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

د. مُحَمَّد مَحْمُود أَبُو عَلِيّ
أستاذ مساعد النقد والبلاغة
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب – دمنهور

مجلة كلية دار العلوم – جامعة المنيا

المجلد الثامن العدد37 يناير 2018م

(ISSN2537 -0553)

المُلَخَّص

يتناول هذا البحث أثر الشَّفَاهِيَّة في المُمَارَسَة النصيَّة (تناصات مُدَوَّنَة الشعر الجاهلي أُنْمُوذجًا) ، وتتأسس منهجيَّة هذه المُدَاخَلة على دراسة التَّوَافُقَات والتشابهات النصيَّة في الشعر الجاهلي ، وما تَنْبَنِي عليه من التناصات الأسلوبيَّة .

وتقوم الدراسة على إجراءين نَعْرِضُهُمَا في مَبْحَثَينِ :

المبحث الأول : يتحدد في إجراء رصد التناصات الأسلوبيَّة ، والتيمات النمطيَّة الثابتة المتكررة بين الشعراء من جهة ، والقصائد في شعر الشاعر الواحد من جهةٍ 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 الأخيرمن 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 ضوءِ 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 60s 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 بِتَجَارِبٍ 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 المُتَعَارَف عَلَيهَا آنذاك لِنَقْلِه وحِفْظِه ، وقد قام الرُّوَاة بِدَورٍ كبير في نقل الأشعار إلى مختلف القبائل من جيلٍ إلى جيل ، وكانوا يُصْلِحُونَها ، ويُنَقِّحُونَهَا ، ويزيدون فيها ، ويُغَيِّرُونَ فِي أَبْيَاتِهَا ، ومِنْ ثَمَّ لَمْ 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 فِيمَا 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 المُعَدَّة ، التي يستحضرها من مَخْزُونِهِ اللُّغَوِيّ ، ويُنْتِجُ من خلالها قصائده الخاصَّة ، عن طريق معرفة الأَوجُه الشِّعْرِيَّة التي تُنَاسِب الأوزان العروضيَّة ؛ فهو لا ينالُ رُتْبَةَ الفُحُولة حَتَّى يَحْفَظَ أشعار العرب ويرويها ؛ فالرِّوَاية كَانَتْ أَسَاسًا مِنَ الأُسُس التِي تَتَحَقَّق بِهَا الفُحُولة .

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 الذي يَسِمُ الشِّعْرَ الجَاهِلِيّ ، يُحَافِظُ على هُوِيَّة المُجْتَمَع وتماسُكِه ، ويجعل النص الشعريّ أكثر ثباتًا في أثناء النَّقْل الشَّفَوِيّ ؛ لأنَّ العربَ نَظَرُوا إلى الشعر الجاهليّ بوصفه تراثًا جماعيًّا ، يَقْتَفِي رُسُومًا مُحَدَّدَة ، ولا يَخُصُّ شَاعِرًا بعينه ؛ لذا فليس بمقدورأي 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 عَلَى 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 بِنْيَة النصّ الأصليّ ؛ ولذا يجب قراءة النص الحاضر بالنظر إلى ما تَقَدَّمه ، ومَا عَاصَرَهُ ؛ لِنَلْمِسَ ضُرُوبَ الائتلاف والاختلاف بدِقَّة 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 شَفَاهِيًّا ، ويُؤَيِّدُ ذلك كثيرٌ من الخصائص – الصوتيَّة والمعنويَّة والبنيويَّة والدلاليَّة – التي يشترك فيها مع الآداب الشَّفَاهيَّة جميعًا .

وقد أَسَّسَ نظرية الصيغ الشَّفَاهِيَّة (Oral - Formulaic Theory) رائدها **ميلمان باري**(M. Parry) (1902 – 1935م) ، ورفيقه في البحث **ألبرت**

لورد(A. Lord)[1] ، وذَاعَتْ في القرن العشرين في ميدان البحث العلميّ في المجال الأُورُبّيّ والأمريكيّ ، واهْتَمّتْ 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 الشَّفَوِيَّة يقوم على قوالب صياغيَّة تتكرّر حرفيًّا ، أو عبارات مُتَدَاوِلَة مُتَكَرِّرَة ، مَثَّلَتْ مُعْجَمًا شعريًّا راسخًا أَخَذَ منه الشعراء ؛ لأنهم لا يمكنهم تَجَاوُزُه إلى غيره ؛ لأنه سَيُصْبِحُ خُرُوجًا عن المألوف ، ومِنْ ثَمَّ سَتَرْفُضُهُ الجَمَاعة .

وقد لاقَتْ هذه النظرية قَبُولاً في تفسير معظم آداب الشُّعُوب الشفويَّة ، وأخذ كثيرٌ من الباحثينَ يَدْرُسُونَها [2] . 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 تُنَاسِب هذه النظرية طبيعة الشعر الجاهليّ [3] .

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 رُؤيَةٍ جَدِيدة ، ووضعه في سياقه (الشفاهيّ) الذي ارتبط به ، والتزم بتقاليده الراسخة ، في نَظْمِهِ وصِياغَتِهِ .

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 .

وتقوم الدراسة على إجراءين نعرضهما في مبحثينِ :

المبحث الأول : يتحدد في إجراء رَصْد التناصات الأسلوبيَّة ، والتيمات النمطيَّة الثابتة المُتَكَرِّرَة بين الشُّعَرَاءِ مِنْ جِهَة ، والقصائد في شعر الشاعر الواحد من جهةٍ 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 .

ويناقِشُ 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 شَفَاهِيَّة الشعر العربيّ قبل الإسلام ، وفي ضوء الرُّؤَى الحديثة عن الشفاهيَّة ؛ حيثُ حَاوَلْتُ إِظْهَار دوائر الاتفاق والاختلاف بين مُصْطَلَحَينِ جَدِيدَينِ (الشَّفَاهِيَّة والتَّنَاص) يُطَبَّقَانِ على مُدَوَّنة قديمة ؛ فقد تَقَاطَعَتْ بَعْضُ الدَّوَائِر فيهما في مَنَاطِقٍ ما ، وانْفَرَدَتْ دَوَائِر أُخْرَى بِخَصَائِص بِعَينِهَا .

تَمْهِيدُ :

أولاً : شَفَاهِيَةُ الشِّعْرِ الجَاهِلِيّ :

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 تفسيرها [4] .

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 .

فكان الشاعرُ الجاهليُّ ينطق الأشعار بِلِسَانِهِ 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** (ت255هـ) : « وكُلُّ شَيءٍ للعرب فَإِنَّمَا هو بديهةٌ وارتجال ، وكأنَّه 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 ، وَمَطْبُوعِينَ لا يَتَكَلَّفُونَ ، وكان الكلامُ الجيّد عندهم أظهر وأكثر ... وهو عليهم أيسر مِنْ أَنْ يفتقروا إلى تحفُّظ ، أو يحتاجوا إلى تدارُس » [5] .

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 [6] ؛ لِنَقْل وحِفْظ الشِّعْر « مُنْذُ اللحظة التي قَذَفَ فيها الشاعر ورَاوِيته تلك الآثار في خِضَم الجماهير »[7] ؛ فهي تُمَثِّلُ « نمطًا سُلُوكِيًّا عَرَبِيًّا لِحِفْظ التُّرَاث والأمجاد القوميَّة » [8] ؛ حيثُ تَتَلَقَّفُهُ ألسنة الرُّوَاة ، الذين قاموا بدورٍ فَعَّال في تعديل الشِّعْرِ وإصلاحه .

تتمكن الشُّعُوبُ الشَّفَوِيَّة « من نقل مأثوراتهم ، في شكل ملائم للتناقُل الشَّفَاهِيّ ، باستخدام الإيقاع ... لربط المادة بعضها ببعض » [9] ؛ لأنَّ التناسُبَ الصوتيّ في الأداء يُسَاعِدُ على تَذَكُّر الكلام ؛ وَلَمَّا 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 تَنَاقُلُه .

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 1966م ، ورأت أَنَّ كُلَّ نَصٍّ يُمَثِّلُ **امتصاصًا** (Absorption) **وتحويلاً** (Transposition) **وإثباتًا ونفيًا** لنصوص أُخْرَى ، أو الحُضُور الفِعْلِي 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** [10] ، ونَظَرَتْ إلى النص بوصفه إنتاجيَّة [11] ، ورأت أَنَّ أي نص يكون مُشَيَّدًا بوصفه فُسَيفِسَاء لا مُتَجَانِسَة من الاقْتِبَاسَات / الخِطَابَات / الاسْتِشْهَادَات المَجْهُولَة عَبْرَ نَسِيجِهِ [12] .

إنها تشير إلى أن كُلَّ نَصٍّ مُكَوَّن من نصوص أُخْرَى غَائِبة ، ينتسب إليها جميعًا ؛ لأنَّه قَامَ على أكتافها ، وهذا قَدَر كُلّ نَصّ أَدَبِيّ ؛ فإن التناص – في نهاية الأمر – **نَقْل** نصوص مُتَنَوِّعَة خَفِيَّة نَقْلاً مُمَيَّزًا بِالإِضَافة وَالتَّعْدِيل – عبر **تَشَرُّب وامتصاص وهدم وإعادة بناء – وتحويلها** نَصًّا وَاحِدًا جَدِيدًا ، أي أَنَّ النَّصَّ المفتوح المُتَدَاخِل مع نُصُوص أخرى يتولد ، من خلال عملية إنتاج وتَوَالُد مستمر ، من

نصوص مختلفة سَابِقَة أو مُتَزَامِنَة ؛ « فلا يَكْتَسِي نَصٌّ ما دلالته إلا من خلال علاقته بغيره من النصوص » [13] .

ومِنْ ثَمَّ فَالمُؤَلِّف – هنا – مُجَرَّد (مَفْرَق طُرُق) ، تلتقي فيها اللُّغَة ، التي هي مخزون لا نِهَائِي من حالات التكرار والاقتباسات والإشارات ، على نحو يَغْدُو معه القارئ حُرًّا تمامًا في أن يَدْخُلَ النَّص مِنْ أَيّ اتْجاهٍ شَاءَ [14] .

وهذا يعني أن المؤلف يقوم بنَسْــخ ، وجَمْع ، وأَخْذ ، وامْتِصَــاص مَا قَرَأَهُ مِنْ قَبْل ، وتَتَمَثَّل قُوَّتُهُ فِي قُدْرَتِهِ عَلَى مَزْجِ قِرَاءَاته ومُعَارَضَــاتِهِ دون الإبقاء على ملامحها الأولى عند مُؤَلِّفِيهَا [15] .

أكد **رولان بارت** (Roland Barthes) (1915 – 1980م) عُمُومِيَّة مصطلح التناص بقوله : «**كُلّ نَصّ هُو تَنَاصٌّ** ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بِمُسْتَوَيَات مُتَفَاوِتَة ... إذ نَتَعَرَّف نُصُوص الثَّقَافَة السَّالِفَة والحَالِيَة ؛ **فكُلُّ نَصّ ليس إلا نسيجًا جديدًا مِنْ استشهادات سابقة** » [16] ؛ فالكتابة – عنده – « قضاء على كُلّ صوت ، وعلى كل أصل ، الكِتَابة هي هذا الحِيَاد ، هذا التأليف واللفّ ... إنها السواد / البياض الذي تَضِيعُ فِيه كُلّ هُوِيَّة ، ابتداء من هُوِيَّة الجَسَد الذي يكتب » [17] . إنه يرفض بِشِدَّة النظرة التقليديَّة التي ترى في المُؤَلِّف أصل النص ومصدر معناه ، والسلطة الوحيدة لتفسيره [18] .

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 المُؤَلِّف تَعْكِس الواقع ، يأتي القول البنيوي إنَّ بِنْيَة اللُّغَة تُنْتِج الوَاقِع ، وفي ذلك تَعْرِيَة للسِّرّ الصُّوفِيّ (Demystification) للأدب ؛ بحيث لا يغدو مصدر المعنى راجعًا إلى تجربة الكاتب أو القارئ ، بل إلى العمليات والتعارضات التي تَحْكُم اللُّغَة ، ولا يتحدد المَعْنَى بواسطة الفرد ، بل بواسطة النَّسَق الذي يَحْكُمُ الفرد » [19] .

إِنَّ كُلَّ النصوص – كما يرى بارت – تُمَثِّل إعادة صياغة لنصوص سابقة لها أو معاصرة ؛ إنها استشهادات من غير تنصيص تَنْبُعُ من ثقافات مُتَبَايِنَة ، تَخْتَفِي مَعَها كُلّ ذاتيَّة ، ويموت معها كل مُؤَلِّف ، وتبقى النصوص عوالم من التقاطعات والتداخلات بين نصوص سابقة أو مُتَزَامِنَة .

وأشار **جيرار جينيت**(Genette Gérard) إلى أنه لا يَهُمُّه النصّ الأدبيّ إلا مِنْ حَيثُ تعاليه النصيّ ، أي أَنْ يَعْرِفَ « كُلَّ ما يجعله في علاقة ... مع غيره من النصوص » [20] ، وعَدَّ التناص حُضُورًا متزامنًا بين نَصَّينِ ، أو عِدَّة نصوص ، سواء أكان نِسْبِيًّا ، أم كاملاً ، أم ناقصًا ، وجعل الاستشهاد (Citation) بين علامتي تنصيص أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف [21] ؛ فالتناص عنده نوعان : الأول : فِطْرِيّ خَفِيّ دون وعي أو قصد ، والآخر : يكون عن تَعَمُّدٍ وإرادة ، إلى درجة تحديد النص الغائب تحديدًا كاملاً يصل إلى درجة التنصيص[22] .

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) يَكْمُنُ فِي إِحَالَتِهِ على مُصْطَلَحات أُخْرَى تَهْتَم بتوصيف العلاقة بين النصوص ، ولا يتم تحديد الاختلاف النوعيّ بينه وبين تلك المصطلحات »[23] ؛ فالتناص « وسيلة لِتَلَقِّي الشعر وتأويله بناء على طبيعة العلاقة التي تربط نصًّا سابقًا بآخر لاحق » [24] ، بوصفه منهجًا شاملاً ، تَأَسَّسَ على خَلْفِيَّات 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 ؛ فَدُون المَعْرِفَة العمليَّة بنظريَّة التناص وتطبيقه ، قد تَظَلُّ لدى القُرَّاء المفاهيم التقليديَّة للكتابة والقراءة »[25] ؛ لأنَّ الناقد إذا مَارَسَ التناص من غير أن يُدْرِك إشكالات تعقيده النظريّ والمُصْطَلَحِيّ ؛ فإنه سوف يُصْبِحُ مُسَمًّى هَزِيلاً لنقد المصادر والتأثيرات [26] .

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 ؛ فَإِنَّ النُّصُوص البشريَّة تعود في قطاعٍ كبير منها إلى مَورُوثَينِ : نُصُوص سَابِقة قَدِيمة ، أو معاصرة ، تتراوح بين الأفكار المُجَرَّدَة والأساليب الخاصَّة ، 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 [27] ، « تَطَوَّرَتْ لتؤدي وظيفة أدبيَّة ... أي أَنَّهَا لم تَكُنْ لُغَة الحديث بين الناس » [28] .

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 [29] ، وحَصَرَ بَحْثَهُ حول عُنْصُرَينِ : الأول : الصيغة (Formula) ، وعَرَّفَهَا أنها « مجموعة من الكلمات مُسْتَخْدَمَة بانتظام تحت الشُّرُوط الوَزْنِيَّة نفسها لِتُعَبِّر عن فكرة جَوهَرِيَّة بعينها » [30] ، وهي بهذه الكيفيَّة « تُعِينُ الرَّاوِي على تذكُّر روايته وتقديمها »[31] . والآخر : الموضوع الأساس / التيمة (Theme) ، التي عَرَّفَهَا **لورد** أنها « مجموعة من الأفكار ، يُوَظِّفُهَا المُغَنِّي بانتظام ... في الشِّعر بوصفه كُلاً » [32] ، أو هي « عنصر أو وصف مُتَكَرِّر في السَّرْد داخل الشعر الشَّفَاهِيّ التقليديّ » [33] ، وبِقَدْرِ ما « تكون وَحْدَة الإنشاء صغيرة تكون درجة الثبات كبيرة » [34] .

وقد اعتمد الشاعرُ الشَّفَوِيُّ على مستودع من الأفكار البارزة ، والدوافع ، والحبكات ، والأسماء الصحيحة ، والقوالب الصياغية [35] ؛ حيثُ توفرت لديه ذخيرة واسعة من النُّعُوت والأَسْمَاء بقدر كافٍ ؛ لاستخدام أيٍّ منها لأيّ ضرورة شِعْرِيَّة قد تنشأ في الوزن في أثناء نظم الشَّاعِر أجزاء قصيدته بعضها مع بعض ، على نحو مختلف في كُلِّ مَرَّة [36] .

ساعدت النظرية الشَّفَهِيَّة على تفسير أسباب القراءات المتعددة لكثير من أبيات الشعرالشَّفَوِيّ 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 وكلماتٍ 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 الجَاهِلِيّ :

مُصْطَلَح (التَّنَاص الأُسْلُوبِيّ) تأسس على أن رؤية التأثير والتأثُّر بين الشعراء لا تقف عند حُدُود الثُّنَائِيَّة الذائعة المعروفة (اللفظ والمعنى) ، ولكنها تتجاوز ذلك إِلَى أَنَّ التناص الشِّعْرِيّ قد يكون في الكيفيَّة الأُسْلُوبِيَّة التي صِيغَ فيها اللفظ والمعنى معًا ؛ فيأتي الهيكل الأُسْلُوبِيّ هو المستهدف ، مهما تَغَيَّرَتِ الألفاظ وتَنَوَّعَتِ المعاني [37] .

لقد كان للهياكل الأسلوبية المُتَكَرِّرَة حُضُورًا لافِتًا في الشعر الجاهلي ، وقد جاء تكرارها بتأثير الرِّوَايَة الشَّفَاهِيَّة ؛ فَإِنَّ الفُحُولة لا تتأتى عند المُتَقَدِّمِينَ إلا برِوَايَة الشِّعْر وحِفْظِه ؛ فإنَّهُ « لا يَصِيرُ الشَّاعِرُ في قَرِيضِ الشِّعْرِ فَحْلاً ؛ حَتَّى يَرْوِي أَشْعَارَ العَرَبِ ، وَيَسْمَعُ الأَخْبَارِ ، وَيَعْرِفُ المَعَانِي ، وَتَدُورُ فِي مَسَامِعِهِ الأَلْفَاظُ » [38] .

وهذا أَدَلُّ عَلَى مَا ذَهَبَ إِلَيهِ 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 سَبَقَهُ ؛ 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 أرجوزةٍ وقصيدةٍ ومقطوعة ؛ فَغَابَ عنه مُدَّةً وحَضَرَ إليه ، فقال له : قد حَفِظْتها ؛ فقال : أنشدها ؛ فأنشده أكثرها في عِدَّة أيام ، ثُمَّ سَأَلَهُ أَنْ يَأْذَنَ له في نَظْمِ الشعر ؛ فقال له : لا آذن لك إلا أَنْ تَنْسَى هذه

الأَلف أُرْجُوزَة كأنك لم تحفظها » [39] ، وبعد أن نَسِيَها تمامًا ، أَذِنَ لَهُ فِي نَظْمِ الشِّعْر .

ويُؤَيِّدُ ذلك ما يُحْكَى عن **خالد بن عبد الله القَسْرِيّ** أنه قال : « حَفَّظَنِي أَبِي أَلْف خُطْبَةٍ ثم قال لي : تناسها ؛ فتناسيتها ؛ فلم أَرِدْ بعد ذلك شيئًا من الكلام إلاَّ سَهُلَ عَلَيَّ ؛ فكان حِفْظُهُ لِتِلْكَ الخُطَب رِيَاضَةً لِفَهْمِهِ ، وتهذيبًا لطَبعه »[40] .

وليس بِخَافٍ أنَّ حِفْظَ الشِّعْرِ له دورٌ كَبِير في تثبيت هذه القوالب الأسلوبية في العقل والذهن ، فضلاً عن التدريب على بُحُور الشِّعْر السِّتَّة عشر ، وعدم الخُرُوج على قَوَالِبِهَا .

فحِفْظ الأشعار يُمَهِّدُ لوجود علائق نَصِّيَّة تَتَسَرَّب إِلَى العَقْل ، وتَثْبُت في الذاكرة ، لا محالة ، ويظهر أثرها في الألفاظ والتراكيب والأساليب والمَعَانِي 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 بِخُصُوصِيَّتِهِ بِوَصْفِه استعمالاً خَاصًّا للغة يحتفظ بخصائصه التي تُمَيِّزُهُ مِنَ الاستعمال السابق له » [41] .

وغيرُ خَافٍ أَنَّ الشَّاعِرَ قد يتأثر بأشعار سَمِعَهَا مِنْ قَبْل ، دُونَ قَصْدٍ مِنْهُ ؛ فقد « يَمُرُّ الشِّعْرُ بِمَسْمَعَي 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 » [42] .

وقد أشار **امرؤ القيس** إلى وَعْيِهِ بالحُضُور النَّصِّيّ التَّفَاعُلِيّ بين نُصُوصٍ سابقة وأخرى لاحقة ؛ فالحاضر لا بُدَّ مِنْ أَنْ يُقَلِّدَ السابق ويُحَاكِيه ، يقول : (الكامل)

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المُحِي لِلأَنَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حِذَامِ[43]

ويقول **عنترة** : (الكامل)

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ [44]

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 : السَّرِقَات الشِّعْرِيَّة :

رَأَى **الآمدي** (ت370هـ) أنَّ سرقاتَ المعاني بابٌ « ما تَعَرَّى منه مُتَقَدِّمٌ ولا مُتَأَخِّرٌ » [45] ، وجَعَلَ السَّرَقَ في البديع المُخْتَرَع « الذي ليس للناس فيه اشتراك » [46] ؛ فهو يَسْمَحُ بتَدَاوُلِ المعاني العقليَّة العامَّة ، دون الصياغة الفنيَّة الصُّوريَّة .

وأعلن **القاضي الجُرْجَانِيّ** (ت392هـ) أَنَّ الحُكْمَ بِالسَّرِقَة يَحْتَاجُ إِلَى « إِنْعَام الفِكْر ، وشِدَّةِ البحث ، وحُسْنِ النَّظَرِ ، والتَّحَرُّزِ مِنَ الإِقْدَامِ قَبْلَ التَّبَيُّنِ ، والحُكْم إلاَّ بَعْدَ الثِّقَة . وَقَدْ يَغْمُضُ حَتَّى يَخْفَى ، وقد يَذْهَبُ مِنْهُ الوَاضِحُ الجَلِيُّ على مَنْ لم يكن مُرْتَاضًا بالصناعة ، مُتَدَرِّبًا بالنقد » [47] ، وأكد صُعُوبة اكْتِشَاف السَّرِقَة ، التي يَتَعَمَّدُ صَاحِبُهَا إخفاءها ؛ فهو يَعْلَم أَنَّهُ سَارِق ، ويتَعَمَّد الأَخْذ مِنْ غَيرِه ، ثُمَّ يحرص على إخفاء سرقته وسترها بِشَتَّى الطُّرُق .

وصَرَّحَ **أبو هلال العَسْكَرِي** (ت395هـ) – في كتابه (الصِّنَاعَتَين) في فصل عَقَدَهُ لبيان (حُسْن الأَخْذ) – بأَنَّهُ « ليس لأحدٍ مِنْ أصناف القائلينَ غِنًى عن تَنَاوُلِ المَعَانِي مِمَّنْ تَقَدَّمَهُمْ وَالصَّبّ على قَوَالِبِ مَنْ سَبَقَهُمْ » [48] .

لقد أجاز أبو هلال العَسْكَرِي السَّرِقَة ، ما دام اللاحِقُ يُحْدِثُ فِيهَا تَغْيِيرًا وتعديلا ، ويُبْرِزُ المعنى السابق في غير حِلْيَتِهِ 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 القَيرَوَانِيّ** (ت456هـ) بابًا – في كتابه (العُمْدَة) – للسرقات وما شاكلها [49] .

وخَفَّفَ **عبد القاهر الجُرْجَانِي** (ت471هـ) مِنْ وَطْأَةِ مُصْطَلَح (السَّرِقَة) باستعماله مصطلح (الاحتذاء) ؛ للرَّدِّ على هؤلاء الذين « لا يجعلون الشاعر مُحْتَذِيًا إلا بما يجعلونه به آخذًا ومُسْتَرِقًا » [50] ، وصَرَّحَ بِأَنَّ الأخذ يكون للمُتَفَرِّد في الخصائص الأُسْلُوبِيَّة ، الذي ثَبُتَ وحَظِيَ بِقَبُول الناس وفَازَ بِإِعْجَابِهِمْ .

وأقرَّ **ابن الأَثِير الجِزْرِيّ** (ت637هـ) حَتْمِيَّة حُضُور النصوص الأخرى (الغائبة) في النص الجديد ؛ « إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول » [51] ، وقَسَّمَ ذلك الحضور النَّصِّيّ للأعمال السابقة من نصوص المُتَأَخِّرِينَ إلى ثلاثة أقسام [52] .

وأشار **حازم القَرْطَاجَنِّيّ** (ت684هـ) 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 ضِدَّ ما سَلَكَ الأول ، ومن ذلك أن يُرَكِّبَ عليه عبارة أحسن من الأولى » [53] .

لقد غَضَّ بعض النقادُ العرب الطَّرْفَ عن مفهوم السَّرِقَة ؛ بُغْيَةَ « استكشاف القيمة الفنيَّة ، والإضافة الإبداعيَّة ، في النص المُتَأَخِّر عَنْ سَابِقِه ، وعندئذٍ يُمْكِنُ الحُكْمَ نقديًّا بأن هذه الإضافة ذات قيمة فنيَّة ، أم أنها مجرد نقل رديء » [54] ، 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 » [55] ، على الرغم من كونه معيارًا أخلاقيًّا ينبغي أَلاَّ يُطَبَّق في المجال الفنيّ .

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

وقد رأى بعضُ الباحثين أن مفهوم التناص في النقد العربيّ القديم تَجَلَّى في موضوع (السرقات الشِّعْرِيَّة) ، وحَاوَلُوا الربط بين المفهومينِ [56] ، ومنهم مَنْ أَكَّدَ تَطَابُق المُصْطَلَحَينِ [57] .

وأتَّفِقُ مع رأي د. **عيد بلبع** في مراجعة هذا الرأي ؛ إذ يَنُصُّ على أن رؤية التناص الغربيَّة – خُصُوصًا عند كريستيفا وبارت – تختلف اختلافًا تامًّا عن رؤية السرقات الشِّعْرِيَّة العربيَّة (الأخذ والاحتذاء) ، من حيث : الهدف والغاية ، والظاهرة موضوع الدراسة ، وطريقة البحث : المنهج ، والأدوات ، والخطوات الإجرائية [58] ؛ فالرؤية النقديَّة العربيَّة للسرقات الشعريَّة تقوم على رصد ظاهرة استثنائية ، شديدة الخصوصيَّة ، في الشعر ، ويَنْصَرِفُ نَهْج التحليل – انصرافًا تَامًّا – إلى صورة المعنى ، أو الأسلوب . أَمَّا الرُّؤْيَة النَّقْدِيَّة الغَرْبِيَّة للتناص فهي شُمُولِيَّة ، تُصْدِرُ حُكْمًا عَلَى النصوص جميعها ، ويَنْصَرِفُ نَهْج التحليل – انصرافًا تَامًّا – إلى المعنى [59] ؛ حيث تَقُومُ « فكرة التناص – أساسًا – على مبدأ إلغاء الذات الفاعِلَة (المُؤَلِّف) »[60] ، وفي الوقت نفسه تَتَبَنَّى فِكْرَة الذاتيَّة المُتَدَاخِلَة ؛ وذلك لأنَّ التناص يختلف تمامًا عن السرقة الشَّعْرِيَّة ، وما وَافَقَهَا من مصطلحات ؛ من حيث الوعي والإرادة ، ومدى الاستفادة بين السابق واللاحق .

أَمَّا « الأُكْذُوبَة التي رَاحَتْ تُرَوِّج لاستبدال الأدنى بالأدنى ؛ فتضع مصطلح التناص بديلاً من مصطلح السرقات ... فلم تتجاوز رؤاهم سُلُوك المُخَادَعَة وتَوشِيَة العناوين بأصباغ مُسْتَعَارَة من الوَافِد الغَرْبِيّ » [61] .

وأتفقُ مع د . **مصطفى بيومي** في قوله : كَثُرَ الادِّعَاء بأنَّ التراث النَّقْدِي أدرك جَوهَر فِكْرَة التَّنَاص ، ووَضَعَها تَحْتَ مُسَمَّيَات بَدِيلة ، وحقيقة الأمر أَنَّ ما أنتجه القدماء يستحقُّ التقدير ؛ لأَنَّهُ 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 [62] ، 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 » [63] ؛ مِمَّا أَدَّى إلى التماثُل القويّ بين قصائد الجاهليَّة ، وكأننا أمام قصيدة واحدة ، ومِمَّا لا نِزَاعَ فِيهِ أَنَّ الشعر الجاهلي ليس ملكًا لِمُؤَلِّفِهِ 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 فِي كُلِّ مَرَّة يُنْشِدُ فيها الرَّاوِي 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 مُتَعَدِّدَة المصادر والمستويات والوظائف [64] ، ويُسَمَّى أيضًا بالتناص العام الذي تظهر فيه علاقة نص الكَاتِب بنصوص غيره مِنَ الكُتَّاب [65] .

وقد أجمع الْمُتَقَدِّمونَ والمُتَأَخِّرُونَ على ضرورة تَدَاوُل المعاني فيما بينهم ؛ وإنما يُعَابُ الشَّاعِرُ إذا أَخَذَ البيتَ بلفظه ومعناه ، دون أَنْ يُغَيِّرَ فيه شيئًا ، أو أَخَذَهُ فَأَفْسَدَهُ ، 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 [66]

وقال : (الطويل)

بِأَنَّكَ شَمْسٌ ، وَالمُلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوكَبُ [67]

وقد أخفى **النابغة** المعنى السابق وسَتَرَهُ ؛ لذا حُكِمَ لَهُ بالسَّبق إليه ؛ لأنَّه أَحْسَنَ فِيمَا أَخذَ وَأَجَاد ، وزَادَ زِيَادةً حَسَنَة ، ولا يُعَدُّ هذا الأمر سَرِقَة ، وإنما هو محاولة لإثبات التفوُّق والإجادة .

إنَّ لِكُلِّ فِكْرَة مركزيَّة في القصيدة الجاهليَّة قوالب صياغيَّة (تحت الشروط الوزنيَّة نفسها) يستخرجها الشاعر من مخزونه اللُّغَوِيّ ويستخدمها ؛ لِتُسَايِرَ ضغط القافية [68] .

ولا أُغَالِي إذا قُلْت إنَّ الانتقال من لَوحَة الطَّلَل إلى لَوحة الرِّحْلَة له قالب صياغيّ خاصّ ، التزم به أغلب الشعراء ؛ لأنه لا يَجُوزُ للشاعر المُجِيد أن يخرج على هذا النموذج الصياغي ؛ فقالوا : (دع ذا) ، أو (دع ذا وخلِّ الهَمّ) ، أو (دَعْهَا وَسَلِّ الهَمّ) ، أو (عَدِّ عَمَّا تَرَى) ، أو (عَدِّ عَمَّا مَضَى) ، وهو ما عُرِفَ عند النقاد البلاغيين بـ (التخلُّص) أو (الخُرُوج) [69] .

وقد أَكَّدَ أبو هلال العَسْكَرِيّ (ت395هـ) ذلك فقال : « كانت العربُ في أكثر شعرها تبتدئُ بذكر الديار والبُكَاء عليها ، والوَجْد بِفِرَاق سَاكِنِيهَا ، ثُمَّ إذا أرادتْ الخروجَ إلى معنى آخر قَالَتْ : فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الهَمَّ عنك بكذا »[70] ، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الطويل)

فدَعْ ذَا وسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إذا صَامَ النَّهَارُ وهَجَّرَا [71]

وقول **أَوس بْن حَجَر** : (الطويل)

فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرةٍ عَلَيْها مِن الحَوْلِ الذِي قَدْ مَضَى كَتْرُ [72]

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

فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بجَسْرَةٍ كَهَمِّكَ فِيهَا بالرِّدَافِ خَبِيبُ [73]

لقد وقع الشعراء تحت تأثير قوالب صياغيَّة بعينها ؛ فأصبحت تأتي في شعرهم دون قصدٍ 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 » [74] ، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الطويل)

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ سَوَالِكَ نَقْبًا بَيْنَ حَزْمَى شَعَبْعَبِ [75]

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

تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائنٍ سَلَكْنَ غُمَيرًا دُونَهُنَّ غُمُوضُ [76]

وقول **المُرَقِّش الأصغر** : (الطويل)

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ خَرَجْنَ سِرَاعًا واقْتَعَدْنَ المَفَائِمَا [77]

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

نَظَرَتْ إليكَ بعين جَازِئَةٍ حَوْرَاءَ حَانِيةٍ على طِفْلِ [78]

وقول **المُسَيَّب بن علس** : (الكامل)

نَظَرَتْ إليكَ بعين جَازِئَةٍ في ظلِّ بارِدَةٍ من السِّدْر [79]

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

وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْر فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيكَلِ [80]

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

وقد أغتَدي والطَّيرُ في وُكُناتِهَا وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِذْنَبِ [81]

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) [82] ، ويُؤَيِّدُ ذَلِكَ أنه عندما قال **امرؤ القيس** في مفتتح قصيدته : (الطويل)

أمِنْ ذِكْرِ سَلْمَى إنْ نَأَتْكَ تَنُوصُ فَتَقْصُرُ عنها خُطْوَةً وتَبُوصُ [83]

قَلَّدَهُ **دُرَيد بْن الصِّمَّة** (ت8هـ) فقال : (الطويل)

أَمِنْ ذِكْرِ سَلْمَى مَاءُ عَيْنَيْكَ يَهْمِلُ كَمَا انْهَلَّ خَرْزٌ مِنْ شُعَيْبٍ مُشَلْشَلُ [84]

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

عَفَتِ الدِّيارُ فَمَا بِهَا أَهْلِي وَلَوَتْ شَمُوسُ بَشَاشَةِ البَذْلِ [85]

وقول **لَبِيد بْن رَبِيعَة العَامِرِيّ** (ت41هـ) : (الكامل)

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا بِمِنًى تَأَبَّدَ غَولُهَا فَرِجَامُهَا[86]

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

أَصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ

يُضِيءُ سَنَاهُ عَنْ رُكَامٍ مُنَضَّدِ[87]

وقول **طُفَيل الغَنَوِيّ** : (الطويل)

أَصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ يُضِيءُ سَنَاهُ سَوقَ أَثْلٍ مُرَكَّمِ [88]

لقد تَطَرَّقَ الشعراء الجاهليون إلى وصف طيف المحبوبة الذي يزورهم ليلاً ، وهناك « صيغةٌ مُعَيَّنَة تأتي دائمًا مع الطيف والخيال : (أَنَّى اهتدتْ) ، (أَنَّى اهتديتِ) ، (أنّى سربتِ) ، (ألا طَرقت) ، (ألا طَرَقَتْكَ) » [89] ، كما نرى في قول **مُعَاوِيَة بْن مَالِك** : (الكامل)

أَنَّى اهْتَدَيتِ وَكُنْتِ غَيْرَ رَحِيلَةٍ وَالقَومُ مِنْهُمْ نُبَّهٌ وَرُقُودُ [90]

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

أَنَّى اهْتَدَيْتِ وكُنْتِ غَيْرَ رَحِيلَةٍ والقَوْمُ قَدْ قَطَعُوا مِتَانَ السَّجْسَجِ [91]

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

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ صَبَّحَ سِرْبَنَا وَأَبْيَاتَنَا يَوْمًا بِذاتِ المَرَاوِدِ [92]

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

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيهِمُ بِمَا لا يُؤَاتِيهُمْ حُصَيْنُ بنُ ضَمْضَم [93]

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 الشفويّ ، ولكن بإمكاننا ، فيما أرى ، أن نستبعد ألفاظ النقد الشَّفَاهِي ، 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 فَنِيَّة 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 [94].

وحقيقة الأمر أن الشعر الجَاهِلِيّ لم يكن « إبداعًا فرديًّا بالمعنى الضَّيّق للكلمة ، بل كان أقرب ما يكون إلى الطقس الاحتفاليّ الجماعيّ » [95] ؛ 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 كَأَنَّهَا مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ [96]

وقوله أيضًا : (الطويل)

يُضِيءُ الفِرَاشَ وَجْهُهَا لِضَجِيعِهَا كَمِصْبَاحِ زَيْتٍ فِي قَنَادِيلِ ذُبَّالِ[97]

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 يُنَاسِبُ البيئة الشَّفَاهِيَّة التي عاشوا فيها .

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

أَحَارِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَـهُ كَلَمْعِ اليَدَيْن فِي حَبِيٍّ مُكلَّلِ[98]

وقوله أيضًا : (الطويل)

أَعِنّي على بَـرْقٍ أَرَاهُ وَمِيضِ يُضِـيءُ حَبِيًّا فِي شَمَارِيخُ بِيضِ [99]

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

يَامَنْ لِبَرْقٍ أَبِيتُ اللَّيْلَ أَرْقُبُهُ فِي مُكْفَهِرٍّ وَفِي سَوْدَاءَ مَرْكُومَهْ [100]

وقوله أيضًا : (البسيط)

يَامَنْ لِبَرْقٍ أَبِيتُ اللَّيْلَ أَرْقُبُهُ مِنْ عَارِضٍ كَبَيَاضِ الصُّبحِ لَمَّاحِ[101]

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

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ وَحَومَلِ[102]

وقوله أيضًا : (الطويل)

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وعِرْفَانِ وَرَسْمٍ عَفَتْ آيَاتُهُ مُنْذُ أَزْمَانِ[103]

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[104]

وقوله أيضًا : (البسيط)

إنَّ الخَلِيطَ أَجَدّ البَيْنَ فانْجَرَدُوا وَأَخْلَفُوكَ عِدَ الأَمْرِ الذي وَعَدُوا [105]

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

تَحَمّلَ أَهْلُهُ مِنْهُ فَبَانُوا وَفِي عَرَصَاتِهِ مِنْهُمْ رُسُومُ (106)

وقوله : (الوافر)

تَحَمّلَ أَهْلُهَا مِنْهَا فَبَانُوا عَلَى آثَارِ مَنْ ذَهَبَ العَفَاءُ (107)

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)

كَأَنّي وَرِدْفِي والقِرَابَ وَنُمْرُقِي عَلَى ظَهْرِ عَيْرٍ وَارِدِ الخَبَرَاتِ (108)

وقوله أيضًا : (الطويل)

كَأَنَّ غُلامِي إِذْ عَلا حَالَ مَتْنِهِ عَلَى ظَهْرِ بَازٍ فِي السَّمَاءِ مُحَلّقِ(109)

وقوله أيضًا: (الطويل)

نُزَاوِلُه حَتَّى حَمَلْنَا غُلامَنَا عَلَى ظَهْرِ سَاطٍ كَالصَّلِيفِ المعرَّقِ (110)

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 حَقًّا أمام نص كُلّي ، ويشير – في الوقت نفسه – إلى شَفَاهِيَّة الشعر الجاهليّ ؛ فكِلا المُصْطَلَحَينِ (الشَّفَاهِيَّة والتَّنَاص) يَصْلُحُ أَنْ نَسِمَ به الشعر الجاهليّ في ظِلّ غياب الآخر ، ونسأل : هل يرجع ذلك إلى أصل فكرة الشَّفَاهِيَّة ، أم إلى جُذُور نظرية التناص ؟ وهذه التكرارات – مِنْ وِجْهَة نَظَر الشَّفَاهِيَّة – تُعَدُّ تناصات أُسْلُوبِيَّة –

من وجهة نظر أصحاب نظرية التناص – فهما (الشفاهية والتناص) – من وجهة نظري – وَجْهَانِ لِعُمْلَةٍ واحدة ، تعتمد على تكرار الصِّيَغ والعبارات والصور .

إن الشعر الشفاهي شَعَر نَمَطِيّ ، أو قُلْ صِيَاغِيّ ، يتكون من مجموعة من الصيغ ، التي يتعلمها الشاعر عن طريق سماعها مِنْ أَفْوَاه شُعَرَاء أكبر منه سِنًّا ؛ ليصنع شعره الخاصّ به من البداية حتى النهاية ؛ فهو يُفَكِّرُ على وفق الصِّيَغ [111] ، وألفاظه وتراكيبه ومُعْجَمُهُ الشِّعْرِي يقوم على قوالب صياغيَّة موروثة من الماضي ، وتُقِرُّها المتطلبات الوَزْنِيَّة [112] .

وقد ظَلَّ الشَّاعِرُ الجَاهِلِيُّ مُقَيَّدًا في أَسْرِ التقاليد التي اتَّسَمَ بها الشِّعْر 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 الجَاهِلِيّ :

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 (الطَّلَل ، أو النَّاقَة ، أو الرحلة) ؛ للتحفيز على التَّذَكُّر .

عَنَاصِرُ التَّقْلِيدِ الشَّفَوِيّ فِي الشِّعْرِ الجَاهِلِيّ :

مستويات اللغة المنطوقة زاخرة بالألفاظ والمعاني ، إلا أنها خاضعة للاختلاف بِتَبَايُن اللهجات المَحَلِّيَّة والمُسْتَوَيَات الاجتماعيَّة [113] .

وتتخذُّ الثقافة الشَّفَوِيَّة وسائل لِحِفْظِ مَعَارِفِهَا ، تُسَمَّى بالنمط التجميعيّ ، وهو النمط الذي يستخدم في تجميع المقطوعات الشعريَّة بعضها إلى بعض ، ويساعده على ذلك اتحاد الوزن والقافية والموضوع الشعري [114] .

ولا يستطيع الشَّفَاهِيُّونَ « أن يُنَظِّمُوا تسلسلات دقيقة من الأسباب بالطريقة التحليليَّة المتتابعة خطيًّا التي لا يمكن إنشاؤها إلا بمساعدة النصوص ، أَمَّا السلاسلُ التي ينتجونها ... فليست تحليليَّة بل تجميعيَّة » [115] .

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 [116] ، وقد شاع هذا الأسلوب في الشعر الجاهلي بُغْيَةَ « ضَبْط بِنْيَة القصيدة في وحدات مَعْلُومة مُحَدَّدَة » [117] ، 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 [118] ؛ وبذا يُعَدُّ اسم نُوَار رابطًا بنيويًّا ، تُضَمُّ به أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض .

ويغلب التفكير الحِسّيّ التَّصَوُّريّ على ذهنيَّة الأُمِّيّ ؛ فهو يُفَكِّرُ في الأشياء ، ويُعَبِّرُ عنها عن طريق ربطها بأشياء ماديَّة حسيَّة ملموسة في بيئته .

ولا 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 [119] .

وقد يكون للكلمة الواحدة في الخطاب الشَّفَاهِي 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 » [120] .

ويرجع تعدُّد رواية الأبيات في الشعر الجاهلي إلى اختلاف لهجات العرب [121] ، والتصحيف والتحريف الذي أصاب الشعر الجاهلي ، وآفات الذاكرة ، واهتمام الرُّوَاة بالمعنى دون اللفظ ، وتلفيق الروايات وتغييرها عَمْدًا ، كما حدث في شِعْر حَسَّان بْن ثَابِت الإِسْلامِيّ (ت54هـ) [122] ، وما يُنْسَبُ إلى بعض الشعراء مِنْ قيامهم بتغيير رواية بعض أبياتهم وتعديلها لأسباب مختلفة .

وينبغي قراءة الشعر الجاهليّ برواياته المتنوعة الموضوعة في المَتْن ، فضلاً عن الروايات الهَامِشِيَّة ، دون استبعاد أي رواية ، وذلك سوف يقود « إلى

فتح باب جديد لقراءة مُجْمَل النِّتَاج الأدبيّ العربيّ الشَّفَوِيّ ... دون استبعاد لِنُسَخِهِ ورواياته المختلفة ، بل بقراءة هذه النسخ والروايات في تَجَاوُرِهَا ، بوصفها تُمَثِّلُ مُجْتَمِعَة أُفُقًا فكريًّا وجماليًّا » [123] ؛ فمثلاً عند قراءة بيت من أبيات معلقة **امرئ القيس** المُتَبَايِنَة الروايات نضع الروايات المختلفة للمفردات – (الأرْآمِ /الصِّيَرانِ) ، (عَرَصَاتِهَا / حَافَاتَها/ قيعانها) ، (فُلْفُلِ /عُنْصُلِ) – متجاورة ، دون استبعاد أي رِوَاية منها [124] .

إنَّ الخَاصِيَّة المُمَيِّزَة للشِّعر الشَّفَوِيّ هي أنّ مجموعات لفظيَّة مُعَيَّنَة (قوالب صياغيَّة) تَتَرَدَّد فيه بكثرة ، وقد حَرَصَ **زُهَير بْن أَبِي سُلْمَى المُزْنِي** على التَّقْلِيدِ الشَّفَوِيّ للشعر الجاهلي بطابعه الصياغيّ ؛ فقد اعتمد على « الصيغة المتكررة في الموضع الوَزْنِيّ نفسه »[125] ؛ حيث استخدم (أداة الشرط ، وفعل الشرط ، وجوابه) في معظم أبيات معلقته .

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

أَبَنِي لُبَينِى لَسْتُمُ بِيَدٍ إلاَّ يَدًا لَيْسَتْ لَهَا عَضُدُ
أَبَنِي لُبَينِى لاَ أُحِقُّكُمُ وَجَدَ الإِلَهُ بِكُمْ كَمَا أَجِدُ
أَبَنِي لُبَينِى لَسْتُ مُعْتَرِفًا لِيَكُونَ أَلأَمَ مِنْكُمُ أَحَدُ
أَبَنِي لُبَينِى إِنَّ أُمَّكُمُ أَمَةٌ ، وإِنَّ أَبَاكُمُ عَبْدُ
أَبَنِي لُبَينِى إِنَّ أُمَّكُمُ دَحَقَتْ فَخَرَّقَ ثَفْرَهَا الزَّنَدُ [126]

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 مِنْ حِفْظِهَا .

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

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

وفي الثانية : (الكامل)

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

وفي الثالثة : (الكامل)

أَزُهَيْرَ هَلْ عَن شَيبَةٍ مِنْ مَصْرِفِ أَمْ لاَ خُلُودَ لِبَاذِلٍ مُتَكَلِّفِ

وفي الرابعة : (الكامل)

أَزُهَيْرَ هَلْ عَن شَيبَةٍ مِنْ مَعْكِمِ أَمْ لاَ خُلُودَ لِبَاذِلٍ مُتَكَرِّمِ [127]

والقصائد كلها من بحر الكامل ، وكان « لتمحور هذه القصائد حول موضوع الشباب المُنْدَثِر أَثَرٌ فِي تِكْرَار بَعْض الأَشْطُر... وإذا ما أردنا أن نجد تفسيرًا لهذا التَّشَابُه ؛ فإننا نَرُدَّهُ إلى عَوَامِل النَّظْم الشَّفَوِيّ التي تؤثر في الشعر ، وتُرَدِّدُ فيه مجموعات لفظيَّة معينَّة » [128] .

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 » [129] ، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الوافر)

مُجَاوَرَةً بَنِي شَمَجَى بْنِ جَرْمٍ هَوَانًا مَا أُتِيحَ مِنَ الهَوَانِ

وَيَمْنَحُهَا بَنُو شَمَجَى بْن جَرْمٍ مَعِيزَهُمُ حَنَانَكَ ذَا الحَنَانِ [130]

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

وَمَكرُوبٍ كَشَفتُ الكَرْبَ عَنْهُ بِطَعْنَةِ فَيْصَلٍ لَمَّا دَعَانِي

دَعَانِي دَعْوَةً والخَيْلُ تَرْدي فَمَا أَدْرِي أَبِاسْمِي أَمْ كَنَانِي[131]

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 عِدَّة 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 لُغَة الحديث العادي ، واستخدام القوالب الصياغيَّة ، والحيوية والتطوُّر في الشعر المنظوم شَفَوِيًّا [132] .

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 تُسْتَخْدَم النُّعُوت إلا لقابلية تطبيقها » [133] ، 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 [134] .

وتعود كثرة هذه المترادفات إلى« مَحَلِيَّة (peculiar) ذلك الشعر ... ولذا تَكْثُر الكلمات الدالة على الناقة في اللغة العربيَّة ، والكلمات الدالة على الثلج لدى الإسكيمو »[135] ، ولعلنا نتذكر هنا « تَمَيُّز أشعار بعض القبائل العربيَّة في شعر ما قبل الإسلام بلغة خاصَّة ، مثل شعر (هُذَيل) » [136] .

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 [137] ، كما نرى في قول **امرئ القيس** : (الكامل)

لِمَنِ الدِّيَارُ غَشِيتُهَا بسُحَامِ فَعَمايَتَيْن فَهَضْبِ ذِي أَقْدَامِ [138]

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

لِمَنْ طَلَلٌ بِرَامَةَ لا يَرِيمُ عَفَا وخَلا لَهُ حُقُبٌ قَدِيمُ [139]

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

لِمَنْ دِمَنٌ كَأَنَّهُنَّ صحائِفُ قِفارٌ خَلا منها الكَتِيبُ فَوَاحِفُ [140]

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 فَتُكَيَّف لوزن مُعَيَّن » [141] .

فمثلاً صيغة (وَقَفْتُ بِهَا) تأتي في وزن المُتَقَارِب والوافر ، أمَّا صيغة (فَوَقَفْتُ فِيهَا) فتأتي في وزن الكامل ، وكذلك تتكرر صيغة (يعلو بها حدب الإكام) في وزن الكامل [142] ؛ فالشعراء الشَّفَويونَ لا يعرفون أوزان الشعر العربيّ التي وضعها الخليل بن أحمد (ت170هـ) ، ومن أجل ذلك يُلَوِّحُونَ بالأقواس والعِصِيّ عند إنشاد الشعر لضبط الإيقاع [143] .

ولأنَّ الشاعرَ يُؤَلِّفُ شِعْرَهُ في أثناء لحظة الأداء الفعلي وفي حضور السامعينَ فليس لديه فُرْصَة لمراجعة أخطائه ، وتصحيحها ، ومن ثَمَّ فقد يقع في التَّنَاقُض ، ويَذْكُرُ ما لا يتفق مع السياق ، وهذا ما أطلق عليه **لورد** الشوائب (Blemishes) النصيَّة ، وهي من سمات الأدب الشَّفَاهِيّ [144] ، ويكفي للتدليل على ذلك شُيُوع الإقواء ، وهو أثر من آثار الارتجال ، ونَظْم الشعر على البديهة دون إعداد مسبق في مجتمع يَجْهَل البَدْوُ فيه الكِتَابة والخَطّ [145] .

وعدم الانتظام في عرض الأفكار وتسلسلها في الشعر الشَّفَاهِي ، نستطيع أن نضرب له مثالاً بـ (ظاهرة الاستطراد) ، ونجدها كثيرًا عند الأُمَم الشَّفَاهِيَّة بوصفها « حِيلَة فَنِّيَّة تجمع بين الإيحاء والتجسيم ، ونصادفها كثيرًا في الشعر العربي القديم ، كما نصادفها عند هوميروس » [146] .

حيث تعمل الذاكرة في الثقافة الشفاهية بشكل غير مُنْتَظِم ، ولا تعبأ بالتَّسَلْسُل المَنْطِقِيّ للأحداث ؛ فالإنشاء الشَّفَاهِيّ يعمل خلال نوبات معلوماتيَّة

(Informational Cores) ؛ فالشاعر في أثناء إنشاء القصيدة وإنشادها يكون عُرْضَة للتشتُّت ؛ فقد تستدعي كلمة من الكلمات سِلْسِلَة مِنَ التَّدَاعِيَات [147].

يتكون الشعر الشَّفَاهِيّ من « موضوعات تتميز باستقلالها الذاتي بعضها عن بعض ؛ مِمَّا يَعْنِي أن الشاعر الشفويّ يهتم أساسًا بوحدة كل موضوع على حِدَة » [148] ؛ فالطبيعة الشفاهيَّة للعصر الجاهلي تَطَلَّبَتْ انعدام التضمين ، وجعلت القصيدة العربيّة 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 » [149] ؛ لأنَّ المنطوق الشَّفَاهِي يتلاشى « بمجرد أن يُنْطَق به ، ومن ثَمَّ يكون على العقل أن يتحرك إلى الأمام بشكل أكثر بُطْئًا ، مُحْتَفِظًا قريبًا مِنْ بُؤْرَة الانتباه بالكثير مِمَّا قد تناوله قبلاً ؛ ذلك أن الإطناب ، أي تكرار ما قد قيل تَوًّا ، يجعل كُلاًّ مِنْ المتكلم والسامع على الخَطِّ نفسه بشكل مُؤَكَّد » [150] .

وقد اتَّخَذَتْ القصائد الجاهليَّة 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 [151] ؛ لأنه أكثر ملاءمة للأسلوب الشَّفَوِيّ ، الذي يميل إلى السرد المُتَتَابِع من بداية الحَدَث إلى نهايته ، ويلجأ إليه الشاعر الجاهلي ؛ لِيُحَقِّقَ تتابعًا في النَّظْم ، يَرْبُطُ به أبياته .

ومع ذلك يمكن تفسير سبب التناقُض الذي نجده في معلقة **امرئ القيس** [152] ، و**زُهَير** [153] ، و**عمرو بن كلثوم** [154] ، وغيرها من قصائد الشعر الجاهليّ

بأن « التيمة تتميز بثبات ومعيار من الاكتفاء الذاتي ؛ فوحدتانِ من هذه الوَحْدَات المَوضُوعِيَّة يُمْكِن أَنْ تُوضَعَا معًا في القصيدة نفسها ؛ لأنَّ لَهُمَا مكانًا مُنَاسِبًا (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 » [155] .

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 [156]

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

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

وُقُوفًا بها صَحْبى عليَّ مَطِيَّهم يقولون : لا تَهْلِكْ أَسًى وتَجمَّلِ [157]

وقول **طَرَفَة بن العبد** : (الطويل)

وُقُوفًا بها صَحْبى عليَّ مَطِيَّهُمْ يقولون : لا تَهْلِكْ أَسًى وتَجلّدِ [158]

وقد سَمَّى ابن الأثير الجِزْرِيّ هذا الضَّرْب من النَّسْخ (وقوع الحافر على الحافر) [159] .

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 مَحْبُوكٍ ظِمَاءٍ مَفَاصِلُهْ [160]

فقد رُوِيَ البيت أيضًا على النحو الآتي : (الطويل)

فَلأْيًا بِلأْيٍ مَا حَمَلْنا غُلامَنا عَلى ظَهْرِ مَحْبُوكٍ شَدِيدٍ مَرَاكِلُهْ

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

الخَاتِمَة وَنَتَائِج البَحْث

يعتمد الشعر الجاهلي – بدرجة كبيرة – على المرجعيات الشعريَّة المُشْتَرَكة ، ويهدف هذا البحث إلى إعادة قراءة الشعر الجاهلي على وَفْق رُؤيَة جَدِيدَة ، ووضعه في سياقه (الشَّفَاهِيّ) الذي ارتبط به ، والتزم بتقاليده الراسخة ، في نَظْمِهِ وصِياغته .

وقد حاولتُ إظهار دوائر الاتفاق والاختلاف بين مُصْطَلَحَينِ جَدِيدَينِ (الشَّفَاهِيَّة والتَّنَاص) يُطَبَّقَانِ على مُدَوَّنة قديمة ؛ مُبَيِّنًا أَوْجُه الاتفاق بين عناصر التكرار الشَّفَاهِي وأنماط التناص الأُسْلُوبِيّ ؛ قد تَقَاطَعَتْ بَعْضُ الدَّوَائِر فيهما في مَنَاطِقٍ ما ، وانْفَرَدَتْ دَوَائِر أُخْرَى بِخَصَائِص بِعَينِهَا .

اتَّضَحَ أَنَّ الشاعر مع أصحاب النظريَّة الشفويَّة يُكَرِّرُ أبياتًا وكلماتٍ 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 .

فكِلا المُصْطَلَحَينِ (الشَّفَاهِيَّة والتَّنَاص) يَصْلُحُ أَنْ نَسِمَ به الشعر الجاهليّ في ظِلِّ غِيَابِ الآخَر ، ونسأل : هل يرجع ذلك إلى أصل فكرة الشَّفَاهِيَّة ، أم إلى جُذُور نَظَرِيَّة التناص ؟ وهذه التكرارات – من وجهة نَظَر الشَّفَاهِيَّة – تُعَدُّ تناصات أُسْلُوبِيَّة – من وجهة نظر أصحاب نظرية التناص – فهما (الشفاهية والتناص) – من وجهة نظري – وَجْهَانِ لِعُمْلَةٍ وَاحِدَة ، تعتمد على تكرار الألفاظ والصيغ والصور .

إنَّ مصطلح التناص هو الوجه الآخر لمصطلح الشَّفَاهِيَّة ؛ فَكِلا المَفْهُومَينِ 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 حَرَصَ النُّقَّاد – كُلَّ الحرص – على إثبات النص لصاحبه ؛ لأنَّ معرفة صاحبه تُفِيدُهُمْ – أَيَّمَا إِفَادَة – 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 لُغَوِيًّا مَشْخُوصًا فيه إلى العلاقات والأنظمة ، ولا أهمية

للمعنى ، وإنما للشكل والبناء ، ومن ثَمَّ فلا أهمية للمؤلف ، فما هو إلا سياق يَتَجَلَّى من خلاله النص ، ولو لم 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 الأُسُلوبيّ) ، الذي يتحدد في الأساليب الفَنِّيَّة الفَرْدِيَّة ذات الخُصُوصيَّة الجماليَّة ، بخلاف تعميم **كريستيفا** ، و**بارت** .

إنَّ مصطلح التَّناص مُتَعَدِّد المفاهيم مُتَدَاخِل الرُّؤَى ، وهو يُعَبِّرُ عن تداخُل النصوص وتشابُكها ؛ إنَّه صيغة مِنْ صِيغ التَّحَوُّل ، وما ينتج منه من توليد جديد في صياغة العبارة .

ولَعَلَّنَا لا نُجَانِبُ الصواب إذا قُلْنَا إنَّ التَّنَاص ، بِمَفْهُومِهِ الغَرْبِيّ ، يختلفُ اخْتِلافًا بَيِّنًا عن السرقات الشعريَّة ، التي لم يَعُدَّها النُّقَّاد القُدَمَاء عَيبًا إلا إذا أَخَذَ الشاعر المعنى مِنْ سابقه فَقَصَّرَ عَنْهُ ، أو نَقَلَهُ بِلَفْظِهِ ومَعْنَاه دُونَ تَغْيِيرٍ أو إضافة ، وقد اعترف الشعراء الجاهليون أنفسهم (امرؤ القيس وعنترة) بأن الشاعر لا بُدَّ مِنْ أَنْ يُقَلِّدَ السابق ويُحَاكِيه .

وقد ظهر التناص الأسلوبيّ ، بنوعيه (الخارجي والداخلي) في مُدَوَّنَة الشعر الجاهلي ؛ فرأينا تكرار عبارة (وَالمُلُوكُ كَوَاكِبُ) في شعر**رَجُلٍ من كِنْدَة** و**النابغة الذبيانيّ** ، وعبارة (عَفَتِ الدِّيَارُ) في شعر**امرئ القيس ولبيد بن ربيعة العامري** ، وعبارة (فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرةٍ) 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 إليكَ بعين جَازِئَةٍ) في شعر **امرئ القيس** و**المُسَيَّب بن علس** ، وعبارة (أَصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ) في شعر **النابغة الذبياني وطُفَيل الغَنَوِيّ** ، وعبارة (أَنَّى اهْتَدَيتِ وَكُنْتِ 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 إِنَّ لكل فِكْرَة مَرْكَزِيَّة في القصيدة الجاهليَّة قَوَالِب صِيَاغِيَّة مَوزُونَة ، يستخرجها الشاعر من مخزونه اللُّغَوِي ويستخدمها ؛ لِتُسَايِر ضَغْط القافية ؛ إِنَّ نَسَق القوالب الصياغيَّة هو الذي يُحَدِّد الأوزان ؛ فهناك مَيل إِلَى تِكْرَار كلمات بعينها في أوزان مُعَيَّنَة ، وقد تُسْتَبْدَلُ كلمة بأخرى وتُدْرَج ضمن البيت الشعريّ ما دام لها الوزن العَرُوضِيّ نفسه .

والقالب الصياغي الذي التزم به أغلب الشعراء في الانتقال من لوحة الطَّلَل إلى لَوحة الرِّحْلَة هو اختيار عبارة جاهزة من العبارات الآتية : (دَعْ ذا) ، أو (دَعْ ذا وخلِّ الهَم) ، أو (دَعْهَا وسَلِّ الهَم) ، أو (عَدِّ عَمَّا تَرَى) ، أو (عَدِّ عَمَّا مضى) .

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

ومن التراكيب التي افتتح بها بعض الشعراء الجاهليين قصائدهم : (أَمِنْ آل هِنْد) ، و(أَمِنْ آلِ لَيلَى) ، 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 ، وصُوره ، 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 عَرُوضِيّ 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 الشَّفَاهِيّ ، ونضع مكانها عبارات التناص الأُسْلُوبِيّ ؛ فنذهب إلى أَنَّ هذه العبارات المُكَرَّرَة ، بِقَصْدٍ وبغير قصد ، عند كثير من الشعراء ، جاءت من باب التناص .

الحَوَاشِي

(1) 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 ، ط3 ، 1425هـ - 2005م ، ص 879 .

(2) انظر والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، مراجعة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (182) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1414هـ - 1994م . ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3، 1966م . أيمن بكر : أصداء الشاعر القديم ؛ تعدد الرواية في الشعر الجاهلي ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة ، ط 1، 2008م . سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهليّ ، سلسلة إحياء التراث العربي (173) ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، مديرية إحياء ونشر التراث العربي ، دمشق ، 2009م . وقد رفض عبد الله محمد الغذامي هذه النظرية ، وجعل الشفوية سمة الرّوَايَة

وليس الإبداع . انظر : عبد الله محمد الغذامي : القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1994م ، ص 9 – 26 .

(3) انظر : جيمز مُونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ترجمة فضل بن عمار العماري ، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، ط1، 1407هـ - 1987م .

(4) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1418هـ -1997م ، ص48.

(5) الجاحظ : البيان والتبيين , تحقيق وشرح عبد السلام هارون , مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ، 1418هـ - 1998م ، 28/3 .

(6) 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 ،1980م ، ص50.

(7) بلاشير : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، دار الفكر ، دمشق ، سورية ، 1419هـ - 1998م ، ص 118 .

(8) تمام حسان : الأصول ؛ دراسة إبستيمُولوجيَّة للفكر اللغوي عند العرب (النحو ـ فقه اللغة ـ البلاغة) ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1420هـ - 2000م ، ص81.

(9) يان فانسينا : المأثورات الشفاهية ، ترجمة وتقديم أحمد مرسي ، مكتبة الدراسات الشعبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، شركة الأمل للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1999م ، ص 89 .

(10) انظر : جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1997م ، ص 78 – 80 .

(11) انظر : المرجع السابق ، ص 43 – 70 .

(12) المرجع نفسه ، ص 26 .

(13) دومنيك مانغونو **:** المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008م ، ص 128 .

(14) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط2 ، مارس 1996م ، ص146 .

(15) محمود خضر خربطلي : إشكالية موت المؤلف ، مجلة الأدب ، جامعة قسطنطينية ، عدد (4) ، 1997م ، ص 286 .

(16)رولان بارت : نظرية النص ، ضمن كتاب (دِرَاسَات فِي النَّصّ والتَّنَاصِيَّة) ، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البِقَاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1998م ، ص 38 .

(17) رولان بارت : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 1993م ، ص 81 .

(18) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص146 .

(19) المرجع السابق ، ص134 .

(20) جيرار جينيت : مدخل لجامع النصّ ، ترجمة عبد الرّحمن أيّوب ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، بغداد ، العراق ، ط2 ، 1986م ، ص 90 .

(21) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(22) محمد عزام : النَّصَّ الغائب ؛ تجليات التناص في الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001م ، ص40.

(23) مصطفى بيومي : التناص ؛ النظرية والممارسة ، النادي الأدبي ، الرياض ، ط1 ، 1431هـ – 2010م ، ص 18 .

(24) عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ؛ دراسة نظرية وتطبيقية ، تقديم محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2007م ، ص137 .

(25) جراهام ألين : التَّنَاص ، ترجمة محمد الجندي ، العدد (2667) ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2016م ، ص 15 .

(26) انظر : مصطفى بيومي : التناص ؛ النظرية والممارسة ، ص 12 – 13 .

(27)والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ص22 من (دراسة أولى ، بقلم المُتَرْجِم) .

(28) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص18.

(29) المرجع السابق ، ص 80 .

(30) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(31) محمد حافظ دياب : إبداعية الشفاهي والكتابي ؛ محاورة نص شعبي ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ع (64) ، 2000م ، ص39.

(32) والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ص34 من (دراسة أولى ، بقلم المُتَرْجِم) .

(33) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(34) المرجع نفسه ، ص37 من (دراسة أولى ، بقلم المترجم) .

(35) 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 ، ط2 ، 1429هـ - 2008م ، ص 152 .

(36) والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ص75 .

(37) عيد بلبع : أُكْذُوبَة التَّنَاص ؛ مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية ، دار النابغة للنشر والتوزيع ، طنطا ، سبرباي ، ط1 ، 1440هـ - 2019م ، ص 72 .

(38) ابن رشيق القيرواني : العمدة ؛ في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1401هـ - 1981م ، 197/1 .

(39) ابن منظور المصري : أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه ، تحقيق عمر أبو النصر، دار الجيل ، بيروت ، 1990م، ص50.

(40) ابن طباطبا : عيار الشعر ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1426هـ - 2005م ، ص16.

(41) عيد بلبع : أُكْذُوبَة التَّنَاص ؛ مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية ، ص 155 .

(42) ابن رشيق : قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، تحقيق الشاذلي بُويحيي ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، 1972م ، ص83 – 84.

(43) امرؤ القيس : ديوان امْرِئ القَيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ذخائر العرب (24) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1969م ، ص 114 .

(44) عنترة بن شداد : ديوان عنترة ، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، 1390هـ - 1970م ، ص182.

(45) الآمِدِي : المُوَازَنَة بَينَ شِعْرِ أَبِي تَمَّام وَالبُحْتُرِيّ ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ذخائر العرب (25) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1392هـ - 1972م ، 311/1 .

(46) المصدر السابق ، 55/1 .

(47) القاضِي الجُرْجَانِيّ : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 1386هـ - 1966م ، ص 208 .

(48) العسكريّ : كتاب الصناعتين ؛ الكتابة والشعر، تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 2 ، 1971م ، ص 202 .

(49) انظر : ابن رشيق القيرواني : العمدة ، 280/2 – 294 .

(50) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ط2 ، 1989م ، ص 471 .

(51) ابن الأثير الجِزْرِيّ : المَثَلُ السَّائِر فِي أَدَبِ الكَاتِبِ وَالشَّاعِرِ ، قَدَّمَهُ وعَلَّقَ عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د. ت ، 218/3 .

(52) انظر : المصدر السابق ، 100/1 .

(53) حَازِم القَرْطَاجَنِّيّ : مِنْهَاج البُلَغَاء وسِرَاج الأُدَبَاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ط1 ، 1966م ، ص 193 – 194 .

(54) علوي الهاشمي : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، د. ت ، ص 30 .

(55) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص68.

(56) انظر : عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن ؛ نحو منهج عنكبوتي تفاعلي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2006 م ، ص 185- 186 . أحمد سليم غانم : تداول المعاني بين الشعراء ؛ قراءة في النظرية النقدية عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2006م ، ص 75 ، 102 . عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2010م ، ص 185 – 260 .

(57) انظر : عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ؛ نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة عدد (272) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أغسطس 2001م ، ص 452 – 453 .

(58) انظر : عيد بلبع : أُكْذُوبَة التَّنَاص ؛ مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية ، ص 32 .

(59) انظر : المرجع السابق ، ص 21.

(60) المرجع نفسه ، ص 64 .

(61) المرجع نفسه ، ص 159 .

(62) انظر : مصطفى بيومي : التناص ؛ النظرية والممارسة ، ص 12 ، 128 – 129 .

(63) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص68.

(64) انظر : محمد مفتاح : دينامية النص ؛ تَنْظِير وَإِنْجَاز ، المركز الثقافيّ العربيّ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1990م ، ص 103 .

(65) انظر : محمد عزام : النَّصُّ الغائب ؛ تجليات التناص في الشعر العربي ، ص11 .

(66) انظر : العسكريّ : كتاب الصناعتين ، ص 203.

(67) النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، سلسلة ذخائر العرب (52) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1977م ، ص74 .

(68) انظر : سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص45.

(69) ابن رشيق القيرواني : العمدة ، 239/1 .

(70) العسكريّ : كتاب الصناعتين ، ص 474 .

(71) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص63.

(72) أوس بن حجر : ديوان أوس بن حجر ، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1399هـ - 1979م ، ص 38.

(73) علقمة بن عبدة : ديوان علقمة بن عبدة ، شرحه وعلق عليه وقدم له سعيد نسيب مكارم ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1996م ، ص23.

(74) والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ص93.

(75) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص43.

(76) عُبَيد بْن الأَبْرَص : ديوان عُبَيد بن الأَبْرَص ، شرح أشرف أحمد عَدَرَة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1414هـ - 1994م ، ص75.

(77) المُرَقِّش الأَصْغَر : دِيوان المُرَقِّشَينِ ، تحقيق كارين صادر ، دار صادر ، بيروت ، ط1، 1998م ، ص98.

(78) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص238.

(79) ابن قتيبة : الشِّعْرُ والشُّعَرَاءُ ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1386هـ - 1966م ، 81/1 .

(80) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص19.

(81) علقمة بن عبدة : ديوان علقمة بن عبدة ، ص13.

(82) انظر : عبد المنعم الزبيدي : مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي ، ص 229.

(83) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص177.

(84) دريد بن الصمة : ديوان دريد بن الصمة ، تحقيق عمر عبد الرسول ، ذخائر العرب (59) ، دار المعارف ، القاهرة ، 1985م ، ص143.

(85) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص237.

(86) لبيد بن ربيعة العامري : شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، حققه وقدم له إحسان عباس ، سلسلة التراث العربي (8) ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، 1962م ،ص297 .

(87) النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني ، ص212.

(88) طفيل الغنوي : ديوان طُفَيل الغَنَوِيّ ، شرح الأصمعي ، تحقيق حسان فلاح أوغلي ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1997م ، ص 103 .

(89) الشريف المرتضى : طيف الخيال ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، مراجعة إبراهيم الإبياري ، تقديم حسن البنا عز الدين ، سلسلة الذخائر (175) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2008م ، ص 56 من مقدمة الكتاب .

(90) المفضل الضبي : المُفَضَلِيَّات ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، 1383هـ - 1964م ، ص255.

(91) الحَارِث بن حِلِّزَة : ديوان الحَارِث بن حِلِّزَة ، جمعه وحققه وشرحه إميل بَديع يعقوب ، دار الكِتَاب العَرَبِيّ ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1411هـ - 1991م ، ص42.

(92) النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني ، ص 138 .

(93) زهير بن أبي سلمى : ديوان زهير بن أبي سلمى ، اعتنى به وشرحه حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1426هـ - 2005م ، ص 63 .

(94) انظر : محمد مفتاح : دينامية النص ، ص 103 .

(95) محمد توفيق أبو علي : الأمثال العربية والعصر الجاهلي ؛ دراسة تحليلية ، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1408هـ - 1988م ، ص77.

(96) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص17.

(97) المصدر السابق ، ص29.

(98) المصدر نفسه ، ص24.

(99) المصدر نفسه ، ص 72 .

(100) عُبَيد بْن الأَبْرَص : ديوان عُبَيد بن الأَبْرَص ، ص111.

(101) المصدر السابق ، ص45.

(102) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص8 .

(103) المصدر السابق ، ص 89 .

(104) زهير بن أبي سلمى : ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص 35 .

(105) المصدر السابق ، ص 21 .

(106) المصدر نفسه ، ص 63 .

(107) المصدر نفسه ، ص10.

(108) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص79 .

(109) المصدر السابق ، ص173.

(110) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(111)مايكل زويتلر : اللغة العربية الفصحى لغة شعرية شفوية، ترجمة فضل بن عمار العماري، ط1، 1430هـ - 2009م ، ص 8 .

(112) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص9 .

(113) أحمد محمد المعتوق : الحصيلة اللغوية ، أهميتها، مصادرها ، وسائل تنميتها ، عالم المعرفة (212) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أغسطس 1996م ، ص272.

(114) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص132.

(115) انظر : والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ص127.

(116) انظر : والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ص39 من (دراسة أولى ، بقلم المُتَرْجِم).

(117) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص174- 175.

(118) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص116 - 117.

(119) انظر : مايكل ماكدونالد : الشعر المروي شفويًّا في العصر الجاهلي في جزيرة العرب في مجتمعات الأمة ، ضمن كتاب (كتابات غربية في تاريخ الشعر الجاهلي وشفويته) ، ص90- 91 .

(120) أحمد محمد المعتوق : الحصيلة اللغوية، ص266.

(121) قال البغداديّ (ت1093هـ) : « كانت العرب يُنْشِدُ بعضهم بعضًا ، وكُلٌّ يتكلم على مقتضى لغته التي فُطِر عليها ، ومن هنا كَثُرَتْ الروايات في بعض الأبيات » . البغدادي : خِزَانَة الأَدَب

، ولُبَ لُبَاب لِسَان العَرَب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1387هـ - 1967م ، 22/1 .

(122) انظر : ابن سلام الجمحي : طَبَقَاتُ فُحُولِ الشُّعَرَاءِ ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، 1394هـ - 1974م ، 215/1 .

(123) أيمن بكر : أصداء الشاعر القديم ؛ تعدد الرواية في الشعر الجاهلي ، ص107 – 108.

(124) انظر : امرؤ القيس : ديوان امْرِئ القَيس ، ص 8 . امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ؛ مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية (1) ، شرحه محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي (ت609هـ) ، تحقيق أنور أبو سويلم ، علي الهم ، علي الشوملي ، دار عمار ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1412هـ - 1992م ، ص 29 .

(125) حسن البنا عز الدين : الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية ؛ ذو الرمة نموذجًا ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ط1، 2002م ، ص22.

(126) أوس بن حجر : ديوان أوس بن حجر ، ص21.

(127) ابن قتيبة : الشِّعْرُ والشُّعَرَاءُ ، 67/2 .

(128) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص97.

(129) جيمز مُونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص52.

(130) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص 143 .

(131) عنترة بن شداد : ديوان عنترة ، ص294.

(132) انظر : مايكل ماكدونالد : الشعر المروي شفويًّا في العصر الجاهلي ، ص94- 96 .

(133) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص60.

(134) والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ص129 .

(135) المرجع السابق ، ص61.

(136) المرجع نفسه ، ص37 من (دراسة أولى ، بقلم المُتَرْجِم) .

(137) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص55 – 56 .

(138) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص114.

(139) زهير بن أبي سلمى : ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص 63 .

(140) المفضل الضبي : المُفَضَلِيَّات ، ص281.

(141) جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص55 – 56 .

(142) انظر : المرجع السابق ، ص54 – 55 .

(143) المرجع نفسه ، ص 30 .

(144) انظر : والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ص33 من (دراسة أولى ، بقلم المُتَرْجِم).

(145) انظر : عبد المنعم خضر الزبيدي : مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي ، ص70.

(146) شكري محمد عياد : جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ج (2) ، مج (6) ، ع (2) ، 1986م ، ص63.

(147) انظر : والترج . أونج : الشفاهية والكتابية ، ص286 - 287 .

(148) سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص23.

(149) والترج. أونج : الشفاهية والكتابية ، ص78 .

(150) المرجع السابق ، ص101.

(151) المرجع نفسه ، ص97.

(152) انظر : سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص127.

(153) انظر : عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ؛ من البنيوية إلى التشريحية ؛ قراءة نقدية لنموذج معاصر ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 1985م ، ص 101 – 102 .

(154) انظر : سليمان الطعان : عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ، ص128.

(155) والترج.أونج : الشفاهية والكتابية، ص34 من (دراسة أولى ، بقلم المُتَرْجِم) .

(156) انظر : امرؤ القيس : ديوان امْرئ القَيس ، ص 114 .

(157) المصدر السابق ، ص 9.

(158) طرفة بن العبد : ديوان طرفة بن العبد ، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1424هـ - 2003م ، ص25.

(159) ابن الأثير الجِزْرِيّ : المَثَلُ السَّائِر فِي أَدَبِ الكَاتِبِ وَالشَّاعِرِ ، 230/3 .

(160) 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 ، 1363هـ - 1944م ، ص 133 .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

*** ابن الأثير الجِزْرِيّ – ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد بن عبد الكريمبن عبد الواحد الشيباني (ت637هـ) :**

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

*** ابن رَشِيق القَيرَوَانِيّ – أبو عليّ الحسن (ت456هـ):**

2– العُمْدَة ؛ فِي مَحَاسِن الشِّعْرِ وَآدَابِه وَنَقْدِه ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1401هـ – 1981م .

3– قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، تحقيق الشاذلي بُويحيي ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، 1972م.

*** ابن طَبَاطَبَا العَلَوِيّ – أَبُو الحَسَن مُحَمَّد بْن أَحْمَد (ت322هـ):**

4– عيار الشعر ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1426هـ – 2005م .

*** ابن قُتَيبَة الدِّينَوَرِيّ – أَبُو مُحَمَّد عَبْد الله بْن مُسْلِم (ت276هـ):**

5– الشِّعْرُ والشُّعَرَاءُ ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1386هـ – 1966م .

*** ابن مَنْظُور المِصْرِيّ – أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم (ت711هـ) :**

6– أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه ، تحقيق عمر أبو النصر، دار الجيل ، بيروت ، 1990م .

*** الآمِدِي – أَبُو القَاسِم الحَسَن بْن بِشْر بن يحيى (ت370هـ)**

7- المُوَازَنَة بَينَ شِعْرِ أَبِي تَمَّام وَالبُحْتُرِيّ ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ذخائر العرب (25) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1392هـ- 1972م .

***امْرُؤ القَيسِ - ابن حُجْر بن الحَارِث بن عَمْرو بن الكِنَديّ(ت80 ق . هـ) :**

8- ديوان امْرِئ القَيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ذخائر العرب (24) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1969م .

9- ديوان امرئ القيس ؛ مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية (1) ، شرحه محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي (ت609هـ) ، تحقيق أنور أبو سويلم ، علي الهم ، علي الشوملي ، دار عمار ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1412هـ - 1992م .

*** أوس بن حجر :**

10- ديوان أوس بن حجر ، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1399هـ - 1979م .

*** البَغْدَادِيّ - عَبْد القَادِر بْن عُمَر (ت1093هـ) :**

11- خِزَانَة الأَدَب ، ولُبَ لُبَاب لِسَان العَرَب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1387هـ - 1967م .

*** الجاحظ - أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ):**

12- البيان والتبيين , تحقيق وشرح عبد السلام هارون , مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ، 1418هـ - 1998م .

*** الجُمَحِيّ - مُحَمَّد بْن سَلام (ت231هـ) :**

13- طَبَقَاتُ فُحُولِ الشُّعَرَاءِ ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، 1394هـ - 1974م .

*** الحَارِث بن حِلِّزَة الوَائِلِي :**

14- ديوان الحَارِث بن حِلِّزَة ، جمعه وحققه وشرحه إميل بَديع يعقوب ، دار الكِتَاب العَرَبِيّ ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1411هـ - 1991م .

*** حَازِمُ القَرْطَاجَنِّيّ - أَبُو الحَسَن حَازِم بْن مُحَمَّد (ت684هـ):**

15- مِنْهَاج البُلَغَاء وسِرَاج الأُدَبَاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ط1 ، 1966م .

*** دُرَيد بن الصِّمَّة- دريد بن معاوية بن الحارث بن معاوية بن بكر بن عَلْقَمة بن جُذَاعَة (ت8هـ):**

16- ديوان دريد بن الصمة ، تحقيق عمر عبد الرسول ، ذخائر العرب (59) ، دار المعارف ، القاهرة ، 1985م .

*** زُهَيرُ بْن أَبِي سُلْمَى :**

17- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1363هـ - 1944م .

18- ديوان زهير بن أبي سلمى ، اعتنى به وشرحه حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1426هـ - 2005م .

*** الشَّرِيف المُرْتَضَى – أَبُو القَاسِمِ عَلِيُّ بْنُ الحُسَينِ المُوسَوِيُّ العَلَوِيُّ (ت436هـ) :**

19- طيف الخيال ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، مراجعة إبراهيم الإبياري ، تقديم حسن البنا عز الدين ، سلسلة الذخائر (175) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2008م .

*** طَرَفَة بن العبد (ت70 ق . هـ) :**

20- ديوان طرفة بن العبد ، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1424هـ - 2003م .

*** طُفَيل الغَنَوِيّ – طُفَيل بن عرف :**

21- ديوان طُفَيل الغَنَوِيّ ، شرح الأصمعي ، تحقيق حسان فلاح أوغلي ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1997م.

*** عبد القَاهِر الجُرْجَانِيّ – أبو بكر بن عبد الرحمن (ت471هـ) :**

22- دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط2 ، 1989م .

*** عُبَيد بن الأَبْرَص :**

23- ديوان عُبَيد بن الأَبْرَص ، شرح أشرف أحمد عَدَرَة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1414هـ - 1994م .

*** العسكريّ – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت395هـ):**

24- كتاب الصناعتين ؛ الكتابة والشعر ، تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 2 ، 1971م .

*** علقمة بن عبدة :**

25- ديوان علقمة بن عبدة ، شرحه وعلق عليه وقدم له سعيد نسيب مكارم ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1996م .

*** عنترة بن شداد بن قُراد العَبْسِيّ (ت 22 ق . هـ) :**

26- ديوان عنترة ، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، 1390هـ - 1970م .

*** القاضِي الجُرْجَانِيّ – أَبُو الحَسَن عَلِيّ بْن عَبْد العَزِيز (ت392هـ):**

27- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 1386هـ - 1966م .

*** لَبِيدُ بْن رَبِيعة العَامِرِيّ (ت41هـ) :**

28- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، حققه وقدم له إحسان عباس ، سلسلة التراث العربي (8) ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، 1962م .

*** المُرَقِّش الأَكبر عمرو بن سعد (ت57 ق هـ) ، المُرَقِّش الأَصْغَر عمرو بن حَرْمَلة (ت50 ق هـ) :**

29- دِيوان المُرَقِّشَينِ ، تحقيق كارين صادر ، دار صادر ، بيروت ، ط1، 1998م .

*** المُفَضَّل الضَّبِيّ - أبو العباس بن محمد بن يعلي بن عامر بن سالم (ت نحو168هـ) :**

30- المُفَضَلِيَّات ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، 1383هـ - 1964م .

*** النَّابِغَة الذُّبْيَانِيّ – أَبُوُ أُمَامَة زِيَاد بْن مُعَاوِيَة (ت18 ق . هـ) :**

31- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، سلسلة ذخائر العرب (52) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1977م .

ثانيًا : المراجع العربية :

*** أحمد سليم غانم :**

32- تداول المعاني بين الشعراء ؛ قراءة في النظرية النقدية عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2006م .

*** أحمد محمد المعتوق :**

33- الحصيلة اللغوية ، أهميتها، مصادرها ، وسائل تنميتها ، عالم المعرفة (212) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أغسطس 1996م.

*** أحمد مختار عمر :**

34- دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة ، 1418هـ -1997م .

*** أيمن بكر :**

35- أصداء الشاعر القديم ؛ تعدد الرواية في الشعر الجاهلي ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة ، ط 1، 2008م .

*** تمام حسان :**

36- الأصول ؛ دراسة إبستيمُولوجيَّة للفكر اللغوي عند العرب (النحو . فقه اللغة . البلاغة) ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1420هـ - 2000م .

*** حسن البنا عز الدين :**

37- الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية ؛ ذو الرمة نموذجًا ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ط1، 2002م .

*** سليمان الطعان :**

38- عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهليّ ، سلسلة إحياء التراث العربي (173) ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، مديرية إحياء ونشر التراث العربي ، دمشق ، 2009م .

*** عبد العزيز حمودة :**

39- المرايا المقعرة ؛ نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة عدد (272) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أغسطس 2001م .

*** عبد القادر بقشي :**

40- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ؛ دراسة نظرية وتطبيقية ، تقديم محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2007م.

* **عبد الله محمد الغذامي :**
41- الخطيئة والتكفير ؛ من البنيوية إلى التشريحية ؛ قراءة نقدية لنموذج معاصر ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 1985م .
42- القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1994م .
* **عبد الملك مرتاض :**
43- نظرية النص الأدبي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2 ، 2010م.
* **عبد المنعم خضر الزبيدي :**
44- مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي ، جامعة قاريونس ، بنغازي ، ليبيا ،1980م .
* **عز الدين المناصرة :**
45- علم التناص المقارن ؛ نحو منهج عنكبوتي تفاعلي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2006م .
* **علوي الهاشمي :**
46- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، د. ت .
* **عيد بلبع :**
47- أُكْذُوبَة التَّنَاص ؛ مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية ، دار النابغة للنشر والتوزيع ، طنطا ، سبرباي ، ط1 ، 1440هـ - 2019م .
* **مجموعة مؤلفين :**
48- قاموس أطلس الموسوعي (إنجليزي / عربي) ، دار أطلس للنشر ، دمشق ، ط3 ، 1425هـ - 2005م .
* **محمد توفيق أبو علي :**
49- الأمثال العربية والعصر الجاهلي ؛ دراسة تحليلية ، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1408هـ - 1988م .
* **محمد عزام :**
50- النَّصَّ الغائب ؛ تجليات التناص في الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001م .

* **محمد مفتاح :**
51- دِينَامِيَّة النصّ ؛ تَنْظِير وَإِنْجَاز ، المركز الثقافيّ العربيّ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1990م .
* **مصطفى بيومي :**
52- التناص ؛ النظرية والممارسة ، النادي الأدبي ، الرياض ، ط1 ، 1431هـ – 2010م .
* **ناصر الدين الأسد :**
53- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3، 1966م .

ثالثًا : المراجع الأجنبية المترجمة :

* **ألين ، جراهام :**
54- التَّنَاص ، ترجمة محمد الجندي ، العدد (2667) ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ،2016م .
* **أونج ، والترج :**
55- الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، مراجعة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (182) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1414هـ – 1994م .
* **بارت ، رولان :**
56- نظرية النص ، ضمن كتاب (دِرَاسَات فِي النَّصّ والتَّنَاصِيَّة) ، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البِقَاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1998م .
57- درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 1993م .
* **بَلاشِير ، ريجيس :**
58- تاريخ الأدب العربي ، ترجمة إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، دار الفكر ، دمشق ، سورية ، 1419هـ – 1998م .
* **جينيت ، جيرار :**

59- مدخل لجامع النصّ ، ترجمة عبد الرّحمن أيّوب ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، بغداد ، العراق ، ط2 ، 1986م .

*** زويتلر ، مايكل :**

60- اللغة العربية الفصحى لغة شعرية شفوية، ترجمة فضل بن عمار العماري ، ط1، 1430هـ - 2009م .

*** سِلْدِن ، رَامَان :**

61- النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط2 ، مارس 1996م

*** فانسينا ، يان :**

62- المأثورات الشفاهية ، ترجمة وتقديم أحمد مرسي ، مكتبة الدراسات الشعبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، شركة الأمل للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1999م .

*** كريستيفا ، جوليا :**

63- علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1997م .

*** مانغونو ، دومنيك :**

64- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008م .

*** مجموعة مؤلفين :**

65- كتابات غربية في تاريخ الشعر الجاهلي وشفويته ، ترجمة فضل بن عمار العماري ، مكتبة التوبة ، الرياض ، ط2 ، 1429هـ - 2008م .

*** مُونرو ، جيمز :**

66- النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ترجمة فضل بن عمار العماري ، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، ط1، 1407هـ - 1987م .

رابعًا : الدوريات :

*** شكري محمد عياد :**

67- جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ج (2) ، مج (6) ، ع (2) ، 1986م .

*** محمد حافظ دياب :**

68- إبداعية الشفاهي والكتابي ؛ محاورة نص شعبي ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ع (64) ، 2000م .

*** محمود خضر خربطلي :**

69- إشكالية موت المؤلف ، مجلة الأدب ، جامعة قسطنطينية ، عدد (4) ، 1997م .