥٤).

فالغموض الذي يتحدث عنه حازم هنا مترتب على الإحالات إلى أحداث، أو أخبار. أو نصوص تجعل فهم معنى الشعر متوقفاً على معرفتها هي. وهذه مشكلة تواجه القارئ أو المتلقي، لكن الطريف أن القرطاجني لم يعالج هذه المسألة من حيث كونها مسألة أو مشكلة تواجه المتلقي، وتتعلق بعدم امتلاكه مرجعيات معرفية كافية تمكنه من فهم النص. بل عاد بالمشكلة إلى الشاعر طالباً منه وجوب "أن يقصد فيما يبني المعنى عليه مما هو خارج الكلام، الشهرة، وأن يحسن الدلالة على ذلك من العبارة، وألا يحال بين المعنى وما يبني عليه مما هو موجود في الكلام بما هو أجنبي عنهما، وأن يحسن مساق الكلام في ذلك حتى يعلم أن أحدهما بسبب من الآخر" (٥٥).

يعيدنا رأي القرطاجني هذا إلى اشتراطه أن تكون الإحالة مشهورة؛ لأن ذلك يجعل تأثيرها في المتلقي أمراً يسيراً. وسهلاً ممكناً، وهذا هو هدف الشعر عنده. وإن لم تكن الإحالة كذلك فعلى الشاعر. وليس المتلقي، أن يسعى إلى إبعادها عن الاشتكال، وتقريبها من الأفهام، بوضعها في سياق يرشد إلى معناها، ويتحاشى إغماضها. وبالتالي، عدم تأثيرها في المتلقي الذي يمثل دور المستقبل السلبي الذي يخضع لتأثير الشعر.

ونلمح هنا أن الإحالة في النص الشعري تمثل عنصراً يُصعد التأثير على المتلقي من خلال ربط الحاضر بالماضي، وعنصر تصعيد فني يماثل استعمال الألفاظ الحسنة المستغربة في الشعر، وعنصراً يسبب غموض المعنى واشتكاله. بسبب ربط المعنى بما يقع خارجه. وبهذه العناصر جميعها تملك الإحالة حضوراً مؤثراً في النص الشعري أن إنتاجه، وأن تلقيه، كونها عنصراً حاضراً في تكوين النص، ومحيلة على ما يقع خارجه في الوقت نفسه.

الإحالة: الإحالة والتناص

لعل هذا العنوان يثير سؤالاً مبرراً غير برىء، هو:

هل سيق الكلام السابق كله عن الإحالة عند حازم للوصول إلى ربطه بالمصطلح المعاصر؟ والإجابة بنعم أو بلا عنه تمثل انحيازاً إلى أحد متطرفين متناقضين.

الأول: يحاول أن يقيم علاقات - ربما كان بعضها إسقاطياً - بين النتاج المعرفي التراثي وبين الصور المعاصرة التي يلمح أنها تتقاطع معه، أو ربما في مدى أكثر تطرفاً، تتأسس عليه.

والثاني: يريد للتراث أن يبقى ذا هوية تاريخية مستقلة ومقصاة، يجب ألا تخضع لإسقاط المفاهيم والمصطلحات الراهنة الغريبة عنه.

وتبقى بعد هذا الإجابة بنعم التي ستبدو دون هوية، إن سعت إلى الوقوف في الهوة الفاصلة بين الطرفين السابقين. ولذا فإن ما يُراد طرحه هنا يسعى إلى أن لا يدخل في إطار واحد من التصنيفات السابقة، بل إلى تقديم محاولة لقراءة تتأسس على رؤية العناصر الكامنة في التراث التي يمكن أن تشكل بؤر انبثاق وتطوير لبنى ثقافية ومعرفية يمكن أن تنمو وتنمى، لتتجاوز سكونية العيش في التاريخ المعتم، ولتصبح نقاط تأسيس وانطلاق تضاء وتضيء، ينبني ويبني عليها. وهذا أمر يحتاج إلى النظر إلى التراث بوصفه حلقة في سلسلة من إرث متصل، ينبغي أن تبقى جذوره حية إن أريد لأغصانه العليا أن تبقى حية، مما يعني أن الحوار معه لا ينبغي أن يعني ذهاباً إلى الماضي وفيه، كما لا يعني في الوقت نفسه مهاجمته بأسلحة العصر الراهن لإجباره على معاشتنا.

ألا يمكن الذهاب في علاقتنا بالتراث في طريق جديد بعيداً عن الاحتماء به، أو الفرار منه وألا يمكن أن يكون الحوار مع التراث متأسماً على النظر إليه "باعتباره نتاجاً تاريخياً ينحل في الإبداع الأدبي الراهن الحي، وباعتباره لحظة فعالة في الثقافة المعاصرة التي تتجذر في التاريخ" (٥٦)، بمعنى أن تتناص معه - بعبارة جابر عصفور - بالمفهوم المنهجي للتناص. ولعل الأمر الأكثر إثارة في سياقنا هذا أن نكتشف أن القدماء شكّلوا حلقة متصلة بتراثهم في مستوياته المختلفة، وظلوا على تماس وتناص معه لم ينقطع، نقضوه تارة، وبنوا عليه تارات، وكرّروه أحياناً، وأعادوا بناءه في صور جديدة فعالة ومثيرة التأمل أحياناً أخرى. وهذا ما فعله حازم القرطاجني نفسه على نحو مدهش، حين استطاع بوعي أن يفيد من الإرث اليوناني في صورته العربية، ومن إرثه العربي الخالص، ليبني نظرية شعرية على أنقاض أبنية ثقافية، وأنساق معرفية تضرب بعيداً في التاريخ. والطريف أن القرطاجني قام بعمله هذا في مرحلة "الانحدار" (٥٧).

انطلاقاً من هذا الإحساس بالتناص مع التراث تُطرح قراءة الإحالة عند حازم لتكون محاولة - جزئية - للبناء على التراث من خلال فهمه في أطره التاريخية والمعرفية، وفهمنا الراهن الأطر المعرفية والمنهجية المعاصرة. وهذا ما يقود إلى الابتعاد عن القيام بقراءات تعويضية، أو إسقاطية، أو بقراءات تحاصر التراث بين جدران التاريخ (٥٨).

ربما تكون أولى الإشارات إلى ربط مصطلح الإحالة عند حازم بمصطلح التناص هي تلك التي أوردها محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ولكنه اكتفى بإحالة على موطن واحد من مواطن استعمالها عند حازم، وهو الموطن المتعلق بالإحالة التاريخية المحضة المقابلة للإحالة التامة التي تعيد بناء الحدث أو الواقعة المحال عليها بناءً تفصيلياً. ومن الملاحظ أن الأستاذ محمد مفتاح لم يربط الإحالة بمثيلها المعاصر الإحالة أو الإحالة المرجعية^(٥٩).

أما في سياق أعم، وهو الحديث عن السرقات الشعرية فقد ظهرت آراء متناقضة حول النظر إليها بوصفها تجليات سابقة لمصطلح التناص المعاصر. فقد ذهب عبد الملك مرتاض إلى الربط بين السرقات وهذا المصطلح متساوياً: هل هي (السرقات) معادل لما يطلق عليه اليوم السيميائيون التناص؟ ومطالباً بدراستها في هذا الإطار وهو الأمر الذي جعل الأستاذ جابر عصفور يرد أطروحته، وينفي أن تكون للسرقات أي علاقة بالتناص^(٦٠). وهذا الرأي الأخير هو ما ذهب إليه محمد مفتاح في بحث له بعنوان: دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل، حيث "رفض المطابقة بين نظرية التناص المعاصرة، ومقاربة السرقات في الأدب العربي"^(٦١). أما صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص فقد أقام نوعاً من الصلة بينهما مشفوعة بتحفظ يتعلق بإغفال النظرية النقدية العربية "أهمية التوليد والتواصل"، وإدراجها "للتحليل الأدبي في نطاق النقد المعياري الأخلاقي"^(٦٢). ورأى عبد الله الغدامي في فكرة تداخل النصوص "نظرة جديدة نصح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات"^(٦٣). ومن الباحثين من يذهب دون تحفظ إلى اعتبار السرقات بصورها التي عرضها النقاد القدماء، تناصاً، بل إن صياغته توهم أن القدماء استعملوا المصطلح عينه وهو الأستاذ بشير القمري حيث يقول: "وإذا كان القدماء... قد اعتبروا التناص صناعة موكولة إلى المبدعين والنقاد على حد سواء في التعامل مع النصوص وتذوقها وتفكيكها (قراءتها معيارياً) لمعرفة "أصناف" و "أقسام" و "رتب" و "منازل" التناص، ومنها "المشترك" و "المختلفي" و "السابق" و "البديع"... فإنهم قد صنفوا درجاته، وجعلوه إما لحظياً يرتبط بثقافة المبدع أصلاً... وإما ضارياً في أعماق عملية الابتداء في صورة ذاكرة أدبية...."^(٦٤).

والأصناف والأقسام التي سردها القمري هي أصناف السرقات في الكتب النقدية التراثية التي أحال عليها، ومنها العمدة، وأسرار البلاغة.

إن الإشارات السابقة إلى مواقف بعض النقاد والباحثين العرب إلى العلاقة بين التناص والسرقات، أو ما يشابهها أو يقع في إطارها في النقد القديم قد جاءت كلها - باستثناء بحث

عبدالمك مرتاض - في سياقات درست قضايا نقدية جديدة، واعتمدت مصادر غربية. وكل ما فعلته أنها لاحظت أوجه الشبه بين الموضوع الذي تبحثه، وبين ما يتقاطع معه في النقد العربي القديم، بمعنى أن هذه الدراسات لم تكن تبحث هذه المسألة - انسجاماً مع أهدافها بالطبع - ولذا فإنها لم تجاوز الإحالة التي تفرضها أوجه التشابه بين ما تبحثه وبين المخزون الثقافي الموروث للباحثين. لهذا ظلت العناصر التراثية المتعلقة بهذه المسألة في حالة إقصاء لا تسمح بإضاءتها، أو بالوقوف على كوامنها التي يمكن أن تُكتشف وتُبحث في إطارها التاريخي الثقافي ذاته، وفي تقاطعاتها مع ما يقابلها راءها. هذه التقاطعات التي يحتمل أن تؤدي إلى رؤية نوع من صور "التناص" بين المتباعدين، وتقود - ربما - إلى دراسة فكرة "التناص" - وليس مصطلح التناص - في إطارها التاريخي نظرياً وتطبيقياً استناداً إلى مصادرها التراثية الثرية.

وهكذا يظهر أن مصطلح التناص قد حضر في الدراسات المعاصرة مقروناً بقضية السرقات التراثية، سواء أكان هذا الاقتران اقتراحاً رفض، أم قبول. لكن الذي لم يحضر في هذه المسألة هو التصورات التي قدمها القرطاجني، وبخاصة مصطلح الإحالة، وما يتعلق به من صور إجرائية. وينبغي أن يعاد القول هنا أن هذا المصطلح لم يرتبط بالسرقة، بل تأسس على علاقة الشاعر بموروثه، وعلاقة النص بالنصوص السابقة. وهو ما يمنحه خصوصية وتميزاً، ويجعله جديراً بالبحث.

لقد قرئ مصطلح الإحالة في بُعديه النظري والتطبيقي كما جاء عند حازم، قراءة جهدت في الابتعاد عن استخدام المصطلح المعاصر "التناص" أو ربطه به، وعملت على حصر الحوار معه في إطاره التاريخي من أجل إقامة صورة مستقلة له لا تلتبس بالمصطلح الراءن، لتكون إمكانية الكشف عن نقاط التقاطع بينه وبين ما يماثله أو يشابهه في المصطلحات الراءنة أمراً يبيّن تميزاً فيه كلٌّ منهما عن الآخر. ويمكن أن يشار هنا إلى أن الإحالة عند حازم يمكن أن يظهر إليها في بعدين:

الأول: الإحالة والمرجعيات المعرفية المشترطة لفعل الإبداع. أو إنتاج النص. والمصطلح هنا "إحالة" في صيغته ودلالته يحضر على نحو واسع في الدراسات المعاصرة. ليؤشر على المصادر التي يستند إليها الشاعر أو منتج النص. لإنتاج نصه^(٦٥).

والثاني: الإحالة بوصفها عنصراً يحضر في النص ويشير على نحو ما إلى ما يقع خارجه. والإحالة بهذا المعنى تحضر على نحو واسع في الدراسات النقدية المعاصرة، وأود أن أشير إلى أن الإحالة في المنهاج قد ترجمت إلى الألمانية بـ "Verweis"^(٦٦) والكلمة الألمانية هذه تقابل الكلمة الإنجليزية Cross/Reference. والمصطلح الأخير هو المصطلح المنقول إلى العربية على نحو مطرد بالكلمة نفسها "إحالة" أو "إحالة مرجعية". فسعيد الغانمي في ترجمته لكتاب ر. شولز "السيمياء

والتأويل" يضع مصطلح إحالة مقابل Reference، والمصطلح مستخدم بهذه الدلالة عند شولز(٦٧). أما شربل داغر فيرى أن الإحالة من "لغة النقد السارية"(٦٨). وكذلك عند فاضل تامر(٦٩). أما بشير القمري فينظر إلى التناسل باعتباره "يقف راهناً في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع (تلاقى) بين التحليل البنيوي للنصوص ... مع نظام الإحالة أو المرجع باعتباره مؤشراً على ما هو خارج - أدبي، أو خارج نصي"(٧٠).

إزاء كل هذه النصوص التي تستخدم مصطلح "الإحالة" والتي تستمد صياغتها من خارج الإطار الثقافي العربي يمكن أن نضع المصطلح القرطاجني المائل "الإحالة" الذي يحمل الدلالة نفسها، ويكشف لنا في الوقت نفسه أننا أمام ظاهرة "تناسل نقدي" يمكن أن يفتح بوابات الأسئلة عن آفاق معرفة الذات، وسبب ممارسة القطيعة معها، في مقابل الانغماس في ملاحقة الآخر المنتج لثقافته، والمولد قضاياها ومسائلها الأدبية والنقدية استناداً إلى عمقه التاريخي الخاص به. فإذا كان التناسل - ولم نربطه بعد بالإحالة - وليد القرن العشرين، كما يقود محمد مفتاح، كمقدمة لرفض الربط بين المصطلح السرقات وبينه - وربما كان معه الحق في ذلك - فإن أوروبا قد حملته عشرين قرناً، فجاء مولوداً طبيعياً نقل الدراسات النقدية الأوروبية من البنيوية إلى ما بعدها(٧١). أما نحن فلم نحمل المولود، ولكننا نلاعبه بعد أن اشتد عوده. وهنا بالذات تبرز المشكلة، وهي أن نتعامل مع لقيط نجعل أصوله. في حين كان من الممكن تبني مثيله الأصيل المضيء القابع في التراث، لنتمكن من إقامة تناسلنا الخاص مع الآخر.

إن مصطلح الإحالة، كما قدمه حازم في سياق نظري متسق يمثل الصور التاريخية المماثلة للمصطلح الراهن "إحالة" المترجم عن اللغات الأوروبية الحديثة. وبين صورتى المصطلحين نقاط التقاء وافتراق دون شك، ويمكن ردهما إلى الاختلاف في الإطار الثقافي التاريخي لكل منهما. فإذا وقفنا على صور الالتقاء فس نجد أن الإحالة عند القرطاجني التي تمثل إحالة نص على نص آخر، أو إلى واقعة تاريخية قد ارتبطت بإشكالية الإبداع التي عانى منها في عصره، وعانى منها النقاد العرب قبله، والتي تمثلت بالشعور العميق بنقاد المعاني، وإتيان القدماء عليها في المرحلة الأولى، وبأن المتأخرين يأخذون. أو يسرقون من سابقهم، ثم إحساس حازم في عصره بانحدار الإبداع وانحطاطه، وغياب الاهتمام الكافي بالتراث والحوار معه، والإفادة منه. مما دعاه إلى تأكيد أن عملية الإبداع لا تتأسس على مجرد القدرة الذاتية للفرد، بل لا بد من الاستناد إلى التراث. وهذه الرؤية أنتجت لديه مصطلح الإحالة ليؤشر به على حالتين:

- حالة المبدع الذي لا ينتج ذاتياً، بل استناداً إلى إرثه المعرفي القار فيه، والذي يجب عليه أن يفيد منه بوعي، وقصدية.

- وحالة النص الحامل لآثار هذه العلاقة بالتراث والمحيل عليه إحالات تتجلى في صور ومظاهر شتى.

ولعل هذه القراءة التفسيرية، وليس التأويلية، لتصورات حازم تضع القارئ مباشرة أمام سلسلة من الطروحات الماثلة حول هذه المسألة في إطار مقابلهما في الثقافات الأخرى، وأمام تجلياتها في الدراسات المعاصرة. ويمكن أن يشار هنا بخاصة إلى طروحات ت. س. اليوت في "التراث والموهبة الذاتية" الذي رأى أن الشخصية المبدعة لا تكسب قيمتها إلا من خلال علاقتها بالتراث (٧٢). ومن اللافت للنظر هنا أن اليوت إنما كان يصف تعامله هو مع تراثه وإفادته منه، واعتماده عليه وانحلاله في إبداعه. وفي المقابل فإن هذا ما نجده عند القرطاجني الشاعر على الصعيد الإبداعي، ويُمثل هنا بمقصورته وعنده، ناقداً بطروحاته عن علاقة الفرد التراث (٧٣).

والأمر الآخر الذي تريد هذه القراءة الوقوف عليه هو، إمكانية التقاطع بين مصطلح الإحالة ومصطلح التناص. الذي يباينه جوهرياً في الصياغة، فالتناص صيغة، ليس إلا محاولة - غير وحيدة - لوضع مقابل للمصطلح الأجنبي Intertext. ولذا فإن البحث هنا يتوجه إلى الكشف عن صور اللقاء الدلالي بينهما، وبخاصة في الصور الإجرائية في كل منهما. فقد ظهر في عرض صور الإحالة عند القرطاجني مجموعة من الكيفيات التي يتم بها حضور الأحداث أو النصوص السابقة في النص اللاحق، ومنها: التصرف، والتغيير، والتضمين (والإحالة على هذه الصور)، والإدماج، والقلب، والنقل، والتتيم، والتحمين... إلخ. وفي مقابل هذه الصور يقع القارئ في الدراسات الحديثة التي تتناول التناص على سلسلة من أنماطه يذكر منها: الاقتباس، والتلميح، والانتحال، والتوليد، والتحويل، والتحوير، والاختطاف (٧٤) وإذا دخل القارئ في تفصيلات هذه الصور فسيجدها تلتقي على نحو واسع بما رأيناه عند حازم، وبخاصة حين يقف عند الأمثلة التطبيقية التي يطرحها الباحثون على التناص، والتي يمثل بعضها صوراً تماثل الصور التي نجدها عند حازم نظرياً، وعند بعض أسلافه في صورة سلسلة من الأمثلة.

ويمكن أن أشير باختصار إلى الجانبين النظري والتطبيقي للإحالة، والتناص، ففي الجانب النظري تذهب جوليا كرسيفا إلى أن التناص "تجمع لتنظيم نص معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي

يحيل عليه ... (وهو كذلك) التقاطع داخل نصّ لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى" (٧٥). أما ريفاتير فإنه "لا يؤكد عملية انبثاق النصوص من نصوص سابقة فحسب، بل يجعل منها الصورة الوحيدة لأصل الشعر" (٧٦).

وفي عرض الباحثين العرب للتناص تظهر ترجمتهم نوعاً واضحاً من التقاطع بين صورته وبين الصور التي نجدتها في المنهاج، يقول بشير القمري:

"إن التناص عمل تحويل، وتشرب (استيعاب وتمثل) لعدة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بمركز الصدارة (ل. جيني) ومن ثم يتطلب الأمر التمييز بين درجات هذا التحويل الذي يتموّج، ويتقلب بين حالة تذكر، أحياناً، وحالة تلميح تارة أخرى، وينقلب إلى حالة اقتراض (سلفة واستعارة) لوحدة نصية محددة (أو عدة وحدات) عن سياقها مرة ثالثة، أو يعتمد إلى تحويل اتجاه معنى أو موضوع (Theme) في صورة استلهاهم..." (٧٧).

وفي السياق نفسه نجد شربل داغر يشير إلى أن كرسنيفا توسعت في تبين قابلياته الإجرائية حين تناولت أحوال التناص في شعر لوتريامون ... تحديداً، متوقفة أمام عمليات التحويل، التي أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة بما يشبه اختطافها، أو تحويلها عن مجراها..." (٧٨).

ويكفي بعد هذا أن أشير إلى بعض الكتب العربية التي تحمل التناص في عناوينها، والتي تمثل مادتها عرضاً لمفهوم التناص وإجراءاته كما جاءت عند الغربيين فهي تقدم نماذج جيدة لبحث صور التناص الأوروبي في ردائها العربي، ومدى التقائها بالأصول العربية، في مناحيها التطبيقية، وبعض جوانبها النظرية الخاصة بعمليات التناص نفسها. ويمكن أن يشار إلى كتاب حسن حماد تداخل النصوص في الرواية العربية الصادر مؤخراً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. ففي مقدمته النظرية عرض لأنماط التناص من بينها: الاقتباس، والتلميح، والتوكيد (والميتانصية) بمعنى العلاقة بين نصّ يتحدث عن نصّ آخر، دون أن يقتبس منه أو يسميه، أي يحيل عليه (٧٩).

وهناك أيضاً كتاب أشكال التناص الشعري لأحمد مجاهد الذي خصّصه لدراسة توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث. وهنا يتم تحويل مسيرة الأبحاث السابقة، مثل دراسات علي عشري زايد عن هذا الموضوع على سبيل المثال، إلى مسار التناص، الذي لم يكن يذكر في هذا الإطار، بل كانت المسألة هناك تتمحور حول حضور التراث في الأدب المعاصر وانحلاله فيه، أو توظيفه فيه.

وأكتفي أخيراً بالإشارة إلى كتاب علي جعفر العلق الشعر والتلقي الذي يخصص فيه مقالة تدرس "الماضي حقلاً للتناص" ويورد اقتباسات غريبة لبيان دلالاته وصوره، يقول: "إن النصوص نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء كما يقول بارت ... والتناص لا يقصر حركة النص على النصوص الأخرى فقط، بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة، فقد يكون التناص إيماءً مباشرة أو غائمة، إلى عمل كامل أو مجتزأ، وقد يكون كذلك، تلميحاً إلى شخصية أو مكان أو حادثة" (الاقتباس عن معجم المصطلحات الأدبية لـ (M.H. Abrams)^(٨٠)). وهذه اقتباسات يمكن ردها إلى بعض كتب النقد العربي القديم، بقليل من إعادة الصياغة.

ولست هنا بحاجة إلى المضي في إيراد النصوص العربية عن التناص القائمة أصلاً، وعلى نحو شبه مطلق على الاستعارة من الآخر، ولكنني أود أن أشير أن النقد العربي الحديث، لم يحفل، غالباً بالأطر الفلسفية والمنهجية التي أنتجت التناص، بل يوجه نظره إلى العمليات الإجرائية فيه، والمضي في تطبيقها على الأدب العربي المعاصر بخاصة. وإذا كانت المسألة متعلقة بالإجراءات حسب، فنحن قادرون على رؤية تقاطعات مثيرة للانتباه بين ما يورده هؤلاء وبين ما هو كامن في تراثنا، وهو ما سبق أن عرض على نحو مفصل، وبتركيز جزئي على مصطلح الإحالة عند القرطاجني. وما يقال هنا لا يهدف ألبتة إلى جعلنا نمضي في المقارنة بين أوجه التماثل والتشابه بين التناص بوصفه مصطلحاً غربياً، وبين التراث ومكوناته. ولكنه يريد التأكيد على صور من القطيعة المعرفية مع التراث التي تجعل الانغماس في "الغريب الدهش" يذهل عن اكتشاف ما بين أيدينا.

وأخيراً أود أن تؤكد أن ما هو أهم من نقاط التقاطع بين المصطلح عند حازم والمصطلحات الغربية الراهنة، وهي مسألة تظل خلافية، هو الكشف عن الحاجة إلى ضرورة إعادة قراءة التراث، واكتشاف المخبوء، ورؤية البؤر الثرية التي يمكن أن تتوهج لتضيء، ويمكننا على نورها أن نرى إمكانية لتأسيس بُنى ثقافية معرفية، لا تظل واقعةً في أسر الآخر الذي نتداول بضاعته، ولكننا لا نستطيع، بأي حال، أن نردها إليه، وهو ما يؤدي إلى غيابنا من التاريخ الثقافي المعاصر.

هوامش

- ١- انظر لسان العرب مادة: حول.
- ٢- ابن رشيق، العمدة، ج ٢، ص ٨٨.
- ٣- المصدر نفسه
- ٤- استخدم بعض النقاد مصطلح التلميح مرادفا للإحالة كما عرضها ابن رشيق. وتمثلوا ببعض شواهد. انظر مثلا الرازي: نهاية الإيجاز، ص ١٤٧ وقارون خزانة الأدب وما ورد فيها من أمثلة على التلميح، ص ١٨٤، أما ابن أبي الإصبع فانفرد باستعمال مصطلح "العنوان" مرادفا للإحالة والتلميح. انظر تحرير التحبير، ج ٢، ص ٥٥٣.
- ٥- انظر حازم، منهاج، ص ٢١، ٢٣، ٢٩، ٣٨، ٣٩، ١٠٦، ١٨٩، ١٩٠، ٢١٣، ٢١٦، ٢١٧، ٢٢٥. وقد استخدمت كلمة الإحالة بمعنى الفساد مدة واحدة في المنهاج ص ١٣٤.
- ٦- منهاج، ص ٣٧-٤١.
- ٧- المصدر نفسه، ص ٣٩.
- ٨- انظر المصدر نفسه، ص ١٧٦، ١٨٩.
- ٩- المصدر نفسه، ص ١٨٩.
- ١٠- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ط ٢، ص ١٨١.
- ١١- منهاج، ص ٣٩.
- ١٢- المصدر نفسه، ص ٢٨-٢٩، ٣٩.
- ١٣- المصدر نفسه، ص ٣٩، ١٠٥.
- ١٤- انظر أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية والنقدية، مادة إحالة.
- ١٥- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٨٠.
- ١٦- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٧-١٢٩.
- ١٧- منهاج، ص ٣٨.
- ١٨- المصدر نفسه، ص ٣٩.
- ١٩- انظر جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٣٤-١٣٨.

- ٢٠- منهاج، ص ٢٦.
- ٢١- المصدر نفسه، ص ٢٧.
- ٢٢- المصدر نفسه، ص ٤٢.
- ٢٣- ابن رشيق، العمدة، ج ١/١٩٧-١٩٨.
- ٢٤- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٠.
- ٢٥- المصدر نفسه، ص ٨٠-٨١/ وانظر العمدة، ج ٢/٢٣٨-٢٣٩، ج ١/١٩٧-١٩٩.
- ٢٦- منهاج، ص ١٠٥-١٠٦.
- ٢٧- المصدر نفسه، ص ٢٢١.
- ٢٨- انظر جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٨٠.
- ٢٩- منهاج، ص ١٩٣، وانظر ص ٣٨.
- ٣٠- المصدر نفسه.
- ٣١- انظر جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٢٣، وقارن محمد مفتاح: تحليل الخطاب، ص ١٢٨.
- ٣٢- منهاج، ص ٣٩.
- ٣٣- المصدر نفسه.
- ٣٤- المصدر نفسه.
- ٣٥- انظر جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٨٠.
- ٣٦- منهاج، ص ٤٠.
- ٣٧- المصدر نفسه، ص ١٩٢-١٩٣.
- ٣٨- المصدر نفسه، ص ١٩٣.
- ٣٩- المصدر نفسه.
- ٤٠- المصدر نفسه، ص ١٩٦.
- ٤١- انظر أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس الهجري، ص ١٩٧.
- محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٤٠.
- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٣٦.
- ٤٢- أبو هلال العسكري: الصناعيين، ص ٢١٧، وانظر أمجد الطرابلسي، ص ٢٠٣.
- ٤٣- الحاتمي: حلية المحاضرة، ج ٢، ص ٢٨.

- ٤٤- هذه الفكرة متداولة على نحو واسع في الدراسات الحديثة، وبخاصة الدراسات التي تناولت التناص.
انظر مارك انجينو: مفهوم التناص ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد (ترجمة أحمد المديني) ص ٩٩.
روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص ٧٩، ٨٩.
- يتري ابغلتون: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم العلي، ص ١٤٩.
عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص ١٣، ص ٣٢٠.
- ٤٥- الحاتمي: حلية المحاضرة، ج ٢، ص ٢٩.
- ٤٦- ابن رشيقي: العمدة، ج ٢، ص ٢٣٨.
- ٤٧- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٤.
- ٤٨- المصدر نفسه.
- ٤٩- انظر المنهاج، ص ٢٨، ٣٩، ١٩٠، وانظر جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٨٤.
محمد لطفى اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٢٦٩-٢٧٤.
- ٥٠- منهاج، ص ١٩٠.
- ٥١- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٨٠.
- ٥٢- منهاج، ص ٢٨-٢٩.
- ٥٣- المصدر نفسه، ص ١٨٩.
- ٥٤- المصدر نفسه، ص ١٧٣.
- ٥٥- المصدر نفسه، ص ١٧٨-١٧٩، وانظر محمد الهدلق: "موقف حازم القرطاجني من قضية الغموض في الشعر مقارنا بمواقف النقاد السابقين" مجلة جامعة الملك سعود، م ٤، ع ٢، ١٩٩٢م.
- ٥٦- R. Weimann: Literaturgeschichte und Mythologie Suhrkamp, 1977, S. 86.
- ٥٧- انظر جابر عصفور: قراءة في التراث النقدي، ص ٦٠.
- ٥٨- قارن طروحات جابر عصفور في المصدر السابق، ص ٨٩.
- ٥٩- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٧.
- ٦٠- انظر عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات ونظرية التناص، مجلة علامات، مايو ١٩٩١م، ص ٧٠-٩٢.
- ٦١- محمد مفتاح: دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل، مجلة فصول، م/ع، ص ٨٤.
- ٦٢- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٤١.
- ٦٣- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص ٥٦.

- ٦٤- بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرواية - (مدخل نظري) الفكر العربي المعاصر. ع ٦٠-٦١، ١٩٨٩م، ص ٩٢.
- ٦٥- انظرت. س اليوت: التراث والموهبة الذاتية، وتحليل طروحاته في كتاب R. Weimann: Literaturoeschichte S. 52، وقارن عبد العزيز حمودة: "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك" مجلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م.
- ٦٦- انظر: W. Heinrichs: Arabische Dichtung und Griechische Poetik, Beirut, 1969.
- حيث ترجم المؤلف المنهج الثالث من كتاب حازم إلى الألمانية.
- ٦٧- انظر: شولز: السيمياء والتأويل، ص ٧٩.
- ٦٨- شربل داغر: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول م ١٦، ع ١٤، ١٩٩٧م، ص ١٢٧.
- ٦٩- فاضل تامر: "من سلطة القراءة إلى سلطة النص"، الفكر العربي المعاصر، ع ٤٨-٤٩، ١٩٨٨م، ص ٩٢.
- ٧٠- بشير القمري: المصدر السابق، ص ٩١.
- ٧١- انظر جابر عصفور: التعريفات بالمصطلحات الأساسية، الملحقه بترجمته الكتاب ادبث كيرزويل: عصر البنيوية، بغداد، ١٩٨٥م، ص ٢٧٧.
- ٧٢- انظر اليوت: التراث والموهبة الذاتية.
- ٧٣- انظر جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٨١، وقارن Weimann S. 52.
- ٧٤- انظر على سبيل المثال: محمد مفتاح، المصدر السابق، ص ١٢٠-١٢٨، وأحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، إربد، ١٩٩٥م، ص ٩-١٦، وانظر بحث صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي. مجلة ألف ع ٤، القاهرة، ١٩٨٨م.
- ٧٥- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٣.
- ٧٦- شولز: السيمياء والتأويل، ص ٨٩.
- ٧٧- بشير القمري: المصدر السابق، ص ٩٣.
- ٧٨- شربل داغر: المصدر السابق، ص ١٢٧.
- وانظر Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a. m. 1978. s. 211.
- ٧٩- حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٣٠-٣٤.
- ٨٠- علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، عمان، ١٩٧٧م، ص ١٣٢.

المراجع

- ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح، حفني شرف، القاهرة، ١٩٦٣م.
- ايغلنتون، تيري: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة: إبراهيم العلي، بغداد، ١٩٩٢م.
- اليوت، ت. س: التراث والموهبة الذاتية، ضمن كتاب منح خوري الشعر بين نقاد ثلاثة، بيروت، د. ت. تامر، فاضل: من سلطة القراءة إلى سلطة النص، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٤٨-٤٩، ١٩٨٨م.
- تودوروف، تزفتان، وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المدني، بغداد، ١٩٨٧م.
- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد، ١٩٧٩م.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م.
- حافظ، صبري: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، ع ٤٤، القاهرة، ١٩٨٤م.
- حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، ١٩٩٧م.
- حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م.
- الحموي، أبو بكر علي بن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، بيروت، د. ت.
- داغر، شربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول م ١٦/١٤، ١٩٩٧م.
- الرازي، فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق إبراهيم السامرائي وزميله، عمان، ١٩٨٥م.
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، د. ت.
- الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، إربد، ١٩٩٥م.
- شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م.
- ابن طباطبا العلوي: عيار للشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، بيروت، ١٩٨٢م.
- الطرابلسي، أمجد: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ترجمة إدريس بلمليح، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.
- العسكري، أبو هلال: كتاب الصنائع، بكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، ط ٢، بيروت، ط ١٩٨٤م.
- عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط ٢، بيروت، ١٩٨٢م.
- عصفور، جابر: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ١٩٩١م.
- العلاق، علي جعفر: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، عمان، ١٩٩٧م.

الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، جدّة، ١٩٨٥م.

فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.
القمرى، بشير: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرواية (مدخل نظري)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠-٦١، ١٩٨٩م.

كيروزيل، اديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، بغداد، ١٩٨٥م.
مرتاض، عبد الملك: فكرة السرقات ونظريات التناص، مجلة علامات، الرياض، مايو ١٩٩١م، ص ٧٠-٩٢.
مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج ٣، بغداد، ١٩٨٣م.
مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، بيروت، ١٩٨٥م.
الهدلق، محمد: موقف حازم القرطاجني من قضية الغموض في الشعر مقارناً بمواقف النقاد السابقين، مجلة جامعة الملك سعود، م ٤/٢، ١٩٩٢م.

اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدرا العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢م.

Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a. m. 1978.

Weimann, Robert: Literaturgeschichte hite und Mythodologie, Methodologische und historische Studien, Frankfurt am Main, 1977.
