التّناصّ في الصّورة المدحيّة عند مسلم بن الوليد

د. قحطان الفلاح أ. علي الكلش

قسم اللغة العربية – كلية الآداب

جامعة حلب

ملخّص البحث

النصّ يضمر أكثر ممّا يظهر، وإنّ ربط النصّ بجنسه وبالثقافة التي يصدر عنها وبالمرجعيّة التي انحدر منها ليتطلّب منّا أن نقف طويلًا عند التناصّ؛ لأنّه البعد الأعمق في النصّ، كما أنّ الحضور الذهني المشترك الذي يفرزه النصّ بين المبدع والمتلقّي يسهم في جعل النصّ مفتوحًا بغير حدود.

وجوهر العمليّة الشعريّة يقوم على شيئين متلازمين، هما اللعب اللغويّ والتناصّ، فكلّ نصّ يقوم بفهم النصوص التي سبقته أو عاصرته وتمثّلها وتحويلها، وليس الأمر مجرّد استلهام للتراث أو إعادة صبغه من صندوق أصباغ الشاعر، بل هو توالد اللغة من اللغة وإظهارها في قالب يناسب رغبة الشاعر وذوق متلقّيه، وإذا كان لكلّ نصّ أصالته الخاصّة، فإنّه يتبع في الوقت نفسه سلالة يمكنه أن يظهرها بشكل أو بآخر.

وسوف يقوم هذا البحث بدراسة الصورة المدحية عند مسلم بن الوليد، فالانفتاح على التراث سمةٌ بارزة في ديوانه، وهو ما يجعله يستجيبُ لمقولةِ التناصّ الذي يُعدُّ إجراءً نقديًّا يظهر مكوناتِ الخطاب الإبداعي، ويظهر النصوص السابقة المكونة لشعره، وتجلياتها بشكل دقيق.

تمهيد:

التناصّ ظاهرةٌ قديمةٌ في خطاب البشر، تنبّه إليها النقد القديم في غير هذا المسمّى، وتنبّه إليها الباحثون حديثًا فأعطيت مضمونًا جديدًا في الأدب ثمّ

أصبحت ملمحًا بارزًا في الكتابات المعاصرة، وهو مصطلحٌ حديث العهد نسبيًّا في الدراسات الأدبيّة واللغويّة؛ وقد قدّم لنا القرن العشرون هذا المصطلح دون أن يحدّده بمفهومٍ واضح، فبقي المصطلح عائمًا يشوبه غموضٌ على صعيد المفهوم فترةً من الزمن تجاوزت الثلاثين عامًا؛ ومع ذلك شكّل كلمة السرّ التي استولى عليها الكثيرون، فاستُخدم بمفهوماتٍ مختلفة ورؤى متفاوتة، وأفكارٍ توفيقيّة وأخرى صارمة[1].

وأمام هذا التنوّع ترد الأسئلة التي لمّا تحسم إجاباتها بعد بين نقد المصادر القديم، وبين التفكير الجديد حول الملكية الأدبية وأصالة النصّ وغير ذلك من التساؤلات، فهل هو تصوّرٌ نظريّ يحاول المطابقة بين الخطاب الأدبيّ والتوجّهات الحديثة للكتابة الأدبيّة؟ وهل التناصّ سمة بارزة لتوجّهات الكتابة الحديثة؟، وهل هو رهانٌ قطعيّ يراد منه توضيح ما ينبغي فهمه من مصطلح "نصّ"؟، ولم يتوقف النقد المعاصر عند حدود المصطلح الحديث والظاهرة القديمة بل جهد في تأسيس خطوة عمليّة وفي تحويل التناصّ إلى طريقة أو منهج إجرائيّ له أدوات ووسائل تحليليّة تساعد الناقد أو القارئ المتخصّص في كشف البنى التحتيّة للنصوص وتعرية دواخلها[2].

إنّ التناصّ هو تعالق نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة[3]، ويكاد الدارسون يتّفقون على أنّ "التناصّ شيء لا مناص منه؛ لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانيّة والمكانيّة ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصيّ أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نصّ هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النصّ من قبل المتلقّي أيضًا"[4].

---

[1] انظر للتفصيل النصّ الغائب، تجليات التناصّ في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص26- 39.

[2] انظر التناص ذاكرة الأدب، تيفين سامويل، تر: د. نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص5.

[3] انظر تحليل الخطاب الشعري، ص121.

[4] المرجع نفسه، ص123.

ولا يمكن أن تغيب عنّا صعوبة الإحاطة بكلّ مصادر التناصّ في النصّ، ولذلك يقف الدارس دائمًا بين التناقض القائم على شموليّة المصطلح من جهة، وقصور الاطّلاع ومحدوديّته الحتميّة أمام التراكم المعرفيّ الذي يختزنه النصّ، أيّ نصّ، من جهةٍ أخرى، فكل نصّ هو تشرُّب وتحويل للنصوص الأخرى[1].

بالاتكاء على ما سبق سوف يحاول هذا البحث أن يقدّم مقاربة تطبيقيّة لتقنية التناصّ من منظور أسلوبي ودلاليّ يتجلّى فيه البعد النظري ممثّلًا بإغناء وفير من شعر مسلم المدحيّ وشعر بعض من عاصره أو سبقه.

وسوف تشتغل هذا المقالة في درس التناص في الصورة المدحية في ديوان مسلم بن الوليد "صريع الغواني" الشاعرِ العباسي الذي وُلد في الكوفة نحو سنة أربعين ومئة للهجرة، وتوفي سنة ثمان ومئتين، وذلك من خلال القصيدة الأولى في هذا الديوان، وتأتي هذا القصيدة، مثل أغلب ديوانه، لافتة للنظرِ في بنياتها سيميائيًا ولغويًا. والانفتاحُ على التراث سمةٌ تكاد تكون لازمة لا غنى لأي شاعر قديمًا كان أو حديثًا عنها، وهي سمة بارزة من بينِ خصائصِ ديوان مسلم الفنّيّة المميّزة، وهو ما يجعله يستجيبُ لمقولةِ التناصّ الذي يُعدُّ إجراءً نقديًا يظهر مكوناتِ الخطاب الإبداعي، ويظهر النصوص السابقة المكونة لشعره، وتجلياتها بشكل دقيق.

ولا ضير إذًا من التأكيد بادئ ذي بدء أنّ رصد الأبيات التي التقى فيها مسلم بن الوليد مع غيره من الشعراء السابقين أو المعاصرين له، لم يكن غايةً في ذاته، ولم تكن من مهام البحث مراجعة التّراث لإثبات السرقة بقصد الإدانة الأخلاقية، أو استعراض المقدرة الحفظيّة والرصيد الثقافي كما كان

[1] انظر النصّ الغائب، ص20.

أكثر النقاد القدامى يفعلون[1]، بل كانت الغاية من سبر تلك القصائد ورصد الأفكار السابقة لعصر الشاعر والمعاصرة له؛ إظهار البعد الإبداعي ومحاولة الوقوف على التساؤلات التي سبقت لمعرفة قدرة الشاعر الإبداعية على التعامل مع الموروث الثقافي وتوظيفه في بناء العمل الفنّي، بما يخدم رغبته في التعبير وحاجة متلقّي شعره إليه.

إنّ وقوف مسلم على شعره وأخذه نفسه بشيء من العناء فيه؛ نوع من الصنعة الشعريّة التي لها جذور في العصر الجاهلي، وأخذ الشعراء أنفسهم بها منذ أواخر العصر الأمويّ وعظم وجودها عند مسلم بن الوليد ومعاصريه، حين غدت صناعة الشعر تقوم أكثر ما تقوم على التأنّق اللفظيّ وما يستتبعه في التركيب اللغويّ من تقديم وتأخير ومقابلة وجناس وتضادّ وغيرها ممّا عُرف بين نقاد الشعر وقتئذٍ وفيما بعد كذلك بالبديع، فقد قال القلقشندي صاحب صبح الأعشى في صناعة الإنشا عن مسلم بن الوليد إنّه "أول من استخرج اللطيف من المعاني في الشعر وجرى على طريقة البديع"[2].

ويرى ابن رشيق في كتابه "العمدة" أنّه لا يوجد للمبتدئ في طلب التصنيع ومزاولة الكلام أكثر انتفاعًا منه بمطالعة شعر حبيب وشعر مسلم بن الوليد؛ لما فيهما من الفضيلة لمبتغيها، ولأنّهما طرقا إلى الصنعة ومعرفتها طريقًا سابلة، وأكثرا منها في أشعارهما تكثيرًا سهّلها عند الناس، وجسّرهم عليها، على أنّ مسلمًا أسهلُ شعرًا من حبيب، وأقلّ تكلّفًا، وهو أوّل من تكلّف

---

[1] انظر مشكلة السرقات الأدبية، دراسة تحليلية مقارنة، محمد مصطفى هدارة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1 لا، 1958، ص187.

[2] صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي، تحقيق: يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق ط1، 1987، ج1، ص493. وانظر: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، الدكتور محمد زكي العشماوي، منشورات جامعة حلب، بلا تاريخ، ص203 وما بعدها، حيث يجري مقارنة بين القصيدة الجاهلية والقصيدة العباسية.

البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة، وأكثرَ منها، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل مسلم صريع الغواني إلّا النبذ اليسيرة، وهو زهير المولدين؛ كان يبطئ في صنعته ويجيدها[1].

التناصّ في صورة مسلم المدحيّة:

والقصيدة الأولى[2] في ديوانه الذي وصلنا مشروحًا من قبل أحد أدباء الأندلس وهو أبو العبّاس الطّبيخي، وبتحقيق سامي الدهّان، في مدح يزيد بن مزيد الشيباني ابن أخي معن بن زائدة وأحد القادة الفرسان المعدودين، والقصيدة كما يقول الشارح أشهر ما في ديوانه من شعر، ولعل شهرتها عائدة إلى أنّها تمثّل خير تمثيل ما يمكن اعتباره مذهب مسلم وبعض معاصريه ومن تعمّقه بعدهم كأبي تمّام، المذهب الذي ألمحنا قبل قليل إلى بعض مفرداته وذكرنا أنّه عُرف عند النقاد والبلاغيين العرب بـــ"البديع"، وأكثر أبيات القصيدة يصلح دليلاً لذلك.

وقد جعل هذا البحث أبيات القصيدة التي تناولها مميّزة في الكتابة عن الأبيات التي استقى منها الشاعر مادته أو التقى فيها معها، وسوف يحاول هذا البحث أن يلج من خلالها في عالم الصورة المدحية الزاخر بالتناصّ ليبيّن كما سبق الإشارة قدرة الشاعر على التعامل مع الموروث، واستظهار ما رسب في ذاكرته أو عاصره من معان وأداء لغويّ، وتوظيف ذلك كلّه في العمليّة الإبداعيّة. ومطلع هذه القصيدة مختلف عن المطالع التي سارت على عمود

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5، 1981، ج1، ص130- 131.

[2] شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري، عُني بتحقيقه والتعليق عليه الدكتور سامي الدهان، دار المعارف، ط3 ت/ لا، ص1 بعد مقدمة المحقق.

الشعر والتزمت الوقوف والاستيقاف والبكاء والاستبكاء وذكر الديار وغير ذلك، بل يبدأ مسلم مدحيته منفردًا في مشاعره مقرًّا بتماديه في الخلاعة رغم العواذل:

لُجِرْتَ حبلَ خليعٍ في الهوى غزلٍ وشمّرتْ هِمَمُ العُذّالِ في العذلِ

ففي مطلع القصيدة هذا توظيفٌ لما كان أصله اجتماعيًّا في بناء القصيدة الفني بالاعتماد على إمكانات اللغة وطاقاتها التعبيرية؛ إذ إنّ أصل ذلك على ما جاء في شرح الديوان لهذا البيت أن تمهّل للدابة في الرّعي جارّةً رسَنَها، هذا من جهة معناه، أمّا من جهة التركيب فقد تصدر هذا البيت ضمير المتكلم "ضمير الأنا" قويًّا صادمًا في التعبير عن الذات، ثم إنّه غاب فجأة عن الأبيات التّالية بالرّغم من أنّه ما يزال يتحدّث فيها عن نفسه، حتّى إذا وصلنا إلى البيت الخامس وجدناه هادئًا كهدوئه المتكلّف خوفَ الرقيب:

هاجَ البكاءُ على العينِ الطّموحِ هوًى مُفرِّقٌ بينَ توديعٍ ومُحتَمِلِ

لَولا مُداراةُ دمعِ العينِ لانكشفتْ مِنّي سَرائرُ لم تظهرْ ولمْ تُخَلِ

إنّ الشاعر يضعنا في استهلال القصيدة في مشهد الوداع والاحتمال، مصوّرًا لوعته وعدم قدرته على السلوان، ناهجًا سبيل الشعراء متفنّنًا في محاولة الإتيان بالغريب في تأليف هذا المعنى، على أنّ الشعراء قبله وقبل العصر العبّاسي عامّة كانوا يصوّرون في مستهلّ قصائدهم الظعائن وتعلّقهم بها وحزنهم على فراقها، أمّا مطالع القصائد عند مسلم وغيره ممّن عاصره فقد توسّعوا في وصف فراق صويحباتهم من دون أن يكون ثمّة رحيل، وإنّما هو صدود دلال أو عدم اكتراث أو سوى ذلك.

وعلى نهج الشعراء الذين سبقوه يسير كذلك في مطلع هذه المدحية في الشكوى من الدّهر؛ لأنّه ينغّص عليه لذّته، ثمّ إنّ ذلك قد يُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه كما قال ابن قتيبة[1]:

ماذا على الدّهرِ لو لانتْ عريكتُهُ ... وزدْ في الرّأسِ منّي سكرةَ الغَزَلِ

جُرْمُ الحوادثِ عندي أنّها اختلستْ ... مِنّي بناتِ غِذاءِ الكَرْمِ والكُسَلِ

ولا شكّ أنّ الدّهر أمر معتقَدٌ ضررُه في الفكر الإنساني ومنه الفكر العربيّ منذ الجاهليّة، فها هو الأضبط بن قُريع يدعو إلى أن يتلقّى الإنسان بالقبول ما يجيء من الدهر، بل إلى أن يقرّ عينًا به؛ لأنّ ذلك أدعى للانتفاع بالمعيشة[2]:

فاقبلْ منَ الدّهرِ ما أتاكَ بِهِ ... مَن قرّ عينًا بعَيْشِهِ نَفَعَهْ

أمّا أبو كبير الهذليّ فيخبر ابنه "خلاوة" عن الدهر وأحواله التي لا تُبقي والدًا ولا مولودًا من المخلوقات كافّة، ويضرب لذلك مثلًا الحُمُر الوحشيّة[3]:

أخلاوَ إنّ الدّهرَ مُهلِكُ مَن ترى ... من ذي بنين وأُمّهم ومن ابْتَم

والدّهرُ لا يبقى على حدثانِهِ ... قُنْبٌ يَرِنْنَ بذي شُجونٍ مُبرِمِ

من هذه الشواهد التي سلفت عن الدهر، وكثير غيرها، نجد أنّ الموقف عامّة هو التبرّم من الدهر والضيق به، والشعراء بعد يتصرّفون في ذلك، رضًى به أو سخطًا عليه أو استسلامًا له أو استخلاصًا من تجربته للعبر والنصائح.

---

[1] انظر الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006، ج1، ص76.

[2] الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد الكريم إبراهيم الغرباوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ج18، ص129.

[3] ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995، القسم الثاني، ص111.

ويطيب للشاعر بعد ذلك أن يضيف إلى مطلع قصيدته جزءًا آخر لافتًا للانتباه حين يتغنّى في هذا المطلع بأيّام صباه، ويسترجع من ذاكرته بعض الأوقات السعيدة، فيصف ما كان منه من مخالسة دهره بعض لحظات يقطعها لاهيًا جذلًا في غفلة من دهره:

وربَّ يومٍ مـن اللـذّات مُحتَضَـرٍ قصّـرتُه بلقـاء الـرّاح والخَلَلِ

كمْ قدْ قطعتُ وعينُ الدّهرِ راقدةٌ لِمَامَةً بالصِّبا في اللّهوِ والجذلِ

لِمَام تشبه أيّام طرفة بن العبد وغيره من الشعراء الذين تغنّوا بقضاء أوقاتهم بالملذّات، يقول طرفة من أبيات يعدّد فيها ما يدّعي أنّها سبب وجوده في الحياة ورغبته فيها، ومنها تقصير الليالي المظلمة باللهو مع صاحبته الجميلة[1]:

وتقصيرُ يومِ الدّجنِ والدّجنُ معجبٌ بِبَهْكَنةٍ تَحْتَ الطِّرافِ المُعَمَّمِ

على أنّ هذه المتع التي تغنّى بها طرفة كانت غاية في ذاتها، على حين كانت مقدّمة لما بعدها في قصيدة مسلم التي بين يدي هذا البحث، أمّا البيت الذي جعل فيه الشاعر عين الدهر نائمة، غافلة عنه وهو يمضيه صبًّا لاهيًا، فإنّ فيه تناصًّا لا تخطئه العين مع معاصره أبي نواس الحسن بن هانئ في قوله الذي صفّق له بعض نقّاد الشعر القدماء ورآه مع بيتين آخرين "أمدح بيت قاله مولّد"[2]:

تغطّيتُ منْ دهري بِظلِّ جناحِهِ فعَيْنِي تَرى دهري ولَيسَ يَرانِي

---

[1] ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص47.

[2] انظر العمدة لابن رشيق، ج2، ص140، والبيت في ديوانه الذي حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/ لا، ت/ لا، ص469.

وينتقل من بعد ذلك مسلم إلى وصف المشقّات التي واجهته قبل أن يصل إلى ممدوحه، من قفار واسعة مهولة ومن عناء وسهر له ولراحلته التي أفلّته إليه، وذلك ليهون في مقابلها ما يعطيه:

وبَلدَةٍ لمَطايا الركبِ مُنضيَةٍ أنضيتُها بوَجيفِ الأينُقِ الذُلُلِ

وهذا المعنى مكرور استهلكه الشعراء في إنضاء المطية لطول المسافة إلى الممدوح، غير أنّ مسلمًا أنضى_ في الطريق إلى ممدوحه_ القيافي التي أرهقته بطولها ووعورتها، مستعينًا بناقته القويّة المذلّلة، ورغم أنّ مسلمًا قد كثّف هذا المعنى في هذه المدحيّة غير أنّه يلتقي في السياق العامّ مع كثير من الشعراء قبله ركبوا إلى ممدوحيهم، أو جاؤوا بالناقة للتخلّص إلى غرض القصيدة في غير المديح، وهو يلتقي مع نفسه كذلك في قوله من مدحيّة أخرى[1]:

وبَلدَةٍ ذاتِ غَولٍ لا سَبيلَ بِها إلّا الظُنونُ وإلّا مَسرَحُ السَّئِمِ

والأمثلة في الشعر كثيرة كثرة مفرطة، وبعد هذا الاستهلال ينطلق الشاعر مادحًا، ولا بأس من الإشارة إلى أنّ الصورة للمطيّة من خصائص شعر العصر العبّاسي في المدح، وقد تسابق شعراء هذا العصر على تكرارها مستقين مادّتها من التراث، مع بعض المحاولات في التوليد في معانيها[2]، وبعد أن تركت الوظيفة الاجتماعيّة للشعر آثارها على الصّورة الشعريّة ومنها المدحيّة، "فلن تكون الصورة وسيلة ضروريّة يستكشف بها الشاعر تجربته

[1] شرح ديوان صريع الغواني، ص155.
[2] انظر الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، الدكتور عبد الله التطاوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، 1997، ج1، ص175/ 176.

الخاصّة، فضلًا عن أنّها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخليّة إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال[1]، وقبل أن يدخل مسلم إلى غرضه في هذه القصيدة وهو مدح يزيد بن مزيد يأتي ببيت شعري يصوغه حكمة تحذّر الغافلين والمائلين عن القصد، ليخلص من هذا البيت إلى موضوعه فيما عُرف في البلاغة ببراعة التخلُّص، يقول:

يَا مائلَ الرأسِ إنّ اللّيثَ مُفترسٌ ميلَ الجماجِمِ والأعناقِ فاعتدلِ

على ذلك تجيء هذه الحكمة مناسبة تمامًا ولم تقتصر وظيفتها على التخلّص وحسب، فقد حذّر الغافلين والمائلين، كما سبق، من الليث لأنّ ممدوحه ليث ضرغامة، وقد يكون استقى مادة هذه الحكمة التي مثّل لها بالتحذير من وثبة اللّيث من الذابغة الذبياني الذي يقول محذرًا قومه من حرب الغساسنة[2]:

وقلتُ يا قوم إنّ اللّيثَ منقبضٌ عَلَى براثنِهِ لِلوثبةِ الضّاري

وإذا ما وصلنا إلى قول مسلم:

كمْ قَدْ أذاقَ حِمامَ الموتِ منْ بطَلٍ حامي الحقيقةِ لا يُؤتى منَ الوَهَلِ

أغرُّ أبيضُ يغشَى البيضَ أبيضُ لا يرضَى لمولاهُ يومَ الرّوعِ بالفَشَلِ

فإنّه يجعل ممدوحه يذيق خصمه الذي يوصف بأنّه حامي الحقيقة حمام الموت، وحامي الحقيقة أي يحمي كلّ ما حقّ له أن يحميه، فحقيقة الرجل ما يلزمه حفظه والدفاع عنه[3]، وقد تداول الشعراء قبل مسلم هذا المعنى على

---

[1] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص331.

[2] ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط3، د/ لا، ص75.

[3] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط3، 1993، مادة: حق.

مختلف أغراضهم من مدح ورثاء وفخر وغير ذلك، وبيت مسلم الأوّل تحويل لبيت عنترة من الفخر إلى المدح حين يقول عنترة[1]:

وَمِشْكٌ سابِغَةٍ هَتَكْتُ فُروجَها بِالسَّيفِ عَنْ حامي الحَقيقَةِ مُعلِمِ

فكلٌّ من عنترة وممدوح مسلم يواجه بطلًا مقدّمًا، فيُرديه ميتًا، أمّا الخنساء فقد ألحّت على هذا المعنى إلحاحًا بيّنًا في رثاء أخيها صخر وممّا قالته[2]:

حامي الحَقيقَةِ وَالمُجيرَ إِذا ما خيفَ حَدُّ نَوائِبِ الدَّهرِ

وعلى هذا النهج من التشاكل اللفظي والتضادّ اللذين يمنحان الأبيات مزاوجة موسيقية مألوسة، تمضي صورة مسلم متميّزة بطابعها البسيط المكرور الذي يستغلّ فيه إمكانات اللغة وطاقاتها التعبيرية دون وجود ابتكار، فالممدوح يوفي على مهج أعدائه بالقتل، ويعمل فيها عمل الموت في نفاذه، آخذًا أمره على مهل حتى يأتي على جميع مطالبه:

مُـوفٍ على مُهَجٍ في يـوم ذي رهـجٍ كـأنّـهُ لجَـلٌ يسعـى إلى أمَـلِ

ينَـالُ بالرّفْـقِ ما يَـعْـيا الرّجـالُ بِهِ كالموتِ مُستعجلًا يأتي على مَهَلِ

لا يُـلقـحُ الحربَ إلا ريـثَ ينتجُـهـا من هائلٍ أو أسـيرٍ غيـرِ مُختـبَـلِ

ويبدو أنّ تزاحم هذه الجناسات في هذه الأبيات هو ما أعجب بعض النقاد القدامى وجعلهم يقفون عندها بالاستحسان، وإلّا فقد التقى فيها مع كثير من أشعار التراث، وأعاد تركيبها على هذا النمط من التركيب، ففي تشبيه الحرب بالناقة تلوح أبيات زهير بن أبي سلمى مع فارق الموقف الشعوري لدى

[1] ديوان عنترة، اشرف على تصحيحه إبراهيم الزين، دار التجاح ودار الفكر، بيروت، ط/ ١، ت/ ١، ص210.
[2] ديوان الخنساء، ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، حققه أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ط3، 1988،ص110.

الشاعرين من الحكمة ونبذ الحرب عند إلى تصوير قدرة الممدوح عند مسلم يقول زهير[1]:

متى تبعثُوها تبعثُوها ذميمةً وتضرَ إذا ضرّيتمُوها فتضرَم

فتعرُكُمْ عـــــرك الرَّحَـى بثفـــالها وتلقـح كشـافًا ثمّ تُنتـــج فتتأم

ويبدو أنّ لزهير مرّة أخرى أثرًا خاصًا وبارزًا في مدح مسلم يؤيد ذلك قوله:

لا يرحلُ النّاسُ إلّا نحوَ حجرتِهِ كالبيتِ يأوِي إليهِ مُلتقَى السُّبُلِ

فقد ضرب مثلاً لحجرته حيث الأمان والدفء بالبيت الحرام، فقد بلغ كرم الممدوح عنده حدًا جعله فيه ملتقى سبيل السّائلين، وهو في هذا يعيد صياغة ما رسمه زهير في هرم وإن أضاف البيت الحرام يقول زهير[2]:

قد جعلَ المُبتغونَ الخيرَ في هرمٍ والسائلونَ إلى أبوابِهِ طُرقَا

أمّا مروان بن أبي حفصة، فله في معن بن زائدة عمّ يزيد ممدوح مسلم[3]:

إلى بابِ معنٍ ينتهِي كُلُّ راغِبٍ يُرجّي النّدى أو خائِفٍ يترقّبُ

وتتابع الأبيات لتصل إلى مزج الشجاعة بالكرم في تصوير الفارس الممدّح:

يقـري المَـــنيّةَ أرواحَ الكُـــماةِ كَـــما يقري الضُّـيوفَ شُحومَ الكُومِ والبُزُلِ

يكْسُو السُّيوفَ دماءَ النّاكثينَ بِهِ ويَـجـعـــــلُ الهَـامَ تيجـــانَ القَـنا الذُّبُـلِ

---

[1] شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982، ص27.

[2] المصدر السابق، ص46.

[3] شعر مروان بن أبي حفصة، جمعه وحققه وقدم له الدكتور حسين عطوان، دار المعارف، ط3، د.ت، ص16.

ومعلوم أنّ اقتران الشجاعة بالكرم من لوازم الفروسيّة، ثمّ ممّا يجب أن يلحّ عليه الشاعر في وصفه، مدحًا كان هذا الوصف كما في هذه الأبيات أو رثاء أو فخرًا، فهو من المعاني المتداولة في الشعر العربيّ، حيث دار على ألسنتهم كثيرًا، فمسلم يلتقي فيه مع كثير قبله، كالنابغة الذبياني الذي يقول في عمرو بن الحارث الغساني[1]:

تحيّنْ بكفّيه المنايا وتارةً تسحّانِ سحًّا من عطاءٍ ونائلِ

ويقول إبراهيم بن هرمة مادحًا[2]:

وأضْرَبُ لِلْقِرْنِ يومَ الوَغَى وأطْعَمُ في الزّمَنِ المَاحِلِ

أمّا حين يجعل مسلم ممدوحه يحيل دماء من ينقضون عهده لباسًا للسيوف، فإنّ مسلمًا يلتقي فيه ألفاظًا ومعنى مع أبيات سابقة، كبيت ذي الرمة في الفخر[3]:

بالسّند إذْ جمعُنا يكسُو جماجمَهُمْ بيضًا تداوي من الصّوراتِ والصّيَدِ

وأمّا معنى البيت فهو مستفاد كذلك من الشعر القديم، فقد أشار الجرجاني في الوساطة إلى أنّ مسلمًا أخذه من قول جرير[4]:

---

[1] ديوان النابغة، ص147.

[2] ديوان إبراهيم بن هرمة، تحقيق محمد جبار المعيبد، مطبعة الآداب في النجف الأشرف، 1969، ط/ 1، ص195.

[3] ديوان ذي الرّمة، ص70.

[4] انظر الوساطة بين المتنبي وخصومه القاضي الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص196. والبيت ليس في ديوان جرير شرح محمد بن حبيب، بتحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، ط3.

كأنّ رؤوسَ القومِ فوقَ رماحنا إذا أشرعتْ تيجانُ كسرى وقيصرا

وحين يقول مسلم بعد ذلك:

قدْ عوّدَ الطّيرَ عاداتٍ وثقّنَ بها فهُنّ يتبعْنَهُ في كُلّ مُرتحَلِ

فإنّه يستقي هذا المعنى من كثيرٍ من أبيات الشعر التي سبقت عصره أو التي عاصرته؛ لأنّه معنى متداول محبوب، فيما يبدو، عند النفوس قديمًا، ولعلّ ذلك راجع إلى أنّه يظهر الشجاعة والكرم ركيزتي الفروسيّة الأساسيتين، وقد ألحّ مسلم نفسه على هذا المعنى وأعاد صياغته وأتقن وأبدع حتى جعل القلقشندي يقول: "وكلّ هؤلاء _يعني الشعراء_ قد أتوا بمعنى واحد لا تفاضل بينهم فيه إلّا من جهة حسن السّبك أو من جهة الإيجاز، ولم أر أحدًا أغرب في هذا المعنى فسلك هذا الطريق مع اختلاف مقصده إلّا مسلم بن الوليد فقال:

أشربتْ أرواحَ العدا وقلوبَها خوفًا فأنفسُها إليكَ تطيرُ

لو حاكمتْكَ قطالبتْكَ بذحلِها شهدتْ عليكَ ثعالبٌ ونسورُ

فهذا قد فضل به مسلم غيره في هذا المعنى[1]، إذ لم يكتف بتشخيص الطير وإشراكها في حروب الممدوح، بل جعلها تشهد على إزهاق الممدوح أرواح الأعداء لو حوكم هذا الممدوح أو طولب بدية تلك النفوس، ويمكن أن نعدّ ذلك تناصًّا مع الذات، إضافة إلى التناصّ مع ما استقاه من التراث الشعري وأعاد سبكه بأسلوبه، فمن ذلك قول المهلهل[2]:

---

[1] صبح الأعشى، ج2، ص339، والبيتان في شرح ديوان مسلم، ص223، وفيه: ملاحم بدل ثعالب.
[2] ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ط1، 1993، ص48.

حَتَّى تَرى أوصالَهُم وَجَماجِـــــمًا مِنهُم عَلَيها الخامِعاتُ وُقوعا

وَتَرى سِباعَ الطيرِ تَنقُر أعيُنًا وَتجـــــرُّ أعضـــــاءً لَهُم وَضُلُـــوعا

وللنابغة الذبياني أبيات مشهورة في الاعتذار لقومه من عمر بن الحارث الأصغر الغساني، يمدحه فيها ويصف وصفًا دقيقًا حركة عصائب الطير وهي تتبع جيشه في غزاته وتترقّب قتله لمن يغزوهم؛ لأنّها اعتادت أن ترى جيش الممدوح منتصرًا لتقع على لحوم قتلاه، يقول[1]:

إذا ما غَزَوا بِالجَيشِ حَلَّقَ فَوقَهُم عَصـــــائِبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصـــــائِبِ

ويظلّ الشعراء يتداولون هذا المعنى، ويعيدون صياغته في العصر العبّاسي، كما نجد عند أبي نواس معاصر مسلم بن الوليد، وعند أبي تمّام والبحتري والمتنبّي وغيرهم، ممّا يؤكّد مقولة أنّ الأدب يعكس نفسه في مفهوم التناصّ، وهذا تفصيل ذلك بعد قوله:

تراهُ في الأمنِ في دِرعٍ مُضاعَفَةٍ لا يأمَنُ الدَّهرَ أن يُدعَى على عَجَلِ

يظهر جليًّا في مدح مسلم ما عُرف في نظريّة التناصّ بالتفاعل الأساسيّ بين الواقع والنصّ[2]، فهل يتحدّث الأدب عن ذاته أوّلًا أو يتحدّث عن العالم الخارجي، يكتب صاحب "التناصّ ذاكرة الأدب": "إنّ الإدراك الجيّد لمفهوم التناصّ يسمح بالخروج من التعارض الحادّ الذي يقسم النقّاد، ذلك التعارض

[1] ديوان النابغة، ص42.
[2] انظر التناص ذاكرة الأدب، ص70.

الذي يرى أنّ الأدب إمّا أن يتحدّث عن العالم، أو أن يتحدّث عن نفسه، ويجمع التناصّ بين هاتين الصفتين المتعارضتين[1].

ويرى أنّ ذلك يتمّ وفقًا لمجموعة عناصر تقوم بتحويل الأدب إلى مجال قائم بذاته من جهة، وربطه بشكل مباشر أكثر مع العالم من جهة أخرى، ويخلص إلى أنّ في عمليّة استعادة المولّ المستدانة من الواقع تعبيرًا محتملًا لنقل العالم إلى الفنّ، بما أنّنا لا نستطيع أن نحصر التناصّ في الإعادة الصرفيّة للبلاغات الأدبيّة[2].

أمّا في معنى هذا البيت فإذا كان ثمّة من الشعراء من يرى لبسَ الدّرع حزمًا وأهبة للكريهة لا بدّ منه، كقول النابغة في ذلك[3]:

سَهكين منْ صدإ الحديد كأنّهمْ تحتَ السنوّرِ جِنّةُ البقّارِ

فهو يصوّر ممدوحيه متعرّقين من لبس الحديد، وهم تحت دروعهم كالجنّ لنفوذهم في الحرب، وقال عنترة[4]:

عَجِبَتْ عُبَيْلَةُ من فتىً متبذّلٍ عاري الأشاجع
شاحبٍ كالمنْصلِ

شَعَثَ المَفارق منْهجٍ سربالُه لم
يدْهنْ حَوْلًا ولم
يتَرجّلِ

[1] المرجع السابق، ص70، 71.
[2] انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[3] ديوان النابغة، ص56، وفيه: "سهكين أي عليهم سُهكة الحديد وهي الرائحة المتغيرة، والسنوّر السلاح التام، والبقار: اسم رمل كثير الجنّ.
[4] ديوان عنترة، ص170، 171.

لا يكْتَسي إلا الحديدَ إذا اكتَسَى وكـــــــــــــذاك
كـــــــــلُّ محـــــــــاربٍ مُستَلْئِمِ
قد طالـــــــما لبـــــسَ الحـــــديدَ فإنّـــــــــما
صـــــــــدأُ الحـــــــــديد بجلده لـــم
يُغْسَـــــــــــلِ

فإنّ ثمة من يرى الدّرع متعبة ولبسها دليل خوف ووهن، وللشاعر الحقّ في أن يمدح الشيء وينمّه إذا كان مُجيدًا، بل عدّ ذلك دليل قوته الشعرية، ففي قول مسلم تماشٍ مع الرأي الأوّل وعكس للمعنى الذي عليه الثاني، كقول الأعشى لعمرو بن مَعد يكرب[1]:

وإذا تجـــيءُ كتيـــــــبةٌ ملمـــومـــــــةٌ
شـــــــهبـــــــاءُ يجتـــــدبُ الكُمـــــــاةُ نزالَها
كنتَ المقدّم غيرَ لابسِ جُنّةٍ بالسّيفِ تَضربُ مُعلَمًا أبطالَها

ثمّ إنّ الممدوح عند مسلم لا يشغل نفسه بالتّزيّن، ولا تدعه همّته يتمسّح بالعطور والكحل؛ إذ إنّه أكبر من أن يهتمّ بذلك:

لا يَعبَقُ الطيبُ خدّيهِ ومَفرِقَهُ ولا يُمَسّحُ عينَيهِ منَ الكُحَلِ

وللشنفرى في معنى عدم التزيّن، متحدّثًا عن نفسه مفاخرًا بخصاله من أبيات في لاميّته المعروفة[2]:

ولا خالفٍ داريّةٍ متغزّلٍ يروحُ ويَغدو داهنًا يتكحّلُ

[1] ديوان الأعشى، دار صادر بيروت، ط3، 2003، ص154.
[2] ديوان الشنفرى، جمعه وشرحه وحققه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص61.

وهو معنى اعتدنا أن نراه في الشعر بعكس ما عند الشنفرى ومسلم في البيتين السالفين، فقد أشاد النابغة الذبياني بممدوحيه الغساسنة وصوّر ترفهم ممثّلا في رقّة نعالهم إضافة إلى قوتهم وشدّة بأسهم في الحروب[1]:

رِقَاقُ النِّعالِ طَيِّبٌ حُجزاتُهمْ يحيُّونَ بالرَّيحانِ يومَ السَّباسبِ

ولا بدّ للشاعر أن يشير في سياق مدحه إلى قوم الممدوح الذين لا يختلف كبيرهم عن صغيرهم في الحلم والرزانة:

كَبيرُهمْ لا تقومُ الراسياتُ لهُ حِلْمًا وطفلُهمُ في هذي مُكتهلِ

وتصوير رزانة الشيوخ وتشبيهها بالجبال معهود في التراث الشعري، تداوله الشعراء وفق أغراضهم، وكأنّ بيت مسلم مستوحى من قول الفرزدق مفتخرا[2]:

أحلامُنا تَزِنُ الجبالَ رَزانَةً وتَخالُنا جِنًّا إذا ما نَجهلُ

ثمّ يعود شاعرنا إلى ممدوحه يفرده بالدعاء بالسلامة، لأنّ سلامته سلامة للدين وللملك من أي خطر، فهو الذي أرسى دعائمهما وثبّت أقدام أهلهما بعد أن كادت تزلّ في معركة الخليج:

إسلَمْ يزيدُ فما في الدِّينِ من أودِ إذا سلِمتَ وما في المُلكِ من خَللِ

أثبتَّ سوقَ بني الإسلامِ فاطَّادتْ يومَ الخليجِ وقَدْ قامَتْ علَى زَلَلِ

---

[1] ديوان النابغة، ص47.

[2] ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، ص491.

وجاء في شرح الديوان[1]: "ويروى فما في الدّين منْ حَرَجٍ"، فيصبح المعنى مستفادًا من القرآن الكريم، وبذلك يكون قد استقى من قوله تعالى[2]:چھ ھ ھ ے ے چ، وأخذ منها حاجته في هذا المقام، فقد نصر يزيد الدّين وكاد أهله يُغلبون فسلامته سلامة للدين، وهو من المعاني التي كثرت عند شعراء العصر الأموي والعصر العباسي، يقول مروان بن أبي حفصة في معن بن زائدة[3]:

كَفى القبائلَ معنٌ كلَّ معضلةٍ يُحمى بها الدّينُ أو يُرعى بها النَّسبُ

ولا بأس أن يعتمد في مدحه على ما يسمّى بالسيرة الذاتية للممدوح، فيُدخل بعض ما شاع عنه في لقاءاته الحربيّة مع الخوارج وغيرهم ممّن كان الخليفة يندبه لقتالهم، ليؤكّد ما سبق أن نبّه البحث إليه من استدانة الشاعر من الواقع في بناء نصّه:

والمارقُ ابنُ طريفٍ قدْ دلفْتَ لهُ بعســـــــــكرٍ للمنايا مُســـــــبلٍ هَطـــلِ

شـــــــامَ النِّـــــزالَ فأبرقْـــتَ اللقـــــــاءَ لهُ مُقـــــــدَّمَ الخَطوِ فيها غيـرَ مُتَّكِلِ

فقد قابل يزيد ابنَ طريف الخارجي الذي أضرّ بهارون الرشيد إضرارًا شديدًا، إذ كان لا يقوم له من قواده إلّا هُزم حتى نازله يزيد فقتله في جموع كالمنايا

[1] شرح ديوان مسرع الغواني، ص16.
[2] الحج/78.
[3] شعر مروان بن ابي حفصة، ص20.

تتهاطل على الأعداء، وتشبيه الجموع في سرعة نزولها ساحات الوغى بالسيول أو الأمطار في تدفّقها، صورة معهودة في التراث الشعري العربي، فقد قال حسان[1]:

تظلُّ جيادُنا متمطِّراتٍ تلطِّمُهنَّ بالخُمرِ النِّساءُ

وإذا كان أصل "الشيم"[2] هو النظر إلى السحاب للتحقّق أين يكون مطره، فإنّ الشاعر استعاره لمعاينة النزال وعليه استعار "أبرقت اللقاء"، من إبراق السحابة: أي إبداؤها البرق، ورغم أنّ هؤلاء المارقين الذي خرجوا أنداداً في الحرب لا يفرّون ولا يغلبون ولا يُقدر عليهم، فإنّ يزيد قد ترك جثثهم طعاماً للطّير، ورجع برؤوسهم مع الراجعين من عسكره:

ومَارِقِيـــــنَ غُـــــزاةٍ مِـــنْ بُيوتِهِـــــــمْ لا يَنكُلون

ولا يُؤتَونَ من نَكَلِ

خلّفتَ أجسادَهم والطّيرُ عاكفةٌ فيهـــــا وأقفلتَهُم هامًا مع القفَلِ

مرّة أخرى يستغلّ الشاعر الطير عنصراً من عناصر صورته المدحيّة الحيّة، في بيت يلتقي فيه الأداء الحماسي والمعنى بانفعاله كثيراً مع أبيات عنترة المشهورة في هذا المجال كقوله[3]:

فتركتُهُ جَزرَ السّباعِ ينشّنَهُ يقْضمنَ حُسنَ بنانِهِ والمِعصَمِ

---

[1] شرح ديوان حسان بن الثبت، وضعه وضبط الديوان وصححه عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية، ص5 بعد الدراسة.

[2] المعجم الوسيط، مادة: شام، ومادة: برق.

[3] ديوان عنترة، ص210.

على أنّ هذا الممدوح الذي ارتفعت همته عن أن يشغل نفسه بالتزيّن، انصرف عن الدنيا التي تشاغل الناس بها، ووهب نفسه لبذل المعروف وانشغل به عن زخرف الدنيا:

تشاغلَ النّاسُ بالدُّنيا وزخرفِها وأنتَ من بذلك المعروفَ في شُغلِ

والانصراف عن الدنيا دأب النّفوس الكبار، كما أكّدت ذلك أبيات الشعر العربيّ، فإننا نجد مثل هذا لدى قطريّ بن الفجاءة في أبيات تلتقي مع معنى هذا البيت لمسلم، وإن يكن في انشغال النّاس باللّهو وانشغاله هو بالقتال، فبينما جعل مسلم ممدوحه منشغلًا بالعطاء، كان قطري منشغلًا باصطلاء الوغى، يقول قطري[1]:

وربَّ يـــومٍ حمَـــى أرعيـــتُ عـقـــوتَه خيلي اقتســـــــارًا وأطـــــرافُ القنا قصدُ

ويـــومِ لهوٍ لأهـــلِ الخفضِ ظلَّ بهِ لهوي اصطلاءَ الوغى، إذْ نارُهُ تَقِدُ

وبعد هذا الثناء على الممدوح والثقة من الشاعر أن قد وفاه حقّه من المديح، لا بدّ أن يضع رحله عن ناقته التي أتعبها طول السهر وتتابع المسير:

صدّقتَ ظنّي وصدّقتَ الظّنونَ بهِ وحَطُّ جودُكَ عقدَ الرّحلِ عن جَمَلي

يلاحظ في هذا البيت المشاكلة اللفظيّة، ولا ينبغي أن تُفهم على أنّها صناعة وحسب، بل هي صناعة هادفة إلى تبليغ رسالة للمتلقّي بواسطة التراكيب النحوية ذات الطابع الجماليّ التأثيريّ إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقيّة،

[1] شعر الخوارج، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1974، ج1/ ص110.

وتقارب هذا التكرار يعكس السرعة التي يحثّ فيها الشاعر ممدوحه فيها كي يصدّق ظنّه وظنّ غيره وهم كثير، "فتشابه البنية اللغوية غالبًا ما يمثّل بنية نفسيّة متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار متجاورًا كان أم متباعدًا"[1]، فقد حطّ الرّحل عند الممدوح لأنّه لا يخيب الظنّ فيه، وليس هذا معنى غريبًا على العربيّ، بل هو معنى تداوله الشعراء السابقون كالفرزدق الذي يقول في إناخة الناقة بعد طول سفر، وحطّ الرحل عنها ثقةً بمن نزل عنده[2]:

تأوّهُ منْ طولِ الكَلالِ وتشتكي تـــــــأوّه

مَفجُـــــــــــــوعٍ بثكـــــــــــلٍ علَـــــى ثكـــــــلِ

إليـــــــكَ أميـــــــــرَ المؤمنينَ أنختُهـــــــا إلى

خيرِ منْ حُلّتْ لهُ عُقدُ الرّحلِ

نتيجة:

وممّا سبق تقديمُه يتجلّى واضحًا أنّ مقولة التناصّ لا يمكن أن يخلو منها نصٌّ، قديمًا كان أم حديثًا، إذ ليس كلّ كلام إلّا إعادة كلام سابق عليه أو معاصر له وسيعاد هذا الكلام بأسلوب آخر، فاللغة تولّد اللغة واللغة تحيل على اللغة، وجوهر العمليّة الشعريّة يقوم على شيئين متلازمين، بحسب ريفاتير، هما اللعب اللغويّ والتناصّ[3]، فكلّ نصّ يقوم بفهم النصوص التي سبقته أو عاصرته وتمثّلها وتحويلها، وليس الأمر "مجرّد استلهام للتراث أو

---

[1] انظر: تحليل الخطاب الشعري، ص39.
[2] ديوان الفرزدق، ص481.
[3] انظر تحليل الخطاب الشعري، ص11.

إعادة صبغه من صندوق أصباغ الشاعر الذي يظلّ يحمله في كل قصائده المدحية[1]، كما يحلو لبعض الدارسين أن يقرّر، بل هو توالد اللغة من اللغة كما تقدّم وإظهارها في قالب يناسب رغبة الشاعر في التعبير من جهة وذوق العصر وأهله من جهة أخرى، "وإذا كان لكلّ نصّ أصالته الخاصّة فإنّه يتبع في الوقت نفسه سلالة يمكنه أن يظهرها بشكل أو بآخر"[2].

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيّة التناصّ، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.
- التناص ذاكرة الأدب، تيفين سامويل، تر: د. نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
- ديوان الأعشى، دار صادر بيروت، ط3، 2003.
- ديوان إبراهيم بن هرمة، تحقيق محمد جبار المعيبد، مطبعة الآداب في النجف الأشرف، ط/ لا، 1969.
- ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، ط3.
- ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، حققه أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ط1، 1988.
- ديوان ذي الرُّمّة، شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه، مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.

[1] انظر الصورة الفنية في شعر مسلم، ص195/ 196.
[2] التناص ذاكرة الأدب، ص5.

- ديوان الشنفرى، جمعه وشرحه وحققه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996
- ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.
- ديوان عنترة، أشرف على تصحيحه إبراهيم الزين، دار النجاح ودار الفكر، بيروت، ط/ لا، تا/ لا.
- ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.
- ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام أبي سعيد العسكري، قدم له ووضع هامشه وفهارسه الدكتور حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.
- ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ط/ لا، 1993.
- ديوان النابغة الذبياني، نسخة ذخائر العرب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط2، تا/ لا.
- ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995.
- شرح ديوان حسان بن ثابت، وضعه وضبط الديوان وصححه عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية، مصر، ط/ لا، 1929.
- شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى، صنعة أبي العبّاس ثعلب، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1.
- شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري، عُني بتحقيقه والتعليق عليه الدكتور سامي الدهان، دار المعارف، ط3 تا/ لا.
- شعر الخوارج، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1974.
- شعر مروان بن أبي حفصة، جمعه وحققه وقدم له الدكتور حسين عطوان، دار المعارف، ط3، تا/ لا.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006.

- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي، تحقيق: يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق ط1، 1987.
- الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، الدكتور عبد الله التطاوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، 1997.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل - بيروت، ط5، 1981.
- مشكلة السرقات الأدبية، دراسة تحليلية مقارنة، محمد مصطفى هدارة، مكتبة الأنغلو المصرية، ط/ لا، 1958.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط3، 1993.
- النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، للدكتور محمد زكي العشماوي، منشورات جامعة حلب، بلا تاريخ.
- النظر النصّ الغائب، تجليات التناصّ في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.