أَثَرُ الشَّفَاهِيَّةِ فِي المُمَارَسَةِ النَّصِيَّةِ
(تَنَاصَات مُدَوَّنَة الشِّعْرِ الجَاهِلِيِّ أُنْمُوذَجًا)

دكتور/ مُحَمَّد مَحْمُود أَبُو عَلِيّ
أستاذ مساعد النقد والبلاغة
قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب – دمنهور

المُلَخَّص

يتناول هذا البحث أثر الشَّفَاهِيَّة في المُمَارَسَة النصيَّة (تناصات مُدَوَّنَة الشعر الجاهلي أُنْمُوذجًا)، وتتأسس منهجيَّة هذه المداخلة على دراسة التَّوَافُقَات والتشابهات النصيَّة في الشعر الجاهلي، وما تَنْبَنِي عليه من التناصات الأسلوبيَّة، التي أَسَّسَتْ شَفَاهِيَّة النص الشعريّ العربيّ قبل الإسلام.

وتقوم الدراسة على إجراءين نعرضهما في مبحثين :

المبحث الأول : يتحدد في إجراء رصد التناصات الأسلوبيَّة، والتيمات النمطيَّة الثابتة المتكررة بين الشعراء من جهة، والقصائد في شعر الشاعر الواحد من جهة أخرى، يستوي في هذا أن يكون الشاعر قد أدخل النص في علاقة خَفِيَّة مع غيره من النصوص المُتَنَوِّعَة بوعي وإرادة وقصد ؛ إذ يَعْمَدُ إلى أن يَتَوَلَّد نَصٌّ وَاحِدٌ من نصوص متعددة، أو أن يكون هذا المَسْلَكُ قد جاء اجترارًا من مخزون الذاكرة المُتَأَسِّس على الشَّفَاهِيَّة في مستوى الوعي، أو أن يكون قد جاء عَمَلِيَّة آلية لا واعية، تتداخل فيها النصوص.

يناقشُ هذا المبحث رؤية خاصَّة للتناص، ذلك المصطلح الذي نَشَأَ في الدراسات النقديَّة الغربيَّة في النصف الأخير من ستينيات القرن العشرين، وهو يُمَثِّلُ أسلوبًا فاعلاً في بناء النصّ بمفاهيمه المتعددة، التي تأتي إجراءاتها ضرورة منهجيَّة تستدعيها الظاهرة موضوع الدراسة.

أما المبحث الثاني فيناقش الظاهرة نفسها من منطلقات فكرة شفاهيَّة الشعر العربيّ قبل الإسلام، وفي ضوء الرُّؤَى الحديثة عن الشفاهيَّة ؛ فلقد فَتَحَتْ الشفاهيَّة آفاقًا جديدة في قراءة الشعر الجاهليّ من منظور نقديّ جديد ؛ فالشعر الجاهليّ يُعَدُّ أدبًا

شفاهيًّا، ويُؤَيِّدُ ذلك كثيرٌ من الخصائص – الصوتيَّة والمعنويَّة والبنيويَّة والدلاليَّة – التي يشترك فيها مع الآداب الشفاهيَّة جميعًا.

وقد اتَّبَعْتُ المنهج الوصفيّ التحليليّ ؛ لكشف العناصر المُؤَثِّرَة في الظاهرة المدروسة، وخصائصها، وأسباب الاختلاف، ودلالته، مُبَيِّنًا أَوْجُه الاتفاق بين عناصر التكرار الشَّفَاهِي وأنماط التناص الأُسْلُوبِيّ.

The effect of orality in textual practice (intertextualities in pre-Islamic poetry as an example)

This study deals with the effect of orality in textual practice (intertextualities in pre-Islamic poetry as an example). This approach is based on studying the congruencies and textual similarities in pre-Islamic poetry and the subsequent stylistic intertextualities, which established the orality of the Arabic poetic text in Pre-Islamic times.

This study applies two procedures presented in two chapters:

The first chapter monitors the stylistic intertextualities and the constant typical motifs repeated between poets on the one hand and in the poems for each poet on the other. This also includes the case in which the poet willingly and consciously subjected his text into a covert relation with other various texts. The poet intends to generate a single text from several texts. This may have come out of rumination from memory, which is consciously based on orality. Or it may have come as a result of unconscious automatic process in which texts overlap. This chapter discusses a specific view of intertextuality, which is a term that emerged in Western critical studies in the second half of the ٦٠s of the last century. It represents an active method in building texts with their many concepts, whose procedures are a methodical necessity required by the subject of this study.

The second chapter discusses the phenomenon itself in terms of the orality of the poetry during the pre-Islamic times. In light of modern theories of orality, it opened new horizons in reading pre-Islamic poetry according to a new critical perspective. pre-Islamic poetry is considered an oral literature, which is approved by many characteristics, sound, abstract, structural and semantic, shared by all oral literatures. Therefore, I have followed the analytical description approach in order to discover the influential elements of the phenomenon studied in this study, its characteristics, differences and their significance.

مُقَدِّمَة:

الشعر الجاهلي بَدَوِيّ النشأة، بَدَأَ في صورة مقطوعات، ثُمَّ تَطَوَّرَ إلى شكل القصيدة المعروف بعد أن مَرَّ بتَجَارِب عديدة، إنَّه ينتمي إلى ثقافة شَفَاهِيَّة، تَعْتَمِدُ على السماع والإنشاد، وتَرْكَنُ إلى الذاكرة، وتنحدر من أُصُول غنائيَّة، وهو يَعْكِسُ وَعْي الجماعة التي أنشأته وتَلَقَّتْهُ بوصفه موروثًا ثقافيًّا شعبيًّا، يَتَغَنَّى به أفراد المجتمع ؛ فالشَّاعِرُ – في معظم الأحيان – لم يكن يُنْشِئُ الشعر لنفسه، ولكن لِيَتَغَنَّى به مُفْتَخِرًا أو مَادِحًا أمام قبيلته.

والرِّوَايَة الشَّفَوِيَّة هي الوسيلة المُثْلَى المُتَعَارَف عَلَيهَا لِنَقْلِه وحِفْظِه، وقد قام الرُّوَاة بِدَور كبير في نقل الأشعار إلى مختلف القبائل من جيل إلى جيل، وكانوا يُصْلِحُونَهَا، ويُنَقِّحُونَهَا، ويزيدون فيها، ويُغَيِّرُونَ فِي أَبْيَاتِهَا، ومِنْ ثَمَّ فَلَمْ يَنْفَرِدْ الشَّاعِرُ بعملية التأليف أو التعديل، بل شَارَكَ الرُّوَاةُ – في الغالب – فِي عملية التأليف بقصد أو بغير قصد ؛ فَإِنَّ مَا حَفِظَهُ الرَّاوِيَة الشَّاعِر – من صيغ وقوالب موزونة – لا بُدَّ مِنْ أَنْ يَظْهَرَ فيمَا ينظمه من شعر.

اعتمد الشاعرُ الجاهليّ على الصوت للتأثير في السامعين، وهو يُنْشِدُ شِعْرَهُ مُرْتَجِلاً، ويستعينُ بحركات اليدين، وتعبيرات الوجه، وتنغيم الكلام، وحُسْن الأداء ؛ لإيصال المعنى ؛ فحُسْن الإشارة باليَد والرَّأْسِ، مِنْ تَمَام حُسْن البَيَان باللِّسَان، كما يقول الجاحظ.

ولديه مخزون من الصيغ المَوزُونة سابقة الصُّنْع، التي يستحضرها من مَخْزُونِه اللُّغَوِيّ، ويُنْتِجُ من خلالها قصائده الخاصَّة، عن طريق معرفة الأوجه الشعريَّة التي تُنَاسِب الأوزان العروضيَّة ؛ فهو لا ينالُ رُتْبَةَ الفُحُولة حَتَّى يَحْفَظَ أشعار العرب ويرويها ؛ فَالفَحْلُ من الشعراء هو الرَّاوِيَة.

لقد تَشَابَهَتْ قصائد الشعر الجاهلي في الألفاظ، والتراكيب، والأساليب، والصيغ، والموضوعات، والصور ؛ لاستخدام الشعراء صيغًا نمطيَّة ثابتة مُتَكَرِّرَة في التيمات (الموضوعات) ؛ لأنَّ لكل فكرة مركزيَّة في القصيدة قوالب صياغية (تراكيب) نموذجيَّة تقليديَّة سائدة، تختلف في الطول، وتنتمي إلى مستودع عام مشترك، يهتم بإرضاء أُذُن السامع، وتُعَدُّ هذه الصِّيَغ والتِّيمَات وسائل أسلوبيَّة تُعِينُ الشَّاعِرَ على نَظْمِ قصائده، وحِفْظِهَا في الذاكرة.

إنَّ التشابُه والتكرار الذي يَسِمُ الشعر الجاهليّ، يُحَافِظُ على هُوِيَّة المُجْتَمَع وتماسُكِه، ويجعل النص الشعريّ أكثر ثباتًا في أثناء النقل الشفويّ ؛ لأنَّ العربَ نَظَرُوا

إلى الشعر الجاهليّ بوصفه تراثًا جماعيًّا، يَقْتَفِي رُسُومًا مُحَدَّدَة، ولا يَخُصُّ شَاعِرًا بعينه ؛ لذا فليس بمقدور أي شاعر أن يخرج عن هذا العُرْف الجَمْعِيّ، وقد أكد المُحَافِظُونَ من النُّقَّاد القُدَامَى – كابن ابن قُتَيبَة الدِّينَوَرِيّ – ضرورة اتِّبَاع الشاعر أساليب القدماء وطُرُقهم، إنْ أَرَادَ الإجادة الفنية لِشِعْرِه.

لذا تبدو في أشعارهم نزعة التقليد ؛ حيث يتبع الشاعرُ الذوقَ السائد في بيئته، ويسير على وَفْق المقاييس النقديَّة والأصول الفنيَّة الشائعة في عصره.

ومصطلح التناص من أبرز المصطلحات النقديَّة الحديثة، ويُرَادُ به تعالُق النصوص وتَقَاطُعها، وإقامة الحِوَار فيما بينها ؛ حيث تتداخل النصوص وتتوالد انطلاقًا من تقاطُع عِدَّة نصوص خارجيَّة غائبة تَدْخُل في بنية النص الأصليّ ؛ ولذا يجب قراءة النص الحاضر بالنظر إلى ما تَقَدَّمه، ومَا عَاصَرَهُ ؛ لِنَلْمِسَ ضُرُوبَ الائتلاف والاختلاف بدقَّة بين النصوص ؛ فعَلَى السامع أنْ يَلْحَظَ علاقاتٍ بين عملٍ وأعمالٍ أخرى سَبَقَتْهُ أو عَاصَرَتْهُ ؛ فالنصُّ لا ينشأُ مِنْ فراغ، وانفصال النص عن ماضيه وحاضره يجعله نصًّا بلا ظِلّ، على حد تعبير رولان بارت.

لقد فَتَحَتْ النظريَّةُ الشَّفَوِيَّة آفاقًا جديدة في قراءة الشعر الجاهليّ، أو جعلتنا نُعِيدُ قراءة هذا الشعر من منظور نقديّ جديد ؛ فالشِّعْر الجاهليّ يُعَدُّ أدبًا شفاهيًّا، ويُؤَيِّدُ ذلك كثيرٌ من الخصائص – الصوتيَّة والمعنويَّة والبنيويَّة والدلاليَّة – التي يشترك فيها مع الآداب الشفاهيَّة جميعًا.

وقد أَسَّسَ نظرية الصيغ الشَّفَاهِيَّة (Oral - Formulaic Theory) رائدها **ميلمان باري** (M. Parry) (١٩٠٢ – ١٩٣٥م)، ورفيقه في البحث **ألبرت لورد** (A. Lord) [١]، وذَاعَتْ في القرن العشرين في ميدان البحث العلميّ في المجال الأُورُبِّيّ والأمريكيّ، واهْتَمَّتْ بالتعرُّف إلى الأفكار المشتركة في التقليد الشَّفَاهِيّ، ورأت أن الشاعر الشفويّ يُنْشِئُ شِعْرَهُ ارتجالاً لحظة الأداء الصوتيّ الفِعْلِيّ والإلقاء المباشر أمام السامعين، وكَشَفَتْ عن التقاليد الشَّفَاهِيَّة لهذا الشعر، وذهبت إلى أن أدب الشُّعُوب الشفويَّة يقوم على قوالب صياغيَّة تتكرّر حرفيًّا، أو عبارات متداولة مُتَكَرِّرَة، مَثَّلَتْ مُعْجَمًا شعريًّا راسخًا أَخَذَ منه الشعراء ؛ لأنهم لا يمكنهم تَجَاوُزُه إلى غيره ؛ لأنه سيصبح خروجًا عن المألوف، ومِنْ ثَمَّ سَتَرْفُضُهُ الجَمَاعة.

وقد لاقَتْ هذه النظرية قَبُولاً في تفسير معظم آداب الشعوب الشفويَّة، وأخذ كثيرٌ من الباحثينَ يَدْرُسُونَها [٢]. وأَوَّلُ دراسة طَبَّقَتْ هذه النظرية على الشعر الجاهليّ، بوصفه شعرًا شَفَوِيًّا، دراسة **جيمز مُونرو** (النظم الشَّفَوِيّ في الشعر الجاهليّ)، وانْتَهَى

إلى أن الشعراء الجاهليين نَظَمُوا قصائدهم على أساس التكنيك الشفويّ الصياغيّ ؛ لأنَّ هذه القصائد لم تَمْلِك السِّمَة التأليفيَّة الفرديَّة الواضحة، واقْتَرَح إجراء بعض التعديلات حَتَّى تُناسِب هذه النظرية طبيعة الشعر الجاهليّ [٣].

ويتناول هذا البحث أثر الشَّفَاهِيَّة في الممارسة النصيَّة (تناصات مُدَوَّنَة الشعر الجاهلي أُنْمُوذجًا)، وتتأسس منهجيَّة هذه المُدَاخَلَة على دراسة التوافُقَات والتشابُهَات النصيَّة في الشعر الجاهلي، وما تَنْبَنِي عليه مِنْ التناصات الأسلوبيَّة، التي أَسَّسَتْ شَفَاهِيَّة النص الشعريّ العربيّ قبل الإسلام، وظهرت في الأساليب الفَنِّيَّة الفَرْدِيَّة ذات الخصوصيَّة الجماليَّة.

ويعتمد الشعر الجاهليّ – بدرجة كبيرة – على التناص والمرجعيات الشعريَّة المُشْتَرَكة، ويهدف هذا البحث إلى إعادة قراءة الشعر الجاهليّ على وَفْقِ رُؤيَة جَديدة، ووضعه في سياقه (الشفاهيّ) الذي ارتبط به، والتزم بتقاليده الراسخة، في نَظْمِه وصِياغَتِه.

وقد اتَّبَعْتُ المنهج الوصفيّ التحليليّ ؛ لكشف العناصر المُؤَثِّرة في الظاهرة المدروسة، وخصائصها، وأسباب الاختلاف، ودلالته، مُبَيِّنًا أَوْجُه الاتفاق بين عناصر التكرار الشَّفَاهِي وأنماط التناص الأُسْلُوبِيّ.

وقد تضمن البحثُ تمهيدًا، ومبحثين، واشتمل التمهيد على : طَبِيعَة الشِّعْرِ الجَاهِلِيّ الشَّفَوِيّ، والتَّنَاص وَإِشْكَالِيَّة المُقَارَبَة بَينَ النُّصُوص، ونَظَرِيَّة النَّظْمِ الشَّفَوِيّ.

تناول المَبْحَثُ الأَوَّلُ : التَّنَاص الأُسْلُوبِيّ فِي الشِّعْرِ الجَاهِلِيِّ، وانقسم إلى : الرُّؤْيَة النَّقْدِيَّة العَرَبِيَّة للسَّرِقَات الشِّعْرِيَّة، والتَّنَاص الخَارِجِيّ (العَام)، والتَّنَاص الدَّاخِلِيّ (الذَّاتِي)، وعَرَضَ المَبْحَثُ الثَّانِي : الشَّفَاهِيَّة فِي الشِّعْرِ الجَاهِلِيِّ، وفيه : عَنَاصِرُ التَّقْلِيدِ الشَّفَوِيّ فِي الشِّعْرِ الجَاهِلِيِّ، وأَثَرُ النَّظْمِ الشَّفَوِيّ في الشعر الجاهليّ.

وتقوم الدراسة على إجراءين نعرضهما في مبحثين :

المبحث الأول : يتحدد في إجراء رصد التناصات الأسلوبيَّة، والتيمات النمطيَّة الثابتة المُتَكَرِّرَة بين الشعراء مِنْ جِهَة، والقصائد في شعر الشاعر الواحد من جهة أخرى، يستوي في هذا أن يكون الشاعر قد أدخل النص في علاقة خَفِيَّة مع غيره من النصوص المُتَنَوِّعة بوعي وإرادة وقصد ؛ إذ يعمد إلى أن يَتَوَلَّد نَصٌّ وَاحِدٌ من نصوص متعددة، أو أن يكون هذا المَسْلَكُ قد جاء اجترارًا من مخزون الذاكرة المُتَأَسِّس على الشَّفَاهِيَّة في مستوى الوعي، أو أن يكون قد جاء عَمَلِيَّة آلية لا واعية، تتداخل فيها النصوص.

ويناقشُ هذا المبحثُ رؤية خاصَّة للتناص، ذلك المصطلح الذي نشأ في الدراسات النقديَّة الغربيَّة في النصف الأخير مِنْ ستينيات القرن الماضي، وهو يُمَثِّلُ أسلوبًا فاعلاً في بناء النصّ بمفاهيمه المتعددة، التي تأتي إجراءاتها ضرورة منهجيَّة تستدعيها الظاهرة موضوع الدراسة.

أما المبحث الثاني فيناقش الظاهرة نفسها من منطلقات فكرة شَفَاهيَّة الشعر العربيّ قبل الإسلام، وفي ضوء الرُّؤَى الحديثة عن الشفاهيَّة ؛ حيثُ حَاوَلْتُ إِظْهَار دوائر الاتفاق والاختلاف بين مُصْطَلَحَينِ جَدِيدَينِ (الشَّفَاهِيَّة والتَّناص) يُطَبَّقَانِ على مُدَوَّنة قديمة ؛ فقد تَقَاطَعَتْ بَعْضُ الدَّوَائِر فيهما في مَنَاطِقٍ ما، وانْفَرَدَتْ دَوَائِر أُخْرَى بِخَصَائِص بِعَينِهَا.

تَمْهِيدُ :

أولاً : طَبِيعَةُ الشِّعْرِ الجَاهِلِيّ الشَّفَوِيّ :

اعتمدت اللغة – في مراحل نشأتها الأُولَى – على التَّلَقِيّ السمعيّ ؛ فالخطوة التي تَحْدُث بعد إنتاج الكلام تتعلق بالإدراك الحسيّ للاضطرابات المَوجِيَّة الصَّوتِيَّة الموجودة في الجَو، ثُمَّ التعرُّف إليها، ومحاولة تفسيرهـــا (٤).

وتَعُودُ التجارب الأولى التي مَهَّدَتْ لظهور القصيدة العربيَّة إلى عصور سحيقة ؛ فقد بدأ الشعر العربيّ في هذه المرحلة المُبَكِّرَة في صورة مقطوعات قصيرة ؛ لأنها وَفَتْ بحاجة الشاعر إلى التعبير السريع في المناسبات الطارئة ؛ حيث يرتجلها الشاعرُ مِنْ فيض الخاطر.

والشِّعْر الجاهلي ذُو طابع شعبيّ، وقد نُظِمَ مُرْتَجَلاً ؛ حَتَّى أَصْحَاب المُنَقَّحَات وَالحَولِيَّات لَمْ يَسْلَمْ شِعْرُهُمْ مِنَ الارْتِجَال عند إنشاد النسخة الأولى من قصائدهم، التي لم تَخْضَع بَعْدُ لِلتَّنْقِيح ؛ فكان الشاعرُ الجاهليُّ ينطق الأشعار بِلِسَانِه مُشَافَهَةً، ويستقبلها الآخرونَ منه سماعًا بأُذُنهم ؛ ولكي يجعل شِعْرِهُ يُحْفَظ في الأذهان، ويَثْبُتُ في الذاكرة، اعتمد على الوزن والغناء بالشعر، الذي يَحْتَلُّ مَكَانَةً سامية لدى الشعوب الشَّفَوِيَّة ؛ فهو سِجل يحفظ مآثر الأُمَم ومناقبهم وأيامهم.

يُدَعِّمُ هذا الأمر قول **الجاحظ** (ت٢٥٥هـــ) : « وكُلُّ شَيءٍ للعرب فَإِنَّمَا هو بديهةٌ وارتجال، وكأَنَّه إلهام، وليست هناك معاناةٌ ولا مُكَابَدَة، ولا إجالةُ فِكْرٍ ولا استعانة، وَإِنَّمَا هو أن يصرفَ وَهْمَهُ إلى الكلام... فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً... كانوا أُمِّيِّينَ لا يَكْتُبُونَ، وَمَطْبُوعينَ لا يَتَكَلَّفُونَ، وكان الكلامُ الجيِّد عندهم أظهر وأكثر... وهو عليهم أيسر مِنْ أَنْ يفتقروا إلى تحفُّظ، أو يحتاجوا إلى تدارُس » (٥).

وقوله : (كانوا أُمِّيِّينَ لا يَكْتُبُونَ)، يَدُلُّ على مَكَانَة الشَّفَاهِيَّة فيهم ؛ لِكَونِ الأُمِّي – بَدَاهَةً – يُعَوِّلُ عَلَى المُشَافَهَة وَالرِّوَايَة من الذاكرة أكثر ما يكون، ومِنْ ثَمَّ فَلا عَجَب أن يعتمد الشاعرُ الجاهليُّ على الرِّوَايَة الشفويَّة (٦) ؛ لِنَقْل وحِفْظ الشِّعْر « مُنْذُ اللحظة التي قَذَفَ فيها الشاعر ورَاويته تلك الآثار في خِضَم الجماهير » (٧) ؛ فهي تُمَثِّلُ « نمطًا سلوكيًّا عربيًّا لحفظ التُّرَاث والأمجاد القوميَّة » (٨) ؛ حيثُ تَتَلَقَّفُهُ ألسنة الرُّوَاة، الذين قاموا بدور فَعَّال في تعديل الشِّعْرِ وإصلاحه.

تتمكن الشُّعُوبُ الشَّفَوِيَّة « من نقل مأثوراتهم، في شكل ملائم للتناقل الشفاهيّ، باستخدام الإيقاع... لربط المادة بعضها ببعض » (٩) ؛ لأنَّ التناسُبَ الصوتيّ في الأداء

يُسَاعِدُ على تَذَكُّر الكلام ؛ ولَمَّا كَانَتْ ثقافة العرب شَفَاهِيَّة سَمَاعِيَّة في المقام الأول، صَارَ لِزَامًا على الشاعر أَنْ يُنَغِّمَ الألفاظ والعبارات بمساعدة الإيقاع، الذي قَدْ يَجْلُبُ ألفاظًا لا يُرِيدُهَا المُتَكَلِّم، إلا أنها تَجِيءُ بوصفها قَوَالِب صِيَاغِيَّة، تُؤَدِّي وَظِيفَة حِفْظ المَعْنَى، وسُهُولَة تَنَاقُلِه.

ثانيًا : التَّنَاصُ وَإِشْكَالِيَّةُ المُقَارَبَة بَينَ النُّصُوص :

جَهَرَتْ **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) بمصطلح التناص (Intertextuality)، أو (تَدَاخُل / تَقَاطُع النُّصُوص) للمرة الأولى في النظرية النقديَّة الحديثة من خلال أبحاثها التي كَتَبَتْهَا سنة ١٩٦٦م، ورأت أَنَّ كُلَّ نَصٍّ يُمَثِّلُ **امتصاصًا** (Absorption) **وتحويلاً** (Transposition) **وإثباتًا ونفيًا** لنصوص أُخْرَى، أو الحُضُور الفعْلِي لِنَصٍّ في نَصٍّ آخر.

وَوَصَفَتْ التناص بأنه قَانُون جَوهَرِيّ ؛ إذ تتم صناعة النصوص عبر **امتصاص**، وفي الوقت نفسه عبر **هَدْم** النصوص الأخرى للفَضَاء **المُتَدَاخِل نَصِّيًّا** [١٠]، ونَظَرَتْ إلى النص بوصفه إنتاجيَّة [١١]، ورأت أَنَّ أي نص يكون مُشَيَّدًا بوصفه فُسَيفِسَاء لا مُتَجَانِسَة من الاقْتِبَاسَات/ الخطَابَات/ الاسْتِشْهَادَات المَجْهُولَة عَبْرَ نَسِيجِه[١٢].

إنها تشير إلى أن كُلَّ نَصٍّ مُكَوَّن من نصوص أخرى غائبة، ينتسب إليها جميعًا ؛ لأنَّه قَامَ على أكتافها، وهذا قَدَر كُلّ نَصّ أَدَبِيٍّ ؛ فإن التناص – في نهاية الأمر – **نَقْل** نصوص متنوعة خَفِيَّة نَقْلاً مُمَيَّزًا بالإِضَافة وَالتَّعْدِيل – عبر **تَشَرُّب وامتصاص وهدم وإعادة بناء – وتحويلها** نَصًّا وَاحِدًا جَدِيدًا، أي أَنَّ النَّصَّ المفتوح المُتَدَاخِل مع نُصُوص أخرى يتولد، من خلال عملية إنتاج وتَوَالد مستمر، من نصوص مختلفة سَابِقَة أو مُتَزَامِنَة ؛ « فلا يَكْتَسِي نَصٌّ ما دلالته إلا من خلال علاقته بغيره من النصوص»[١٣].

ومِنْ ثَمَّ فَالمُؤَلِّف – هنا – مجرد (مَفْرَق طُرُق)، تلتقي فيها اللغة، التي هي مخزون لا نِهَائِي من حالات التكرار والاقتباسات والإشارات، على نحو يَغْدُو معه القارئ حُرًّا تمامًا في أن يَدْخُلَ النَّص مِنْ أَيّ اتْجَاه شَاءَ [١٤].

وهذا يعني أن المؤلف يقوم بنَسْخ، وجَمْع، وأَخْذ، وامْتِصَاص مَا قَرَأَهُ مِنْ قَبْـل، وتَتَمَثَّل قُوَّتُهُ في قُدْرَتِه عَلَى مَزْجِ قِرَاءَاته ومُعَارَضَاتِه دون الإبقاء على ملامحها الأولى عند مؤلفيها [١٥].

أكد **رولان بارت** (Roland Barthes) (١٩١٥ – ١٩٨٠م) عمومية مصطلح التناص بقوله : « **كُلّ نَصّ هُو تَنَاصٌّ**، والنصوص الأخرى تتراءى فيه

بمُستَوَيَات مُتَفَاوِتَة... إذ نَتَعَرَّف نُصُوص الثَّقَافَة السَّالِفَة والحَالِيَة ؛ **فكُلُّ نَصٍّ ليس إلا نسيجًا جديدًا منْ استشهادات سابقة** » (١٦) ؛ فالكتابة – عنده – « قضاء على كُلّ صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللفّ، الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد / البياض الذي تضيع فيه كل هُوِيَّة، ابتداء من هُوِيَّة الجَسَد الذي يكتب » (١٧). إنه يرفض بِشِدَّة النظرة التقليديَّة التي ترى في المُؤَلِّف أصل النص ومصدر معناه، والسلطة الوحيدة لتفسيره (١٨).

لقد أعلن بارت **أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف**، والقول باللغة هي التي تَتَكَلَّم في الإنسان بعد أن كان الناس جميعًا مُجْمِعِينَ على أن الإنسان هو الذي يَتَكَلَّم اللغة، أو كما يقول رامان سِلْدِن « بَدَل القول التقليدي إنَّ لغة المؤلف تعكس الواقع، يأتي القول البنيوي إن بنية اللغة تُنْتِج الوَاقِع، وفي ذلك تَعْرِيَة للسِّرِّ الصُّوفِيّ (Demystification) للأدب ؛ بحيث لا يغدو مصدر المعنى راجعًا إلى تجربة الكاتب أو القارئ بل إلى العمليات والتعارضات التي تَحْكُم اللُّغَّة، ولا يتحدد المَعْنَى بواسطة الفرد، بل بواسطة النَّسَق الذي يَحْكُمُ الفرد » (١٩).

إنَّ كُلَّ النصوص – كما يرى بارت – تُمَثِّل إعادة صياغة لنصوص سابقة لها أو معاصرة ؛ إنها استشهادات من غير تنصيص تَتْبُعُ من ثقافات متباينة، تختفي معها كل ذاتية، ويموت معها كل مؤلف، وتبقى النصوص عوالم من التقاطعات والتداخلات بين نصوص سابقة أو مُتَزَامِنَة.

وأشار **جيرار جينيت** (Gérard Genette) إلى أنه لا يهمه النص الأدبيّ إلا مِنْ حَيثُ تعاليه النصيّ، أي أَنْ يَعْرِفَ « كُلَّ ما يجعله في علاقة، خَفِيَّة أم جَلِيَّة، مع غيره من النصوص » (٢٠)، وعَدَّ التناص حُضُورًا متزامنًا بين نَصَّيْن، أو عِدَّة نصوص، سواء أكان نِسْبِيًّا، أم كاملاً، أم ناقصًا، وجعل الاستشهاد (Citation) بين علامتي تنصيص أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف (٢١) ؛ فالتناص عنده نوعان : الأول : فِطْرِيّ خَفِيّ دون وعي أو قصد، والآخر : يكون عن تَعَمُّد وإرادة، إلى درجة تحديد النص الغائب تحديدًا كاملاً يصل إلى درجة التنصيص (٢٢).

وفي الواقع يعاني مصطلح (التناص) مِنْ « إشكال، أو التباس، مفهومي يجعل منه مصطلحًا فاقدًا لدلالته أحيانًا، أو أن دلالته مُرْتَبِطَة بتوظيف الناقد له، ورغبته في أن يكون ما يريد. هذا الالتباس المفهومي لمصطلح (التناص) يكمن في إحالته على مصطلحات أخرى تهتم بتوصيف العلاقة بين النصوص، ولا يتم تحديد الاختلاف النوعي بينه وبين تلك المصطلحات » (٢٣) ؛ فالتناص « وسيلة لتلقي الشعر وتأويله بناء

على طبيعة العلاقة التي تربط نصًّا سابقًا بآخر لاحق » [٢٤]، بوصفه منهجًا شاملاً، تَأَسَّسَ على خلفيات مَعْرِفِيَّة : فلسفيَّة واجتماعيَّة ولسانيَّة ونفسيَّة، أنتجتها بيئة ثقافيَّة تتسم بخصائص مُعَيَّنَة.

لقد أصبح النَّصُّ بلا حدود أو خُصُوصِيَّة، ما هو إلا مجموعة من التناصات الظاهريَّة والخفيَّة، وبتعبير رولان بارت (جيولوجيا كتابات)، وليس المؤلف هو المَالِك، وإنما هو مجرد جامع وناظم لا أكثر بقصد أو بغير قصد.

إن الأديب الجَيِّد كالنحلة، التي تمتص – كما يقول توفيق الحكيم – زُهُورًا كثيرة ؛ لِتُنْتِجَ شَيئًا جَدِيدًا هو العَسَل، والمُؤَلِّف المُبْدِع يَعْكُفُ عَلَى قراءة كُتُب كثيرة ؛ حَتَّى يُنْتِجَ – في النهاية – شيئًا جَدِيدًا هو النص، الذي يتناص فيه مع مَا قَرَأَ ووَعَى.

وسيبقى التناص « عنصرًا مُهِمًّا في محاولة فهم الأدب والثقافة بشكل عام ؛ فدون المعرفة العمليَّة بنظريَّة التناص وتطبيقه، قد تَظَلُّ لدى القُرَّاء المفاهيم التقليديَّة للكتابة والقراءة » [٢٥] ؛ لأنَّ الناقد إذا مَارَسَ التناص من غير أن يُدْرِك إشكالات تعقيده النظريّ والمُصْطَلَحِيّ ؛ فإنه سوف يُصْبِحُ مُسَمًّى هَزِيلاً لنقد المصادر والتأثيرات[٢٦].

ويعتمد التناص على ثقافة السامع، ومعارفه، واتجاهاته الفكريَّة، وتتعدّد قراءات النصّ الأدبيّ عَلَى وَفْقِ طبيعة القارئ، وبتَعَدُّد القُرَّاء تتعدَّد معاني النص ؛ فقد صار القارئ مُنْتِجًا للنص، وناقدًا له ؛ فالذي يراه قارئٌ في النص قد لا يراه قارئٌ آخر، ويرى أشياءً أُخْرَى لم تَدُرْ بِفِكْرِ القارئ الأول.

ورؤيتنا للتناصّ في الشعر الجاهلي تقوم على الكشف عن مرجعيات النصوص ؛ فإن النصوص البشريَّة تعود في قطاعٍ كبير منها إلى موروثين : نصوص سابقة قديمة، أو معاصرة، تتراوح بين الأفكار المُجَرَّدَة والأساليب الخاصَّة ؛ فيما يمكن أن نُطْلِقَ عليه (التَّنَاص الأُسْلوبيّ)، الذي يتحدد في الأساليب الفَنِّيَّة الفَرْدِيَّة ذات الخُصُوصِيَّة الجماليَّة، بخلاف تعميم **كريستيفا**، و**بارت**.

ثَالِثًا : نَظَرِيَّةُ النَّظْمِ الشَّفَوِيّ :

باري أول من وضع أساس (نظرية النظم الشفويّ)، وأَكَّدَ – من خلال أبحاثه – أن القصائد الهومرية (مَلْحَمَتَي : الإلياذة والأوديسة) قصائد شَفَاهِيَّة، اعتمدت على الصيغ بصورة كُلِّيَّة في نظمها، وأُنْشِئَتْ بلغة فَنِّيَّة (Kunstsprache) تقليديَّة [٢٧]، « تَطَوَّرَتْ لتؤدي وظيفة أدبيَّة... أي أَنَّهَا لم تَكُنْ لُغَة الحديث بين الناس » [٢٨].

وقد طُبِّقَتْ هذه النظرية على معظم الآداب الشفويَّة، ومنها الشعر الجاهليّ، ولها دورٌ كبير في الكشف عن الطُّرق الشَّفَاهِيَّة في الإنشاء.

وقد استنبط **باري** مفهومه للصيغة من دراسة الشعر اليونانيّ المكتوب على الوزن السُّدَاسِيّ [٢٩]، وحَصَرَ بَحْثَهُ حول عُنْصُرَينِ : الأول : الصيغة (Formula)، وعَرَّفَهَا بأنها « مجموعة من الكلمات مستخدمة بانتظام تحت الشروط الوزنيَّة نفسها لِتُعَبِّر عن فكرة جوهريَّة بعينها » [٣٠]، وهي بهذه الكيفيَّة « تُعِينُ الراوي على تذكُّر روايته وتقديمها»[٣١]. والآخر: الموضوع الأساس / التيمة (Theme)، التي عَرَّفَهَا **لورد** أنها « مجموعة من الأفكار، يُوَظِّفُهَا المُغَنِّي بانتظام.. في الشِّعر بوصفه كُلاًّ»[٣٢]، أو هي « عنصر أو وصف مُتَكَرِّر في السرد داخل الشعر الشَّفَاهِيّ التقليديّ»[٣٣]، وبِقَدْرِ ما « تكون وَحْدَة الإنشاء صغيرة تكون درجة الثبات كبيرة »[٣٤].

وقد اعتمد الشاعرُ الشَّفَوِيُّ على مستودع من الأفكار البارزة، والدوافع، والحبكات، والأسماء الصحيحة، والقوالب الصياغية [٣٥] ؛ حيثُ توفرت لديه ذخيرة واسعة من النُّعُوت والأَسْمَاء بقدر كاف ؛ لاستخدام أيٍّ منها لأيّ ضرورة شِعْرِيَّة قد تنشأ في الوزن في أثناء نظم الشَّاعِرِ أجزاء قصيدته بعضها مع بعض، على نحو مختلف في كل مَرَّة [٣٦].

ساعدت النظرية الشَّفَهِيَّة على تفسير أسباب القراءات المتعددة لكثير من أبيات الشعر الشَّفَوِيّ في العصر الجَاهِلِيّ، ولفتت الأنظار إلى ضرورة مراجعة قضية (السرقات الشعرية)، ومشكلة (الوضع والانتحال)، والنظر إليها من وجهة جديدة عَلَى وَفْقِ رُؤيَة نَظَرِيَّة النَّظْم الشَّفَوِيّ.

لقد اتَّضَحَ أَنَّ الشاعر مع أصحاب النظرية الشفويَّة يُكَرِّرُ أبياتًا وكلمات وبعض الصيغ الجاهزة الثابتة لشعراء آخرين سبقوه أو عاصروه، وهو الشاعر نفسه الذي يتناص مع نصوص سابقة أو متزامنة ؛ فَيَأْخُذَ منها بغير قصد مُكَرِّرًا لها – كما يقول أصحاب نظرية التناص – وعليه فهناك شِبْه اتِّفَاق بين المُصْطَلَحَينِ.

المَبْحَثُ الأَوَّلُ : التَّنَاصُ الأُسْلُوبِي فِي الشِّعْرِ الجَاهِلِيِّ :

لا تتأتى الفُحُولة عند المُتَقَدِّمينَ إلا برواية الشعر وحِفْظه ؛ فإنَّهُ « لا يَصيرُ الشَّاعِرُ في قَريضِ الشِّعْرِ فَحْلاً ؛ حَتَّى يَرْوِي أَشْعَارَ العَرَبِ، وَيَسْمَعُ الأَخْبَارِ، وَيَعْرِفُ المَعَانِي، وَتَدُورُ في مَسَامعه الأَلفَاظُ » [٣٧].

وهذا أَدَلُّ عَلَى مَا ذَهَبَ إِلَيه كُلُّ مَنْ قَالَ بالنَّظَرِيَّة الشَّفَوِيَّة، بغض النظر عن أَنَّ أَحَدَهُمَا شَاخِصٌ إلى الثقافة الشَّفَوِيَّة، والآخر مُعْتَمِد على الشكل الكِتَابِيّ.

وقد أشار نقادنا القُدَامى إلى ضرورة اتصال الشاعر بما سبقه ؛ فالشاعر قبل أن يَشْرَعَ في إنشاء الشعر، يَحْفَظُ قصائد فصيحة من أشعار العرب، ثُمَّ ينساها، وبعد ذلك يَنْظِمُ الشِّعْرَ، مُحْتَذِيًا حَذْوَها في التأليف.

يتضح ذلك فيما دار بين أبي نُوَاس وخَلَف الأَحْمر : « وكان أبو نُوَاس قد استأذن خلفًا الأحمر في نَظْمِ الشعر ؛ فقال له : لا آذن لك في عمل الشعر إلا أَنْ تَحْفَظَ ألف مقطوعٍ للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة ؛ فَغَابَ عنه مُدَّةً وحَضَرَ إليه، فقال له : قد حَفِظْتها، فقال : أنشدها ؛ فأنشده أكثرها في عدَّة أيام، ثُمَّ سَأَلَهُ أَنْ يَأْذَنَ له في نَظْمِ الشعر، فقال له : لا آذن لك إلا أَنْ تَنْسَى هذه الألف أُرْجُوزَة كأنك لم تحفظها »[٣٨]، وبعد أن نَسِيَها تمامًا، أَذِنَ لَهُ فِي نَظْمِ الشِّعْرِ.

ويُؤَيِّدُ ذلك ما يُحْكَى عن **خالد بن عبد الله القَسْرِيّ** أنه قال : « حَفَّظَنِي أَبِي أَلْف خُطْبَة ثم قال لي : تناسها ؛ فتناسيتها ؛ فلم أَرِدْ بعد ذلك شيئًا من الكلام إلاَّ سَهُلَ عَلَيَّ ؛ فكانَ حِفْظُهُ لتِلْكَ الخُطَب رِيَاضَةً لِفَهْمه، وتهذيبًا لطَبعه » [٣٩].

وليس بِخَافٍ أَنَّ حِفْظَ الشِّعْرِ رِيَاضَةً تُسَهِّل الفَهْم، وله دورٌ كَبِير في تثبيت هذه القوالب في العقل والذهن، فضلاً عن التدريب على بحور الشعر الستة عشر، وعدم الخروج على قوالبها.

لقد عُرِفَ تَدَاخُل النصوص / تَدَاوُل المعاني عند الشعراء في العصر الجَاهِلِيّ؛ فالشاعر « قد يستمدُّ أفكاره بطريقة لا شعوريَّة من المُخْتَزَن بذاكرته » [٤٠] ؛ فحِفْظ الأشعار يُمَهِّدُ لوجود علائق نَصِّيَّة تتسرب إلى العقل، وتَثْبُت في الذاكرة، لا محالة، ويظهر أثرها في الألفاظ والتراكيب والأساليب والمَعَاني والصُّوَر، وهذا الأمر يختلف عن السَّرِقَة (Plagiat) والإغارة ، التي تَتِمُّ عَنْ قَصْدٍ وَتَوَخِّي ؛ ويحرص الشاعر فيها على إخفاء سرقته وسَتْرِها عن طريق إحداث تغيير مقصود فيما أخذه، وعلى الرغم من ذلك فَإِنَّ ما يُوصَف بأنه سَرِقَة شِعْرِيَّة « يَظَلُّ مُحْتَفِظًا بِخُصُوصِيَّته بوَصْفِه استعمالاً خَاصًّا للغة يحتفظ بخصائصه التي تُمَيِّزُهُ مِنَ الاستعمال السابق له » [٤١].

وغيرُ خَافٍ أَنَّ الشَّاعِرَ قد يتأثر بأشعار سَمِعَهَا مِنْ قَبْل، دُونَ قَصْدٍ مِنْهُ ؛ فقد « يَمُرُّ الشِّعْرُ بِمَسْمَعَيِ الشاعر لغيره فيدور في رأسه، ويأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سَمِعَهُ قديمًا ؛ فَأَمَّا إِذَا كان للمعاصر فهو أسهل على أخذه إذا تَسَاوَيَا في الدِّقَّة والإجادة، ورُبَّمَا كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكًا من غير أن يكون أحدهما أَخَذَ من الآخر » (٤٢).

وقد أعلن الشعراء الجاهليون أنفسهم حقيقة مفهوم التناص، أو المفهوم الشفاهي للشعر الجاهلي ؛ فأشار **امرؤ القيس** إلى وعيه بالحضور النَّصِّيِّ التَّفَاعُلِيِّ بين نُصُوصٍ سابقة وأخرى لاحقة ؛ فالحاضر لا بُدَّ مِنْ أَنْ يُقَلِّدَ السابق ويُحَاكِيه، يقول : (الكامل)

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المُحِيلِ لأَنَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حِذَامِ (٤٣)

ويقول **عنترة** : (الكامل)

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ (٤٤)

ولا يندرج هذا الفعل ضمن السَّرِقَة المُتَعَمَّدَة ؛ لأنَّ النُّقَّادَ العرب أقروا أَنَّهُ لا مناص للمُتَأَخِّر من مُحَاكَاة نصوص المُتَقَدِّمِينَ والأَخْذ عنهم، واشترطوا عليه ألا يكون مُقَلِّدًا فحسب، بل لا بُدَّ مِنْ أن يُضِيفَ إضافةً حَسَنَة على المعنى المنقول ؛ لكي يُقَالَ : (أَحْسَنَ وأَجَادَ).

أولاً : الرُّؤْيَةُ النَّقْدِيَّةُ العَرَبِيَّةُ لِلسَّرِقَات الشِّعْرِيَّة :

رَأَى **الآمدي** (ت٣٧٠هـ) أَنَّ سرقاتَ المعاني بابٌ « ما تَعَرَّى منه مُتَقَدِّمٌ ولا مُتَأَخِّرٌ » (٤٥)، وجَعَلَ السَّرَقَ في البديع المُخْتَرَع « الذي ليس للناس فيه اشتراك » (٤٦) ؛ فهو يَسْمَحُ بتَدَاوُلِ المعاني العقليَّة العامَّة، دون الصياغة الفنيَّة الصُّوريَّة.

وأعلن **القاضي الجُرْجَانِيّ** (ت٣٩٢هـ) أَنَّ الحُكْمَ بالسَّرِقَة يَحْتَاجُ إِلَى « إِنْعَام الفكْر، وشدَّة البحث، وحُسْنِ النَّظَر، والتَّحَرُّزِ مِنَ الإِقْدَامِ قَبْلَ التَّبَيُّن، والحُكْم إِلاَّ بَعْدَ الثِّقَة. وَقَدْ يَغْمُضُ حَتَّى يَخْفَى، وقد يَذْهَبُ مِنْهُ الوَاضِحُ الجَلِيُّ على مَنْ لم يكن مُرْتَاضًا بالصناعة، مُتَدَرِّبًا بالنقد » (٤٧)، وأكد أن الشاعر لا بُدَّ مِنْ أَنْ « يستعينَ بخاطرِ الآخر، ويستمدَّ من قريحته، ويعتمدَ على معناه ولفظه » (٤٨)، وذَكَرَ احْتِذَاء المِثَال – في سياق حديثه عن ادِّعاء السَّرِقَة في شعر البُحْتُرِيّ وأبي نُواس وأبي تَمَّام – وحَصَرَهُ في الأسلوب (٤٩).

لقد أَكَّدَ القاضي الجُرْجَانِيّ صُعُوبة اكْتِشَاف السَّرِقَة، التي يتعمد صاحبها إخفائها ؛ فهو يَعْلَم أَنَّهُ سَارِق، ويتَعَمَّد الأَخْذ مِنْ غَيرِه، ثُمَّ يحرص على إخفاء سرقته وسترها بِشَتَّى الطُّرُق.

وصرَّحَ **أبو هلال العَسْكَري** (ت٣٩٥هـ) – في كتابه (الصِّنَاعَتَين) في فصل عَقَدَهُ لبيان (حُسْن الأَخْذ) – بأنَّهُ « ليس لأحد مِنْ أصناف القائلينَ غِنًى عن تَنَاوُل المَعَاني ممَّنْ تَقَدَّمَهُمْ وَالصَّبّ على قَوَالِب مَنْ سَبَقَهُمْ ؛ ولكن عليهم – إذا أخذوها – أن يَكْسُوها أَلفاظًا مِنْ عِنْدَهُمْ، وَيُبْرِزُوهَا فِي مَعَارِضَ مِنْ تَأْليفهم، ويُورِدُوهَا فِي غير حِلْيَتِهَا الأُولَى، ويَزِيدُوها فِي حُسْنِ تَأْلِيفِهَا وَجَودَةِ تَرْكِيبِهَا وَكَمَالِ حِلْيَتِهَا ومَعْرِضِهَا»(٥٠).

لقد أجاز أبو هلال العَسْكَري السَّرِقَة، ما دام اللاحقُ يُحْدِثُ فِيهَا تَغْيِيرًا وتعديلا، ويُبْرِزُ المعنى السابق في غير حِلْيَتِه الأُولَى، وهذا حُكْمٌ جِدُّ خَطِير، وقد ظَهَرَ فِي الخلاف الذي نَشَبَ بين سَلْم الخَاسِر وبَشَّار بْن بُرْد ؛ حين أغار سلم الخاسر على بيت بشار ؛ فانزعج بشار من المعنى الجديد الذي جاء به، ولم يَتَّهِمَهُ بِالسَّرِقَة، بل بالقضاء على بيته.

وخَصَّصَ **ابن رشيق القَيروَانِيّ** (ت٤٥٦هـ) بابًا – في كتابه (العُمْدَة) – للسرقات وما شاكلها، بدأه بقوله : « وهذا باب مُتَّسِع جِدًّا، لا يَقْدِرُ أحدٌ من الشعراء أَنْ يَدَّعِي السَّلامَةَ مِنْهُ، وفيه أشياء غامضة، إلاَّ عن البصير الحاذِق بالصناعة، وأُخَر فَاضِحَة لا تَخْفَى عَلَى الجَاهِلِ » (٥١).

وخَفَّفَ **عبد القاهر الجُرْجَاني** (ت٤٧١هـ) مِنْ وَطْأَةِ مُصْطَلَح (السَّرِقَة) باستعماله مصطلح (الاحتذاء) ؛ للرَّدِّ على هؤلاء الذين « لا يجعلون الشاعر مُحْتَذِيًا إلا بما يجعلونه به آخذًا ومُسْتَرِقًا » (٥٢)، وصَرَّحَ بِأَنَّ الأخذ يكون للمُتَفَرِّد في الخصائص الأُسْلُوبِيَّة، الذي ثَبُتَ وحَظِيَ بِقَبُول الناس وفَازَ بِإِعْجَابِهِمْ.

وأبان أن سبيلُ المعاني « أَنْ تَرَى الواحدَ منها غُفْلاً ساذجًا عاميًّا موجودًا في كلام الناس كُلِّهم، ثم تَراه نفْسَه وقد عَمَدَ إليه البَصيرُ بشأن البلاغة وإحداث الصُّوَر في المعاني ؛ فيَصْنَعُ فيه ما يصنع الصَّنَعُ الحَاذِقُ ؛ حَتَّى يُغْرِبَ في الصنعة، ويُدِقَّ في العمل، ويُبْدِعَ في الصِّيَاغَة » (٥٣) ؛ فإنه يجوز للبصير بالبلاغة أن يعمد إلى المعنى السَّاذِج، الذي لم يُعْمَلْ فيه نَقْش، ويُركِّب عليه معنًى، ويَصِلُ به لطيفة، ويَدْخُلُ إليه من باب الكناية والتعريض، والرَّمز والتلويح (٥٤).

يقترب عبد القاهر الجُرْجَاني في موقفه من الجَاحِظ، الذي قال بالمعاني مطروحة في الطريق ؛ فكلاهما غيرُ شَاخِصٍ إلى المعنى، ونَاظِرٌ إلى كيفية التعبير، أو قُلْ (أُسْلُوبِيَّة التعبير).

ومِنْ ثَمَّ يَرَى عبد القاهر الجُرْجَانِي استحالة تَسَاوِي شاعرين في تَنَاوُل الموضوع الشعريّ الواحد، يقول : « ولا يَغُرَّنَّك قولُ النَّاسِ : (قد أَتَى بالمَعْنَى بعَينِه، وأخذ معنى كلامه فأدَّاه على وجهه) ؛ فإنه تسامُحٌ منهم، والمراد أنَّه أدَّى الغَرَضَ ؛ فأَمَّا أن يُؤَدِّي المعنى بعينه... ففي غاية الإحالة » (٥٥) ؛ لذا لا يعترف بوجود السَّرِقَة، ويُقِرُّ بوجود علائق مشتركة بين النصوص، تنشأ عبر التَّدَاوُل المشترك للمعاني بين هذه النصوص.

وينفي الفكْر المُسْتَأْنَف ؛ فَالمَعْنَى إِذَا كَانَ حَاضِرًا ؛ فَاللَّفْظُ بِإِزَائِه ، وَذَلِكَ خَيرُ دَلِيلٍ عَلَى نَفْي ثُنَائِيَّة اللَّفْظ وَالمَعْنَى، يقول : « وكيف يُتَصوَّرُ أنْ يَصعُبَ مرامُ اللفظ بسببِ المعنى، وأنتَ إن أردْتَ الحقَّ لا تَطْلُبُ اللفظَ بحال، وإنَّما تَطْلُبُ المعنى، وإذا ظفِرْتَ بالمَعنى ؛ فاللفظُ معكَ وإزاءَ ناظرِك ؟ وإنما كان يُتَصوَّرُ أَنْ يصْعُبَ مَرامُ اللفظ من أجلِ المعنى، أنْ لو كنتَ إذا طلبْتَ المعنى فحصَّلْتَه، احتجْتَ إلى أن تَطْلُبَ اللفظَ على حِدَة. وذلك مُحَال » (٥٦).

وأقرَّ **ابن الأَثِير الجزْرِيّ** (ت٦٣٧هـ) حَتْمِيَّة حُضُور النصوص الأخرى (الغائبة) في النص الجديد ؛ « إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول » (٥٧)، وقَسَّمَ ذلك الحضور النَّصِّيّ للأعمال السابقة من نصوص المُتَأَخِّرِينَ إلى ثلاثة أقسام ؛ فهناك مِنَ الكُتَّاب مَنْ يكتفي بالمحاكاة دون أي تغيير، ومِنْهُم مَنْ يَمْزُج كِتَابَةَ المُتَقَدِّمِينَ بما يراه حسنًا من معانيه وألفاظه، والأخير لا يَتَصَفَّحُ كِتَابة الأقدمينَ، بل يقتصر على حِفْظ القُرْآنِ الكَرِيم وكثير مِنْ الأحاديث الشريفة ودواوين فُحُول الشعراء، ثم يقتبس منها (٥٨).

لم يُوَضِّح ابن الأثير الجزْرِيّ هل يكون المزج بوعي أم بغير وعي ؛ فَلَو كَانَ المَزْجُ وَاعِيًا عُدَّ مِنْ بَابِ السَّرِقَة الأَدَبِيَّة، ولو كان عن غير قصد، يقول به الشاعر عفوًا بعد أن التصقت بذهنه هيئات الألفاظ والتراكيب لطول قراءته لها، وتَمَرُّسِه بها، خرج من باب السَّرِقَة المَحْضَة.

أشار **حازم القَرْطَاجَنِّيِّ** (ت٦٨٤هـ) إلى الشُّرُوط المَسْمُوح بها للسَّرِقَة، ومنها : « أن يُرَكِّبَ الشَّاعِرُ على المعنى معنى آخر، ومنها أن يَزِيدَ عليه زيادةً حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحقّ به من الموضع الذي هو فيه ؛ ومِنْ ذلك أن يقلبه ويَسْلُكُ به ضدَّ ما سَلَكَ الأول، ومن ذلك أن يُرَكِّبَ عليه عبارة أحسن من الأولى... فَمَا وُجِدَ فيه شَرْطٌ مِنْ هذه الشُّرُوط أو ما جَرَى مَجْرَاهَا فسائغة مُجَاذَبَة الشاعر فيه مَنْ تَقَدَّمه، وما

ليس داخلاً تحت تلك الشروط وما جَرَى مَجْرَاها مِمَّا يَزِيد في المعنى زِيَادَةً مقبولة فهو سَرِقَة مَحْضَة » (٥٩).

لقد جعل الاطلاع على آثار الفكر، مِنْ نظم ونثر وتاريخ، ضمن مرجعيات العمل الأدبيّ، فضلاً عن الخيال، وهذه المرجعيات تتخذ سبيلها إلى النص بواسطة آليات، مثل : التصرُّف والتغيير أو التضمين (٦٠).

أصبح الأمر مع حازم القَرْطَاجَنِّيِّ سَرِقَة مَحْضَة مَقْبُولة، ولها شروط، ينبغي للشاعر الالتزام بها ؛ حَتَّى يَتَمَكَّن مِنْ سَتْر سَرِقَته، ويُضِيفُ إليها زِيَادَةً حسنة ؛ فَيُصْبِحُ مِنَ المُبْدِعِينَ المُحْسِنِينَ.

لقد غَضَّ بعض النقادُ العرب الطَّرْفَ عن مفهوم السَّرِقَة ؛ بُغْيَةَ « استكشاف القيمة الفنيَّة، والإضافة الإبداعيَّة، في النص المتأخر عن سابقه، وعندئذ يُمْكِنُ الحُكْمَ نقديًّا بأن هذه الإضافة ذات قيمة فنيَّة، أم أنها مجرد نقل رديء » (٦١)، وعندما استخدموا مفهوم الانتحال – الذي يهتم بتوثيق النص، وحقوق المُؤَلِّف الفِكْرِيَّة – في عصر التدوين بعد جَمْع الشِّعْر « أصبح الشعراء المُتَعَلِّمُونَ يُقَاضُونَ – وبشكل عنيف – حسب مقاييس ذلك المفهوم » (٦٢) ، على الرغم من كونه معيارًا أخلاقيًّا لا ينبغي أن يُطَبَّق في المجال الفنيّ.

وقد اتسع الحديث عن (السرقات الشِّعْرِيَّة) بعد عصر التدوين والتأليف، وتراجعت – في الوقت نفسه – الشفاهية والرواية.

وقد رأى بعضُ الباحثين أن مفهوم التناص في النقد العربيّ القديم تَجَلَّى في موضوع (السرقات الشِّعْرِيَّة)، وحَاوَلُوا الربط بين المفهومين (٦٣)، ومنهم مَنْ أَكَّدَ تَطَابُق المُصْطَلَحَين (٦٤).

وأَرْفُضُ هذا الرأي، وأَتَّفِقُ مع رأي د. **عيد بلبع** الذي يَنُصُّ على أن رؤية التناص الغربيَّة تختلف اختلافًا تامًّا عن رؤية السرقات الشِّعْرِيَّة العربيَّة (الأخذ والاحتذاء)، من حيث : الهدف والغاية، والظاهرة موضوع الدراسة، وطريقة البحث : المنهج، والأدوات، والخطوات الإجرائية (٦٥) ؛ فالرؤية النقديَّة العربيَّة للسرقات الشعريَّة تقوم على رصد ظاهرة استثنائية، شديدة الخصوصيَّة، في الشعر، وينصرف نهج التحليل – انصرافًا تَامًّا – إلى صورة المعنى، أو الأسلوب. أَمَّا الرُّؤْيَة النَّقْدِيَّة الغَرْبِيَّة للتناص فهي شُمُولِيَّة، تُصْدِرُ حُكْمًا عَلَى النصوص جميعها، وينصرف نهج التحليل – انصرافًا تَامًّا – إلى المعنى(٦٦) ؛ حيث تَقُومُ « فكرة التناص – أساسًا – على مبدأ إلغاء

مبدأ إلغاء الذات الفاعِلَة (المُؤَلِّف) » [٦٧]، وفي الوقت نفسه تَتَبَنَّى فِكْرَة الذاتيَّة المُتَدَاخِلَة.

أو قُلْ بِلُغَة رولان بارت (موت المُؤَلِّف)، ولا أقصد بموت المؤلف – هنا – الموت البيولوجيّ، ولكن أقصد موت الاختفاء، وانتفاء أحقيته في التصرُّف في النص، تفسيرًا، أو تطويرًا ؛ لأنَّ النصَّ أصبح مع الناقد شيئًا جديدا ليس هو هو، كأنَّ الناقدَ هُوَ المُبْدِع الأَوَّل، وذلك لأنَّ التناص يختلف تمامًا عن السرقة الشعرية، وما وافقها من مصطلحات ؛ من حيث الوعي والإرادة، ومدى الاستفادة بين السابق واللاحق.

أَمَّا « الأُكْذُوبَة التي راحت تُرَوِّج لاستبدال الأدنى بالأدنى ؛ فتضع مصطلح التناص بديلاً من مصطلح السرقات... فلم تتجاوز رؤاهم سُلُوك المُخَادَعَة وتَوشِيَة العناوين بأصباغ مُسْتَعَارَة من الوَافِد الغَرْبِيّ » [٦٨].

وأتفقُ مع د. **مصطفى بيومي** في قوله : كَثُرَ الادِّعَاء بأنَّ التراث النَّقْدِي أدرك جوهر فكرة التناص، ووضعها تحت مُسَمَّيَات بَدِيلة، وحقيقة الأمر أَنَّ ما أنتجه القدماء يستحقُّ التقدير ؛ لأنَّهُ أَدَّى دورًا تاريخيًّا في عملية التَّحَوُّلات المعرفيَّة ؛ فإنَّ النقد العربيّ القديم خَضَعَ لمفهوم النصّ في الثقافة القديمة في أثناء بحثه في علاقات النصوص بعضها ببعض، أَمَّا مُحَاولة استنطاق القدماء بفكرة التناص ؛ فهذا ما لا يقبله عقل [٦٩]، ولا يوافق عليه فكر، من حيث نشأة المصطلح، وما ارتبط به من أقوال نقديَّة وفلسفيَّة، منها موت المؤلف، الذي جاء من قول هايدجر بموت الإله.

لقد استخدم الشاعر الجاهلي هياكل « الشاعر الآخر الصياغيَّة استخدامًا لا قَيدَ عَلَيه » [٧٠] ؛ ممَّا أَدَّى إلى التماثُل القويّ بين قصائد الجاهليَّة، وكأننا أمام قصيدة واحدة، وممَّا لا نِزَاعَ فِيهِ أَنَّ الشعر الجاهلي ليس ملكًا لِمُؤَلِّفِه وَحْدَهُ ؛ لأنَّ صورته تتغير بفعل عَبَث الذَّاكِرَة (النسيان أو الإضافة أو الخلط أو التغيير أو التصحيف أو التحريف)، وتَدَخُّل الرُّوَاة ؛ لأنَّ الألفاظ غير ثابتة ومتغيرة في كل مَرَّة يُنْشِدُ فيها الراوي القصيدة ؛ حيثُ يقوم بتنقيحها، وتصحيحها، وتعديلها عَلَى وَفْقِ ما يَرَاهُ صوابًا.

ثَانِيًا : التَّنَاصُ الخَارِجِيُّ (العَام) :

يُعَرَّف التناص الخارجيّ بأنه عملية استحضار لنص أو نصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات والوظائف [٧١]، ويُسَمَّى أيضًا بالتناص العام الذي تظهر فيه علاقة نص الكَاتب بنصوص غيره منَ الكُتَّاب [٧٢].

وقد أجمع المُتَقَدِّمونَ والمُتَأَخِّرُونَ على ضرورة تَدَاوُل المعاني فيما بينهم ؛ وإنما يُعَابُ الشَّاعِرُ إذا أَخَذَ البيتَ بلفظه ومعناه، دون أَنْ يُغَيِّرَ فيه شيئًا، أو أخذه

فأفسده، وقَصَّرَ فيه عَمَّنْ تقدمه، وقد أخذ **النابغة الذبياني** قولَ رَجُلٍ مِنْ كِنْدَة في عَمْرو بْن هِنْد : (الطويل)

هُوَ الشَّمْسُ وَافَتْ يَومَ دَجْنٍ فَأَفْضَلَتْ عَلَى كُلِّ ضَوءٍ وَالمُلُوكُ كَوَاكِبُ (٧٣)

وقال : (الطويل)

بِأَنَّكَ شَمْسٌ، وَالمُلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوكَبُ (٧٤)

وقد أخفى **النابغة** المعنى السابق وستَرَهُ ؛ لذا حُكِمَ لَهُ بالسَّبق إليه ؛ لأنَّه أَحْسَنَ فيما أخذ وأجاد، وزاد زيادةً حَسَنَة، ولا يُعَدُّ هذا الأمر سَرِقَة، وإنما هو محاولة لإثبات التفوُّق والإجادة.

إنَّ لكل فكرة مركزيَّة في القصيدة الجاهليَّة قوالب صياغيَّة (تحت الشروط الوزنيَّة نفسها) يستخرجها الشاعر من مخزونه اللُّغَويّ ويستخدمها ؛ لِتُسَايِرَ ضغط القافية (٧٥).

ولا أُغَالِي إذا قُلْت إنَّ الانتقال من لوحة الطلل إلى لوحة الرحلة له قالب صياغيّ خاصّ، التزم به أغلب الشعراء ؛ لأنه لا يَجُوزُ للشاعر المُجيد أن يخرج على هذا النموذج الصياغي ؛ فقالوا : (دع ذا)، أو (دع ذا وخلِّ الهَمّ)، أو (دَعْهَا وَسَلِّ الهَم)، أو (عَدِّ عما ترى)، أو (عَدِّ عَمَّا مضى)، وهو ما عُرِفَ عند النقاد البلاغيين بـ (التخلُّص) أو (الخُرُوج) (٧٦).

وقد أَكَّدَ أبو هلال العسكريّ (ت٣٩٥هـ) ذلك فقال : « كانت العربُ في أكثر شعرها تبتدئُ بذكر الديار والبُكَاء عليها، والوَجْد بفراق ساكنيها، ثُمَّ إذا أرادتْ الخروجَ إلى معنى آخر قَالَتْ : فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الهَمَّ عنك بكذا » (٧٧)، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الطويل)

فَدَعْ ذَا وسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إذا صَامَ النَّهَارُ وهَجَّرَا (٧٨)

وقول **أَوس بْن حَجَر** : (الطويل)

فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ عَلَيْهَا مِن الحَوْلِ الذِي قَدْ مَضَى كَتْرُ (٧٩)

وقول **عَلْقَمَة بْن عَبْدَة الفَحْل** : (الطويل)

فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ كَهَمِّكَ فِيهَا بالرِّدَافِ خَبِيبُ (٨٠)

لقد وقع الشعراء تحت تأثير قوالب صياغيَّة بعينها ؛ فأصبحت تأتي في شعرهم دون قصد منهم إليها، ومن القوالب الصياغية المتكررة في مشهد الظعائن : (تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ) ؛ حيث إن « الفِكْر المُتَّصِل في الثقافة الشفاهيَّة يرتبط بالتواصل بين متحاورين أو أكثر » (٨١)، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الطويل)

تَبصَّرْ خَليلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ سَوَالِكَ نَقْبًا بَيْنَ حَزْمَى شَعَبْعَبِ (٨٢)

وقول **عُبَيد بْن الأَبْرَص** : (الطويل)

تَبَصَّرْ خَليلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ سَلَكْنَ غُمَيرًا دُونَهُـنَّ غُمُوضُ (٨٣)

وقول **المُرَقِّش الأصغر**: (الطويل)

تَبَصَّرْ خَليلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ خَرَجْنَ سِرَاعًا واقْتَعَدْنَ المَفَائِمَا (٨٤)

ومن القوالب الصياغيَّة أيضًا (نَظَرَتْ إليكَ بعين جَازِئَة)، كما نرى في قول **امرئ القيس** في وصف امرأة : (الكامل)

نَظَرَتْ إليكَ بعين جَازِئَة حَوْرَاءَ حَانِيَةٍ على طِفْلِ (٨٥)

وقول **المُسَيَّب بن علس** : (الكامل)

نَظَرَتْ إليكَ بعين جَازِئَة في ظلِّ باردَة من السِّدْر(٨٦)

ومن القوالب الصياغيَّة أيضًا (وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْر فِي وُكُنَاتِها)، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الطويل)

وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْر فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَـرِدٍ قَيْـدِ الأَوَابِـدِ هَيكَـلِ (٨٧)

وقول **عَلْقَمَة بْن عَبْدَة الفَحْل** : (الطويل)

وقد أغتَدي والطَّيرُ في وُكُناتِهَا وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِذْنَبِ (٨٨)

ومن الهياكل الصياغية /التراكيب التي افتتح لها بعض الشعراء الجاهليين قصائدهم : (أَمِنْ رَسْمِ دَار)، و(أَمِنْ آل مَي)، و(أَمِنْ آلِ لَيلَى)، و(أَمِنْ آل هِنْد) (٨٩)، ويُؤَيِّدُ ذَلِكَ أنه عندما قال **امرؤ القيس** في مفتتح قصيدته : (الطويل)

أَمِنْ ذِكْرِ سَلْمَى إنْ نَأَتْكَ تَنُوصُ فَتَقْصُرُ عنها خُطْـوَةً وتَبُوصُ (٩٠)

قَلَّدَهُ **دُرَيد بْن الصِّمَّة** (ت٨هـ) فقال : (الطويل)

أَمِنْ ذِكْرِ سَلْمَى مَاءُ عَيْنَيْكَ يَهْمِلُ كَمَا انْهَلَّ خَرْزٌ مِنْ شُعَيْبٍ مُشَلْشَلُ(٩١)

ومن القوالب الصياغية التي تتكرّر حرفيًّا (عَفَتِ الدِّيَارُ)، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الكامل)

عَفَتِ الدِّيارُ فَمَا بِهَـا أَهْلِي وَلَوَتْ شَمُوسُ بَشَاشَةِ البَذْلِ (٩٢)

وقول **لَبِيد بْن رَبِيعَة العَامِرِيّ** (ت٤١هـ) : (الكامل)

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا بِمِنًى تَأَبَّدَ غَولُهَا فَرِجَامُهَـا (٩٣)

وحين يصف الشعراء مشهد البرق تتكرر الصيغ المُعَبِّرَة عن ذلك المشهد، كما نرى في قول **النابغة الذبياني** : (الطويل)

أَصَـاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ يُضِيءُ سَنَاهُ عَنْ رُكَامٍ مُنَضَّدِ (٩٤)

وقول **طُفَيل الغَنَويّ** : (الطويل)

أَصَـــــاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ يُضِيءُ سَنَاهُ سَوقَ أَثْلٍ مُرَكَّـمِ (٩٥)

لقد تَطَرَّقَ الشعراء الجاهليون إلى وصف طيف المحبوبة الذي يزورهم ليلاً، وهناك « صيغةٌ مُعيَّنَة تأتي دائمًا مع الطيف والخيال : (أَنَّى اهتدتْ)، (أَنَّى اهتديتِ)، (أَنّى سربتِ)، (ألا طَرقت)، (ألا طَرَقَتْكَ) » (٩٦)، كما نرى في قول **مُعَاوِيَة بْن مَالِك** : (الكامل)

أَنَّى اهْتَدَيت وكُنْت غَيْرَ رَحِيلَة وَالقَومُ مِنْـهُـمْ نُبَّـهٌ وَرُقُـودُ (٩٧)

وقول **الحَارِث بن حِلِّزَة** : (الكامل)

أَنَّى اهْتَدَيْت وكُنْت غَيْرَ رَحِيلَة والقَوْمُ قَدْ قَطَعُوا مِتَانَ السَّجْسَجِ (٩٨)

ومن نِظَام القالب الصياغي الذي وَرَد في الشعر الجاهلي قول **النابغة الذُّبْيَانِيّ** : (الطويل)

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ صَبَّحَ سِرْبَنَا وَأَبْيَاتَنَـا يَوْمًا بِذَاتِ المَـرَاوِدِ (٩٩)

وقول **زُهَير بْن أَبِي سُلْمَى** : (الطويل)

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَـرَّ عَلَيهِمُ بِمَا لا يُؤَاتِيهِمْ حُصَيْنُ بنُ ضَمْضَمَ (١٠٠)

إِنَّ مُهِمَّةَ الشاعر الشَّفَاهِيّ في العصر الجاهليّ ليست إبداع شيء جديد، بقدر ما هي تكرار التقاليد المُتَّبَعَة المُتَّفَق عليها في صياغته ؛ فعلى الشاعر أن يُتْقِن هذه التقاليد ؛ حَتَّى يضمن لشعره الذُّيُوع.

لقد تكررت صيغ ثابتة وقوالب صياغية وعبارات جاهزة، وذلك يُسَايِرُ نظرية النظم الشفوي، ولكن بإمكاننا، فيما أرى، أن نستبعد ألفاظ النقد الشفاهي، ونضع مكانها عبارات التناص الأُسْلُوبِيّ ؛ فنذهب إلى أَنَّ هَذِه العبارات المُكَرَّرَة، بقصد وبغير قصد، عند كثير من الشعراء، جاءت من باب التناص.

ثَالِثًا : التَّنَاصُ الدَّاخِلِيُّ (الذَّاتِي) :

إِنَّ الشِّعْر الجَاهِلِيّ مرتبط بتقاليد فَنِّيَّة ثابتة ؛ فلا يمكن للشاعر الخُرُوج عن هذا المُشْتَرَك الجَمَاعِيّ ؛ فالشاعر يتناص مع نصوصه نفسها، سواء أكانت هذه النصوص مِنْ أعمال سابقة أم من العمل الشعريّ نفسه، وهو ما يَتَجَلَّى في تَوَالُد النّصّ وتناسُله(١٠١).

وحقيقة الأمر أن الشعر الجَاهِلِيّ لم يكن « إبداعًا فرديًّا بالمعنى الضَّيِّق للكلمة، بل كان أقرب ما يكون إلى الطقس الاحتفاليّ الجماعيّ » (١٠٢) ؛ فلم يَنْفَرِدْ الشَّاعِرُ

بعملية التأليف أو التعديل – من وجهة نظر كثير من النُّقَّاد – لذا وجدنا كثيرًا من الألفاظ والعبارات والصور والموضوعات تتكرر من قصيدة إلى أخرى.

ولم يقتصر التكرار على العبارات والتراكيب، بل امتدَّ إلى الصُّوَر والتشبيهات، ومن الصُّوَر التي تَكَرَّرَت في شعر **امرئ القيس** جَعْل الحبيبة هي التي تضيء الظلام والفِرَاش، كما نرى في قوله : (الطويل)

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّهَـا مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِـبٍ مُتَبَتِّـلِ (١٠٣)

وقوله أيضًا : (الطويل)

يُضِيءُ الفِرَاشَ وَجْهُهَا لِضَجِيعِهَا كَمِصْبَاحِ زَيْتٍ فِي قَنَادِيلِ ذُبَّالِ(١٠٤)

وهذه الفكرة منطقيَّة ويتقبلها العقل ؛ فالشعراء اهتموا بالصور البلاغيَّة من أجل تقريب الأفكار إلى أذهان السامعين، وتصوير أثرها في نفوسهم، وهذا المفهوم للصورة في الشعر الجاهلي يُنَاسبُ البيئة الشَّفَاهِيَّة التي عاشوا فيها.

وعندما يَصِفُ **امرؤ القيس** مشهد البرق تتكرر الصيغ المُعَبِّرَة عن ذلك المشهد، كما نرى في قوله : (الطويل)

أَحَارِ تَرَى بَرْقًـا أُرِيـكَ وَمِيضَـهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُـكَلَّـلِ (١٠٥)

وقوله أيضًا : (الطويل)

أَعِنِّي على بَـــــرْقٍ أَرَاهُ وَمِيــضِ يُضِيءُ حَبِيًّا فِي شَمَارِيخُ بِيضِ(١٠٦)

وكما نرى في قول **عُبَيد بْن الأَبْرَص** : (البسيط)

يَا مَــنْ لِبَرْقٍ أَبِيتُ اللَّيْـلَ أَرْقُبُهُ فِي مُكْفَهِرٍّ وَفِي سَوْدَاءَ مَرْكُومَــهْ (١٠٧)

وقوله أيضًا : (البسيط)

يَا مَــنْ لِبَرْقٍ أَبِيتُ اللَّيْلَ أَرْقُبُهُ مِنْ عَارِضٍ كَبَيَاضِ الصُّبْحِ لَمَّــاحِ (١٠٨)

وعندما يقف **امرؤ القيس** على الأطلال، يبكي لِزَوال الديار، ويستوقف الأصحاب، كما نرى في قوله : (الطويل)

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْــزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ وَحَومَلِ (١٠٩)

وقوله أيضًا : (الطويل)

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وعِرْفَانِ وَرَسْمٍ عَفَــتْ آيَــاتُــهُ مُنْذُ أَزْمَانِ (١١٠)

ويُعَبِّرُ الشاعر الجاهلي عن رحيل الظعينة بقوله (إن الخليط)، كما نرى في قول **زُهَير بن أبي سُلْمَى** : (البسيط)

إنّ الخَلِيطَ أَجَدّ البَينَ فانْفَرَقَا وَعُلِّقَ القلبُ مِنْ أَسْمَاءَ مَا عَلِقَا (١١١)

وقوله أيضًا : (البسيط)

إنَّ الخَلِيطَ أَجَدّ البَيْنَ فانْجَرَدُوا وَأَخْلَفُوكَ عِدَ الأمْرِ الذي وَعَدُوا (١١٢)

ومن نظام القالب الصياغي الذي وَرَدَ في شعر **زُهَير بن أبي سُلْمَى** قوله : (الوافر)

تَحَمّلَ أَهْلُهُ منْــهُ فَبَــانُوا وَفِي عَرَصَاتِهِ مِنْهُمْ رُسُومُ (١١٣)

وقوله : (الوافر)

تَحَمّلَ أَهْلُهَا مِنْهَا فَبَــانُوا عَلَى آثَارِ مَنْ ذَهَبَ العَفَاءُ (١١٤)

ومن القوالب الصياغيَّة البنيويَّة (Structural Formulaic) (عَلَى ظَهْرِ عَيْرٍ)، (عَلَى ظَهْرِ بَازٍ)، (عَلَى ظَهْرِ سَاطٍ) كما نرى في قول **امرئ القيس** في وصف الناقة : (الطويل)

كَأَنِّي وَرِدْفِي والقِرَابَ وَنُمْرُقِي عَلَى ظَهْرِ عَيْرٍ وَارِدِ الخَبَرَاتِ (١١٥)

وقوله أيضًا : (الطويل)

كَأَنَّ غُلامِي إذْ عَلا حَالَ مَتْنِه عَلَى ظَهْرِ بَازٍ فِي السَّمَاءِ مُحَلِّقِ(١١٦)

وقوله أيضًا: (الطويل)

نُزاوِلُه حَتَّى حَــمَلْنَا غُلامَنَــا عَلَى ظَهْرِ سَاطٍ كَالصَّلِيفِ المعرَّقِ (١١٧)

رأينا من خلال الشواهد الشعريَّة السابقة مدى الاتفاق بين الشعراء الجاهليين في استخدامهم الصيغ والعبارات نفسها في الأوزان الشعرية نفسها، وفي الموضوعات والتيمات نفسها ؛ فنجدهم يستخدمون في مشهد وصف الرحلة صيغة (فدَعْ ذَا وسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ)، ويستخدمون البحر نفسه، وفي مشهد وصف طيف المحبوبة يستخدمون صيغة (أَنَّى اهتديتِ)، وفي افتتاح قصائدهم يستخدمون صيغة (أَمِنْ آلِ).

وهذا يَدُلُّ على التداخُل والتعالُق بين نصوص الشعر الجاهلي، وكأننا حقًّا أمام نص كُلِّي، ويشير – في الوقت نفسه – إلى شَفَاهِيَّة الشعر الجاهليّ ؛ فكلا المُصْطَلَحَين (الشَّفَاهِيَّة والتَّنَاص) يَصْلُحُ أَنْ نَسِمَ به الشعر الجاهليّ في ظل غياب الآخر، ونسأل : هل يرجع ذلك إلى أصل فكرة الشفاهية، أم إلى جذور نظرية التناص ؟ وهذه التكرارات – من وجهة نظر الشفاهية – تُعَدُّ تناصات أُسْلُوبِيَّة – من وجهة نظر أصحاب نظرية التناص – فهما (الشفاهية والتناص) – من وجهة نظري – وَجْهَانِ لِعُمْلَةٍ واحدة، تعتمد على تكرار الصيغ والعبارات والصور.

إن الشعر الشفاهي شَعَر نَمَطِيّ، أو قُلْ صِيَاغِيّ، يتكون من مجموعة من الصيغ، التي يتعلمها الشاعر عن طريق سماعها من أفواه شعراء أكبر منه سِنًّا ؛

ليصنع شعره الخاصّ به من البداية حتى النهاية ؛ فهو يُفَكِّرُ على وفق الصيغ [١١٨]، وألفاظه وتراكيبه ومُعْجَمُهُ الشِّعْرِي يقوم على قوالب صياغية موروثة من الماضي، وتُقِرُّها المتطلبات الوزنية [١١٩].

وقد ظَلَّ الشَّاعِرُ الجَاهِلِيُّ مُقَيَّدًا في أسر التقاليد التي اتسم بها الشعر الشفويّ في النظم والأداء، وظَلَّتْ سمات الشَّفَاهِيَّة واضحة في الممارسة النصيَّة في الشعر الجاهلي، وهذا ما نعرض له في المبحث الثاني.

المَبْحَثُ الثَّانِي : الشَّفَاهِيَّة فِي الشِّعْرِ الجَاهِلِيِّ :

الشَّفَهِيّ أو الشَّفَوِيّ (Orality) يَخُصُّ الشِّعْر الذي يُرْتَجَل فِي أثناء الإنشاء الشَّفَوِيّ، وقد قامت المجتمعات الشَّفَاهِيَّة بعملية التفكير في عبارات قائمة على القالب الصياغيّ، أو في موضوعات شِعْرِيَّة ثابتة (الطلل، أو الناقة، أو الرحلة) ؛ للتحفيز على التَّذَكُّر.

أولاً : عَنَاصِرُ التَّقْلِيدِ الشَّفَوِيّ فِي الشِّعْرِ الجَاهِلِيِّ :

مستويات اللغة المنطوقة زاخرة بالألفاظ والمعاني، إلا أنها خاضعة للاختلاف بِتَبَايُن اللهجات المحلية والمستويات الاجتماعيَّة [١٢٠].

وتتخذُ الثقافة الشَّفَوِيَّة وسائل لحفظ معارفها، تُسَمَّى بالنمط التجميعيّ، وهو النمط الذي يستخدم في تجميع المقطوعات الشعريَّة بعضها إلى بعض، ويساعده على ذلك اتحاد الوزن والقافية والموضوع الشعري [١٢١].

ولا يستطيع الشَّفَاهِيُّونَ « أن يُنَظِّمُوا تسلسلات دقيقة من الأسباب بالطريقة التحليليَّة المتتابعة خطيًّا التي لا يمكن إنشاؤها إلا بمساعدة النصوص، أما السلاسل التي ينتجونها... فليست تحليليَّة بل تجميعيَّة » [١٢٢].

ويُعَدُّ الأسلوب الحلقي وسيلة بنيوية شائعة في الملاحم الهومرية، بحيث يُنْهِي الشَّاعِرُ كل مجموعة مقاطع بعبارة مُعَيَّنَة، أو مَشْهَد مُحَدَّد، بوصفه مُعِينًا للذاكرة، ومَلْمَحًا جَمَالِيًّا ؛ فَيُمَهِّد بذلك للانتقال إلى المقطع الذي يليه [١٢٣]، وقد شاع هذا الأسلوب في الشعر الجاهلي بُغْيَةَ « ضبط بنية القصيدة في وحدات مَعْلُومة مُحَدَّدَة » [١٢٤]، وقد أشار إليه **مُونرو** في أثناء حديثه عن معلقة **لَبِيد بْن رَبِيعَة العامريّ** ؛ حيثُ يَذْكُرُ الشَّاعِرُ اسم نُوار في نهاية كل حلقة، ثُمَّ يَدْخُل في الحلقة الجديدة [١٢٥] ؛ وبذا يُعَدُّ اسم نُوَار رابطًا بنيويًّا، تُضَمُّ به أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض.

ويغلب التفكير الحِسِّيِّ التَّصَوُّرِيّ على ذهنيَّة الأُمِّيّ ؛ فهو يُفَكِّرُ في الأشياء، ويعبر عنها عن طريق ربطها بأشياء ماديَّة حسيَّة ملموسة في بيئته.

ثَانِيًا : أَثَرُ النَّظْمِ الشَّفَوِيّ فِي الشِّعْرِ الجَاهِلِيّ :

لا يمكن إنكار التشابُه الذي يقع بين قصائد الشعر الجاهلي ؛ بل نستطيع أن نقول إنه سِمَة الشعر الجاهلي، وقد ساعدت الرواية الشفويَّة على خلق لغة أدبيَّة مُوَحَّدَة ارتفعت على اختلاف اللهجات، وذلك من خلال رُوَاة الشعر (١٢٦).

وقد يكون للكلمة الواحدة في الخطاب الشَّفَاهي عِدَّة معانٍ وإيحاءات مختلفة، وذلك بسبب « النَّبْر، والنمط الصوتيّ الذي تُنْطَق به، أو بسبب الموقف الذي تُلْفَظ فيه، أو الإيقاع الذي نتج من تجاورها مع كلمة أخرى في الجملة » (١٢٧).

ويرجع تعدُّد رواية الأبيات في الشعر الجاهلي إلى اختلاف لهجات العرب (١٢٨)، والتصحيف والتحريف الذي أصاب الشعر الجاهلي، وآفات الذاكرة، واهتمام الرُّوَاة بالمعنى دون اللفظ، وتلفيق الروايات وتغييرها عمدًا، كما حدث في شعر حسان بن ثابت الإسلامي (ت٥٤هـ) (١٢٩)، وما يُنْسَبُ إلى بعض الشعراء مِنْ قيامهم بتغيير رواية بعض أبياتهم وتعديلها لأسباب مختلفة.

وينبغي قراءة الشعر الجاهليّ بروايَاته المتنوعة الموضوعة في المَتْن، فضلاً عن الروايات الهامشيَّة، دون استبعاد أي رواية، وذلك سوف يقود « إلى فتح باب جديد لقراءة مُجْمَل النِّتَاج الأدبيّ العربيّ الشفويّ... دون استبعاد لنُسَخه وروايَاته المختلفة، بل بقراءة هذه النسخ والروايات في تجاورها، بوصفها تُمَثِّلُ مُجْتَمَعَة أُفُقًا فكريًّا وجماليًّا » (١٣٠) ؛ فمثلاً عند قراءة بيت من أبيات معلقة **امرئ القيس** المُتَبَاينَة الروايات نضع الروايات المختلفة للمفردات – (الأرْآمِ /الصِّيَرانِ)، (عَرَصَاتِهَا / حَافَاتَهَا/ قيعانها)، (فُلْفُلِ /عُنْصُلِ) – متجاورة، دون استبعاد أي رواية منها (١٣١).

إنَّ الخاصية المُمَيِّزَة للشِّعر الشَّفَوِيّ هي أنّ مجموعات لفظية مُعَيَّنَة (قوالب صياغية) تتردد فيه بكثرة، وقد حرص **زُهَير بْن أَبِي سُلْمَى المُزْنِي** على التقليد الشفويّ للشعر الجاهلي بطابعه الصياغيّ ؛ فقد اعتمد على « الصيغة المتكررة في الموضع الوَزْنِيّ نفسه » (١٣٢) ؛ حيث استخدم (أداة الشرط، وفعل الشرط، وجوابه) في معظم أبيات معلقته.

ومن أمثلة تكرار الكلمات في الشعر الجاهليّ قول **أوس بن حجر** : (السريع)

أَبَنِي لُبَينَى لَسْتُمُ بِيَدٍ إِلاَّ يَدًا لَيْسَتْ لَهَا عَضُدُ
أَبَنِي لُبَينَى لاَ أُحِقُّكُمُ وَجَدَ الإِلَهُ بِكُمْ كَمَا أَجِدُ
أَبَنِي لُبَينَى لَسْتُ مُعْتَرِفًا لِيَكُونَ أَلأَمَ مِنْكُمُ أَحَدُ
أَبَنِي لُبَينَى إِنَّ أُمَّكُمُ أَمَةٌ، وإِنَّ أَبَاكُمُ عَبْدُ

أَبَنِي لُبَينـــى إِنَّ أُمَّكُـــمُ دَحَقَتْ فَخَرَّقَ ثَفْرَهَا الزَّنَدُ (١٣٣)

فهذا التكرار يضمن سيرورة الأبيات، ويُسْهِمُ في تحقيق إيقاعٍ داخليّ يُطْرِبُ الأُذُنَ، فضلاً عن أنه يساعد على ترابط الأبيات في وَحْدَة متكاملة ؛ فيتمكن المتلقي الشَّفَهِيّ من حفظها.

وجعل **أبو كبير الهَذَلِيِّ** من بيت واحد بداية لقصائده كلها، قال في بداية القصيدة الأولى : (الكامل)

أَزُهَيْرَ هَلْ عَن شَيبَةٍ مِنْ مَعْدَلِ أَمْ لاَ سَبِيـــلَ إِلَى الشَّبَابِ الأَوَّلِ

وفي الثانية : (الكامل)

أَزُهَيْرَ هَلْ عَن شَيبَةٍ مِنْ مَقْصِرِ أَمْ لاَ سَبِيلَ إِلَى الشَّبَابِ المُـــدْبِرِ

وفي الثالثة : (الكامل)

أَزُهَيْرَ هَلْ عَن شَيبَةٍ مِنْ مَصْرِفِ أَمْ لاَ خُـــلُـــودَ لِبَاذِلٍ مُتَكَلِّـــفِ

وفي الرابعة : (الكامل)

أَزُهَيْرَ هَلْ عَن شَيبَةٍ مِنْ مَعْكِمِ أَمْ لاَ خُلُـــودَ لِـــبَاذِلٍ مُـــتَكَرِّمِ (١٣٤)

والقصائد كلها من بحر الكامل، وكان « لتمحور هذه القصائد حول موضوع الشباب المندثر أثر في تكرار بعض الأشطر... وإذا ما أردنا أن نجد تفسيرًا لهذا التشابه ؛ فإننا نَرُدَّهُ إلى عوامل النظم الشَّفَوِيّ التي تؤثر في الشعر، وتُرَدِّدُ فيه مجموعات لفظيَّة معينَّة » (١٣٥).

وهذا النمط من التكرار مرتبط بطريقة إنشاد الشعر الجاهلي وإلقائه ؛ « فما أن يُقِيمَ الشاعر أُنْمُوذَجًا لُغَوِيًّا حَتَّى يُعِيدَهُ كثيرًا في الحال في الشطر التالي أو البيت التالي، وبهذه الطريقة تُكَرَّرُ كثيرًا الأسماءُ والأفعال والأدوات وحتى العبارات الكاملة في الشطر التالي » (١٣٦)، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الوافر)

مُجَاوِرَةً بَنِي شَمَجَى بْنِ جَرْمٍ هَوَانًا مَا أُتِيحَ مِنَ الهَوَانِ

وَيَمْنَحُهَا بَنُو شَمَجَى بْنِ جَرْمٍ مَعِيزَهُمُ حَنَانَكَ ذَا الحَنَانِ (١٣٧)

ويمكن أن تُعَادَ الكلمة التي تقع في نهاية الشطر في بداية الشطر التالي، كما في قول **عنترة** : (الوافر)

وَمَكرُوبٍ كَشَفتُ الكَرْبَ عَنْهُ
بِطَعْنَةِ فَيْصَلٍ لَمَّـــا دَعَانِي
دَعَانِي دَعْوَةً والخَيْـــلُ تَرْدِي
فَمَا أَدْرِي أَبِاسْمِي أَمْ كَنَانِي(١٣٨)

إننا لا نستطيع أَنْ نَزْعُمَ أن هناك قصيدة واحدة من قصائد الشعر الجاهليّ جاءت برواية واحدة ؛ فقد جاءت قصائده بروايات مختلفة ؛ حتى إننا نجد البيت المفرد داخل القصيدة له عدَّة روايات.

وقد عَقَدَ مايكل ماكدونالد مقارنة بين مجموعة من الأشعار الشفويَّة والشعر الجاهليّ ؛ فوجد أن هناك مجموعة من الخصائص المشتركة بين هذه الأشعار الشَّفَوِيَّة يمكن تمييزها من حيث الأسلوب واللغة، ومن هذه الخصائص : الولع بالتشبيهات والاستعارات، والولع بالمترادفات، والولع بلغة الإشارة، واستخدام لغة متخصصة منفصلة – تمامًا – عن لغة الحديث العادي، واستخدام القوالب الصياغية، والحيوية والتطوَّر في الشعر المنظوم شفويًّا (١٣٩).

ورَأَى أصحابُ النظرية الشَّفَوِيَّة أن « المترادفات الكثيرة تُؤَدِّي وظيفة عروضيَّة هي سبب كثرتها في الشعر الشَّفَوِيّ ؛ فالصفة التزيينية لصيغة ما هي السبب في استدعائها ؛ فلا تُستَخْدَم النُّعُوت إلا لقابلية تطبيقها » (١٤٠)، ووجد **باري** أنه في كل مَرَّة يُذْكَر فيها أوديسيوس كانت صفة (ماهر) تُلْصَقُ به، ليس لأنه ماهر فحسب ؛ بل لأنَّ الشاعر دون استخدام هذه الصفة لن يستطيع إيصال البيت الشعريّ إلى نهايته(١٤١).

وتعود كثرة هذه المترادفات إلى « مَحَلِيَّة (peculiar) ذلك الشعر... ولذا تَكْثُر الكلمات الدالة على الناقة في اللغة العربيَّة، والكلمات الدالة على الثلج لدى الإسكيمو » (١٤٢)، ولعلنا نتذكر هنا « تَمَيُّز أشعار بعض القبائل العربيَّة في شعر ما قبل الإسلام بلغة خاصَّة، مثل شعر (هُذَيل) » (١٤٣).

ووَجَدَ **مُونرو** في معرض دراسته للصيغة في الشعر الجاهليّ أن كلمتي : (طلل) و(دمن) المتماثلتينِ في البنية العروضيَّة، تستخدمانِ في مطالع القصائد التي من بحر الوافر أو الطويل، في حين يستخدم الشعراء كلمة (ديار) في مطالع القصائد التي من البحر الكامل (١٤٤)، كما نرى فـــي قول **امرئ القيس** : (الكامل)

لِمَنِ الدِّيَارُ غَشِيتُهَا بسُحَامِ فَعَمايَتَيْن فَهَضْـــبِ ذِي أَقْـــدَامِ (١٤٥)

وقول **زُهَير بن أبي سُلْمَى** : (الوافر)

لِمَنْ طَلَلٌ بِرَامَةَ لا يَرِيمُ عَفَا وخَلا لَهُ حُقُـــبٌ قَـــدِيـــمُ (١٤٦)

وقول **ثَعْلَبَة بْن عَمْرو العَبْدِيّ** : (الطويل)

لِمَنْ دِمَنٌ كَأَنَّهُنَّ صحائفُ قِفارٌ خَلاَ منها الكَثِيبُ فَوَاحِفُ (١٤٧)

ولكن هذا لا ينفي ما ذهب إليه **مُونرو** من أن « نَسَق القوالب الصياغية هو الذي يُحَدِّدُ الأوزان في الشعر العربيّ... فهناك ميل إلى كلمات مُعَيَّنة تتكرر كثيرًا جدًّا

في أوزان مُعَيَّنة... حيثُ إنَّ القوالب سابقة على الأوزان المختلفة ؛ فإنها يمكن أن تُحَوَّر في بعض الحالات عن طريق استعمال المترادفات فَتُكَيِّف لوزن مُعَيَّن » (١٤٨).

فمثلاً صيغة (وقفت بها) تأتي في وزن المتقارب والوافر، أمَّا صيغة (فوقفت فيها) فتأتي في وزن الكامل، وكذلك تتكرر صيغة (يعلو بها حدب الإكام) في وزن الكامل (١٤٩) ؛ فالشعراء الشفويون لا يعرفون أوزان الشعر العربيّ التي وضعها الخليل بن أحمد (ت١٧٠هـ)، ومن أجل ذلك يُلَوِّحُونَ بالأقواس والعِصِيّ عند إنشاد الشعر لضبط الإيقاع (١٥٠).

ولأن الشاعر يؤلف شعره في أثناء لحظة الأداء الفعلي وفي حضور السامعين فليس لديه فرصة لمراجعة أخطائه، وتصحيحها، ومن ثَمَّ فقد يقع في التناقض، ويَذْكُرُ ما لا يتفق مع السياق، وهذا ما أطلق عليه **لورد** الشوائب (Blemishes) النصيَّة، وهي من سمات الأدب الشَّفَاهِيّ (١٥١)، ويكفي للتدليل على ذلك شيوع الإقواء، وهو أثر من آثار الارتجال، ونَظْم الشعر على البديهة دون إعداد مسبق في مجتمع يَجْهَل البَدْوُ فيه الكِتَابة والخَطّ (١٥٢).

وعدم الانتظام في عرض الأفكار وتسلسلها في الشعر الشَّفَاهِي، نستطيع أن نضرب له مثالاً بـــ (ظاهرة الاستطراد)، ونجدها كثيرًا عند الأُمَم الشَّفَاهِيَّة بوصفها « حِيلَة فَنِّيَّة تجمع بين الإيحاء والتجسيم، ونصادفها كثيرًا في الشعر العربي القديم، كما نصادفها عند هوميروس » (١٥٣).

حيث تعمل الذاكرة في الثقافة الشفاهية بشكل غير مُنْتَظِم، ولا تعبأ بالتسلسل المَنْطِقِيّ للأحداث ؛ فالإنشاء الشَّفَاهِيّ يعمل خلال نوبات معلوماتيَّة (Informational Cores) ؛ فالشاعر في أثناء إنشاء القصيدة وإنشادها يكون عُرْضَة للتشتُّت ؛ فقد تستدعي كلمة من الكلمات سلسلة من التداعيات (١٥٤).

يتكون الشعر الشَّفَاهِيّ من « موضوعات تتميز باستقلالها الذاتي بعضها عن بعض ؛ ممَّا يَعْنِي أن الشاعر الشفويّ يهتم أساسًا بوحدة كل موضوع على حِدَة » (١٥٥) ؛ فالطبيعة الشفاهيَّة للعصر الجاهلي تَطَلَّبَتْ انعدام التضمين، وجعلت القصيدة العربيَّة أبياتًا مستقلة ؛ لذا اعتمد الشعر الجاهليّ على وَحْدَة البيت ؛ فَلا بُدَّ مِنْ أَنْ يَسْتَقِلَّ كُل بيت بنفسه – في معناه وصياغته – مع نهاية القافية، وألا يلجأ الشاعر لعرض فكرة أو معنى في غير بيت، وإلا عُدَّ ذلك عيبًا.

يتسم الشعر الشَّفَاهِي بالتكرار ؛ حَتَّى تبقى المعارف التي يتضمنها محفوظة متداولة متوارثة ؛ فلا بُدَّ للمعرفة مِنْ أَنْ « تُكَرَّر باستمرار، بمجرد أن تُكْتَسَب، وإلا

فُقِدَتْ » [١٥٦] ؛ لأنَّ المنطوق الشَّفَاهِي يتلاشى « بمجرد أن يُنْطَق به، ومن ثَمَّ يكون على العقل أن يتحرك إلى الأمام بشكل أكثر بُطْئًا، محتفظًا قريبًا مِنْ بُؤْرَة الانتباه بالكثير ممَّا قد تناوله قبلاً ؛ ذلك أن الإطناب، أي تكرار ما قد قيل تَوًّا، يجعل كُلاًّ مِنْ المتكلم والسامع على الخَطِّ نفسه بشكل مُؤَكَّد » [١٥٧].

وقد اتَّخَذَتْ القصائد الجاهلية الطِّوَال نَهْجًا مرسومًا تقليديًّا سار عليه الشعراء ؛ فهي تستهل بوصف الأطلال وبُكَاء الديار، ثم يصف الشاعر رحلته في الصحراء على ظهر ناقته، ثم يخرج إلى الغرض من قصيدته، وهذا المنهج الشكلي الثابت للقصيدة الجاهلية أتاح لها انتشارًا على نِطَاقٍ شَعْبِيٍّ وَاسِع.

يميل التعبير الشَّفَوِيّ إلى استخدام أسلوب العطف ؛ حيث تتكرر أداة العطف (الواو) بصورة بارزة في الثقافة الشَّفَاهِيَّة [١٥٨] ؛ لأنه أكثر ملاءمة للأسلوب الشَّفَوِيّ، الذي يميل إلى السرد المُتَتَابِع من بداية الحَدَث إلى نهايته، ويلجأ إليه الشاعر الجاهلي ؛ لِيُحَقِّقَ تتابعًا في النَّظْم، يربط به أبياته.

ومع ذلك يمكن تفسير سبب التناقض الذي نجده في معلقة **امرئ القيس** [١٥٩]، و**زُهَير** [١٦٠]، و**عمرو بن كلثوم** [١٦١]، وغيرها من قصائد الشعر الجاهليّ بأن « التيمة تتميز بثبات ومعيار من الاكتفاء الذاتي ؛ فوحدتان من هذه الوحدات الموضوعيَّة يمكن أَنْ تُوضَعَا معًا في القصيدة نفسها ؛ لأنَّ لهما مكانًا مناسبًا(الموضوع، الوزن، القافية)، ومع ذلك فقد يشتملانِ على تفصيلات متضاربة، وبالطبع لا يجعل هذا الأمر الشاعر مُبْتَئِسًا، وهو متوفر بعزم على الموضوع الذي يكون مشغولاً بإنشاده في اللحظة نفسها»[١٦٢].

ومن أثر النظم الشَّفَوِيّ في الشعر الجاهلي : تغيير بعض الكلمات في موضع القافية خاصَّة، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الكامل)

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المُحِيلِ لأَنَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حِذَامِ [١٦٣]

فقد رُوِيَتْ : (ابن حِذَامِ)، و(ابن حُمَامِ).

وكما نرى في قول **امرئ القيس** : (الطويل)

وُقُوفًا بها صَحْبِى عليَّ مَطِيَّهم يقولون : لا تَهْلِكْ أَسًى وتَجمَّلِ [١٦٤]

وقول **طَرَفَة بن العبد** : (الطويل)

وُقُوفًا بها صَحْبِى عليَّ مَطِيَّهمْ يقولون : لا تَهْلِكْ أَسًى وتَجلّدِ [١٦٥]

وقد سَمَّى ابن الأثير الجِزْرِيّ هذا الضَّرْب من النَّسْخ (وقوع الحافر على الحافر) [١٦٦].

ومن أثر النظم الشَّفَوِي في الشعر الجاهلي : تغيير رواية الأبيات، كما نرى في قول **زُهَير بْن أبي سُلْمَى** : (الطويل)

فَلأْيًا بِلأْيٍ قَد حَمَلْنا غُلامَنا عَلى ظَهْرِ مَحبُوكٍ ظِمَاءٍ مَفَاصِلُهْ (١٦٧)

فقد رُوِيَ البيت أيضًا على النحو الآتي : (الطويل)

فَلأْيًا بِلأْيٍ مَا حَمَلْنا غُلامَنا عَلى ظَهْرِ مَحبُوكٍ شَدِيــد مَرَاكِلُهْ

جاءت الكلمات الآتية على الوزن العروضي نفسه : (ما – قد)، (ظماء – شديد)، (مفاصله – مراكله).

الخَاتِمَة ونَتَائِج البَحْث

يعتمد الشعر الجاهلي – بدرجة كبيرة – على المرجعيات الشعرية المشتركة، ويهدف هذا البحث إلى إعادة قراءة الشعر الجاهلي على وَفْق رُؤيَة جَدِيدَة، ووضعه في سياقه (الشفاهي) الذي ارتبط به، والتزم بتقاليده الراسخة، في نَظْمه وصياغته.

وقد حاولتُ إظهار دوائر الاتفاق والاختلاف بين مُصْطَلَحَين جَدِيدَين (الشَّفَاهِيَّة والتَّنَاص) يُطَبَّقَان على مُدَوَّنَة قديمة ؛ مُبَيِّنًا أَوْجُه الاتفاق بين عناصر التكرار الشَّفَاهِي وأنماط التناص الأُسْلُوبِيّ ؛ قد تَقَاطَعَتْ بَعْضُ الدَّوَائِر فيهما في مَنَاطِق ما، وانْفَرَدَتْ دَوَائِر أُخْرَى بِخَصَائِص بِعَينِهَا.

اتَّضَحَ أَنَّ الشاعر مع أصحاب النظرية الشفويَّة يُكَرِّرُ أبياتًا وكلمات وبعض الصيغ الجاهزة الثابتة لشعراء آخرين سبقوه أو عاصروه، وهو الشاعر نفسه الذي يتناص مع نصوص سابقة أو متزامنة ؛ فَيَأْخُذَ منها بغير قصد مُكَرِّرًا لها – كما يقول أصحاب نظرية التناص – وعليه فهناك شبه اتفاق بين المُصْطَلَحَين.

فكلا المُصْطَلَحَين (الشَّفَاهِيَّة والتَّنَاص) يَصْلُحُ أَنْ نَسِمَ به الشعر الجاهليّ في ظل غياب الآخر، ونسأل : هل يرجع ذلك إلى أصل فكرة الشفاهية، أم إلى جذور نظرية التناص ؟ وهذه التكرارات – من وجهة نظر الشفاهية – تُعَدُّ تناصات أُسْلُوبِيَّة – من وجهة نظر أصحاب نظرية التناص – فهما (الشفاهية والتناص) – من وجهة نظري – وَجْهَانِ لِعُمْلَة وَاحِدَة، تعتمد على تكرار الألفاظ والصيغ والصور.

إِنَّ مصطلح التناص هو الوجه الآخر لمصطلح الشَّفَاهِيَّة ؛ فَكلا المَفْهُومَين يقوم – أساسًا – على مبدأ إلغاء الذات الفاعِلَة (المُؤَلِّف) أو أصالة التأليف ؛ فقد تَبَنَّى كُلٌّ مِنْهُمَا فِكْرَة الذاتيَّة المُتَدَاخِلَة.

لقد اهتمَّ النقد قديمًا بالمؤلف والعصر والمكان والجنس ؛ ولذا حرص النقاد – كُلَّ الحرص – على إثبات النص لصاحبه ؛ لأنَّ معرفة صاحبه تُفِيدُهُمْ – أيما إفادة – في أثناء محاولة مُقَارَبَة النَّص، ومن غير معرفة صاحب النص / عملية التوثيق فإن أشياء كثيرة ستغيب عن الناقد، ومن ثَمَّ قد ينغلق عليه النص، أما النقد الآن فأصبح نقدًا لغويًّا مشخوصًا فيه إلى العلاقات والأنظمة، ولا أهمية للمعنى، وإنما للشكل والبناء، ومن ثَمَّ فلا أهمية للمؤلف، فما هو إلا سياق يتجلى من خلاله النص، ولو لـــم يوجد فسيتجلى من خلال مُؤَلِّف آخر.

ورؤيتنا للتناص في الشعر الجاهليّ تقوم على أن النصوص البشريَّة قد تعود في قطاعٍ كبير منها إلى موروثين : نصوص سابقة قديمة، أو معاصرة، تتراوح بين الأفكار المُجَرَّدَة والأساليب الخاصَّة ؛ فيما يمكن أن نُطْلِقَ عليه (التَّنَاص الأُسْلُوبيّ)،

الذي يتحدد في الأساليب الفَنِّيَّة الفَرْدِيَّة ذات الخُصُوصيَّة الجماليَّة، بخلاف تعميم **كريستيفا، وبارت.**

إنَّ مصطلح التَّناص مُتَعَدِّد المفاهيم مُتَدَاخِل الرُّؤَى، وهو يُعَبِّرُ عن تداخُل النصوص وتشابكها ؛ إنه صيغة من صيغ التَّحَوُّل، وما ينتج منه من توليد جديد في صياغة العبارة.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قُلْنَا إن التناص، بمفهومه الغربيّ، يختلفُ اخْتِلافًا بَيِّنًا عن السرقات الشعريَّة، التي لم يَعُدَّها النُّقَّاد القُدَمَاء عَيبًا إلا إذا أَخَذَ الشاعر المعنى مِنْ سابقه فَقَصَّرَ عَنْهُ، أو نقله بلفظه ومعناه دون تغيير أو إضافة، وقد اعترف الشعراء الجاهليون أنفسهم (امرؤ القيس وعنترة) بأن الشاعر لا بُدَّ مِنْ أَنْ يُقَلِّدَ السابق ويُحَاكِيه.

وقد ظهر التناص الأسلوبي، بنوعيه (الخارجي والداخلي) في مُدَوَّنَة الشعر الجاهلي ؛ فرأينا تكرار عبارة (وَالمُلُوكُ كَوَاكِبُ) في شعر **رَجُل من كِنْدَة والنابغة الذبيانيّ،** وعبارة (عَفَت الدِّيَارُ) في شعر **امرئ القيس ولبيد بن ربيعةَ العامري،** وعبارة (فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ) في شعر **أَوس بْن حَجَر وعَلْقَمَة بْن عَبْدَة الفحل،** وعبارة (تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ) في شعر **امرئ القيس وعُبَيد بْن الأَبْرَص والمُرَقِّش الأصغر،** وعبارة (نَظَرَتْ إِلَيكَ بعينِ جَازِئَةٍ) في شعر **امرئ القيس والمُسَيَّب بن علس،** وعبارة (أَصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ) في شعر **النابغة الذبياني وطُفَيل الغَنَوِيّ،** وعبارة (أَنَّى اهْتَدَيتَ وَكُنْتَ غَيْرَ رَحِيلَةٍ) في شعر **مُعَاوِيَة بْن مَالِك والحَارِث بن حِلِّزَة** ، وعبارة (وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيرُ فِي وُكُنَاتِهَا) في شعر **امرئ القيس وعلقمة الفَحْل.**

ويَدُلُّ مصطلح (القالب الصياغي) – الذي أطلقه باري ورفيقه لورد – على شَفَوِيَّة الشعر الجاهلي ؛ حيث إنَّ لكل فكرة مركزيَّة في القصيدة الجاهلية قوالب صياغية موزونة، يستخرجها الشاعر من مخزونه اللُّغوي ويستخدمها ؛ لتساير ضغط القافية ؛ إنَّ نَسَق القوالب الصياغيَّة هو الذي يُحَدِّد الأوزان ؛ فهناك ميل إلى تكرار كلمات بعينها في أوزان مُعَيَّنَة، وقد تُسْتَبْدَلُ كلمة بأخرى وتُدْرَج ضمن البيت الشعريّ ما دام لها الوزن العَرُوضيّ نفسه.

والقالب الصياغي الذي التزم به أغلب الشعراء في الانتقال من لوحة الطلل إلى لوحة الرحلة هو اختيار عبارة جاهزة من العبارات الآتية : (دع ذا)، أو (دع ذا وخلِّ الهم)، أو (دعها وسل الهم)، أو (عَدِّ عما ترى)، أو (عَدِّ عَمَّا مضى).

والقالب الصياغي الذي استخدموه في وصف طيف المحبوبة : (أَنَّى اهتدتْ)، (أَنَّى اهتديتِ)، (أَنّى سربتِ)، (ألا طَرقت)، (ألا طَرَقَتْكَ).

ومن التراكيب التي افتتح بها بعض الشعراء الجاهليين قصائدهم : (أَمِنْ آل هِنْد)، و(أَمِنْ آلِ لَيْلَى)، و(أَمِنْ آل مَي).

ومهمة الشاعر الشَّفَاهِيّ في العصر الجاهلي ليست إبداع شيء جديد، بقدر ما هي تكرار التقاليد المُتَّبَعَة ؛ لذا يتسم الشعر الجاهليّ بالتكرار في موضوعاته، وصوره، وألفاظه، وأخيلته، ومعانيه، وكأنه جميعه قصيدة واحدة ؛ فلكل موضوع أساليب خاصَّة به لا يخرج عنها الشعراء، الذين يستخدمون القوالب الجاهزة، والصيغ التقليديَّة في التفكير والتعبير.

ومِمَّا يَدُلُّ على أثر النَّظْمِ الشَّفَوِيّ في الشعر الجاهليّ : التصحيف والتحريف الذي أصابه، واختلاف رواية أبياته، وتشابُه الأبيات عند غير شاعر، ونسبة بعض الأبيات إلى أكثر من شاعر، ووجود أشعار غير معروفة القائل، وقيام بعض الشعراء بتغيير رواية بعض أبياتهم وتعديلها ؛ لتقويم اعوجاج ظَهَرَ لهم فيها ؛ حيث يُرْوَى البيت داخل القصيدة بروايات متعددة.

وساعدت الرواية الشَّفَوِيَّة للشعر الجاهليّ على خلق لغة أدبيَّة مُوَحَّدة ارتفعت على اختلاف اللهجات، وذلك من خلال رُوَاة الشعر، وقد انتصرت الثقافة الشَّفَوِيَّة للقيمة الجماليَّة للنص الشعريّ.

ومن أثر النظم الشَّفَوِي في الشعر الجاهلي : تغيير بعض الكلمات في موضع القافية خاصَّة، وكثرة المترادفات، والاستطراد، وتكرار أداة العطف (الواو)، وتكرار الكلمات، ووجود تناقض في بعض قصائد الشعر الجاهلي.

ويعتمد الشعر الجاهلي على الصيغ، التي تُعِينُ الراوي على تذكُّر روايته ؛ لأنَّ قدرة الرُّوَاة على الحفظ والنقل أكبر حينما يستخدم الشاعر نمطًا تعبيريًّا واحدًا، وقد يضطر الشاعر إلى تغيير الصيغة ليجعلها ملائمة لوزن عروضي آخر.

إنَّ الطبيعة الشَّفَاهِيَّة للعصر الجاهلي جعلت القصيدة العربية أبياتًا مُسْتَقِلَّة وصورًا جزئية مقصودة لذاتها ؛ لذا انْصَبَّ اهتمام الشاعر الجاهليّ على بناء البيت الشعري السائر، ومن ثَمَّ ظَهَرَ (بيت القصيد).

لقد تكررت صيغ ثابتة، وقوالب صياغية، وعبارات جاهزة، وذلك يساير نظرية النظم الشفوي، ولكن بإمكاننا، فيما أرى، أن نستبعد ألفاظ النقد الشفاهي، ونضع مكانها عبارات التناص الأسلوبي ؛ فنذهب إلى أَنَّ هذه العبارات المكررة، بقصد وبغير قصد، عند كثير من الشعراء، جاءت من باب التناص.

الحَوَاشِي:

(١) الشَّفَهِيّ « خاصّ بالشعر الذي يتم فيه ارتجال المادة التقليديَّة في كل أداء عن طريق استخدام الصيغ الشفهيَّة لإعانة الذاكرة ». مجموعة مؤلفين : قاموس أطلس الموسوعي (إنجليزي / عربي)، دار أطلس للنشر، دمشق، ط٣، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٥م، ص ٨٧٩.

(٢) انظر والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١٨٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م . ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٦م. أيمن بكر : أصداء الشاعر القديم ؛ تعدد الرواية في الشعر الجاهلي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ٢٠٠٨م. سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهليّ، سلسلة إحياء التراث العربي (١٧٣)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، مديرية إحياء ونشر التراث العربي، دمشق، ٢٠٠٩م. وقد رفض عبد الله محمد الغذامي هذه النظرية، وجعل الشفوية سمة الرِّوَايَة وليس الإبداع. انظر : عبد الله محمد الغذامي : القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م، ص ٩ – ٢٦.

(٣) انظر : جيمز مُونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

(٤) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ١٤١٨هـ –١٩٩٧م، ص٤٨.

(٥) الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م، ٢٨/٣.

(٦) مِمَّا يُؤَكِّدُ أن رواية الشعر في العصر الجاهلي قامت على المشافهة « أن الخُطُوط التي عرفها العرب آنذاك لم تكن تصلح لتدوين الشعر، وبخاصة القصائد الطِّوَال منه ؛ فالخط النَّبَطِيّ الشَّمَالِيّ المُشْتَقّ من الآرَامِيّ... يخلو من الإعجام أو النقط... ومن رسم الأحرف الصائتة القصيرة المعروفة بالحركات... ومن علامات التنوين ». عبد المنعم خضر الزبيدي : مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا،١٩٨٠م، ص٥٠.

(٧) بلاشير : تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م، ص ١١٨.

(٨) تمام حسان : الأصول ؛ دراسة إبستيمُولوجيَّة للفكر اللغوي عند العرب (النحو ــ فقه اللغة ــ البلاغة)، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م، ص٨١.

(٩) يان فانسينا : المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم أحمد مرسي، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٨٩.

(١٠) انظر : جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م، ص ٧٨ – ٨٠.

(١١) انظر : المرجع السابق، ص ٤٣ – ٧٠.

(١٢) المرجع نفسه، ص ٢٦.

(١٣) دومنيك مانغونو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨م، ص ١٢٨.

(١٤) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، مارس ١٩٩٦م، ص١٤٦.

(١٥) محمود خضر خربطلي : إشكالية موت المؤلف، مجلة الأدب، جامعة قسطنطينية، عدد (٤)، ١٩٩٧م، ص ٢٨٦.
(١٦) رولان بارت : نظرية النص، ضمن كتاب (دِرَاسَات فِي النَّصّ والتَّنَاصِيَّة)، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البِقَاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨م، ص ٣٨.
(١٧) رولان بارت : درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٣م، ص ٨١.
(١٨) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٤٦.
(١٩) المرجع السابق، ص١٣٤.
(٢٠) جيرار جينيت : مدخل لجامع النصّ، ترجمة عبد الرّحمن أيّوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، العراق، ط٢، ١٩٨٦م، ص ٩٠.
(٢١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٢٢) محمد عزام : النَّصّ الغائب ؛ تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٤٠.
(٢٣) مصطفى بيومي : التناص ؛ النظرية والممارسة، النادي الأدبي، الرياض، ط١، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م، ص ١٨.
(٢٤) عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ؛ دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٧م، ص١٣٧.
(٢٥) جراهام ألين : التَّنَاص، ترجمة محمد الجندي، العدد (٢٦٦٧)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م، ص ١٥.
(٢٦) انظر : مصطفى بيومي : التناص ؛ النظرية والممارسة، ص ١٢ – ١٣.
(٢٧) والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص٢٢ من (دراسة أولى، بقلم المُتَرْجِم).
(٢٨) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، ص١٨.
(٢٩) المرجع السابق، ص ٨٠.
(٣٠) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(٣١) محمد حافظ دياب : إيداعية الشفاهي والكتابي ؛ محاورة نص شعبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع (٦٤)، ٢٠٠٠م، ص٣٩.
(٣٢) والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص٣٤ من (دراسة أولى، بقلم المُتَرْجِم).
(٣٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٣٤) المرجع نفسه، ص٣٧ من (دراسة أولى، بقلم المترجم).
(٣٥) انظر : غريغور شيلر: تطبيق نظرية الشعر الشفوي على الأدب العربي القديم، ضمن كتاب (كتابات غربية في تاريخ الشعر الجاهلي وشفويته)، ترجمة فضل بن عمار العماري، مكتبة التوبة، الرياض، ط٢، ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، ص ١٥٢.
(٣٦) والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص٧٥.
(٣٧) ابن رشيق القيرواني : العمدة ؛ في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م ، ١٩٧/١.
(٣٨) ابن منظور المصري : أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه، تحقيق عمر أبو النصر، دار الجيل ، بيروت، ١٩٩٠م، ص٥٠.
(٣٩) ابن طباطبا : عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م، ص١٦.

(٤٠) محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات في النقد العربي ؛ دراسة تحليلية مقارنة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٧٥م، ص١٠٤.

(٤١) عيد بلبع : أُكْذُوبَة التَّنَاص ؛ مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، سبرباي، ط١، ١٤٤٠هـ – ٢٠١٩م، ص ١٥٥.

(٤٢) ابن رشيق : قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق الشاذلي بُويحيي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٢م، ص٨٣ – ٨٤.

(٤٣) امرؤ القيس : ديوان امْرِئ القَيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ذخائر العرب (٢٤)، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٩م، ص ١١٤.

(٤٤) عنترة بن شداد : ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٣٩٠هـ – ١٩٧٠م، ص١٨٢.

(٤٥) الآمِدِي : المُوَازَنَة بَينَ شِعْرِ أَبِي تَمَّام وَالبُحْتُرِيّ، تحقيق السيد أحمد صقر، ذخائر العرب (٢٥)، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٣٩٢هـ – ١٩٧٢م، ٣١١/١.

(٤٦) المصدر السابق، ٥٥/١.

(٤٧) القاضِي الجُرْجَانِيّ : الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٣٨٦هـ – ١٩٦٦م، ص ٢٠٨.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٢١٤.

(٤٩) انظر : المصدر نفسه، ص ٢١١.

(٥٠) العسكريّ : كتاب الصناعتين ؛ الكتابة والشعر، تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ٢، ١٩٧١م، ص ٢٠٢.

(٥١) ابن رشيق القيرواني : العمدة، ٢٨٠/٢.

(٥٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩م، ص ٤٧١.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٤٢٢ – ٤٢٣.

(٥٤) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، دار المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩١م، ص ٣٤٠.

(٥٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص ٢٦١.

(٥٦) المصدر السابق، ص ٦٢.

(٥٧) ابن الأثير الجَزْرِيّ : المَثَلُ السَّائِر فِي أَدَبِ الكَاتِبِ وَالشَّاعِر، قَدَّمَهُ وعلَّقَ عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ٢١٨/٣.

(٥٨) انظر : المصدر السابق، ١٠٠/١.

(٥٩) حَازِم القَرْطَاجَنِّيّ : مِنْهَاج البُلَغَاء وسِرَاج الأُدَبَاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦م، ص ١٩٣ – ١٩٤.

(٦٠) انظر : المصدر السابق، ص ٣٩.

(٦١) علوي الهاشمي : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، د. ت، ص ٣٠.

(٦٢) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٦٨.

(٦٣) انظر : عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن ؛ نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٦ م، ص ١٨٥– ١٨٦. أحمد سليم غانم : تداول المعاني بين الشعراء ؛ قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٧٥ ، ١٠٢. عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ٢٠١٠م، ص ١٨٥ – ٢٦٠.

(٦٤) انظر : عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ؛ نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة عدد (٢٧٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ٢٠٠١م، ص ٤٥٢ – ٤٥٣.

(٦٥) انظر : عيد بلبع : أُكْذُوبَة التَّنَاص ؛ مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية، ص ٣٢.

(٦٦) انظر : المرجع السابق، ص ٢١.

(٦٧) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(٦٨) المرجع نفسه، ص ١٥٩.

(٦٩) انظر : مصطفى بيومي : التناص ؛ النظرية والممارسة، ص ١٢، ١٢٨ – ١٢٩.

(٧٠) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٦٨.

(٧١) انظر : محمد مفتاح : دينامية النص ؛ تَنْظِير وَإِنْجَاز، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص ١٠٣.

(٧٢) انظر : محمد عزام : النَّصُّ الغائب ؛ تجليات التناص في الشعر العربي، ص١١.

(٧٣) انظر : العسكريّ : كتاب الصناعتين، ص ٢٠٣.

(٧٤) النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب (٥٢)، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م، ص٧٤.

(٧٥) انظر : سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٤٥.

(٧٦) ابن رشيق القيرواني : العمدة، ٢٣٩/١.

(٧٧) العسكريّ : كتاب الصناعتين، ص ٤٧٤.

(٧٨) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص٦٣.

(٧٩) أوس بن حجر : ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م، ص ٣٨.

(٨٠) علقمة بن عبدة : ديوان علقمة بن عبدة، شرحه وعلق عليه وقدم له سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٣.

(٨١) والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص٩٣.

(٨٢) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص٤٣.

(٨٣) عُبَيد بْن الأَبْرَص : ديوان عُبَيد بن الأَبْرَص، شرح أشرف أحمد عَدَرَة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م، ص٧٥.

(٨٤) المُرقِّش الأَصْغَر : دِيوان المُرقِّشَيْنِ، تحقيق كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٩٨.

(٨٥) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص٢٣٨.

(٨٦) ابن قتيبة : الشِّعْرُ والشُّعَرَاءُ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٦هـ – ١٩٦٦م، ٨١/١.

(٨٧) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص١٩.

(٨٨) علقمة بن عبدة : ديوان علقمة بن عبدة، ص١٣.

(٨٩) انظر : عبد المنعم الزبيدي : مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص ٢٢٩.

(٩٠) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص١٧٧.

(٩١) دريد بن الصمة : ديوان دريد بن الصمة، تحقيق عمر عبد الرسول، ذخائر العرب (٥٩)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٤٣.

(٩٢) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص٢٣٧.

(٩٣) لبيد بن ربيعة العامري : شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له إحسان عباس، سلسلة التراث العربي (٨)، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م،ص٢٩٧.

(٩٤) النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني، ص٢١٢.

(٩٥) طفيل الغنوي : ديوان طُفَيل الغَنَوِيّ، شرح الأصمعي، تحقيق حسان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص ١٠٣.

(٩٦) الشريف المرتضى : طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مراجعة إبراهيم الإبياري، تقديم حسن البنا عز الدين ، سلسلة الذخائر (١٧٥)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٥٦ من مقدمة الكتاب.

(٩٧) المفضل الضبي : المُفَضَلِيَّات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٣٨٣هـ – ١٩٦٤م، ص٢٥٥.

(٩٨) الحَارِث بن حِلِّزَة : ديوان الحَارِث بن حِلِّزَة، جمعه وحققه وشرحه إميل بَديع يعقوب، دار الكِتَاب العَرَبِيّ، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ – ١٩٩١م، ص٤٢.

(٩٩) النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني، ص ١٣٨.

(١٠٠) زهير بن أبي سلمى : ديوان زهير بن أبي سلمى، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م، ص ٦٣.

(١٠١) انظر : محمد مفتاح : دينامية النص، ص ١٠٣.

(١٠٢) محمد توفيق أبو علي : الأمثال العربية والعصر الجاهلي ؛ دراسة تحليلية، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م، ص٧٧.

(١٠٣) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص١٧.

(١٠٤) المصدر السابق، ص٢٩.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص٢٤.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٧٢.

(١٠٧) عُبَيد بْن الأَبْرَص : ديوان عُبَيد بن الأَبْرَص، ص١١١.

(١٠٨) المصدر السابق، ص٤٥.

(١٠٩) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص٨.

(١١٠) المصدر السابق، ص ٨٩.

(١١١) زهير بن أبي سلمى : ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٣٥.

(١١٢) المصدر السابق، ص ٢١.

(١١٣) المصدر نفسه، ص ٦٣.

(١١٤) المصدر نفسه، ص١٠.

(١١٥) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص٧٩.

(١١٦) المصدر السابق، ص١٧٣.

(١١٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١١٨) مايكل زويتلر : اللغة العربية الفصحى لغة شعرية شفوية، ترجمة فضل بن عمار العماري، ط١، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م، ص ٨.

(١١٩) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٩.

(١٢٠) أحمد محمد المعتوق : الحصيلة اللغوية، أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها، عالم المعرفة (٢١٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ١٩٩٦م، ص٢٧٢.

(١٢١) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، ص١٣٢.

(١٢٢) انظر : والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص١٢٧.

(١٢٣) انظر : والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص٣٩ من (دراسة أولى، بقلم المُتَرْجِم).

(١٢٤) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، ص١٧٤ــ ١٧٥.

(١٢٥) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص١١٦ ــ ١١٧.

(١٢٦) انظر : مايكل ماكدونالد : الشعر المروي شفويًّا في العصر الجاهلي في جزيرة العرب في مجتمعات الأمة، ضمن كتاب (كتابات غربية في تاريخ الشعر الجاهلي وشفويته)، ص٩٠– ٩١.

(١٢٧) أحمد محمد المعتوق : الحصيلة اللغوية، ص٢٦٦.

(١٢٨) قال البغداديّ (ت١٠٩٣هـ) : « كانت العرب يُنْشِدُ بعضهم بعضًا، وكُلٌّ يتكلم على مقتضى لغته التي فُطِر عليها، ومن هنا كَثُرتْ الروايات في بعض الأبيات ». البغدادي : خِزَانَة الأَدَب، ولُبَ لُبَاب لِسَان العَرَب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م، ٢٢/١.

(١٢٩) انظر : ابن سلام الجمحي : طَبَقَاتُ فُحُولِ الشُّعَرَاءِ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المـدني، جدة، ١٣٩٤هـ – ١٩٧٤م، ٢١٥/١.

(١٣٠) أيمن بكر : أصداء الشاعر القديم ؛ تعدد الرواية في الشعر الجاهلي، ص١٠٧ – ١٠٨.

(١٣١) انظر : امرؤ القيس : ديوان امْرِئ القَيس، ص ٨. امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ؛ مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية (١)، شرحه محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي (ت٦٠٩هـ)، تحقيق أنور أبو سويلم، علي الهم، علي الشوملي، دار عمار، عمان، الأردن، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م، ص ٢٩.

(١٣٢) حسن البنا عز الدين : الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية ؛ ذو الرمة نموذجًا، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٢.

(١٣٣) أوس بن حجر : ديوان أوس بن حجر، ص٢١.

(١٣٤) ابن قتيبة : الشِّعْرُ والشُّعَرَاءُ، ٦٧/٢.

(١٣٥) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٩٧.

(١٣٦) جيمز مُونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٥٢.

(١٣٧) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص ١٤٣.

(١٣٨) عنترة بن شداد : ديوان عنترة، ص٢٩٤.

(١٣٩) انظر : مايكل ماكدونالد : الشعر المروي شفويًّا في العصر الجاهلي، ص٩٤– ٩٦.

(١٤٠) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٦٠.

(١٤١) والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص١٢٩.

(١٤٢) المرجع السابق، ص٦١.

(١٤٣) المرجع نفسه، ص٣٧ من (دراسة أولى، بقلم المُتَرْجِم).

(١٤٤) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٥٥ – ٥٦.

(١٤٥) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، ص١١٤.
(١٤٦) زهير بن أبي سلمى : ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٦٣.
(١٤٧) المفضل الضبي : المُفَضَلِيَّات، ص٢٨١.
(١٤٨) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٥٥ – ٥٦.
(١٤٩) انظر المرجع السابق، ص٥٤ – ٥٥.
(١٥٠) المرجع نفسه، ص ٣٠.
(١٥١) انظر : والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص٣٣ من (دراسة أولى، بقلم المُتَرْجِم).
(١٥٢) انظر : عبد المنعم خضر الزبيدي : مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص٧٠.
(١٥٣) شكري محمد عياد : جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج (٢)، مج (٦)، ع (٢)، ١٩٨٦م، ص٦٣.
(١٥٤) انظر : والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص٢٨٦ – ٢٨٧.
(١٥٥) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، ص٢٣.
(١٥٦) والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص٧٨.
(١٥٧) المرجع السابق، ص١٠١.
(١٥٨) المرجع نفسه، ص٩٧.
(١٥٩) انظر : سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، ص١٢٧.
(١٦٠) انظر : عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ؛ من البنيوية إلى التشريحية ؛ قراءة نقدية لنموذج معاصر، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م، ص ١٠١ – ١٠٢.
(١٦١) انظر : سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، ص١٢٨.
(١٦٢) والترج. أونج : الشفاهية والكتابية، ص٣٤ من (دراسة أولى، بقلم المُتَرْجِم).
(١٦٣) انظر : امرؤ القيس : ديوان امْرِئ القَيس، ص ١١٤.
(١٦٤) المصدر السابق، ص ٩.
(١٦٥) طرفة بن العبد : ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م، ص٢٥.
(١٦٦) ابن الأثير الجزْرِيّ : المَثَلُ السَّائِر فِي أَدَبِ الكَاتِبِ وَالشَّاعِرِ، ٣/٢٣٠.
(١٦٧) انظر : زُهَيرُ بْن أَبِي سُلْمَى : شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٦٣هـ – ١٩٤٤م، ص ١٣٣.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

*** ابن الأثير الجزْرِيّ – ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني (ت٦٣٧هـ) :**

١- المَثَلُ السَّائِر فِي أَدَبِ الكَاتِبِ وَالشَّاعِرِ، قَدَّمَهُ وعَلَّقَ عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت.

*** ابن رَشِيق القَيروَانِيّ – أبو عليّ الحسن (ت٤٥٦هـ):**

٢- العُمْدَة ؛ فِي مَحَاسِنِ الشِّعْرِ وَآدَابِه وَنَقْدِه، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.

٣- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق الشاذلي بُويحيي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٢م.

*** ابن طَبَاطَبَا العَلَوِيّ – أَبُو الحَسَن مُحَمَّد بْن أَحْمَد (ت٣٢٢هـ):**

٤- عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م.

*** ابن قُتَيبَة الدِّينَوَرِيّ – أَبُو مُحَمَّد عَبْد الله بْن مُسْلِم (ت٢٧٦هـ):**

٥- الشِّعْرُ والشُّعَرَاءُ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٦هـ – ١٩٦٦م.

*** ابن مَنْظُور المِصْرِيّ – أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم (ت٧١١هـ) :**

٦- أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه، تحقيق عمر أبو النصر، دار الجيل ، بيروت، ١٩٩٠م.

*** الآمِدي – أَبُو القَاسِم الحَسَن بْن بِشْر بن يحيى (ت٣٧٠هـ):**

٧- المُوَازَنَة بَينَ شِعْرِ أَبِي تَمَّام وَالبُحْتُرِيّ، تحقيق السيد أحمد صقر، ذخائر العرب (٢٥)، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٣٩٢هـ– ١٩٧٢م.

***امْرُؤ القَيس – ابن حُجْر بن الحَارِث بن عَمْرو بن الكِنْديّ(ت٨٠ ق. هـ) :**

٨- ديوان امْرِئ القَيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ذخائر العرب (٢٤)، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٩م.

٩- ديوان امرئ القيس ؛ مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية (١)، شرحه محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي (ت٦٠٩هـ)، تحقيق أنور أبو سويلم، علي الهم، علي الشوملي، دار عمار، عمان، الأردن، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.

*** أوس بن حجر :**

١٠- ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.

*** البَغْدَادِيّ – عَبْد القَادِر بْن عُمَر (ت١٠٩٣هـ) :**

١١- خِزَانَة الأَدَب، ولُبَ لُبَاب لِسَان العَرَب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م.

*** الجاحظ – أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ):**

١٢- البيان والتبيين ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

*** الجُمَحِيّ – مُحَمَّد بْن سَلام (ت٢٣١هـ) :**

١٣- طَبَقَاتُ فُحُولِ الشُّعَرَاءِ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م.

*** الحَارِث بن حِلِّزَة الوَائِلِي :**

١٤- ديوان الحَارِث بن حِلِّزَة، جمعه وحققه وشرحه إميل بَديع يعقوب، دار الكِتَاب العَرَبِيّ، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

*** حَازِمُ القَرْطَاجَنِّيّ – أَبُو الحَسَن حَازِم بْن مُحَمَّد (ت٦٨٤هـ):**

١٥- مِنْهَاج البُلَغَاء وسِرَاج الأُدَبَاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦م.

*** دُرَيد بن الصِّمَّة- دريد بن معاوية بن الحارث بن معاوية بن بكر بن عَلْقَمة بن جُذَاعَة (ت٨هـ):**

١٦- ديوان دريد بن الصمة، تحقيق عمر عبد الرسول، ذخائر العرب (٥٩)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

*** زُهَيرُ بْن أَبِي سُلْمَى :**

١٧- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٦٣هـ - ١٩٤٤م.

١٨- ديوان زهير بن أبي سلمى، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

*** الشَّرِيف المُرْتَضَى – أَبُو القَاسِمِ عَلِيُّ بْنُ الحُسَيْنِ المُوسَوِيُّ العَلَوِيُّ (ت٤٣٦هـ) :**

١٩- طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مراجعة إبراهيم الإبياري، تقديم حسن البنا عز الدين ، سلسلة الذخائر (١٧٥)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨م.

*** طَرَفَة بن العبد (ت٧٠ ق. هـ) :**

٢٠- ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

*** طُفَيل الغَنَوِيّ - طُفَيل بن عرف :**

٢١- ديوان طُفَيل الغَنَوِيّ، شرح الأصمعي، تحقيق حسان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

*** عبد القَاهِر الجُرْجَانِيّ - أبو بكر بن عبد الرحمن (ت٤٧١هـ) :**

٢٢- دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩م.

٢٣- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، دار المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

*** عُبَيد بن الأَبْرَص :**

٢٤- ديوان عُبَيد بن الأَبْرَص، شرح أشرف أحمد عَدَرَة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

*** العسكريّ - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت٣٩٥هـ):**

٢٥- كتاب الصناعتين ؛ الكتابة والشعر، تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ٢، ١٩٧١م.

*** علقمة بن عبدة :**

٢٦- ديوان علقمة بن عبدة، شرحه وعلق عليه وقدم له سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦م.

*** عنترة بن شداد بن قُراد العَبْسِيّ (ت ٢٢ ق. هـ) :**

٢٧- ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.

*** القاضِي الجُرْجَانِيّ - أَبُو الحَسَن عَلِيّ بْن عَبْد العَزِيز (ت٣٩٢هـ):**

٢٨- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م.

*** لَبِيدُ بْن رَبِيعة العَامِرِيّ (ت٤١هـ) :**

٢٩- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له إحسان عباس، سلسلة التراث العربي (٨)، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م.

* **المُرَقِّش الأَكبر عمرو بن سعد (ت٥٧ ق هـ)، المُرَقِّش الأَصْغَر عمرو بن حَرْمَلة (ت٥٠ ق هـ) :**
٣٠- ديوان المُرَقِّشَين، تحقيق كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
* **المُفَضَّل الضَّبِّيّ – أبو العباس بن محمد بن يعلي بن عامر بن سالم (ت نحو١٦٨هـ) :**
٣١- المُفَضَلِيَّات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٣٨٣هـ – ١٩٦٤م .
* **النَّابِغَة الذُّبْيَانِيّ – أَبَوُ أُمَامَة زِيَاد بْن مُعَاوِيَة (ت١٨ ق. هـ) :**
٣٢- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب (٥٢)، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م.

ثانيًا : المراجع العربية :

* **أحمد سليم غانم :**
٣٣- تداول المعاني بين الشعراء ؛ قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م.
* **أحمد محمد المعتوق :**
٣٤- الحصيلة اللغوية، أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها، عالم المعرفة (٢١٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ١٩٩٦م.
* **أحمد مختار عمر :**
٣٥- دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ١٤١٨هـ –١٩٩٧م.
* **أيمن بكر :**
٣٦- أصداء الشاعر القديم ؛ تعدد الرواية في الشعر الجاهلي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ٢٠٠٨م.
* **تمام حسان :**
٣٧- الأصول ؛ دراسة إبستيمُولوجيَّة للفكر اللغوي عند العرب (النحو ــ فقه اللغة ــ البلاغة)، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.
* **حسن البنا عز الدين :**
٣٨- الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية ؛ ذو الرمة نموذجًا، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
* **سليمان الطعان :**
٣٩- عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهليّ، سلسلة إحياء التراث العربي (١٧٣)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، مديرية إحياء ونشر التراث العربي، دمشق، ٢٠٠٩م.

* **عبد العزيز حمودة :**

٤٠- المرايا المقعرة ؛ نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة عدد (٢٧٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ٢٠٠١م.

* **عبد القادر بقشي :**

٤١- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ؛ دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٧م.

* **عبد الله محمد الغذامي :**

٤٢- الخطيئة والتكفير ؛ من البنيوية إلى التشريحية ؛ قراءة نقدية لنموذج معاصر، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م.

٤٣- القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م.

* **عبد الملك مرتاض :**

٤٤- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ٢٠١٠م.

* **عبد المنعم خضر الزبيدي :**

٤٥- مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا،١٩٨٠م.

* **عز الدين المناصرة :**

٤٦- علم التناص المقارن ؛ نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٦م.

* **علوي الهاشمي :**

٤٧- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، د. ت.

* **عيد بلبع :**

٤٨- أُكْذُوبَة التَّنَاص ؛ مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، سبرباي، ط١، ١٤٤٠هـ - ٢٠١٩م.

* **مجموعة مؤلفين :**

٤٩- قاموس أطلس الموسوعي (إنجليزي / عربي)، دار أطلس للنشر، دمشق، ط٣، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٥م.

* **محمد توفيق أبو علي :**

٥٠- الأمثال العربية والعصر الجاهلي ؛ دراسة تحليلية، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.

*** محمد عزام :**

٥١- النَّصَّ الغائب؛ تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

*** محمد مصطفى هدارة :**

٥٢- مشكلة السرقات في النقد العربي ؛ دراسة تحليلية مقارنة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٢،١٩٧٥م.

*** محمد مفتاح :**

٥٣- دِينَامِيَّة النصّ ؛ تَنْظِير وَإِنْجَاز، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.

*** مصطفى بيومي :**

٥٤- التناص ؛ النظرية والممارسة، النادي الأدبي، الرياض، ط١، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م.

*** ناصر الدين الأسد :**

٥٥- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٦م.

ثالثًا : المراجع الأجنبية المترجمة :

*** ألين، جراهام :**

٥٦- التَّنَاص، ترجمة محمد الجندي، العدد (٢٦٦٧)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١،٢٠١٦م.

*** أونج، والترج :**

٥٧- الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١٨٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م.

*** بارت، رولان :**

٥٨- نظرية النص، ضمن كتاب (دِرَاسَات فِي النَّصّ والتَّنَاصِيَّة)، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البِقَاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨م.

٥٩- درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٣م.

*** بَلاشِير، ريجيس :**

٦٠- تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.

*** جينيت، جيرار :**

٦١- مدخل لجامع النصّ، ترجمة عبد الرّحمن أيّوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، العراق، ط٢، ١٩٨٦م.

*** زويتلر، مايكل :**

٦٢- اللغة العربية الفصحى لغة شعرية شفوية، ترجمة فضل بن عمار العماري، ط١،١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.

*** سِلْدِن، رَامَان :**

٦٣- النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، مارس ١٩٩٦م

*** فانسينا، يان :**

٦٤- المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم أحمد مرسي، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٩م.

*** كريستيفا، جوليا :**

٦٥- علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.

*** مانغونو، دومنيك :**

٦٦- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨م.

*** مجموعة مؤلفين :**

٦٧- كتابات غربية في تاريخ الشعر الجاهلي وشفويته، ترجمة فضل بن عمار العماري، مكتبة التوبة، الرياض، ط٢، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.

*** مُونرو، جيمز :**

٦٨- النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

رابعًا : الدوريات :

*** شكري محمد عياد :**

٦٩- جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج (٢)، مج (٦)، ع (٢)، ١٩٨٦م.

*** محمد حافظ دياب :**

٧٠- إبداعية الشفاهي والكتابي ؛ محاورة نص شعبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع (٦٤)، ٢٠٠٠م.

*** محمود خضر خربطلي :**

٧١- إشكالية موت المؤلف، مجلة الأدب، جامعة قسطنطينية، عدد (٤)، ١٩٩٧م.