نظرية الشفاهية في محاورات مصطفى ناصف للنثر العربي.

The theory of oralism in the book "Dialogues with Arabic Prose", by Mustafa Nassef

د. تواتي خالد[1]
Dr. Touati Khaled
المركز الجامعي تيسمسيلت الجزائر
University Center –Tissemsilt Algeria
khaledtouati@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/03/07 تاريخ القبول: 2020/04/22 تاريخ النشر: 2020/06/02

ملخص:

تقوم الثقافة الشفاهية على تقليد النموذج الإعلاء من قيمته الفنية ومن ثم محالة محاكاته بوعي أو من غير وعي، فهي بمثابة اللغة الفنية العامة، في مقابل الكتابية التي تبرز فيها الذاتية الفنية التي تحاول التملص من المعايير والقوالب الموضوعة سلفاً بناء على اتخاذ نمط أدبي معين كنموذج.

وقد تتبلور الشفاهية إلى نظرية ذات منحى أنثروبولوجي في منهجها ووتتبعها لأنماط التفكير في الأنساق المضمرة للخطابات الفنية والنقدية والتنظيرية، ونحن في هذه الورقة البحثية نحاول أن نتخذ من رؤى هذه النظرية منطلقاً لقراءة بعض خطرات **مصطفى ناصف** في قراءاته وتأملاته لبعض محطات النثر العربي القديم التي تضمنها كتابه **محاورات مع النثر العربي**، مع الإشارة إلى إلى أنه لم يلمح في أي موضع من الكتاب إلى اتخاذه هذه النظرية منهجاً في قراءاته ومحاوراته تلك.

غير أننا ومن خلال تتبعنا لأطاريحه في الكتاب سابق الذكر، وجدنا أنه من الممكن إسنادها نظرياً وإلقاء مزيد من الضوء عليها بجعلها تتمحور حول عمود تصوري هو ثنائية الشفاهية والكتابية، والتي نجدها أيضاً تطفح في قراءات **أدونيس** ومواضعاته لمقولات الحداثة العربية، أي أننا سنقرأ محاوراته تلك مستنيرين بنظرية الشفاهية.

كلمات مفتاحية: نظرية الشفاهية، والتر أونج، السماعية، الخطابية، الإنشادية، الشعر والنثر، النموذج الأدبي.

Abstract:

Oral culture is based on imitating the model, exalting its artistic value and then attempting to emulate it consciously or

1- المؤلف المرسل: د. تواتي خالد khaledtouati@gmail.com

unconsciously, as it is the general artistic templates, as opposed to the writing in which the artistic subjectivity that attempts to evade pre-established standards and templates emerges based on taking a specific literary style as a model.
Oralism may emerge into an anthropological-oriented theory in its approach and in its follow-up to patterns of thinking in the implicit formats of aesthetic, critical and theoretical discourse.
We are in this research paper trying to take from the visions of this theory a reference to read some of Mustafa Nassef's thoughts in his readings and reflections on some ancient Arab prose works, which was included in his book entitled "Dialogues with Arabic Prose," noting that he did not intend in any place of the book to Taking this theory as a method in his readings and dialogues.
However, by following our ideas in his mentioned book, we found that it is possible to base them theoretically and to give more clarification to them, by referring to the oral theory, which we also find appear in Adonis' readings and his theories in Arab modernity, meaning that we will read his conversations informed of the theory of oralism.

1- تمهيد:

نشير في البداية إلى أن نظرية الشفاهية أو نظرية الصيغ الشفاهية Oral formulaictheory هى نظرية تندرج ضمن اهتمامات المناهج الأنثروبولجية في أساسها، أشار إليها **والتر** أونج Walter Jackson Ong (1912-2003) في كتابه الشفاهية والكتابية، الذي ترجمه إلى العربية **حسن البنا عز الدين**، وصدرت الترجمة عن سلسلة **عالم المعرفة**، تحت رقم 182، بتاريخ فبراير 1994، وهي سلسلة سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، وهذه الدراسة منقولةً إلى العربية "أعتقد هي الأولى في الموضوع في اللغة العربية"[(1)]، وإن لم نجد لهذه النظرية انعكاسات إجرائية نقدية وتطبيقية في المدونة النقدية العربية، إلا أن كثيراً من نقادنا يشيرون إلى أفكار تدور في فلك هذه النظرية على غرار **أدونيس** و**مصطفى ناصف** الذين سنتطرق إلى مقولاته في كتابه محاورات مع النثر العربي، وهي مقولات تشف عن جوهر هذه النظرية التي سنحاول بسط أهم خطوطها في هذا التمهيد.

ويبين **محمد بلوحي** أن بعض الدراسات النقدية العربية تزاوج بين المنهج البنيوي والنظرية الشفهية، وبرر لتلك المزاوجة بتقديم ملخص للعلاقات التي يمكن أن تجمع بين النظرية الشفهية والمنهج البنائي وهي: اهتمام البنائية بتحليل التقاليد الشفاهية في مجال الدراسات الأنثروبولوجية فيما يسمى بثقافة البدائيين، تحليلاً يستلهم الأفكار التي روج لها دو سوسير في كتابه دروس في اللسانيات العامة، و محاولة فحص تلك التقاليد الشفاهية دون اعتبارها طرفاً مقابلاً للأدب المنتج في ثقافة تعتمد الكتابة أداة، ومراعاة أولوية الكلام الشفاهي، كما نبه دو سوسير، على الكتابة، فالثانية أداة مجسدة للفظ التواصل الشفاهي، ومن ثم

فالكتابة تقدم الكلام تقديماً مرئياً بعد أن كان صوتياً فحسب، مع مراعاة أن رواد البنوية لم يكن اهتمامهم موجهاً في الأساس للفروق التي يمكن أن تلاحظ بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة.[2]

لن تكون هذه الإشارة استقصاءًوافياً لهذه النظرية عند **والتر أونج**، لأن المجال يضيق عن ذلك، ولكن سنحاول أن نوضحها من خلال تساؤلات تربط بين ما تقدمه هذه النظرية من مفاهيم، وبين تمفصلات العمل الأدبي ضمن الشفاهية وسمة الكتابية.

و(**والتر أونج**)، Walter Jackson Ong (1912-2003) هو رجل دين أمريكي وأستاذ في الأدب الإنجليزي وتاريخ الأديان، كان اهتمامه منصباً على التأثيرات التي أحدثتها التحولات من الشفاهية إلى الكتابية على الثقافة والوعي الإنساني، وقد قام بدراسات أفكار متشابهة في اتجاهات مختلفة إلى حد ما، والتي وصلت إلى ذروة نجاحها سنة 1982، بصدور أعماله Orality and literacy أو الثقافة الشفهية والتثقيف، وانصب اهتمامه على دراسة أوجه الاختلاف بين طرق إدارة المعرفة والتعبيرات اللفظية بالثقافات الشفهية الأولى، أي الثقافات التي تعرف شيئاً عن الكتابة مطلقاً، والثقافات التي تأثرت بالكتابة إلى حد كبير.[3]

في المهاد لمختصر نظرية الشفهية، يمكن القول ببساطة إن مادة الأدب وخامته هي الكلام البشري، أو اللغة الإنسانية اللسانية، ويمكن النظر ببساطة إلى هذه اللغة في كونها تتجلى شفاهة أو كتابة، فهل معنى هذا أن الكتابة مجرد نظام رمزي يحاول أن يتطابق مع النظام الشفهي؟، هل هي مجرد تثبيت له، جرياً على المقولة: الكتابة قيد؟ أو هل تمثل الكتابة قضية تغيير للوسط فقط، حيث تحل علامات مادية خارج جسم المتكلم، محل صوته ووجهه وإيمائه؟

هذهأسئلة قد تؤدي إلى بحث له من العمق ومن الاتساع ما لا يحتمله مجال الورقة هنا، كما قد يفضي هذا السؤال الكبير إلى أسئلة أخرى تتفرع منها من قبيل: "أي التغيرات أوالتحويلات أو التشويهات تؤثر في تفاعل الوقائع والوظائف حين ينسطر الخطاب في الكتابة، وبصياغة أبسط وأوضح: "ماذا يحدث للخطاب حينما يتحول من الكلام إلى الكتابة"[4].

بتأمل واقع الخطابات المنجزة عبر القنوات المختلفة وخلال تنوع السَّنَن فيها، وبالرجوع إلى نظرية التواصل الياكوبسونية، فإن الإجابة النهائية البسيطة على المجموع الأولى من الأسئلة هي بالنفي، أما السؤال الذي تفرع عنها، فإنه يجعلنا نرجع البصر لنعيد النظر في علاقة الكتابة بالكلام، ونقبل أن الكتابة ليست مجرد انعكاس للغة المنطوقة، ودورها لا ينحصر في مجرد التسجيل والتثبيت.

وهذا يؤدي بنا إلى تقبل فكرة تمهيدية أخرى، مفادها أن الكتابة لها تأثيرها في تلقي الأعمال الأدبية وقراءتها، كما نقبل أولية الأنساق والممارسات الشفوية على الأنساق والممارسات الكتابية، وقد "تم الكشف في السنوات الأخيرة عن فروق أساسية في طرق تحصيل المعرفة والتعبير بالكلام، بين الثقافات الشفهية الأولية، وهي (ثقافات بلا معرفة للكتابة على الإطلاق)، والثقافات عميقة التأثر بالكتابة... ذلك أن كثيراً من الملامح التي قبلناها بوصفها قضايا مفروغاً منها في الفكر والأدب، وفي الفلسفة والعلم، بل في الخطاب الشفاهي نفسه بين الكتابيين، ليست ملامح أصيلة للوجود الإنساني، ولكنها برزت للوجود بسبب الإمكانات التي أتاحتها تقنية الكتابة، للوعي الإنساني." [5]

فثنائية الكتابية والشفاهية بصيغة المصدر الصناعي، مفهوم بعيد عن مجرد المقابلة بين التدوين والمشافهة، إن لهذه النظرية المرتكزة على تلك الثنائية تراكمات ثقافية وأبعاداً أنثروبولوجية، فهي تعبر عن تقابل بين نسقين من الثقافة، تفضي إلى تغيير الرؤى والمواقف من تحولات الأدبية وأجناسها وصيغها.

ويجب علينا أن نذكر بأن سمة الشفهية لا ينبغي أن تجعلنا نتصور الجهل المطلق بالكتابة، أو عدم تدوين الآثار الأدبية وتسجيلها، إنما هي وصفٌ لمعايير فنية ترسخت بناءً على النماذج الأدبية الأولى، والتي كانت بداياتها شفهية سماعية، حيث علقت تلك المعايير بقيت تلعب دوراً في تشكيل الأدب، وهي ما يطلق عليه **والتر أونج** "الديناميكيات النفسية للشفهية"[6]

وما ينبغي أن نوليه العناية لفهم مختصر لهذه النظرية، هو الانتباه إلى تلك التقاليد الفنية وما خلفته من معايير نقدية فكرية، تركتها الشفهية ورسختها في المدونات الإبداعية والنقدية، وما أداه التحول إلى الثقافة الكتابية في القرنين الماضيين من تغير في مفهومات الأدب والشعر في جانب من الأطاريح النقدية، الحداثية منها بالخصوص، يقول **والتر أونج** "إن ثمة وعياً ممتداً في الزمن بالتقاليد الشفاهية لدى الكتابيين، أي أصحاب الثقافة المستوعبة للكتابة، وقد برهن بعض الباحثين على أن الثقافات الشفاهية الخالصة، يمكن أن تولد اشكالاً فنية للقول فيها حذق ومهارة." [7]

إن دراسة تشكل الآداب تنتمي إلى التاريخ، لكنها تطرح تجانسها واستمراريتها وطبيعتها المشتركة، أي الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، هذا الانتقال الذي يجدد في أغلب الأحيان التطور الأدبي، مع بعض الاستثناءات الهامة، وهذا لا يمنع من أن يقوم أدب معلن ومطبوع بعلاقات من الأنماط الأولى...إن مصطلح الأدب الشفوي يبدو متناقضاً، لكن القول الصحيح ليس مرتبطاً بالضرورة بالجهل بالكتابة.

فالمقصود بالشفاهية هو تلك التقاليد الفنية التي بقيت عالقة منذ البدايات الأولى لتشكل الأدب، حيث كان بث الرسالة الأدبية يقتصر عبر قناة المشافهة والسمع، "ومع ذلك فعلى الرغم من الجذور الشفاهية لأي تعبير بالكلمات، فقد شردت الدراسة العلمية والأدبية للغة والأدب لقرون خلت بعيداً عن الشفاهية، وقد ظلت النصوص المكتوبة تلح على اهتمام الباحثين، بصورة جعلتهم بشكل عام ينظرون إلى الإبداعات الشفاهية بوصفها تابعة للإنتاج المكتوب، أو إن لم تكن كذلك، فبوصفها غير جديرة بالبحث الجاد، ولم نضق ذرعاً ببلادتنا إلا أخيراً."[8]

لذا ينبغي أن نتجاوز النظر السطحي، في كون الشفهية منقصة تحط من شأن الأدب الذي يتسم بها، بالمقارنة مع الأدب المنتج في ظل ثقافة كتابية، فالتقاليد الفنية الشفوية التي تتبلور وسط إنتاج غزير، تجعل من مفهوم "الأدب الشفوي يفترض وجود متخصصين في اللغة، يضيفون المهارة الشخصية إلى احترام التقاليد والأساطير ومراعاة متطلبات الجماعة والقواعد الدينية والعلمانية." [9]

فالأدب، والشعر منه بالخصوص، الذي نشأ شفوياً في بداياته، يرى كثيرون بأنه كان الشعر الحقيق بهذه التسمية، حينما كان شعراً حراً، بالمدلول الأصلي للكلمة، بعيداً عن المصطلح المعاصر الذي يسم نمطاً من الممارسة الشعرية، أي أنهم يصدر من تقاليد، في الوقت الذي ارتست على منواله تقاليد استمرت وترسخت، حتى في أوج ازدهار الصنعة الفنية، وأوج صناعة الكتابة، أين نشأت معايير نقدية، تدين بمرجعيتها إلى تلك الأولية الشفوية.

لقد أثبتت الدراسات الحديثة ارتباط الأبنية اللغوية، خاصة الصيغ، بالوسيط الذي يولدها، واختلافها الكبير في حالة الشفاهية عنها في حالة الكتابية، "واستثمر بعض الباحثين هذه المعالم الفارقة في التحليل العلمي لأنماط الصيغ الشفوية، في الفلكلور والآداب القديمة، ومنها العربية قبل مرحلة التدوين، ويمكننا بيسر أن نرجع كثيراً من خصائص الكتابة، خاصة الأدبية والشعرية، لأثر هذه المرحلة الشفوية في تكوين الصيغ واتخاذ السبل المختلفة للاحتفاظ بها ماثلة في الذاكرة، عن طريق الأبنية الصوتية والنحوية والدلالية." (10)

ثم إن تراث اليونان الذي ارتست على منواله كل المواضعات والنظريات الأدبية في العصور الكلاسيكية الأوربية، كان شفوياً أو انبنى على معايير وتقاليد شفوية، كما قال رينيه ويليك، فقد "كانت الملحمة تقدم في عرض عام أو على الأقل شفاهي، وكان شعر **هوميروس** ينشد بواسطة مرتل للملاحم يدعى أيون ***Ion***، وكان شعر الرثاء وشعر الهجاء يصاحبان بالعزف على الفلوت، أما شعر التراتيل فكان يصاحب بالقيثارة، أما اليوم فإن القصائد والروايات يطالعها المرء بنفسه في أغلب الأحيان." (11)

ومن المعلوم كذلك أن الطباعة الحديثة منذ القرن التاسع عشر، كان لها تأثير لم يسبقه مثيل في القرون السابقة، في انتشار الكتاب والمطبوعات العربية على أنواعها، حيث ازدادت سرعة الطبع وكمية المطبوعات، كما ازداد انتشار المطبوعات على نطاق واسع، وساعد على هذا كذلك توفر الورق الخفيف رخيص الثمن، بالمقارنة إلى ما كان سائداً من قبل، حيث كان الورق عزيزاً مكلفاً، وكانت الكتب ثقيلة، تنسخ يدوياً ببطء شديد، لا يجعلها تنتشر كما تنتشر الكتب في عصر الطباعة الحديثة.

إن هذا التحول الصناعي للكتابة، لاشك له تأثيره البالغ، في تحول النظر إلى النصوص الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً، وتغير مفهوم الشعر، وكيفية التعامل معه، إبداعاً وتلقياً، بتأثير من هذا التحول، من الشفهية إلى الكتابية، حيث بدأ النص المكتوب يأخذ استقلاليته الدلالية عن النص المقروء أو المسموع.

فقد أصبح للكتابة، كفعل له استقلاليته وخصوصيته، دورها الفعال، باعتبارها قناة لنقل الرسالة، لها من التأثير على شفراتها ما تضاهي به الخطابية والمباشَرة، حيث أصبح الباث المنتج للنص المكتوب يعي دور هذه القناة، وهو الحال نفسه لدى المتلقي، الذي أصبح يعي، بدوره، بأنه رقم في لعبة النص له مكانته التي قد لا تقل أهمية عن مكانة المؤلف الذي أصبح محجوباً من قبل النص.

و أصبح للشعر الذي يعبر إلينا عن طريق الكتابة كقناة تأثير يختلف عن تأثيره وهو ينشد على جمع من السامعين، وهنا يقول جبرا ابراهيم جبرا: "قلنا إن الشعر بطل أن يكون منبرياً، ليس صراخاً على المنابر، وإنما هو صراخ في الداخل...لايزال هناك الشعر الذي يكتبه أناس بينهم وبين أنفسهم ويريدون أن يسمعهم ولو اثنان أو ثلاثة." (12)

فالشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن، ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتي المحكم ومن التقفية، لكن عندما تصبح العلاقة مباشرة بين القارئ وديوان الشعر، فإن القارئ ينظر إلى صفحاته ويقرؤها متمتماً أو بدون صوت، "إذ لو أحس القارئ بهذا الصوت الجهير للشاعر لأصبح ذلك الصوت جلبة في أذنه وفي نفسه، وهو يريد نوعاً من الإيقاع الهادئ الذي يهمس إليه، دون أن يلح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة." (13)

1- الشعر العربي العربي القديم في ضوء نظرية الشفاهية:

إنه من اللازم أن نقرر هنا حقيقة مفادها، أن التحول الواسع من الشفاهية إلى الكتابية في الأدب العربي خلال الفترة المعاصرة، جعل الشعر يتراجع أمام الفنون النثرية الأخرى، القديمة أو المستجدة والوافدة، والتي تأتى انتشارها ورواجها بفضل سهولة الطباعة وتسويق الكتاب، مما أدى بالشعر إلى أن ينزل عن شيء من الهيمنة التي كرسها على فنون الأدب العربي قروناً طويلة، كما أنه تخلى عن كثير من معاييره المتواضع عليها طيلة تلك القرون، وانفتح بشكل واسع أمام كثير من التجارب الإبداعية التي دأبت على خرق هذه المعايير التي كانت تكسبه الميزة عن الفنون النثرية الأخرى، أو كما يحلو للبعض أن ينعتها بفنون الأدب غير الشعرية. فقد "تحولت الشعرية العربية المعاصرة، تحت تأثير اكتشاف الطباعة، إلى شعرية كتابية تقنع بالقراءة الصامتة، بعيداً عن الشفهية الإنشادية، وهذا التحول ذو تأثير كبير على آليات، تعوض فقدان آليات الأداء الشفهي." (14)

ومن الأمور التي يجب أن لا نغفلها في الإشارة إلى التحولات الأجناسية فيما يأتي من سطور، هو غلبة الشعر على النثر في الأدب العربي قبل الفترة المعاصرة، ونستشهد لهذا بقول لابن الأثير، مفاده، "أما الشعر فإنه أكثر من الكلام المنثور... والكلام المنظوم هو الذي كان ديدن أهل الفصاحة في الزمن القديم، إذا عددت منهم شاعراً، لا يمكنك أن تعد خطيباً واحداً، ثم استمر الأمر على هذه الصورة إلى زمننا هذا." (15)

إننا لا نعني بما جاء في الفقرات السابقة، القصد إلى التتبع التاريخي لتطور الأدب العربي بناء على هذا التحول، فتفاصيله لا تعنينا في هذه الدراسة، إنما الذي يعنينا هو التقاليد الفنية والمعايير النقدية، التي تركتها الشفوية ورسختها في المدونة الإبداعية والنقدية العربية، وكذا التغيرات التي طرأت على تلك المعايير بعد التحول نحو الكتابية في القرنين الماضيين، وما يعنينا من كل هذا بالخصوص، هو إلقاء نظرة على التحول الذي طرأ إثر ذلك، على نظرة النقد إلى الشعري والنثري، وإلى تماهي الحدود والفواصل بينهما، بسبب انتشار الأدب المنجز كتابة والموجه من أجل أن يقرأ.

وبالرجوع إلى النصوص الشعرية في التراث العربي، نجد بأنها ترتكن إلى الشفاهية والسماعية في بنائيتها، حتى وإن كانت مدونة، أو دونت لاحقاً على الورق، فابن رشيق وهو يعددُ ما يجب أن يتميز به الشعر الجميل، لا يأتي على ذكر صفة الكتابية فيه، في الوقت الذي يذكر الرواية، حين يقول بأن: "البيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتار للأخبية." (16)

وعرب الجاهلية قبل ذلك، لم يعرفوا الكتب مع معرفتهم للكتابة، "ولو أنهم كان لهم كتاباً جمعوا فيه أطرافاً من أشعارهم، لما أطلق الله عز وجل على القرآن اسم الكتاب، فلا كتاب لديهم لا في الدين ولا في غير الدين. (17)

والشعر الجاهلي كان شفوياً والكتابة لم تنهض لتدوينه إلا في نطاق ضيق، فحتى الروايات التي تفيد بكتابة المعلقات وتعليقها، لم يعد لها قبول لدى كثير من الباحثين والدارسين، وليس أدل على ذلك، ما ذكره الصولي في شأن الخاتم عند العرب، قائلاً: "إن عرب الجاهلية

لم يكونوا يعرفونه، إلى أن جاء النبي عليه السلام، فكان أول من ختم كتبه من العرب، حين علم أن الملوك لا تقبل الكتاب إلا أن يكون مختوماً."[18]

وفي المقابل لا يعني ذلك كله أن العرب لم يعرفوا الكتابة مطلقاً، والأدلة والدراسة التي تسند هذا الرأي كثيرة، ولكن نكتفي بآيات الكتابة من سورة البقرة كدليل، دون أن نغفل تسمية القرآن الكريم بالكتاب.

إن الثقافة السماعية والشفاهية التي ترعرعت جراء احتذاء النماذج الأولى للشعر العربي تبدو، في الغالب الأعم، موجهة نحو الجماهير، تُكتب لكي تلقى أو تروى عمن كتبها، وصفة الشفوية التي يتسم بها الشعر العربي عبارة يشير بها أدونيس إلى أن منشأ الشعر العربي في الجاهلية، حيث "نشأ شفوياً ضمن ثقافة صوتية–سماعية، وإلى أنه من جهة ثانية، لم يصل إلينا محفوظاً في كتاب جاهلي، بل وصل مدوناً في الذاكرة، عبر الرواية...ومن ثم فإن لخصائص الشفوية الجاهلية تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية على مر العصور اللاحقة، وبخاصة على جماليتها." [19]

فمن مظاهر الشفاهية التي نشأ فيها الشعر العربي، وتكونت فيها الشعرية العربية، الإنشاد والغناء اللذان يُنسبان إلى القول الشعري، و"أسطع دليل على أن الشعر بالنسبة إلى العربي في القديم، إنشاد وغناء، كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الذي يقع في واحد وعشرين مجلداً، والذي صرف في تأليفه خمسين سنة." [20]

لقد كانت القبيلة العربية، تمجد رواتها الذين كانوا يروون تحت الخيام بطولاتها وأمجادها وتاريخها...إن الأدب الشفوي ابن الذاكرة، ذاكرة الجماعة، مرتبط بشكل واسع بعواطف السمع، الذي أُلف ذلك الأدب من أجله...إن مفهوم الأصالة ثانوي في هذا الأدب، والأخذ والتكرار هما اللذان يكونان وسائل الاختراع فيه...إن علماء الأجناس، يقصرون اليوم الأدب الشفوي على الآثار التي لم تدون، ويخرجون منه حتى تلك التي نشأت وانتقلت بالمشافهة أولاً، ثم ثانياً بالكتابة، وهذا الأدب لا يكاد يميز عن التقاليد الثقافية للجماعة، ويبدو لنا مشتركاً مع فولكلورها. [21]

ولاشك أن الشعر هو المقصود بالأدب، في المقولة السابقة، لأنه "كان في نظر النقاد من العرب أكثر حظاً من الفن، وأولى بالنقد والوزن، والنثر مهما احتفل أصحابه بإتقانه، وتجويده، لم ينل من أنفس النقاد منزلة الشعر...وليس في اللغة العربية كتاب منثور شغل به النقاد غير القرآن." [22]

فالشعر كانت له صبغة فنية، تخلب الألباب، وكانت له مع ذلك صبغة اجتماعية، "وقد تعود الأسباب لإبراز قيمة الشعر اجتماعياً، لرقته لحناً واستساغة تذوقه، وسحر بيانه وسهولة حفظه، وانتقاله البديهي على ألسنة الناس، قبل انتشار وسائل الكتابة." [23] فقد كان "الشعر في الجاهلية عند العرب، ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون." [24]

لقد ترسخت عيون الأشعار الجاهلية كنماذج، ليس في بنائها ومعمارها فحسب، بل حتى في ترسيخ قيم الثقافة الشفاهية، شملت الأشعار المكتوبة لاحقاً، حتى بعد رواج صناعة التدوين، بحيث "غلبت قيم النشيد على طبيعة الشعر العربي، وغلبت تبعاً لذلك معايير الشفوية الشعرية في تقويم الشعر." [25]

وتجذرت معايير القصيدة العمودية، عبر القرون، على الرغم من كل محاولات التجديد في شكلها ومضامينها، غير أنها بقيت تحتفظ بكونها القصيدة العمودية التي تتطلب إلقاءً، وهذا الإلقاء يتطلب التأثير فيه موسيقى خاصة مجلجلة، واضحة الإيقاع، وقد أورد الغذامي في دراسة له مقابلة بين العمودية لدى

المرزوقي وما أسماه **النصوصية** لدى الجرجاني، حيث سعى الأول إلى ترسيخ المعايير الذوقية للشعر القديم، تلك المعايير التي تسهل على الشاعر الذي يتبعها أن يقول شعراً منسوجاً على المنوال القديم، شعراً يأتي عفواً بلا جهد لأن قوالبه جاهزة، بينما يرى الثاني أنه شعر لا يفعل سوى أنه "يسرِد على السامع معاني معروفة وصوراً مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة، فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة، التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد، وكالحسناء العقيم والشجرة الرائقة لا تمتع بجنْيٍ كريم." (26)

ومن سمات الإنشادية والسماعية التي طغت على الشعر العربي، وجوب وحدة القافية، التي كانت عنصراً مهماً "بالنسبة للشعر العربي ذي الطبيعة الشفاهية، التي تتطلب الإنشاد والحفظ، فالإنشاد يحتاج إلى وقفة ضرورية تتناسب مع االطاقة التنفسية للمنشد، أي بعد نهاية كل بيت، والحفظ يحتاج إلى مفتاح إذا تذكره الإنسان تذكر بقية المحفوظ، ومن هنا عرفت القصائد باسم رُوِيها." (27)

إن هذه السمات الصوتية الخارجية التي يتشبث الكثيرون إلى وقتنا الراهن، من أجل المحافظة على الحدود بين الشعر والنثر، تأتت بسبب من تلك الإنشادية والسماعية، حيث كان النص الشعري العربي القديم يقوم على وحدة البيت واستقلاله، وإذا فقد هذا الاستقلال وقع الشاعر في عيب التضمين مثلاً، "وثمة ضرورة موضوعية فرضت هذا الاستقلال في العصر الجاهلي، تتعلق بطاقة المنشد والحافظ، وأيضاً بكون الشعر حامل العلم والمعرفة، التي يجب أن تصل في صورة موجزة ومكثفة، حتى يسهل حفظها، ولكن هذه الضرورة زالت مع وزوال عصر المشافهة والتدوين، وتغير مفهوم الشعر." (28)

ومن جهة أخرى فإن التقاليد الفنية المتسمة بالمشافهة، تعتمد على ما يسمى بالصيغ المستقاة من النماذج، ففي الممارسة الفنية المنحصرة في الثقافة الشفاهية "عليك لكي تحل مشكل الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظياً واستعادته على نحو فعال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة على التذكر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفهي... ويميل التفكير المطول ذو الأساس الشفاهي، حتى عندما لا يكون في شكل شعري، إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفيسيولوجية، يساعد على التذكر." (29)

من هنا يترسخ تمجيد النماذج والوقوف عندها بسبب التفكير الشفاهي، بينما الكتابة كفعل فني، تساعد على التمرد على النموذج.

إن المقولات السابقة تشير إلى الدور الذي تلعبه القوالب الشكلية المؤسسة على ثقافة الشفاهية في الشعر العربي القديم، وهو دور له فاعليته في تحريك الإبداعية العربية والتنظير لها، برغم سرعة اتهامه بالركون إلى التقليدية والتكرار الفني، ومع أن تلك المقولات تتوافق كثيراً مع طرح النظرية الشفاهية، إلا أنها لم تبد طموحاً للاندراج تحت نظرية كلية من قبيل هذه النظرية، ونجد **والتر أونج** يشير إلى صلاحية هذه الدراسة للتطبيق على الشعر الجاهلي، عندما يتطرق إلى بعض أعمال المستشرقين حوله، حيث يرى بعضهم "أن رؤية الشعر الجاهلي من خلال الشفاهية سوف تشرح كثيراً من ملامحه النموذجية، التكرارية أو التقليدية، تفسح مجالاً لتقدير هذه الملامح، بوصفها عاملاً جوهرياً في عملية الإنشاء". (30)

2- النثر العربي واستعارته للسمات الشفاهية للشعر:

والعرب أهل مشافهة وبديهة في المقام الأول، وكما يقول الجاحظ: "وأن لليونان فلسفة وصناعة منطق ولكن صاحب المنطق كان بكيء اللسان، وأن للفرس خطباء ولكن كل كلام للفرس إنما هو ثمرة التفكير والدراسة وكد الخاطر، أما العرب فكلامهم وليد البديهة والإلهام، لا يعانون فيه جهدا ولا يجيلون فكرا. ولذلك يقطع الجاحظ بأن العرب أخطب الأمم"[31].

لذلك ارتبط النثر بعد تأسيس الحضارة العربية الإسلامية بالصنعة الكتابية، ومن ثم بالتروي وتكثيف الفكرة، الأمر الذي يتطلب ترويا في القراءة، ولكن دون أن يستطيع مجاراة الشعر الذي يستعمل أيسر قناة وأوفرها في ذلك الوقت ألا وهي المشافهة والإلقاء، فالنثر الفني الذي كان عند العرب، وإن كان بدوره "يتناسب مع صفاء أذهانهم، وسلامة طباعهم، لكنه ضاع لأسباب، أهمها شيوع الأمية، وقلة التدوين، وبعد ذلك النثر عن الحياة الجديدة التي جاء بها الإسلام ودونها القرآن." [32]

وإذا نظرنا إلى الأجناس النثرية التي عدها النقاد للعرب قبل عصر التدوين في العهود العباسية، لوجدنا أنها لا تخرج عن الخطابة، وبعض الأحاديث المسجوعة المحفوظة، ولربما كان اشتغالهم بالشعر أكثر من النثر، لأن الشعر كان كلاماً متميزاً بطرائقه وأساليبه، أما النثر فعلى الرغم من اشتماله على كثير من جمل البيان في أغلب الأحيان، إلا أنه كان في نظرهم لا يبتعد كثيراً عن الكلام العادي، يقول ابن وهب **(125 هـ-197 هـ)** في كتابه البرهان في وجوه البيان: "واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب، إما أن يكون منظوماً أو منثوراً، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام. [33]

وبداية من عصر التدوين وازدهار صناعة الكتابة، صار للكتاب شأناً عظيماً، كاد يضاهي ما لدى الشعراء، وبرزت أنماط من النثر الفني، وتفتقت أنواع منه، بدءاً من الرسائل الديوانية وغيرها، مروراً بالمقامة، وأنماط أخرى من الأحاديث والقصص، واحتفلت هذه النصوص النثرية بكل ما أوتيت من بلاغة الشعر، والتزيينات اللفظية والبيانية.

وقد قرر الجاحظ هذه الحقيقة التي مفادها أن العرب "آثرت السجع على المنثور وألزمت نفسها القوافي، وإقامة الوزن، لكون أن الحفظ إليه أسرع، والآذان إليه أنشط، وهو أحق بالتقييد، وقلة التفلت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر ما تكلمت من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره." [34]

إذن فثقافة الحفظ في الصدور كانت لا تزال مهيمنة على ثقافة القراءة والحفظ في القراطيس، ومن ثم تنسحب الإجراءات الفنية التي كانت في الشعر إلى النثر، فيأخذ ما يكون عوناً على الحفظ، وليس أمثل من السجع، والجناس والجمل القصيرة.

وكأن النثر كان يطمح لأن يكون شفاهياً في معاييره الفنية، من أجل أن يلقى الرواج الذي يفتقده من الناحية الجماهيرية، ومن ناحية أخرى كان يحاول أن يجد له طريقة للانتشار والاشتهار، عبر قناة الكتابة، وبعيداً عن المنابر، فيزاحم الشعر في الخفة، والحلاوة والطلاوة والأخذ بالنفوس، ويبعث على قراءة طافحة بالطاقة التأويلية التي تشبه حالات الشعر وتنغيمه ولذته، فالنص الأدبي "يستمد ثراءه بالتحديد، من خاصية التواصل المؤخر التي تميز النص المكتوب، وبما أن تلقي العمل الأدبي يحدث خارج

إطاره الأصلي، فإنه ينفتح على أكثر من تأويل، ويقبل أكثر من تفسير، ذلك أن كل قارئ جديد يعمل معه تجربته الخاصة، وثقافته الفردية، وقيم عصره وهمومه، وينظر إلى النص من خلالها." (35)

يبدو أن مصطفى ناصف في محاوراته للنثر العربي لاحظ نمطين من الصيغ في النثر العربي القديم، نمط يحاول أن يكون إيقاعيا ونمط باينه راح ينحو بعيداً عن تلك السماعية والإيقاعية التي كانت الأسجاع أهم مظاهرها، وبما أنه من المعلوم أن الشعر هيمن على الأدب القديم وكان مركزه ومدار البحث فيه، ولكي يأخذ النثر مكاناً له كان عليه أن يتسلح بالأسجاع، ومن هنا نفهم مقالة **مصطفى ناصف** إذ يقول: " إذا كان الشعر، آية الثقافة القديمة، فالسجع في النثر، آية ثانية تعيد إلى الذهن هذا الشعر، وتزين في أوساط الناس لغتهم، أو تخيل إليهم ما يمكن أن تتسامى إليه اللغة العامية." (36)

وقد لمس مصطفى ناصف هذه الحقيقة، وهو يقدم خطراته المتفردة في محاوراته لمقامات بديع الزمان الهمذاني، حيث قرر بأن الهمذاني "يقال إنه يباهي كلام أهل الوبر، رصانة ورفعة، ويمتزج بطباع أهل الحضر رقة، ورواء صنعة." (37)

لقد درج أغلب النقاد فيه على تناول مقامات الهمذاني تناولاً نثرياً صرفاً، لا يعدو الاحتفاء بفكرتها، وحبكتها، وإن التفتوا إلى ألوانها البلاغية البديعة، قالوا إن هدف بديع الزمان منها هو هدف تعليمي يريد به نشر اللغة العربية، وبث الحياة في أساليبها الفريدة والغريبة، وأن ليس للبديع غاية قصصية بالمعنى الدقيق، وإنما غايته أن يصوغ ألفاظاً، أو قل أنغاماً من الكلام، ويصبغها بالألوان الفنية التي كانت معروفة في عصره، ومن أجل ذلك اختار صيغة السجع لمقاماته، وكانت هي الصيغة التي يعجب بها عصره.

ولكن**مصطفى ناصف**يفصح عن تجاوزه لتلك الفكرة الساذجة التي تجعل من المقامات مجموعة قصص تروى للتملح في المجالس، بقوله: "لعلي لا أحتاج إلى أن أرتاب فيما دأب عليه بعض الباحثين الذين يكتفون بأن المقامات قصص كثيرة. المقامات بحث عن منهج جديد لا علاقة له بفكرة المجالس أيضاً...ضرب من التفاعل بين ثقافات وأطوار من النثر. (38)

لقد نظر عامة النقاد إلى المقامات، كونها نثراً، لأن مادتها الأساسية هي القصة، فتعاملوا معها من هذا المنطلق، باعتبار أن النثر يسعى في الغالب إلى إيصال فكرة، وهذا المنظور يغفل جانب الصنعة اللغوية من حيث قصديتها الشعرية، أو على الأقل محاولتها محاكاة الشعر، في شعبيته، غير أن قلة من وجدوا في المقامات نموذجاً للجنس الأدبي المستقر في المنطقة الرمادية بين الشعر آنذاك، ذي التقاليد الشفاهية، وبين الثقافة الكتابية النفعية الناشئة، ومن هؤلاء المستشرق الفرنسي "ريجيس بلاشير *Régis Blachère*" (1900-1973) الذي دعا إلى تجاوز هذه القسمة الثنائية للأدب وللنصوص الأدبية، والنظر إلى قسم منه بين الشعر والنثر، لأن ثمة نثراً موزوناً مسجعاً، يمثل الشعر والنثر معاً. (39)

وهناك بيريك الإنجليزي الذي ترجم مقامات الحريري من اللغة العربية، وله فهارس لأدبائها، حيث "ينعت بيريك الحريري بأنه شاعر عربي." (40)، وقريباً من هذه الرؤية وجد مصطفى ناصف بأن بديع الزمان حاول أن "ينشئ مقامة تنافس القصيدة القديمة...والناس يجتمعون حول هذا النوع من القص الذي تخفى في ثياب الشعر، والشعر والقص بينهما نسب غير مرئي"(41).

ففي ثقافة جديدة ترسمت بفعل صعود نهضة الكتابة في عالم المدن، نجد بديع الزمان يتناول المواضيع القديمة "القارة في الشعر وضمير المجتمع، يعبر البديع عنها بلغة قديمة لا تستقيم استقامة تامة مع

العمارة والتجارة، لكن المقامات ليست إلا بحثاً عن التناقض بين الماضي والحاضر، أو بحثاً عن محاولة التكيف معهما جميعاً، بلغة أكثر ملاءمة لقديم الثقافة، ولكن البديع يجعلها قبلته." (42)

لقد قرأ **مصطفى ناصف** المقامات بآلية تأويلية، تحاول الكشف عن نقاط التماس والتحول، ووجد بأن الكاتب **(بديع الزمان)**، "جعل همه العود إلى التعبير عن عمود اللغة أو عمود فهم الحياة، وفي هذا التعبير الذي يداخل الكتابة، بعد أن كان مقصوراً على الشعر، موضع التأمل"(43).

فالتعبير الذي يداخل الكتابة من منظور مصطفى ناصف، هو التعبير الشعري، الذي يستهدف السمع، ويقارب المشافهة، على الرغم من كونه كتابياً حضرياً، ونحن نقرأ في هذه النتيجة التي وصل إليها، بأنها اكتشاف للصيرورة الجدلية بين الشعر والنثر في عصر بعينه، فالضدية التي تسم المقابلة بينهما، وتنحى إلى رسم الحدود الفاصلة، لا تمنع النثر أو ضد الشعر من أن يأخذ من تلك المواصفات، المتمثلة في معايير المشافهة الفنية، وينأى عن شيء من مواصفاته النفعية، التي رفضها مصطفى ناصف، وأبى أن يتذوق المقامات من منطلق هذه الرؤية.

والنغمات السجعية في المقامات، بالنسبة **لمصطفى ناصف**، ليست مجرد موسيقى خارجية تحاكي موسيقى الشعر، إن لها فعل الصمت الذي تمارسه القافية من أجل التنفس، والانتقال إلى بيت آخر، وهذا لا يتأتى في النثر الذي تقل فيه المقاطع المتساوية، وهنا مقامة فيها قصة أحداثها متصلة متوالية، يعترضها السجع الرنان، الذي يستدعي الصمت في كل مرة، "كأن الصمت إعداد لقول مباغت، وعلامة هذه المباغتة هي السجع...وإبطال التروي أقرب إلى الثقافة الشفهية." (44)

نفهم من هذا أن **مصطفى ناصف** يتلقى المقامة في جوها السردي والدرامي، في كثير من ثناياها، باعتبارها نصاً نثرياً يحتفل بالمباغتة التي يتزين بها الشعر بفضل القافية، والمباغتة عند مصطفى ناصف تناقض التروي والتأمل الذي من المفترض، في رأيه، أن يكون السمة الأساسية للنثر.

فالنسج الذي تحتفل به المقامات في رأي ناصف سمة من سمات الشعر التي استعارتها المقامة باعتبارها فناً نثرياً من أجل أن يصبح هذا النوع المذنثري جديراً بمساجلة القصيدة، فإذا كان الشعر آية الثقافة القديمة، "فالسجع آية ثانية تعيد إلى الذهن هذا الشعر، وتزين في أوساط الناس لغتهم، أو تخيل إليهم ما يمكن أنتتسامإليه اللغة العامية." (45)

وهناك نموذج آخر يحتفي به **مصطفى ناصف**، ويمكن أن نتبين من خلاله نظرية الشفاهية في نفس مضمار الكشف عن الصيرورة الجدلية بين الشعر والنثر، والتداخل بينهما، ألا وهو أسلوب الجاحظ اللغوي في البيان والتبيين، وقراءته لطريقة تفكيره، فالجاحظ على حد تعبير **ناصف**"قد أدرك أن ثقافة الشعر يجب ألا تطغى." (46)

لقد ارتبط النثر وقتذاك بالخطابة، والأمثال والحكم أو بالكلام العادي المطعم بشيء من الملحة والنكتة والظرف، وجميعها أشكال نثرية نشأت وتطورت عن الكلام العادي البسيط، وتطورت باحتفالها بالزخارف، في ظل ثقافة وبلاغة السماع والمشافهة، ووجد مصطفى ناصف في البيان والتبيين "أن الجاحظ عني بالشواهد التي تؤصل الثقافة الشفهية، وتجعل خير لحظات الحياة كلمة حلوة، وما يزال يزكي هذه الكلمة تخلصاً من مطالب الباحثين عن الإقناع والمصلحة." (47)

وفي عصر التدوين ارتبطت صنعة الكتابة بالجانب الإداري منها والنفعي، البعيد كل البعد عن سمات المشافهة والإسماع والمباشرة والتلقائية، وبدأ عصر الكتاب يمتاز بهذا السمت الجديد، في الوقت الذي لم تزل جذوة الشعر مشتعلة، ودولته قوية لها صولتها وسطوتها على كل مناحي الأدب والحياة.

ولقد بدأت تظهر ثقافية كتابية، وإن غفلت عنها المؤسسة النقدية وقتذاك، ومن هنا فإن **مصطفى ناصف**وجد بأنه من "الواضح أن الجاحظ لا يحفل كثيراً بالثقافة الكتابية في البيان والتبيين، إنه أكثر احتفالاً فيما يبدو بلحظة متسامية منه بتيار الحياة المتصل، معني بالإيجاز أكثر من عنايته بالتحليل، معني بالكلمة الجامعة لا الكلمة التي تختفي منها الأجزاء المؤثرة...حارب الجاحظ أهل التعصب من الأعاجم بهذا النوع من البيان، ولم يكن يفكر في الكتابة التي تستدبر البيان الشفهي." (48)

وليس كالأسجاع لفتاً للانتباه في البيان الشفهي، لقد ارتبط السجع في نظر **ناصف** "بالثقافة الشفهية بالدهاء والفطنة، واللسن واللقن والجواب العجيب، والأمثال السائرة والمخارج العجيبة...كانت الأسجاع هي التعبير الواضح عن الحفظ بالقلب الذي هو فوق الكتب"(49)، وهذا جوهر نظرية الشفاهية، والتي نذكر إلى اهتمامها بالقوالب الفنية والنمطية المتسللة في ممارسات نصية مكتوبة.

وقد يخيل إلى القارئ أن هذا يصدق على مقطعات الكلام وقصار الأحاديث وحسب، و"لكن الخطب الطوال لا تختلف في بنيتها اختلافاً واضحاً، إنها أقرب إلى الأحاديث القصيرة جمع بعضها إلى بعض، فما يزال الحديث القصير هو اللباب...ومن ثم كانت الجملة القصيرة قمة البيان الشفهي الصارم...كانت الجمل القصيرة رديفة الطريق القصير والبلوغ، والعلامات البارزة المرصودة، كانت الجملة الطويلة المعقدة أبعد الأشياء عن ذهن الأعرابي، لأنها تومئ إلى التعالي عن فتنة الكلمة القلقة." (50)

فالشعر كان شفوياً مباشراً وأكثر من ذلك كان شعبوياً، كما أسلفنا الذكر، أما صنعة الكتابة فكانت نفعية أو نخبوية، وهذا ما قرأه ناصف في بعض أقوال الجاحظ في البيان والتبيين، حيث انتبه مصطفى ناصف إلى أنه "يكاد يسوي بين الشعر ونظام الشفاهة ... وربما كانت عباراته تدل بوجه على الفرق بين مفهوم بعض الشعر وما يصح أن نسميه الثقافة الكتابية، وبعبارة أفصح، كان البيان العربي يدافع باستمرار عن الشفاهة ضد النزعة الكتابية التي تقوم على الاعتراف بالمسافة بين المتكلم والمخاطب، وملاحظة الموضوع أكثر من ملاحظة التأثير...ومن ثم شبه الشعر بالحلل والمعاطف، والديباج والوشي، الذي يعبر عن المنزلة الاجتماعية، كذلك اشتباه الخطابة بسمر القنا والبراعة في القتال والفروسية. (51)

لقد اهتم الجاحظ اهتماماً فريداً بنماذج من البشر من الغرابة بمكان، وبنماذج من القول هي أبعد ما تكون عن البيان الكتابي المهذب والمتروي، وقد لاحظ مصطفى ناصف "أنه وجد متعة في بيان الحمق والعي والنوك وكلام النساء والصبيان، وغالباً ما يحمل هذا على حب الجاحظ للهزل، لكن الجاحظ ربما أراد أن يقابل بياناً ببيان ... والواقع أن الجاحظ عني بالشواهد التي تؤصل الثقافة الشفهية، وتجعل خير لحظات الحياة كلمة حلوة. وما يزال يزكي هذه الكلمة تخلصاً من مطالب الباحثين عن الإقناع والمصلحة." (52)

هذا الإقناع الذي كان لابد أن يمتطي بلاغة أو نمطاً من البلاغة، ليحصل مآربه، غير أن البلاغة كانت مشغولة بنوع من المصالحة بين المتكلم والمخاطب، وكانت مشغولة بتحقيق المآرب واستعمال اللغة استعمالاً ناجحاً، وكانت مشغولة بفن الظرف الذي يشارك البلاغة في النجاح.

وانشغال البلاغة بهذا الجانب، غير المعلن، ليس مقصوراً على الأدب العربي وحده، "فقد ظهر الافتتان بالشفاهية في الغرب، عند الإغريق القدماء في تطوريهم فن البلاغة العظيم، وعنايتهم البالغة بصياغته، ذلك الفن الذي عد على مدى ألفي سنة، أكثر الموضوعات الأكاديمية شمولاً في الثقافة الغربية كلها. فكلمة (ريتوريك) أو البلاغة، كانت تعني أساساً الكلام أمام الناس، أو الخطابة...وهكذا كانت الخطب، حتى المرتجلة منها شفاهة، تدرس بوصفها نصوصاً مكتوبة وليس من حيث هي خطب." (53)

لاشك أن الثقافة الشفاهية تقوم على افتتان المتكلم بما يقول، وافتتان المستمع بما يسمع، الثقافة الشفاهية تعلي الألفاظ وكرمها ومخارجها...وليس أدل على سحر البيان الشفهي من الأسجاع التي أفرد لها الجاحظ كلاماً طويلاً، "حيث ارتبط السجع في الثقافة الشفهية بالدهاء والفطنة، واللسن واللقن والجواب العجيب، والأمثال السائرة والمخارج العجيبة...كانت الأسجاع هي التعبير الواضح عن الحفظ بالقلب الذي هو فوق الكتب." (54)

يمكن لنا أن نقدم تلخيصاً لما سبق الإسهاب به، في نقطة واحدة، مفادها انتباه مصطفى ناصف، إلى الغاية التي كان يسعى إليها بعض الكتاب، خلال العصر الذي بدأت تبرز فيه الكتابة، كان يبدو أنها تجسد جنساً نثرياً، يختلف عن أجناس نثرية أخرى، تتسم بالشفاهية، من قبيل الخطابة والأمثال والحكم، ويتسم بأنه ذو أبعاد نفعية، بعيداً عن الجماهيرية والجمالية المباشرة، التي يتمتع بها الشعر، ومن هذا المنظور حاول أن يقدم قراءة لمنهج الجاحظ في البيان والتبيين، وقراءة مغايرة، وفق المنظور السابق الذكر، لمقامات بديع الزمان الهمذاني. وكيف حاولا أنْ يروّجا لنمط من النثر، باستعارة مواصفات الشعر التي تكسبه الجماهيرية والانتشار والخروج به من بطون الكتب إلى أسماع العامة وعقولهم.

3- النثر العربي نحو مغايرة الشفاهية المستعارة:

إن ما سبق ذكره، لا يعني بالمطلق، رضوخ الأجناس النثرية لأنماط الشفاهية الأدبية والشعرية، فقد وجدت كتابات فرضت نفسها، ولفتت إليها انتباه معاصريها أو من الحداثيين المتأخرين عليها، بما تحتويه من استقلالية فنية عن النماذج والصيغ الشفاهية، تستغل مواصفات الكتابة في صياغتها، بكل ما تحتمله الكتابة من سلطة الحجب، والبعث على التأويل والقراءة المؤجلة باستمرار.

ومن النقاد والمنظرين المعاصرين، من ذهبوا هذا المذهب، **فمصطفى ناصف** في كتابه محاورات مع النثر العربي، يقيم مقابلة بين الشعر والكتابة، وهي مقابلة ليست بالجديدة، ففي التراث العربي صار النقاد يتحدثون عن الخطابة والكتابة، أو الشعر والكتابة، وخير دليل، عناوين بعض المؤلفات مثل: الصناعتين الكتابة والشعر للعسكري، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير، وغير ذلك، وهو بذلك يلصق ضمناً السماعية بالشعر، والكتابية بفنون النثر الأخرى المتحررة، أو بما ليس بشعر، حيث أن الكاتب من المنظور الإبداعي المتجاوز للصنعة والمهنة هو"ليس المثقف، وليس كل من يؤلف وينشر، وإنما هو من يكتب بشكل خاص متميز، له أسلوب وشخصية في الكتابة، يمنحانه فرادة تميزه عن غيره، له رؤيا خاصة للعالم، وطريقة خاصة في التعبير عن هذه الرؤيا." (55)

يتناول مصطفى ناصف الإشارة إلى العنت الذي أصاب **الجاحظ** في كتابه الحيوان، للخروج من ثقافة الشعر إلى ثقافة الكتابة، حيث يقول: "الكتابة لقيت عنتاً كثيراً من أنصار الشعر، لاشك يشير الجاحظ إلى أن الخروج من عالم الشعر كان أمراً شاقاً...وقد أدرك الجاحظ أن التعصب والشفاهية

والإيجاز، على خلاف حرية الكتابة والإسهاب والتخلي عن الإيقاع الواضح المنتظم، وربما أدرك الجاحظ أن الانتقال من ثقافة الشعر إلى ثقافة الكتابة تطوي شيئاً من فكرة إهمال النموذج والبطولة وقبول المعايب والتوسط، والجمع بين الفضائل والرذائل في سياق واحد.

وقد قرأ **مصطفى ناصف** في محاوراته مع النثر العربي القديم، المحاولة الجريئة والمكنونة التي قام بها عمرو بن بحر الجاحظ، في محاولته شد الانتباه إلى الكتابة، التي أصبحت تتبلور كمقابل يحاول أن يساجل الشعر العربي، القائمة بنيته على السماعية والشفاهية، التي يتمسك بها قطاع عريض من أدباء العربية وعلمائها في ذلك الزمان، حيث أن الجاحظ بحسب رؤية **ناصف**، طرح بطريقة غير سافرة، إشكالية الأجناسية في النثر العربي القديم، وذلك انطلاقاً من الكتابة، وتحديداً من فعل الانتقال من ثقافة الشعر إلى ثقافة الكتابة، التي تخلقت من مخاض الشفاهية الشعرية، وهي تطوي وراءها فكرة النموذج، والخطاب المفرد، إلى صناعة الكتابة، التي تتبرم عن فتنة الخطابية الشعرية، وما إليها من الإنشاد والانتظام الشاخص في الإيقاع. (56)

ولمس **ناصف**، ما كان يسعى إليه الجاحظ في كتابه الحيوان، وهو مسعى مغاير للذي في كتاب البيان والتبيين، حيث كان الشعر بكل عناصره السماعية والشفاهية مهيمناً على الأدب العربي، وفي مقابلها كان النثر الفني المتجسد كتابة، لهذا فإن "الكتابة لقيت عنتاً كثيراً من أنصار الشعر، لاشك يشير الجاحظ إلى أن الخروج من عالم الشعر كان أمراً شاقاً...وقد أدرك الجاحظ أن التعصب والشفاهية والإيجاز على خلاف حرية الكتابة والإسهاب والتخلي عن الإيقاع الواضح المنتظم. وربما أدرك الجاحظ أن الانتقال من ثقافة الشعر إلى ثقافة الكتابة تطوي شيئاً من فكرة إهمال النموذج والبطولة وقبول المعايب والتوسط، والجمع بين الفضائل والرذائل في سياق واحد، الخروج من ثقافة الشعر إلى ثقافة الكتابة هو الخروج إلى الصناعات. (57) و"هكذا خيل للجاحظ أن تصوراً جديداً للكتابة أولى بالرعاية في وسط مشغول بطرق الشعر في التصور وطرق الفحص العلمي." (58)

لقد أومأ مصطفى ناصف بهذا إلى أن الثقافة الشعرية السماعية في ذلك الوقت والتي لازال لها حضورها إلى وقتنا الراهن، كانت عاملاً خطيراً في تكريس النموذج الفني في الشعر، وبالتالي البطء الشديد في التجديد وتغيير مفهوم الشعر العربي، الذي تشبث طويلاً بالفواصل والحدود الشكلية، بينه وبين ما ليس شعراً.

ومما أشار إليه **مصطفى ناصف**، ارتباط الفنون النثرية وازدهارها في المدينة في الوقت الذي بقي الشعر وفياً لتقاليد منشئه الفنية، مع احتفاظه بالهيمنة، فـ"البداوة هي معلم التقديس على خلاف المدينة، البداوة قائمة على الخطاب، والمخاطب الفعلي الذي يتلقى ويسمع ويؤثر، لكن المدينة قائمة على الكتاب، والكتاب لا يعرف قارئه على التحديد، لذلك يتاح للكاتب أن يتوفر على النص بأكثر مما يتاح للخطيب، أو الشاعر في البادية، فإذا بدأنا ننقح النص فقد شعرنا بضرورة تحول ثقافي كبير. (59)

وهذا توضيح لمقولته السابقة في كون الخروج من ثقافة الشعر إلى ثقافة الكتابة هو الخروج إلى الصناعات، حيث نفهم من ذلك أن الكتابة صناعة مرتبطة بالمدينة، ليس لها وجود في البادية.

ومع ازدهار الصناعة الكتابية في العصر العباسي وما تلاه، إلا أن الشعر في طرائقه الفنية، بقي وفياً للثقافة الشفهية، في فهمها للشعر وللنص الأدبي عموماً، ولم تكن فنيتها "فنية إيغال لاكتناه العالم

على نحو جديد، وإنما هي فنية إيصال، فقد أصبح شرط هذه الكتابة أن تكون في مستوى الصوت جلاء ومباشرية ووضوحاً. (60)

فقد كان هناك نوع من التحول نحو الكتابية بدأ في عصر الجاحظ، أو قبله بقليل، ولكن ذلك التحول كان سبباً في نهضة النثر، وفنون النثر غير البدوية من قبيل الخطابة، والسجع والكلام، غير أنه لم يؤثر في جوهر مفهوم الشعر الذي استمرت فيه سمات الشفاهية على الرغم من تدوينه وتثبيته على القراطيس.

إن هذه المقابلة التي نقصدها هنا، بين الشعر وبين الكتابة، أو بين الشعر واللاشعر، تقود حتماً إلى المقابلة بين الشفاهية والكتابية، وتفضي مباشرة إلى وسم الشعر العربي بالشفوية، التي كان لها دور في تكريس معايير ومفاهيم الشعر التراثية، ومن ثم فإن التحول الفعلي إلى الكتابية، التي تسم النثر من قديم، يؤدي إلى زوال صفة أو خصوصية كانت فارقة بينهما، وهذا من مظاهر الصيرورة العقلية، من الحدود الفاصلة بين الجنسين، بحسب النظرية الجدلية، إلى التماهي بين النقيضين، أو على الأقل إلى شيء من ذلك.

ومع ذلك فهذا الحكم ليس صحيحاً على إطلاقه، ففي إطار الصيغ المكررة، وفي غمرة اتباع النموذج الفني، فقد كان هناك تفرد في الإبداع، وأصالة في القصد الشعري، فالشعر على الرغم من كل المحاكاة التي تكثر في نصوصه لنصوص أخرى، يبقى يتوهج بحالة من الحالات المتميزة في كل مرة، ومن هنا حاول أبو **العلاء المعري** أن يطعم نثره الفريد، في رسالة الغفران، حيث "أراد أبو العلاء أن يقيم نصاً أدبياً على سنة الشعر." (61)

يتساءل **مصطفى ناصف**: "هل أدخل أبو العلاء الشعر في الفردوس ليعطي طابعاً عربياً يصل بين مجد الدنيا ومجد الآخرة؟ هل أدخل الشعر مدخلاً يدعو إلى إعادة فهمه؟ وإعادة فهم العقل العربي جملة؟"(62)

إنه تساؤل يحولنا إلى زاوية أخرى في محاكاة النثر للشعر، تختلف عن الزاوية الأولى، التي أتى على ذكرها في معرض قراءته للبيان والتبيين، فهنا انتباه إلى احتفال الجملة النثرية لدى أبي العلاء بالدفقة الشعرية، وبالكثافة الرمزية، وبالاختيار العميق، وهذا أمر يتجاوز الأنماط الإيقاعية، والصيغ المباشرة التي يحتفل بها البيان والتبيين، والمقامات، كما سبقت الإشارة إليه.

يقول **مصطفى ناصف**:"رسالة أبي العلاء رسالة في مفهوم الخيال الشعري...تتحول الكلمات على يد أبي العلاء إلى كائنات، الكلمات ليست مجرد تواطؤ أو اصطلاح، الكلمات تحمل بقايا قديمة من اعتقادات الناس، إذا قلت إن ثمرة من ثمار الفاكهة جارية، فأنت شاعر، يعنيه في الغالب أن يرتاح قليلاً من معاناة الحياة والناس."(63)

فالفن النثري في رسالة الغفران، يسعى إلى أن يساجل الشعر في تحرير الإشارات، والبحث عن التغريب في التعابير، ومن هنا يقول ناصف: "كيف تكون نفس شاعرة إذا توهمت أن مثل هذا البيت تترنم به حورية في الجنان، أليس هذا تأملاً ثانياً في أمر الشعر؟"(64)، والبيت للنابغة وهو قوله:

أم آل مية رائح أو مغتد...عجلان ذا زاد وغير مزود.

لم تكن رسالة الغفران مجرد حكاية عجائبية للتسلية، فلا أظن أبا العلاء قصاصاً سارداً، "أكبر الظن أنه كان ينقب عن كلمة يتبعها سائر الكلمات، وقد لفت انتباه مجموعة من النقاد أمثال العقاد وطه حسين، أرقهم كما عبر اشتغال أبي العلاء بالكلمة." (65)

واشتغال أبي العلاء بالكلمة، لا يعتمد فقط على إيجاد التعابير الجديدة غير المألوفة أو المنزاحة، فهو يسعى دائماً إلى اتخاذ كلمات ميتة دلالياً، منطفئة شعرياً، فيبث فيها الحياة، ويشعل نار التوهج الشعري فيها، وينتشلها من الابتذال، "فكل مقالات أبي العلاء في الشعر والقوافي وما شاكلها توشك أن تحمل رنين البحث عن كلمة...هذا البحث لابد أن يطوف بسائر الكلمات...الكلمات الناجية من أيدي الجمهور." (66)

من ذلك أن أبا العلاء "ارتاب في ترديد لفظ المجون، ومن أجل ذلك أدخل ما نسميه شعر المنادمة في دنيا الخلود، عسى أن ينقيه مما علق به في الأذهان، فقد ألفنا أن نخلط بين الشعر وظروفه الخارجية." (67)

وفي هذا المضمار يذهب أدونيس أبعد من ذلك، حيث يرى أن مثل هذه النصوص، هي أقرب ما تكون إلى الشعر، فهي "تؤسس عهداً جديداً من الكتابة، أعني من الشعر، دون أن يدري بذلك أصحابها، أو يقصدوا إليه." (68)، حيث أن اصطلاح الكتابة، انحدر من التصور النقدي العربي الحداثي، الذي انبثقت رؤاه البنائية من الخطاب المقدس، ومن الخطاب الصوفي، عقب تقفيه محدثات كتابات الآخر، ففكت لديه ثنائية الشعر والنثر، ومن ثم تلاشى الحجاب الحاجز، وتبدلت فواصل المناجزة باللفظ بين الأبنية. (69)

4- خاتمة:

لم نجد خلال قراءاتنا لمحاورات **مصطفى ناصف** مع النثر العربي، أنه يردد أي جملة تفيد بأنه مطلع على النظرية الشفاهية، فهو لم يُحل إليها، ولم نجد أنه تمثل مقولاتها المباشرة ولم يوظف مصطلحاتها، وليس ذلك من الضروري، فالنظرية يمكن أن تكون تجلياتها في عدد من البحوث دون الارتكاء الإبستمولوجي عليها.

اعتمد **ناصف** في محاوراته على فكرة أساس تتركز حول قضية هيمنة الشعر على النثر في الأدب العربي القديم وفي نظر النقاد القدماء، ولقد لفت انتباهه اختلاف أسلوب **الجاحظ** بين كتابيه الأثيرين، البيان والتبين وكتاب الحيوانن حيث يحتفل في البيان والتبيين بالإشارات اللماحة والعبارات الموجزة المتوازية في طولها وإيقاعها، والمحتفية بالأسجاع وألوان الإيقاع ومختلف الألوان السمعية التي تقرب نثره إلى الشعر، غير أنه في الحيوان أميل إلى التروي وإعمال الفكرة التي تتطلب العبارات الطويلة غير المتساوقة في الطول والنغمات، وهنا قرأ **ناصف** أن الجاحظ حاول أن يلفت الانتباه إلى صنعته في البيان والتبيين باستعارة وسائل الشعر النغمية، بينما آثر التعبير النثري الصرف في الحيوان، بعدما طار صيته وذاعت شهرته كمؤلف لا ينظم الشعر ولا ينبغي له.

والمحطة الأخرى التي تستوقفنا في محاورات **ناصف** هي وقوفه على مقامات الهمذاني وقفة تشبه وقفته عند **الجاحظ** في البيان والتبيين، حيث رأى بأن **الهمذاني** لم يكن يسعى إلى سرد قصص ذات منحى نثري كما لدينا في الفترة المعاصرة، لأن ذلك كان سيغضي من قيمتها في عصره، كما حصل مع ألف ليلة

وليلة بعد ذلك، لذلك اصطنع هذا اللون من الكتابة التي تسامقت في أسلوبها وخفتها وقربها إلى الشفاهية لكي يصل بها إلى مقام الشعر العالي في ذلك الوقت، والفكرة عينها أضفاها **ناصف** على رسالة الغفران **لأبي العلاء المعري**.

لقد بدا أن محاورات ناصف خطرات فردية ونظرات خاصة حاولت تأويل قصديات مؤلفي النصوص النثرية التي تناولتها تلك الخطرات والنظرات، غير أننا بقراءتها على ضوء النظرية الشفاهية وجدنا بأنه كان من الممكن أن ترقى إلى أحكام إبستيمولوجية تفسر جانباً من تطورية الأجناس الأدبية في آداب اللغة العربية قديماً، كما يمكن أن تفسر بعض الجدالات حول قضاياها في الفترة المعاصر.

الإحالات:

1- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، منشورات علم المعرفة، الكويت، 1994، ص09.

2- ينظر: محمد بلوحي، الشعر الجاهلي ونظرية التأليف في النقد العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، ع 384، س 32، نيسان 2003.

3- ينظر: جين بروجيس، العصر الجديد للإعلام، تر: هدى عمر السباعي، ط1، المجموعة العربية للتدريب والنشر، القاهرة، 2018، ص96.

4- بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر: محمد برادة، عين للدراسات والبحوث الإنسان، ط1، 2001، القاهرة، ص87.

5- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، منشورات علم المعرفة، الكويت، 1994، ص37.

6- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص61.

7- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص13.

8- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين ، ص45.

9- روبير إسكاربيت وآخرون، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، ص30.

10- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص220.

11- أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992، ص317.

12- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص184.

13- صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول، م 2، ع1، أكتوبر 1981، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ص16.

14- عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، ص48.

15- ضياء الدين ابن الأثير، الوشي المرقوم في حل المنظوم، مطبعة ثمرات الفنون، 1398 هـ، ص6-7.

16- ابن رشيق، العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972، ج2، ص121.

17- سعيد حسن منصور، الحركة الأدبية بين الجاهلية والإسلام، دار القلم الكويت، ط1، 1981، ص41.

18- زكي مبارك، نظرة على فن الكتابة عند العرب في القرن الثالث الهجري، تر: إبراهيم عوض، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006، ص25. نقلاً عن: أدب الكتاب، أبو بكر الصولي.

19- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 05.

20- أدونيس، الشعرية العربية، ص08.

21- روبير إسكاربيت وآخرون ، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، ص31.
22- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبر، ط2، القاهرة، ص17.
23- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، ط1، مؤسسة عز الدين، بيروت، 1985، ص13.
24- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، جدة، ج1، ص24.
25- أدونيس، الشعرية العربية، ص57.
26- عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص56.
27- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص90-91.
28- ينظر: سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص88، و91-92.
29- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين ، ص77.
30- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين ، ص32.
31- الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الهلال، بيروت، ج1، ص24.
32- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ج2، ص34.
33- عبد الله بن وهب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، 1967، ص160.
34- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص287.
35- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي، ص24.
36- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 156.
37- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص153.
38- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص245.
39- ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، بيروت، ص92.
40- عبد الفتاح كليطو، من شرفة ابن رشد، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص38.
41- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص160.
42- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص154.
43- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص249
44- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص44.
45- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص156.
46- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص65.
47- ينظر مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص45.
48- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص46.
49- ينظر: مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص43.
50- ينظر: مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص47.
51- ينظر: مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص42.
52- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص45.
53- والتر أورنج، الشفاهية والكتابية، تر: مُحَمَّد عصفور، ص46.
54- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص43.

55- أدونيس، الثابت والمتحول صدمة الحداثة، ط1، دار العودة، 1978، ص24.
56- ينظر: مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص73
57- ينظر: مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص64.
58- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص69.
59- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص81.
60- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق الهوية الكتابة العنف، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002، ص22.
61- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص 207.
62- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص 208.
63- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص209.
64- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص 212.
65- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص 223.
66- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص224.
67- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص212.
68- أدونيس، الثابت والمتحول صدمة الحداثة، ص27.
69- ينظر: مُحَّد بنيس، كتابة المحو، ص86.

قائمة المراجع:

1- ابن رشيق، العمدة، تحقيق: مُحَّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.
2- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود مُحَّد شاكر، دار المدني، جدة.
3- أدونيس، الثابت والمتحول صدمة الحداثة، ط1، دار العودة، 1978.
4- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
5- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق الهوية الكتابة العنف، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002.
6- أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.
7- بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر: مُحَّد برادة، عين للدراسات والبحوث الإنسان، ط1، 2001، القاهرة.
8- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.
9- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1984.
10- جين بروجيس، العصر الجديد للإعلام، تر: هدى عمر السباعي، ط1، المجموعة العربية للتدريب والنشر، القاهرة، 2018.
11- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
12- روبير إسكاربيت وآخرون، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، ط1، 1985.
13- ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، بيروت.
14- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية الكبر، ط2، القاهرة.
15- سعيد حسن منصور، الحركة الأدبية بين الجاهلية والإسلام، دار القلم الكويت، ط1، 1981.
16- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

17- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، ط1، مؤسسة عز الدين، بيروت، 1985.
18- صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول، م 2، ع1، أكتوبر 1981، الهيئة العامة المصرية للكتاب.
19- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992.
20- ضياء الدين ابن الأثير، الوشي المرقوم في حل المنظوم، مطبعة ثمرات الفنون، 1398 هـ.
21- عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2009.
22- عبد الفتاح كليطو، من شرفة ابن رشد، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2009.
23- عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
24- عبد الله بن وهب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، 1967.
25- محمد بلوحي، الشعر الجاهلي ونظرية التأليف في النقد العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، ع 384، س 32، نيسان 2003.
26- **محمد بنيس**، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.
27- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1998.
28- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، منشورات علم المعرفة، الكويت.