UT JHSS
مجلة جامعة تبوك للعلوم الإنسانية والاجتماعية
University of Tabuk Journal for Humanities and Social Sciences
جامعة تبوك University of Tabuk

دراسة أسلوبية لقصيدة أبي تمام (أيا ويل الشجي من الخلي)

A Stylistic Analysis of Abū Tammām's Poem "Ayā Wayla al-Shajī min al-Khalī

د. فاطمة بنت عبدالله الشمري

أستاذ الأدب والنقد المساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة حفر الباطن

Dr. Fatimah Abdullah al shammry

Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts, University of Hafr Al-Batin

falshammry@uhb.edu.sa

https://orcid.org/0009-0008-5464-9661

الملخص:

ينهض هذا البحث بدراسةٍ أسلوبيةٍ لقصيدة أبي تمّام "أيا وَيْل الشَّجِيِّ مِنَ الخَلِيِّ"، سعيًا إلى الكشف عن الخصائص الجمالية، والدلالية التي تميّز بنية الأسلوب في شعره. اعتمد البحث المنهج الأسلوبي إطارًا نظريًّا، وأداتيًّا لتحليل النص الشعري، عبر مستوياته الصوتية، والتركيبية، والدلالية، والبلاغية، انطلاقًا من رؤية ترى في اللغة أداةً لتوليد المعنى والانفعال معًا. ويتألف البحث من مبحثين رئيسين: المبحث الأول، تناول الإطار النظري، متضمنًا تعريف الأسلوبية ونشأتها ومناهجها واتجاهاتها، إلى جانب نبذة عن الشاعر أبي تمّام وسياق تجربته الشعرية. أما المبحث الثاني، فخصص للتحليل التطبيقي لمستويات الأسلوب في القصيدة، مسلّطًا الضوء على الإيقاع الصوتي، والتراكيب النحوية، والحقل الدلالي، والصور البلاغية. وقد أظهرت الدراسة أنّ أبا تمّام صانع أسلوب متفرّد، يجمع بين الفكر والعاطفة، وأنّ الإيقاع الصوتي والبنية التركيبية تؤديان وظيفة دلالية تعكس التوتر الشعوري، فيما تتناغم الحقول المعجمية مع التناص الثقافي لإثراء المعنى. وتوصل البحث إلى أنّ شعره يمثل نقلة نوعية في اللغة الشعرية العربية، تتكامل فيها الموسيقى مع الفكرة، والصورة مع الرؤية، داعيًا إلى توسيع الدراسات الأسلوبية وربطها بالمقاربات اللسانية والجمالية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية – أبو تمام – الأطلال – المدح – قصيدة

Abstract:

This research undertakes a stylistic study of Abu Tammam's poem "Aya Wayl al-Shajiyy min al-Khaliyy," seeking to reveal the aesthetic and semantic characteristics that distinguish the stylistic structure of his poetry. The study adopted the stylistic approach as a theoretical and analytical framework for examining the poetic text through its phonetic, syntactic, semantic, and rhetorical levels, based on a perspective that views language as a tool for generating both meaning and emotion. The research consists of two main sections: the first addresses the theoretical framework, including the definition of stylistics, its origins, methods, and trends, alongside a biographical overview of the poet Abu Tammam and the context of his poetic experience. The second section is dedicated to the applied analysis of stylistic levels in the poem, highlighting phonetic rhythm, grammatical structures, semantic fields, and rhetorical imagery. The study revealed that Abu Tammam is a creator of a distinctive style that combines intellect and emotion, and that phonetic rhythm and syntactic structure perform a semantic function reflecting emotional tension, while lexical fields harmonize with cultural intertextuality to enrich meaning. The research concluded that his poetry represents a qualitative shift in Arabic poetic language, integrating music with thought and imagery with vision, calling for expanded stylistic studies linked to contemporary linguistic and aesthetic approaches.

Keywords: Stylistics – Abu Tammam – Ruins (Atlāl) – Panegyric – Poem

مقدمة

يُعَدّ التحليلُ الأسلوبيّ من أبرز المناهج النقدية الحديثة، التي أسهمت في تجديد الدرس الأدبي العربي، إذ تجاوز حدود الانطباعية، والقراءة الذوقية، إلى فحص البنية اللغوية والفنية للنصوص، بوصفها حوامل للدلالة والانفعال في آنٍ واحد. فالأسلوبية لا تنظر إلى النص الأدبي بوصفه وعاءً للمضمون فحسب، بل تدرسه بوصفه نظامًا لغويًّا متشابكًا، تتداخل فيه المستويات الصوتية، والتركيبية، والدلالية، وتُنتج من خلال تآلفها الدلالة الفنية والوجدانية. ومن هذا المنطلق، ينهض هذا البحث بدراسة قصيدة «أيا وَيْل الشَّجِيّ مِنَ الخَلِيّ» لأبي تمّام دراسةً أسلوبية، تكشف عن جمالياتها التعبيرية، وتُبرز الخصائص الفنية التي تشكّل ملامح أسلوب الشاعر، بما ينطوي عليه من طاقات لغوية وإيحائية متنوّعة.

وتنبثق مشكلة البحث من التساؤل الرئيس: كيف تتجلّى الأسلوبية في قصيدة «أيا ويل الشجي من الخلي» من خلال مستوياتها اللغوية والتركيبية والدلالية؟ ويتفرّع عن هذا السؤال العام عددٌ من التساؤلات الفرعية، منها: ما الخصائص اللغوية التي تُميّز الأسلوب في القصيدة؟ وكيف تسهم التراكيب النحوية في بناء المعنى الشعري؟ وما الأبعاد الدلالية والإيحائية التي تُنتجها البنية الأسلوبية للنص؟ وينطلق هذا البحث من فرضية مؤدّاها أن أسلوب أبي تمام في هذه القصيدة يمثل نموذجًا فنيًّا مكثّفًا، يجمع بين التوتر العاطفي والدقة اللغوية، وأن دراسة هذا الأسلوب قادرة على الكشف عن رؤية الشاعر الجمالية والفكرية في آنٍ معًا.

ويهدف البحث إلى الكشف عن جماليات البنية التعبيرية في القصيدة، وتحليل مكوّناتها الأسلوبية، للكشف عن الخصائص التي تحدد ملامح تجربة أبي تمام الشعرية، كما يسعى إلى توظيف المنهج الأسلوبي في قراءة النص الشعري العربي، بوصفه مدخلًا منهجيًّا، يجمع بين الدقة العلمية والتحليل الجمالي، وإلى الإسهام في إثراء الدراسات التطبيقية، في حقل الأسلوبية العربية الحديثة.

وقد اعتمد البحث المنهج الأسلوبي إطارًا نظريًّا وأداتيًّا للتحليل، لما يتيحه من قراءة دقيقة للنص الأدبي، عبر مستوياته اللغوية، والتركيبية، والدلالية، والبلاغية. فالتحليل الأسلوبي لا يقتصر على استجلاء البنية الظاهرة للنص، بل يتوغّل في طرائق التشكيل اللغوي، التي تكشف عن المعنى والانفعال، وتُبرز وعي الشاعر بلغته واختياراته التعبيرية. ومن خلال هذا المنهج، يسعى البحث إلى إبراز العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، وإيضاح كيف تتحوّل اللغة الشعرية إلى بنية فنية مولِّدة للدلالة.

أما الدراسات السابقة، فقد تناولت شعر أبي تمام من زوايا بلاغية ونقدية وتاريخية متعدّدة، غير أن الدراسات التي عالجت شعره معالجة أسلوبية شاملة ما تزال محدودة، ومن أبرزها دراسة تمت الاستعانة ببعض إحصائياتها في هذا البحث وهي:

– الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري (شعر الحرب والفخر أنموذجا)، (2013)، أحمد محمد صالح النهمي. أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، (نسخة إلكترونية).

وهي دراسة اقتصرت على شعر الحرب والفخر من ديوان الحماسة، وهو اقتصار جيد، منح الباحث مساحة لإيفاء هذين الغرضين حقهما من الدراسة المقارنة بين حماسة أبي تمام والبحتري.

ومن الدراسات السابقة أيضا:

– أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر أبي تمام. (2010)، سامي علي جبار، دار السياب.

– حماسة أبي تمام دراسة أسلوبية. (2014)، مصعب علي إبراهيم السكارنة، أطروحة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية العالمية.

ولم تُخصَّص –بحسب الاطلاع– دراسة مستقلة تتناول قصيدة «أيا ويل الشجي من الخلي»، من منظور أسلوبي تطبيقي، وهو ما يمنح هذا البحث فرادته العلمية.

وينهض هذا البحث على مقدمةٍ، ومبحثين رئيسين، وخاتمة، يتناول المبحث الأول الإطار النظري للبحث، من خلال تعريف مفهوم الأسلوبية، ونشأتها، واتجاهاتها، مع إضاءة موجزة على أبي تمام وسياق تجربته الشعرية، في حين يختصّ المبحث الثاني بالتحليل التطبيقي لمستويات الأسلوب في القصيدة، من خلال دراسة المستويات اللغوية، والتركيبية، والصرفية، والدلالية، والبلاغية، للكشف عن الخصائص التعبيرية، التي تشكّل البنية الأسلوبية والجمالية للنص، وتُختتم الدراسة بخاتمة تتضمّن أهم النتائج، والتوصيات التي يمكن أن تُوجِّه الدراسات المستقبلية، في مجال الأسلوبية. وبهذا يسعى البحث إلى تقديم قراءة أسلوبية معمّقة، تمزج بين الدقة المنهجية، والتحليل الجمالي، إسهامًا في إثراء الدرس الأسلوبي العربي الحديث وتوسيع آفاق تطبيقه على النصوص الشعرية التراثية.

المبحث الأول

أولا: المنهج الأسلوبي

يُعَدّ المنهج الأسلوبي، أحد أبرز المناهج النقدية الحديثة، التي شكّلت منعطفًا نوعيًا في دراسة النصوص الأدبية، إذ نقلت التحليل الأدبي من التركيز على مضمون النص وأفكاره، إلى فحص لغته وبنيته التعبيرية،

باعتبارها المظهر الأعمق للمعنى والدلالة. فهي "علم وصفي يستقرئ الظاهرة الإبداعيّة ضمن منهج يتتبع الأحداث و الظواهر المشتتة لتنتهي إلى خصائص مشتركة"، (لرجاني، 2020، ص 84). فالأسلوبية لا تدرس ما يُقال بقدر ما تدرس كيف يُقال، وهي بذلك تربط بين اللغة والفكر، وبين الجمال الفني والبنية اللغوية التي تُنتجه.

وتعود الجذور الأولى للأسلوبية، إلى علم اللسانيات البنيوية، الذي أسّسه فردينان دو سوسير في مطلع القرن العشرين، حيث دعا إلى دراسة اللغة بوصفها نظامًا من العلاقات، لا مجموعة من المفردات المعزولة. غير أن الأسلوبية بوصفها منهجًا نقديًا مستقلًا، لم تتبلور إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، حين التقت الدراسات اللغوية بالنقد الأدبي، في محاولةٍ لتجاوز المقاربات الانطباعية التقليدية. وإن كان وصفها بالمنهج المستقل لا يعني ذلك حرفيا، فهي مازالت فرعا من فروع اللسانيات، يقول ميشائيل أريفه: "إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستسقاة من اللسانيات، ودالس يقول: إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني، وأخير ا يقول ريفاتير: الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معبر و إدراك مخصوص"، (العياشي، 2002 ، ص 9 – 10).

وقد أسهم عدد من النقاد، واللغويين الغربيين، في تأسيس هذا المنهج، منهم شارل بالي، الذي يُعدّ الأب الحقيقي للأسلوبية الحديثة، إذ نظر إلى الأسلوب باعتباره انعكاسًا للعاطفة والتجربة الذاتية في اللغة، وذلك عند تحديده لوظيفة الأسلوبية بقوله:"تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"، (الخفاجي وآخرون، 1992، ص14). ثم تطوّرت الأسلوبية على يد نقّاد مثل ميشال ريفاتير، وورومان ياكبسون، وجان كوهين، الذين ربطوا التحليل الأسلوبي بالبنية العميقة للخطاب الأدبي، فانتقلت الأسلوبية من كونها دراسة للانزياح الجمالي، إلى كونها منهجًا لتفكيك الخطاب وتحليل آلياته الداخلية. وفي العالم العربي تبنّى عدد من النقاد هذا المنهج، وأسهموا في تكييفه مع خصوصية النص العربي، من أمثال صلاح فضل في كتابه علم الأسلوب، وتمام حسان، وعبد السلام المسدّي، ومحمد عبد المطلب، الذين سعوا إلى ربط التحليل اللغوي بالبعد الجمالي للنصوص العربية القديمة والحديثة على السواء.

وتقوم الأسلوبية على فكرة أن الأسلوب هو جوهر الأدب، وأن القيمة الجمالية للنص تتجلى في طريقة استخدام اللغة، لا في الفكرة المجردة التي يعبر عنها النص. فالأسلوب في التصور الأسلوبي ليس ترفًا لغويًا، بل هو اختيار واعٍ من بين بدائل لغوية متعددة، يكشف عن هوية الكاتب ووعيه الفني. ومن هنا تهدف الأسلوبية إلى تحليل الخصائص اللغوية والفنية، التي تميز نصًا عن آخر أو كاتبًا عن غيره. ويستند هذا المنهج إلى مبدأين أساسين هما (الانزياح/ الوظيفة الجمالية للغة)، ويتّسم بعدد من الخصائص التي تميّزه عن غيره من المناهج النقدية، وذلك بالتركيز على البنية اللغوية للنص، باعتبارها المدخل الأساس لفهم المعنى الجمالي، والتكامل بين اللغة والفكر،

فالدلالة في النص الأدبي لا تُفهم إلا من خلال تحليل شكله اللغوي، والموضوعية والنسقية في التحليل، كالتحليل الإحصائي أو الكمي أحيانًا، وهو اتجاه ظهر عند بعض النقاد الأسلوبيين المحدثين، الذين سعوا إلى ربط التكرار والاختيار اللغوي بالمغزى النفسي والجمالي للنص.

ويعتمد التحليل الأسلوبي على جملة من الأدوات المنهجية التي تتوزع على مستويات عدّة، هي: (المستوى الصوتي، المستوى الصرفي والتركيبي، المستوى المعجمي والدلالي، والمستوى البلاغي)، فالأسلوبية تمثّل في صورتها الحديثة منهجًا تحليليًا بنيويًا، يسعى إلى كشف الخصائص التي تجعل من اللغة شعرًا، ومن القول الأدبي إبداعًا. فهي تدرس الأسلوب لا بوصفه زينة لفظية، بل بوصفه نظامًا دلاليًا متكاملًا يعبّر عن رؤية الكاتب للعالم. ومن هنا تتقاطع الأسلوبية مع علم الدلالة، وعلم النفس، والنقد الجمالي، لتؤسس رؤية شمولية للنص الأدبي تتجاوز التذوق إلى التحليل العلمي الدقيق.

ثانيا: التعريف بأبي تمام

أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، من نفس طيء صليبة، مولده ومنشؤه بناحية منبج بقرية منها يقال لها جاسم، (الأصفهاني، 2014، ج 16، ص 265). شاعر عباسي يُعَدّ أحد أبرز الروّاد الذين أسّسوا لمرحلة التحوّل في البنية الشعرية العربية، إذ تسلّم راية التجديد ممّن سبقوه من الشعراء، ليغدو في مرحلة مبكرة من حياته، ممثّل الاتجاه المحدث، الذي سعى إلى إعادة صياغة الخطاب الشعري العربي، وفق منظورٍ جماليّ جديد. وقد أسهم نتاجه الفني، الذي انتشر في أرجاء العالم العربي، واستجاب له الذوق الأدبي العام، في إحداث نقلة نوعية في بنية القصيدة العربية، من حيث الرؤية والتركيب والدلالة. وقد ولّد هذا التحول حركة نقدية موازية، نشأت في ضوء شعره واستمرت بعد وفاته، حتى غدت ركيزة أساسية في تطور الفكر البلاغي والنقدي في التراث العربي. ولذا احتلت نصوصه موقعًا مركزيًا في المصنفات البلاغية والنقدية، إذ شكّلت شواهده الشعرية مادة تطبيقية، أسهمت في توسيع أفق النظر إلى الشعر من منظورٍ فكريّ وجماليّ متكامل، حتى لُقّب بـ "قِبلة أصحاب المعاني وقدوة أهل البديع"، (الجرجاني، 1977، ص 20).

إنّ هذه الريادة لم تكن وليدة الموهبة وحدها، بل ثمرة لذهنية موسوعية، وثقافة عميقة اتسم بها الشاعر، إذ تجاوزت معارفه حدود الثقافة العربية إلى ثقافات إنسانية أخرى، خاصة الفلسفة اليونانية التي كان لها حضور فاعل في تشكيل رؤيته العقلانية والجمالية. هذا التفاعل المعرفي، مكّنه من بناء خطاب شعري عقلانيّ الطابع، يقوم على التأمل والتحليل أكثر من الانفعال والارتجال، وهو ما منح شعره بعدًا فكريًا جديدًا في مقاربة الصورة واللغة والمعنى.

وقد تنوّعت الأغراض التي تناولها أبو تمّام في شعره، غير أنّه تميّز بخصوصية فنية في مجالي المدح والرثاء، اللذين جسّد من خلالهما رؤية جمالية جديدة للبطولة والفقد والخلود. فقد وُصف بأنّه (مدّاحة نوّاحة)، إذ

استطاع أن يعبّر في مدائحه ورثائه، عن مشاعر إنسانية عميقة، تتجاوز حدود المديح التقليدي، إلى بعدٍ دلاليّ ورمزيّ أرحب. ويُعَدّ "من المعدودين في إجادة الرثاء"، (ابن رشيق، 2013،ج 2، 83ص).كما تُصنّف مدائحه "على أنّها من الطراز الأوّل"، (بو حاقة، د.ت. ص 224)، لما اتسمت به من دقة في الصياغة وثراء في المعنى وعمق في التكوين الفني. وبرغم أنّه اتخذ من الشعر وسيلةً للتكسب كسائر شعراء عصره، إلا أنّه "كان يُعنى به ويتعهّده بالصقل والتهذيب حتى غدا قمّة بين الشعراء وأستاذًا لكل من عاصره ومن جاء بعده"، (بو حاقة، د.ت. ص 224)، بل واعتُبر "شاعرًا مبدعًا أُلقيت إليه زعامة الشعر من قِبَل جميع الشعراء في عصره"، (الخفاجي، 2011، ص 70).

ومن خلال توظيفه الواعي للعقل في صياغة الصورة الشعرية وتنظيم البنية الأسلوبية، أسّس أبو تمّام لما يمكن تسميته بـ الحداثة الذهنية في الشعر العربي، وهي حداثة تنبع من الوعي بالعلاقة بين الفكر والجمال، دون القطيعة مع الموروث الفني للشعر القديم. فقد حافظ على البنية اللغوية التراثية، لكنه أعاد توجيهها دلاليًا لتصبح أكثر قدرة على التعبير عن التحول الفكري والجمالي في عصره. وهكذا اجتمع في تجربته البعد الحداثي في الرؤية، مع المحافظة على البنية الموروثة في الصياغة، ليشكّل نموذجًا فريدًا من التوازن بين الأصالة والتجديد.

وقد ذهب النقاد إلى أنّ أبا تمّام مثّل المرحلة الفاصلة بين مدرستين شعريتين كبيرتين، إذ "كان آخر من شهدهم العصر الأوّل من أمراء القريض، ولكنّ مدرسته الشعرية ظلّت مسيطرة على دولة الشعر على مدى العصر الثاني كلّه، وهي التي وجّهته توجيها جديدا يجمع بين فنّ بشّار ومدرسته، والآثار العقلية والاجتماعية والأدبية التي سادت العصر الثاني وذاعت فيه، ممّا خلق نهضة فنية لم يشهدها الشعر طول العصور الأدبية جميعها"، (الخفاجي، 2011، ص 41-42). ومن هذا المنطلق يمكن النظر إليه بوصفه نقطة انعطاف حاسمة في الخطاب النقدي العربي القديم؛ إذ مثّل شعره ميدانًا لاختبار المفاهيم الجمالية والبيانية الجديدة، فانقسمت حوله المواقف النقدية، بين من رأى فيه تجاوزًا لمألوف البيان العربي، ومن اعتبره تجسيدًا لتطور الوعي الشعري، واتساع أفق الإبداع. وقد أسهمت المقارنة النقدية الشهيرة بينه وبين البحتري، في بلورة مفهوم الموازنة الذي شكّل أحد الأسس المنهجية في النقد العربي الكلاسيكي، الأمر الذي جعل أثر أبي تمّام يتجاوز حدود الشعر، إلى إعادة تعريف مفهوم الإبداع ذاته، ضمن سياق تطور النظرية الأدبية العربية.

مناسبة القصيدة

ذكر القيرواني في زهر الآداب سببا لنظم هذه القصيدة ثم شكك فيه، ويبدو أنه غير متأكد من أن ما أورده من مناسبة هذه القصيدة كان صحيحا، لكن من الحسن ذكره على أية حال، فقد أورد ما نصه: (القيرواني، د.ت.،ج3، ص 892-891)،"كتب الحسن بن وهب إلى أبى تمام الطائى: أنت حفظك الله تحتذى من البيان فى النظام، مثل ما نقصد نحن فى النثر من الإفهام، والفضل لك- أعزك الله- إذ كنت تأتى به فى غاية الاقتدار،

على غاية الاقتصار، فى منظوم الأشعار، فتحل متعقّده، وتربط متشرده، وتضم أقطاره، وتجلو أنواره، وتفصله فى حدوده، وتخرجه فى قيوده، ثم لا تأتى به مهملا فيستبهم، ولا مشتركا فيلتبس، ولا متعقّدا فيطول، ولا متكلفا فيحول؛ فهو منك كالمعجزة تضرب فيه الأمثال، وتشرح فيه المقال؛ فلا أعدمنا الله هداياك واردة، وفوائدك وافدة، وهى طويلة وفى هذه الرسالة يقول أبو تمام، وقد أرى أنه قال ذلك فى غيرها:

لقد جلّى كتابك كل بثّ جو، وأصاب شاكلة الرميّ
فضضت ختامه فتبلجت لى غَرائِبُهُ عَنِ الخَبَرِ الجَلِيِّ".

المبحث الثاني: المستويات الأسلوبية في قصيدة (أيا ويل الشجي من الخلي)

تمهيد

إنّ المنهج الأسلوبي بما ينهض عليه من تحليل لغوي ودلالي عميق، يُعدّ من أنسب المناهج النقدية لدراسة التجربة الشعرية عند أبي تمّام، ذلك الشاعر الذي جعل من اللغة فضاءً فكريًا وجماليًا يتجاوز حدود البيان التقليدي. فشعره، بما يتضمّنه من كثافة لغوية، وانزياحات تركيبية، وتنوّع في البنية الإيقاعية والدلالية، يمثّل نموذجًا خصبًا للتطبيق الأسلوبي، القائم على تفكيك العلاقات النصّية وتحليل أنماط التشكيل اللغوي.

فالأسلوب عند أبي تمّام، لا يُقاس بمعاييره البلاغية الموروثة فحسب، بل بوصفه بنية فكرية ودلالية تعبّر عن وعي الشاعر بذاته وبعصره. إنّ انزياحاته اللفظية، وغرابة تراكيبه، وكثافة المجاز في شعره، ليست مظاهر زينة أو افتعال، بل هي تجليات لرؤية فكرية تنزع إلى إعادة تشكيل الواقع عبر اللغة. ومن هنا تتجلّى أهمية المنهج الأسلوبي في الكشف عن البنية العميقة لنصوصه، وعن العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون في خطابه الشعري.

وهكذا يصبح التحليل الأسلوبي أداة نقدية كاشفة لآليات الإبداع عند أبي تمّام، ولطبيعة التحوّل الذي أحدثه في اللغة الشعرية العربية، إذ نقَلها من التقريرية إلى الانزياح الفني المولِّد للدلالة. ومن خلال هذا المنهج يمكن إدراك كيف تحوّلت المفردة في شعره من مجرد وحدة لغوية، إلى رمز فكري وجمالي يحمل أبعادًا تأويلية متشابكة، مما يجعل من تجربته الشعرية ميدانًا خصبًا للدراسة الأسلوبية في أعمق مستوياتها.

أولًا: المستوى الصوتي (الموسيقي)

يُعدّ المستوى الصوتي من أبرز المكوّنات الأسلوبية التي تكشف البنية الوجدانية للنص الشعري، إذ يُسهم توزّع الأصوات وتكرارها، في بناء النغمة العامة، وتشكيل الإيقاع النفسي للنص. وقد تجلّت هذه السمة بوضوح في النص، كما سيتبين من خلال استقراء موسيقاه الداخلية والخارجية.

١– الموسيقى الداخلية:

تعتمد قصيدة (أيا ويل الشجي من الخلي)، على نظام موسيقي داخلي يتجاوز الوزن العروضي الخارجي، ليخلق إيقاعًا داخليًا نابضًا بالحركة. فالنص يتضمن الموضوعات التي ورثها الشاعر من أسلافه في افتتاح قصائدهم، فالغرض الأساس للقصيدة هو المدح، إلا أنها افتتحت بالبكاء على الأطلال، متدرجة إلى الغزل، ثم وصف الرحلة إلى الممدوح. وهذه التعددية الموضوعاتية رافقتها تموجات صوتية أحسن الشاعر توظيفها، ووضع كل منها في مخدعها المناسب من القصيدة. فقد أكثَرَ الشاعر من توظيف التكرار الصوتي للألفاظ ذات الجرس الرقيق مثل (الأَبِيّ، بَلِيّ، رَوِيّ، بَرِيّ ، بَهِيّ، سَنِيّ، الحُلِيّ، الجَلِيّ، الحَيِيّ)، وهو تكرارٌ يُحدث تناغمًا صوتيًا يتّسم باللين والصفاء، وينسجم مع الجوّ الوجداني المتدفّق في النص. كما يُلاحظ تواتر الأصوات الممدودة بالألف والياء، مما يمنح الإيقاع امتدادًا لحنيًا يعبّر عن الشجن والحنين الذي ابتدأ بهما النص.

أما التكرار الدلالي للمقاطع الصوتية كتكرار (جودٍ تَدَفَّقَ ، جودٍ أَبِيّ، جودٍ لَهُ)، فقد أدّى وظيفة مزدوجة: موسيقية من جهة، ودلالية من جهة أخرى، إذ يُعمّق البعد المدحي في بنية النص، ويمنح الأبيات نغمة داخلية تتصاعد ثم تخفت على نحوٍ يعبّر عن تقلّبات الانفعال الشعري.

٢– الأصوات المهموسة والمجهورة:

تتداخل الأصوات الجهرية والمهموسة، لتعبّر عن التجربة الوجدانية في النص. يقول سيبويه في تعريف المهموس: "وأما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مع مجرى النفس"، (بشر، 1316 هـ،ج 2 ، ص 177). ويمكن المقارنة بين الجهر والهمس، بأنّ "الجهر رفع الصوت والهمس إخفاؤه، وإنما يكون الحرف مجهورًا لأنك تُشبع الاعتماد في موضعه، فمن الاعتماد يحصل ارتفاع الصوت، ومن ضعف الاعتماد يحصل الهمس وإخفاؤه"، (بشر، 1316 هـ،ج 2، ص 174)، وقد ذكر علماء الأصوات أن «الأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها المختصون في علم القراءات اليوم والمختصون في اللغة العربية: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ =12"، (بشر، 1316 هـ،ج 2، ص 174)، بينما "الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما برهنت التجارب الحديثة هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، م، ن، و، ي، ويضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء"، (أنيس، 1981، ص ٢٢).

أولًا: الأصوات الجهرية

بلغت الأصوات الجهرية في القصيدة (812) تكرارًا، أي بنسبة تقارب (68%) من مجموع الحروف، وهو حضور دالّ على الامتلاء النغمي، والدفء العاطفي في النسيج الصوتي. ومن أبرز هذه الأصوات: الياء الذي تكرر في النص (150) مرة، وهو صوت لين رخو ذو امتداد زمني طويل، يشيع نغمة شجية متموّجة، تتناسب

مع طبيعة الحزن. ويعزّز الإحساس بالحنين والانكسار، خاصة عند تكراره في القوافي مثل (الخليّ – بليّ – سخيّ – رويّ). ويمنح ختام الأبيات جرسًا حزينًا ممتدًا يضاعف الأثر الوجداني. وكذلك من الحروف الجهرية التي بلغ مجموع تكرارها كالتالي: (ن 108)، (م 99)، (و 96)، (ع 63)، (ر 84). إنّ هذه الغلبة للأصوات الجهرية، ولا سيما أصوات اللين والأنف، تمنح القصيدة رخاوة موسيقية متصلة، تسودها نغمة حزينة دافئة تتناغم مع انفعال الشاعر الهادئ وتأملاته الوجدانية. كما أنّ الأصوات الحلقية الجهرية كالعين والراء، تُضفي عمقًا صوتيًا يجسّد وجعًا داخليًا متجذرًا في نبرة الشاعر.

ثانيًا: الأصوات المهموسة

بلغت الأصوات المهموسة (376) تكرارًا، بنسبة (32%)، وتُعدّ مكمّلًا إيقاعيًا للجهرية، إذ تسهم في خلق التنفّس الصوتي، والانقطاعات الانفعالية التي توازن الامتلاء الوجداني. ومن أبرزها: التاء (58) والكاف (50)، وهي أصوات شديدة مهموسة، توحي بالحدة والانقطاع، وتعمل على قطع الانسياب الجهري، لتأكيد المعاني العقلية والمقاطع الانفعالية الحادّة. والفاء (56) والهاء (54)، والحاء (30) والخاء (16). أما السين (27) والشين (15) وهما صوتان صفريان مهموسان، يضيفان رقة موسيقية خافتة، تكسر رتابة الأصوات الجهرية بظلال من الهمس والصفير.

يتّضح من الإحصاء أنّ النسيج الصوتي يميل إلى اللين والرخاوة والانسياب، بما يتلاءم مع الطابع الانفعالي النّامي للقصيدة. فالأصوات الجهرية الغالبة (الميم، النون، الياء، الواو)، تُؤسّس لمناخ من الشعور الدافئ والانفعال الممتد، بينما الأصوات المهموسة (التاء، الكاف، الفاء، الهاء) تُقطّع هذا الانسياب بلحظات من الأنين والزفر، فتخلق إيقاعًا نفسيًا متوتّرًا في مواضع الألم. وقد عبّر الشاعر عن هذا التناوب منذ المطلع في قوله: "أيا ويل الشجيّ من الخليّ"، إذ تتجاور الأصوات الجهرية والمهموسة، في نسقٍ واحد يجسّد حركة الصراع الداخلي، بين الرغبة في البوح وهاجس الكتمان. فكلما ارتفع صوت الجهر دلّ على فوران العاطفة، وكلما تسلّل الهمس عبّر عن الانكسار والوجع الصامت.

إذن يمكن القول إن النسيج الصوتي في قصيدة (أيا ويل لشجيّ من الخليّ)، يستند إلى هيمنة واضحة للأصوات الجهرية التي بلغت (812) تكرارًا، مقابل (376) صوتًا مهموسًا، أي بنسبة تقارب (68%) للجهر، و(32%) للهمس. وهذه الغلبة الدالة، تعبّر عن انحياز الشاعر إلى الأصوات الممتلئة الدافئة، التي تتناغم مع طبيعة التجربة الوجدانية القائمة على مشاعر متضادة بين الحزن والغزل والمدح، وهي الموضوعات التي تضمنتها القصيدة.

٣– الأصوات الانفجارية والاحتكاكية:

تتسم البنية الصوتية في قصيدة أبي تمام، بحضور متوازن ودقيق للأصوات الانفجارية والاحتكاكية، اللتين تضفيان على النص بعدًا موسيقيًا وانفعاليًا متكاملاً، تتنوّع البنية الصوتية في القصيدة بين الأصوات الانفجارية، التي تُحدث وقفاتٍ حادّة تُبرز الانفعال الشعوري، وبين الاحتكاكية التي تضفي انسيابًا موسيقيًا يوحي بالحنين والانسيال العاطفي.

أولًا: الأصوات الانفجارية

تشمل الأصوات الانفجارية الثمانية: (ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، ء)، وقد بلغ مجموع تكرارها في النص (318) مرة، موزعة على النحو التالي: (ب 84)، (ت 58)، (د 51)، (ط 17)، (ض 20)، (ك 50)، (ق 26)، الهمزة (ء 12). وتسهم هذه الأصوات وظيفيًا في خلق إيقاع متقطع وحاد، يبرز اللحظات الانفعالية المكثفة ويشد انتباه المستمع إلى المقاطع الوجدانية المهمة، كما يتضح في مطلع القصيدة: "أيا ويل الشجيّ من الخليّ". هنا تعمل الانفجارية كأداة تعبيرية مباشرة، تُحوّل الصوت من وسيلة لفظية محايدة إلى مؤشر شعوري يُعكس من خلاله الانفعال والتوتر النفسي للشاعر.

ثانيًا: الأصوات الاحتكاكية

تشمل الأصوات الاحتكاكية (ث، ز، ح، خ، ذ، ص، س، ش، ع، غ، ف، ظ)، وبلغ مجموع تكرارها (310)، حيث تتوزع على النحو التالي: (ث 8)، (ز 6)، (ح 30)، (خ 16)، (ذ 11)، (ص 19)، (س 27)، (ش 15)، (ع 63)، (غ 14)، (ف 56)، (ظ 5). وتضفي هذه الأصوات انسيابًا موسيقيًا دافئًا يعكس الحنين والبوح الداخلي. فالحاء والخاء والعين والغين تعكس الأنين الداخلي والتوجع المستمر، بينما السين والشين والثاء تمنح النص خفّة صوتية تنسجم مع الانفجارية، فتخلق توازنًا صوتيًا بين القوة واللين، ويولد لحظات من التنفس والهمس العاطفي.

إذن يتضح من هذه الإحصائية أن تداخل الأصوات الانفجارية والاحتكاكية قد ولّد في النص إيقاعًا داخليًا مركبًا يعكس حركة الانفعال الشعري بين الحنين والألم، كما في قوله: "سنَت عَبَراتُه الأطلالَ حتى نزَحن غروبها نزح الركيّ"، حيث تتجاور الانفجارية (ت، ط، ك) مع الاحتكاكية الناعمة (س، ش)، فتخلق تذبذبًا صوتيًا متوازناً بين العنف واللين، ويبرز الصراع الداخلي بين البوح والكتمان.

ويتبيّن من مجمل التحليل، أن النص يقوم على شبكة صوتية متكاملة، تكشف عن عمق الوعي الجمالي لدى الشاعر، في توظيف الأصوات لخدمة التجربة الوجدانية. فقد استثمر الأصوات الجهرية (812 تكرارًا – 68%) لإضفاء جرْسٍ ممتدّ وانسيابٍ دافئ يعكس الانكسار والحنين الداخلي، في حين جاءت الأصوات

المهموسة (376 تكرارًا – 32%) لتحدث كسرًا في الإيقاع الصوتي، مُحدِثة لحظات من الخفوت والهمس توازي التحولات الشعورية في النص. أما الأصوات الانفجارية والاحتكاكية، فقد أدّت دورًا مكمّلًا في إبراز الانفعال اللحظي، وتدرّجات الشعور مع تدرج الموضوعات في القصيدة، فيحوّل الصوت إلى أداة رمزية تعبّر عن توتّر الشاعر وانفعاله الداخلي.

ومن خلال هذا التنويع الصوتي الدقيق بين الجهر والهمس، والانفجارية والاحتكاكية، يتجلّى التلاحم العميق بين الدلالة الصوتية والبنية الشعورية، حيث يتحوّل الحرف إلى جسر يصل بين المعنى والموسيقى الداخلية للقصيدة. وهكذا تبدو القصيدة نموذجًا فنيًا لتكامل البنية الصوتية والدلالية، إذ تتحوّل الأصوات من مجرد وسائط نطقية، إلى رموز تعبيرية تُثري الإيقاع الداخلي، وتكثّف المشاعر المتداخلة من حنينٍ ونَسِيبٍ ومدح، لتجعل التجربة الشعرية عند أبي تمّام مشهدًا صوتيًا دالًا على تمازج الفكر بالعاطفة، والعقل بالوجدان.

4– التصريع:

التصريع هو "أن يجانس الشاعر بين شطري البيت الواحد، في مطلع القصيدة أي يجعل العروض مشابهة للضرب وزنا و قافية"، (عتيق، د.ت، ص 34)، وقد جاء التصريع في مطلع القصيدة، (التبريزي ، 1974، ص118):

أَيا وَيلَ الشَجِيِّ مِنَ الخَلِيِّ وَبالي الرَبعِ مِن إِحدى بَلِيِّ

فجانس الشاعر بين قافيتي العروض والضرب، (الخليّ/ بَلِيِّ) ووُظّف هذا التجانس توظيفًا فنيًا يضبط الإيقاع العام للنص منذ بدايته، ويُحدث تماثلًا موسيقيًا بين الشطرين. هذا التصريع لا يؤدي وظيفة شكلية فحسب، بل يحمل دلالة تقابليّة بين طرفي التوتر النفسي في القصيدة: الخليّ (الفارغ من الهم)، بَلِيِّ (المتألّم الممتلئ بالهموم). وهكذا تتحول الموسيقى إلى وسيلة درامية، تكشف البنية الشعورية للنص منذ الافتتاح.

ثانيًا: الموسيقى الخارجية

1– الوزن:

"الوزن هو السمة الأولى التي تميز الشعر عن النثر"، (النويهي، 1971، ص 30). وقد نظم أبو تمام قصيدته على بحر الوافر، الذي يُعد من أكثر البحور الشعرية ليونة ومرونة، مما منح الشاعر القدرة على التعبير بحرية عن مختلف الانفعالات والأغراض الشعرية. وتظهر هذه السمة بوضوح في القصيدة التي تتدرج شعوريًا بدءًا من البكاء على الأطلال، مرورًا بالغزل، وصولًا إلى مدح الحسن بن وهب، فتتجسد وحدة النص من خلال التنقل المدروس بين هذه الأغراض المتعددة.

ويعتمد بحر الوافر على تفعيلتين خماسية وسباعية، حيث تتكرر التفعيلة السباعية مرتين، والخماسية مرة واحدة في كل شطر، مكوّنة ثنائية متناسقة، تولّد إيقاعًا موسيقيًا متصاعدًا وخلابًا، كما يظهر في تفعيلاته التالية:

(مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ *** مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ)

وفي الإحصائية التي حدّدها أحمد النهمي في دراسته، كان للبحر الوافر النصيب الأوفر بين البحور المنظوم عليها الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام، إذ بلغت نسبة البحر الوافر (14.56%)، وهي أعلى نسبة بين البحور التي أحصاها النهمي في الحماسة"، (النهمي، 2013، ص 58)، ما يعني أن للبحر الوافر القدح المعلى لدى أبي تمام.

وقد اختار أبو تمام بحر الوافر للتعبير عن امتداد التجربة الشعورية، وتنوّع الانفعالات، بين الحنين، والغزل، والمدح. إذ تتمتع تفعيلات الوافر بقدرة على خلق شبكة إيقاعية دقيقة، تتفاعل مع الانفعالات الشعورية للقصيدة، فتدعم النص انفعاليًا وتمنحه ترنيمة صوتية متكاملة. ففي مطالع الأطلال، يبرز الوزن الموسيقي من خلال تكرار التفعيلات المتناسقة، ما يخلق إيقاعًا متمدّدًا وناعمًا، يعكس الانكسار الداخلي، والحزن على الأطلال، ويمنح القارئ إحساسًا بالانسياب والحنين المستمر. وعند الانتقال إلى مرحلة الغزل، يسمح البحر بالمرونة لإدخال تغييرات إيقاعية دقيقة، عبر اختيار الكلمات وتوزيع التفعيلات، ما يضفي دينامية وحيوية على النص، ويعكس الأنس العاطفي والانفعال الرقيق تجاه المحبوب. أما عند الوصول إلى مرحلة المدح، فيستفيد الشاعر من التفعيلات ذات الأصوات الانفجارية والحادة، داخل بحر الوافر لإبراز الوقار والقوة، فينتج إيقاعًا أكثر ثباتًا وحزمًا يعكس عظمة الممدوح، مع الحفاظ على انسجام موسيقي مع المراحل السابقة. وهنا التقطيع العروضي للأبيات الأولى، (التبريزي ، 1974، ص 118):

أَيا وَيـــلَ الشَـــجِيِّ مِـــنَ الخَلِـــيِّ وَبالي الرَبـــعِ مِـــن إِحـــدى بَلِـــيِّ
//٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠ //٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠
مَفـــاعِيْلُنْ مُفـــاعَلَتُنْ فَعُـــولُنْ مَفـــاعِيْلُنْ مُفـــاعَلَتُنْ فَعُـــولُنْ

وَمـــا لِلـــدارِ إِلّا كُـــلُّ سَمـــحٍ بِأَدمُعِـــهِ وَأَضـــلُعِهِ سَـــخِيِّ
//٠/٠/٠ //٠///٠ //٠///٠ //٠///٠ //٠/٠
مَفـــاعِيْلُنْ مَفـــاعِيْلُنْ فَعُـــولُنْ مُفـــاعَلَتُنْ مُفـــاعَلَتُنْ فَعُـــولُنْ

سَـــنَت عَبَراتُـــهُ الأَطـــلالَ حَـــتّى نَـــزَحنَ غُروبَهـــا نَـــزحَ الرَكِـــيِّ
//٠///٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠///٠ //٠/٠/٠ //٠/٠
مُفـــاعَلَتُنْ مَفـــاعِيْلُنْ فَعُـــولُنْ مُفـــاعَلَتُنْ مَفـــاعِيْلُنْ فَعُـــولُنْ

سَـــقى الشَـــرَطانِ جَزعَـــكِ وَالثُـــرَيّا ثَـــراكِ بِمُســـبِلٍ خَضِـــلٍ رَوِيِّ
//٠///٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠///٠ //٠/٠/٠ //٠/٠
مُفـــاعَلَتُنْ مُفـــاعَلَتُنْ فَعُـــولُنْ مُفـــاعَلَتُنْ مُفـــاعَلَتُنْ فَعُـــولُنْ

إن التفعيلات وما داخلها من زحافات مثل (زحاف العَصْب)، الذي هو تسكين الحرف الخامس المتحرك، وبه تحولت (مُفاعَلَتُنْ) إلى (مَفاعِيْلُنْ)، قد أدّت وظيفة مزدوجة في هذه القصيدة، وذلك في خلق ترنيمة متناغمة داخل الشطر، منحت النص إحساسًا بالتماسك، والإيقاع الداخلي المتدفق، وفي الوقت نفسه عززت الانفعالات الشعورية للشاعر. فالتفعيلة السباعية الطويلة منحت الشطر امتدادًا ودفقًا صوتيًا، بينما كسرت التفعيلة الخماسية الانسياب أحيانًا، لتسليط الضوء على الوقف الانفعالي، أو التوتر اللحظي. وهكذا، يتحوّل البحر من مجرد إطار شكلي إلى أداة تعبيرية ديناميكية تتناغم مع مراحل القصيدة المختلفة، بدءًا من حنين الأطلال، مرورًا بحيوية الغزل، وصولًا إلى وقار المدح، ليصبح الوزن عنصراً تعبيريًا متكاملًا يجمع بين الموسيقى الداخلية للقصيدة والمعنى الشعوري.

العروض والضرب:

والعروض آخر تفعيلة من الشطر الأول، بينما الضرب آخر تفعيلة من الشطر الثاني، وقد جاءت كل من العروض والضرب تفعيلة خماسية (فعولن)، وهي التي كانت في أصلها سباعية (مفاعلتن)، قبل أن تدخل عليها علة القطف، فتتحول إلى (فعولن). والقطف هو: تسكين الخامس المتحرك: اللام، وحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فبذلك تصبح (مفاعلتن) (مفاعل)، ولسهولة النطق بها تحولت (مفاعل) إلى (فعولن).

2– القافية:

والقافية كما عرّفها الخليل بن أحمد هي: "الحرف الذي يلزمه الشاعر في كل بيت حتى يفرغ من شعوره...إنما سمي الحرف القافية لأنه يقفوه ما تقدمه من الحروف"، (التبريزي، 2001، ص7). وفي النص محل الدراسة، تُصنَّف القافية بأنها مطْلقة، إذ إن الروي متحرك بالكسر (يِ)، في جميع الأبيات، مثل: رَمِيِ، عَشِيِ، سَخِيِ، ركيِ، نَعِيِ، بهيِ، حليِ، وهذا ما يميز القافية المطلقة عن القافية المقيدة، التي يكون رويها ساكنًا. كما تنتمي القافية إلى صنف القوافي المردفة، إذ يسبق الروي حرف مد ساكن (ياء المدية) في كل بيت، مع وصل ناتج عن إشباع حركة الروي، مما يزيد القافية امتدادًا صوتيًا وعمقًا إيقاعيًا. كما أنّ القافية متواترة على وزن فعولن، (حرف ساكن بين حرفين متحركين) (//٠/٠). كل ذلك جعل منها قافية من أرفع أنواع القوافي في التراث العربي، لما تتميز به من ثراء صوتي وامتداد موسيقي، فضلاً عن صعوبتها النسبية التي تعكس براعة الشاعر.

والقافية المطلقة هي السائدة في الشعر العربي، مع قلةٍ في عدد القوافي المقيّدة. ويبدو أن القافية المطلقة المنتظمة بالكسر، هي المفضلة عند أبي تمام، فقد ذكر أحمد النهمي في إحصائيته، أن القوافي المطلقة في الشعر الحماسي من حماسة أبي تمام قد بلغت نسبتها: (95.40%)، وهي نسبة قريبة من النسبة التي ذكر إبراهيم أنيس للقوافي المطلقة في الشعر العربي، حيث ذكر أنّ (90 %) من الشعر العربي محرك الروي. كما ذكر النهمي أن ما جرى من القوافي مجرى الكسرة في حماسة أبي تمام، قد بلغت نسبته: (37.54%)، وهذه النسبة تعادل الثلث أو

تزيد من الشعر الحماسي في حماسته، (النهمي، 2013، ص 74-73)، ولا عجب فللكسر مرونته ونعومته الصوتية، ما يمنح النص جرسًا موسيقيًا حزينًا، وعذبًا، ويعكس الانسياب الوجداني والحنين المستبطن. ووحدة القافية عبر المقاطع الطويلة، تسهم في ترابط البنية الشعورية، وتماسك البناء الإيقاعي العام، لتتجاوز وظيفة الزخرفة الصوتية إلى حامل دلالي يعكس الانكسار اللطيف والانحناء الوجداني.

3- الرويّ:

الرويّ هو: "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و يتكرر بتكرر القافية منذ أول بيت فيها حتى نهايتها، وتنتسب القصيدة كاملة إلى حرف الروي"، (معوض، 2009، ص 120)، فيقال بائية إن كان رويها حرف الباء، وميمية إن كان رويها حرف الميم، وهكذا. وحرف الروي في النص هو الياء المكسورة من الياء المشددة (يّ)، وهو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة، وحوله تدور البنية الإيقاعية لها، وقد التزم الشاعر بهذا الحرف في ختام كل بيت، محققًا بذلك الانسجام الإيقاعي والتناغم الصوتي الكلاسيكي. وقد أحسن أبو تمّام اختياره لهذا الرويّ بما يتلاءم مع الجوّ النفسي العام للنص، إذ يعبّر عن الانسياب الهادئ الممزوج بالهدوء والتأمل. والرويّ الممدود يتيح امتدادًا صوتيًا في نهاية كل بيت، وكأنّ المعنى نفسه لا يريد أن يُغلق تمامًا، بل يظلّ مفتوحًا على أفق وجداني لا نهائي. وهذا الامتداد في الصوت الختامي، يعمّق الإحساس بالتواصل الداخلي بين الأبيات، ويجعل القصيدة وحدة موسيقية متكاملة لا مجرّد سلسلة من المقاطع المنفصلة.

إذن يتّضح من خلال تحليل البنية الصوتية لقصيدة أبي تمّام، أنّ الشاعر قد أحكم الصياغة الإيقاعية لعمله الشعري على نحوٍ يجمع بين التوازن الموسيقي والعمق الدلالي. فقد أسهمت الموسيقى الداخلية بتنوّع أصواتها المهموسة والمجهورة، والانفجارية والاحتكاكية، في الكشف عن توتّر التجربة الشعورية بين الانفعال العاطفي والتأمل العقلي، كما أسهم التصريع في افتتاح القصيدة، في إرساء حالة من التناظر الصوتي الذي يدعم تماسك البناء الكلي.

أما الموسيقى الخارجية، فقد تجلّت في اعتماد الشاعر بحر الوافر، بما يتيحه من إيقاع رصين يستوعب امتداد التجربة، وفي القافية المطلقة ذات الجرس الرقيق والكسرة الممدودة، التي منحت النص بعدًا وجدانيًا حزينًا وهادئًا. وجاء الرويّ بالياء، ليؤكد هذا الانسياب الهادئ والامتداد الشعوري، الذي لا ينتهي بانتهاء البيت، بل يتصل بما بعده اتصالًا دلاليًا وإيقاعيًا.

ثانيًا: المستوى التركيبي

١- الجمل الفعلية والاسمية

يُظهر البناء التركيبي في قصيدة أبي تمام توازنًا دقيقًا بين الجمل الفعلية والاسمية، حيث بلغ عدد الجمل الاسمية: (23) جملة، وعدد الجمل الفعلية: (24) جملة. وقد استخدم الشاعر هذا التنوع التركيبي لإثراء المعنى

الشعوري للنص، إذ أضافت الجمل الاسمية الثبات والتأكيد، بينما أضافت الجمل الفعلية الحركة والتجدد. فعندما أراد الشاعر تحريك المشهد الشعوري وبث روح الفعل والانفعال في النص، اختار الجملة الفعلية لتكون الأفعال دالة على التحوّل والزمن الديناميكي، كما في قوله: "سَنَت عَبَرَاتُهُ الأَطلالَ"، حيث يعبّر الفعل الماضي عن تجربة مكتملة ذات أثر باقٍ، و"حتى نَزَحنَ غُروبَها نَزحَ الرَكِيِّ"، التي توحي بحركة زمنية، تنقل القارئ من الحاضر الشعوري، إلى أثر الماضي، فيمضي به الدمع حيث لا رجوع، مما يعكس انسياب الزمن وتدفّق العاطفة دون توقف، مؤكدًا على الدفق الانفعالي المتواصل في النص.

أما الجمل الاسمية، فقد لجأ إليها أبو تمام لترسيخ الثبات والتأمل، فهي تعكس لحظات الهدوء واليقين والصفاء الذهني، كما في: "أيا ويل الشجيّ من الخليّ"، التي تثبّت الانفعال وتعكس ثبات الحزن في وجدان الشاعر، و"وما للدار إلا كلّ سمحٍ بأدمعه وأضلعه سخيّ"، التي توحي بثبات ودوام العاطفة، و"وَبالي الرَبعِ مِن إِحدى بَلِيٍّ"، التي تعبّر عن سكون ممتزج بعذاب داخلي، فتجعل النص متماسكًا من الناحية الدلالية والوجدانية.

هذا التوازن بين الفعل والاسم في التركيب يُمكّن الشاعر من الجمع بين الحركة والانفعال من جهة، والسكون والتأمل من جهة أخرى، بما يخلق تفاعلاً دلاليًا متقنًا يعكس عمق التجربة الفكرية والانفعالية في القصيدة، ويضفي على النص بعدًا موسيقيًا وإيقاعًا داخليًا، متناغمًا مع طبيعة الموضوع الشعوري المتنوع، من الوقوف على الأطلال والغزل إلى المدح.

2– الجمل الإنشائية

تحتل الجمل الإنشائية في قصيدة أبي تمّام موقعًا فاعلًا في تشكيل النبرة الخطابية للشاعر، حيث تُوظَّف للتعبير عن الانفعال الذاتي والرغبة في التواصل أو الاستدعاء. وقد تنوّعت بين النداء، والاستفهام، والأمر، والدعاء، والقسم، والوعد، لتصبح أدوات مباشرة لنقل الانفعال الشعوري، وتعزيز التفاعل مع الممدوح أو القارئ. وتُظهر الإحصاءات أن الجمل الإنشائية في القصيدة، تشمل نحو ٩ مواضع، موزعة على النحو التالي:

الإنشاء الطلبي: النداء: (3 مواضع) (البيت 1، البيت 26 مرتين)، الأمر:(3 مواضع) في (البيت 12، البيت 24، البيت 32)، الدعاء: (موضع واحد) في (البيت 4)، الاستفهام الإنكاري: (موضع واحد) في(البيت 47). الإنشاء غير الطلبي: القسم: (موضع واحد) في (البيت 15)، الوعد: (موضع واحد) في (البيت 9).

فالنداء، كما في البيت الأول: «أيا ويل الشجيّ من الخليّ»، يفتتح النص بحمولة وجدانية قوية تعكس الشجن والحنين، ويضع المتلقي أمام حالة انفعال حادة منذ اللحظة الأولى. بينما يُستثمر الأمر، كما في البيت الثاني عشر: «أميلوا العيس تنفح في بُراها إلى قمر الندامى والنديّ»، صيغة للتوجيه والرغبة في الانبعاث إلى الممدوح، ليضفي حركة ديناميكية على النص. أما الاستفهام، فيظهر في البيت السابع والأربعين: «هَلْ مَن جاء بعد الفتح يسعى كصاحب هجرتين مع النبيّ؟»، وهو استفهام إنكاري يميز الممدوح عن غيره، ويكشف عن بعد

التقييم العقلي، والفكر الانفعالي في الوقت ذاته. كما يشمل الإنشاء في النص الدعاء، كما في البيت الرابع: «سقى الشَرَطانِ جَزعَكِ والثُرَيّا / ثراكِ بمُسبِلٍ خَضِلٍ رَوِيّ»، والقسم في البيت الخامس عشر: «لَعَمرِ بني أبي دينا وعَمري / وعَمر أبي وعمر بني عديّ»، والوعد في البيت التاسع: «سَأَشكُر فَرجةَ اللبب الرخيّ».

وتبرز هذه الجمل القدرة البلاغية للشاعر على توظيف أدوات نحوية وبلاغية بعينها، لإضفاء حيوية درامية وانفعال شعوري على النص. فالنداء يمنح النص دفئًا وجدانيًا، والأمر يوحي بالحركة والتحرر، والاستفهام يكشف التأمل والتقييم، بينما يشكل القسم والوعد وسيلة لتأكيد المعنى وتعظيمه. كما يلاحظ توزيع الجمل الإنشائية بحسب مواضعها في النص: مطلع القصيدة للنداء والتحسر، وسط القصيدة للأمر والالتماس، وختام القصيدة للاستفهام الإنكاري، ما يعكس توازنًا فنيًا بين الإخبار والإنشاء.

3– التوازي والتكرار:

يُعدّ التكرار والتوازي من أبرز السمات الأسلوبية في شعر أبي تمّام، إذ يتكاملان في تشكيل البنية الإيقاعية والدلالية للنص، بما يعكس وعي الشاعر الفني، وقدرته على توظيف اللغة في خدمة الانفعال الشعري، والفكر الجمالي. فالتكرار عنده لا يأتي اعتباطًا، بل يؤدي وظيفة مزدوجة تجمع بين الإيقاع والمضمون، إذ يضفي على النص نغمة موسيقية داخلية ويؤكد في الوقت ذاته المعنى الشعوري المراد. فعند تكرار الحروف، كما في قوله: "وَما لِلدارِ إِلّا كُلُّ سَمحٍ بِأَدمُعِهِ وَأَضلُعِهِ سَخِيّ"، حيث تتكرر الأصوات الطويلة لتعزيز دلالات الوفاء والأسى. ويتجلّى هذا البعد الصوتي أيضًا في تكرار القافية الموحدة بحرف الياء مثل: "الخليّ – بليّ – سخيّ – ركّي – روّي – أَتِيّ – يديّ"، ما يمنح النص وحدة إيقاعية متماسكة، ويعمّق البنية الشعورية القائمة على المزاوجة بين الحزن والمدح. وكذلك عند تكرار الأصوات الرخوة كالميم والنون والياء، أو المهموسة مثل السين والشين والفاء، يتحقق تناغم صوتي يعمّق الإحساس بالحزن والحنين، كما في قوله: "سَنَت عَبَراتُهُ الأَطلالَ حتّى نَزَحنَ غُروبَها نَزحَ الرَكِيّ"، إذ يسهم تكرار التاء وبعدها الطاء، في خلق وقفات حادة داخل المشهد الانفعالي، بينما تعمل الأصوات الاحتكاكية على تليين الإيقاع، وإضفاء جرسٍ رقيقٍ على النغمة الشعرية.

كما يبرز التكرار على مستوى الألفاظ والتراكيب، فالتكرار اللفظي بلغ عدد مواضعه في القصيدة: (5 مواضع)، ليؤكد المعنى ويعمّق التجربة الوجدانية، كالتكرار اللفظي الذي يُستخدم للتأكيد، كما في قوله: «فمن جودٍ تدفّق سيله لي / على مطرٍ ومن جودٍ أتيّ». أو قوله:"لَعَمرِ بَني أَبي دَيناً وَعَمري / وَعَمرِ أَبي وَعَمرِ بَني عَدِيّ"، فقد تكرر لفظ "عمر" بمعنى القسم (4 مرات)، لكنه مضاف لأشخاص مختلفين. أما التوازي، فيُعدّ من الركائز البنائية في أسلوب أبي تمام، إذ يُشيّد به انتظامًا تركيبيًا، يحقق التوازن والانسجام بين الأجزاء المتقابلة في النص. يظهر ذلك في مثل قوله: "البُشرى أَتَت بَعدَ النَعِيّ"، حيث يقابل الشاعر بين حالتين متضادتين، ضمن نسق متوازٍ يبرز المفارقة بين الحزن والفرح. وكذلك في قوله:

"فَكائِنٍ فيهِ مِن مَعنىً خَطيرٍ وَكائِنٍ فيهِ مِن لَفظٍ بَهِيّ"، إذ يوازي الشاعر بين طرفي البيت، في تركيب نحوي وصوتي متقابل، يعزز الإيقاع الداخلي، ويكثّف المعنى. ومن خلال هذا التداخل بين التوازي والتكرار، يتجلى عمق البناء البلاغي في شعر أبي تمام، الذي لا يكتفي بالمحسنات اللفظية، بل يتجاوزها إلى مستوى فكريّ وجماليّ، يتأسس على المفارقة والمغايرة والتأمل.

المستوى الصرفي

يكشف التحليل الصرفي للقصيدة، عن ثراء ملحوظ في البنية الاشتقاقية، ولا سيما في صيغ أسماء الفاعل، والصفات المشبّهة، التي تشكّل حضورًا طاغيًا في النص. فقد بلغ عدد أسماء الفاعل المستعملة في القصيدة (24) صيغة، مثل: (ناهض، كائن، بارٍ)، وهي نسبة عالية، تعكس النزعة الوصفية التي يقوم عليها بناء النص، إذ تتكئ هذه الصيغ على تصوير الحالات والانفعالات والخصائص الثابتة. وتبرز من بينها الصفات المشبّهة، التي يوظّفها الشاعر بكثافة مثل: (صافٍ، سخيّ، بهيّ، رضيّ)، لتشكّل شبكة دلالية تفيض بالإيحاء والجمالية وتعزّز القدرة التعبيرية للبيت الشعري.

وفي مقابل هذا الحضور الكثيف لأسماء الفاعل، يلحظ المتلقي ندرة نسبيّة في أسماء المفعول، إذ لم يرد منها سوى (5) صيغ فقط، وهي:(محدود، مردود، مربّبة، مفرَّغة، مضمَّن). وتنسجم هذه القلّة مع طبيعة القصيدة التي تميل إلى الوصف والمدح، ما يقلّل من حاجة الشاعر إلى البناء للمجهول، أو إلى التركيز على المفعولية.

أما الجموع فقد شكّلت ملمحًا أسلوبيًا بارزًا بلغ (27) جمعًا، وهو رقم يدلّ على ثراء المعجم الشعري لدى أبي تمام، وقدرته على الاشتقاق والتنوّع في البنى الصرفية. ومن أبرز هذه الجموع، جمع التكسير، مثل: (الأطلال، الندامى، صدور، معانٍ، ألفاظ، الأماني)، وجموع القلة على وزن (أَفْعُل) مثل: (أضلع، أدمع). ويُلاحظ كذلك ورود عدد كبير من جموع صيغة منتهى الجموع، على وزن (أفاعل، فعائل)، مثل: (أخادع، غرائب، خلائق)، وهي جموع تُعدّ من أكثر الصيغ ثراءً من الناحية الدلالية والصوتية معًا.

وفي السياق نفسه، سجّل النص عددا ليس بالقليل، من الكلمات الممنوعة من الصرف، وجلّها من صيغة منتهى الجموع، وهو ما يتوافق مع كثرة الجموع في القصيدة، إضافة إلى بعض الصيغ التي مُنعت للعلمية والختم بألف ونون، مثل: (رمضان). ويُظهر هذا قدرة أبي تمام على استثمار البنى الصرفية الرفيعة، التي ترفد الإيقاع الداخلي للنص، وتكسبه بعدًا موسيقيًّا واضحًا. وبذلك يتبيّن أن الصيغ الصرفية في القصيدة ليست معطيات لغوية فحسب، بل أدوات إيقاعية تُسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص وتعزيز جرسه الوصفي والمدحي.

ثالثًا: المستوى الدلالي (المعجمي)

1– الحقول الدلالية

إنّ التحليل المعجمي لقصيدة أبي تمّام يكشف عن ثراء لغوي ودلالي لافت، ينبع من تنوّع الحقول الدلالية التي تتفاعل داخل النص لتشكّل شبكة من المعاني المتكاملة، بما يعكس البُعد النفسي والعاطفي للتجربة الشعرية. ويظهر في هذا السياق كيف أن اختيار الكلمات ليس اعتباطيًا، بل يخدم الغرض الفني ويعمّق الانفعال الشعوري.

أولًا، حقل الألم والشكوى:

يظهر هذا الحقل في الصور التي يعرض فيها الشاعر حالة الحزن والألم، وهو الناتج عن الفقد والحنين عند الوقوف على الأطلال، وقد "تمسك أبو تمام في أغلب أشعاره الجادة وموضوعاته الرسمية بالمقدمات الطللية...، بيد أن هذه المطالع جاءت في صورة جديدة، محافظة على الشكل الخارجي العام، مع التعديل والتحوير والتجديد في تفاصيلها وأجزائها"، (شلبي، 1977، ص 51)، فقد ابتدأ أبي تمّام قصيدته بنداء حادّ يظهر وقع الشجن في النفس: "أَيا وَيلَ الشَجِيِّ مِنَ الخَلِيِّ"، كما عبّر عن كثرة البكاء واللوعة في قوله: "وَبالي الرَبعِ مِن إِحدى بَلِيٍّ"، و"وَما لِلدارِ إِلّا كُلُّ سَمحٍ بِأَدمُعِهِ وَأَضلُعِهِ سَخِيِّ". هذه الألفاظ تعكس إحساسًا متواصلًا بالألم الداخلي والشكوى من رحيل الأحبة، وهو ما يمنح النص صبغة وجدانية عميقة.

ثانيًا، حقل الغزل:

يتضح في هذا الحقل اعتماد أبي تمّام على تصوير المحبوبة بأسلوب شاعري متقن، حيث يتنقل بين الحركة والخفة والبطء والصفاء في وصف محاسنها. يتبين هذا في قوله: "وَناضِرَةِ الصِباحَينِ اِسبَكَرَّت طِلاعَ المِرطِ"، و"تُعيرُكَ مُقلَةً نَطِفَت وَلَكِن قُصاراها عَلى قَلبٍ بَرِيِّ"، إذ يبرز هذا الوصف جمال المحبوبة وتأثيره على وجدان الشاعر، مستعملاً صورًا حسّية دقيقة لتجسيد الانفعال العاطفي.

ثالثًا، حقل المدح:

في هذا الحقل، يمدح الشاعر ممدوحه الحسن بن وهب بأسلوب متين ودقيق، مستخدمًا ألفاظًا تعكس علوّ المكانة، والسمو الأخلاقي، والكرم الذي لا يمكن منافسته، كمثل قوله: "قَمَرِ النَدامى وَالنَدِيِّ"، و"فَقَد جَعَلَ الإِلَهُ لَكُم لِساناً عَلِيّاً ذِكرُهُ بِأَبي عَلِيِّ"، و"أَغَرُّ إِذا تُمُرِّغَ في نَداهُ تَمَرَّغنا عَلى كَرَمٍ وَطَيِّ"، و (فَمِن جودٍ تَدَفَّقَ سَيلُهُ) هذه الألفاظ توحي بالاعتراف بالفضائل وعلوّ المقام، كما تضفي على النص بعدًا أخلاقيًا ومعطائيا متماسكًا.

رابعا، حقل الحيوان:

يستثمر أبو تمام حقل الحيوان لابتكار دلالات رمزية، تساهم في توسيع المعنى الشعوري والمعرفي للنص. وقد جاء ذكر الحيوان محملاً بالرمزية البلاغية والمعنوية، حيث لا يكتفي الشاعر بالوظيفة الحرفية للحيوانات، بل يربطها بسياقات فكرية وثقافية وجمالية.

ومما ورد في النص:

–(العيس)، أي الإبل أو الجمال، التي ورد ذكرها في شطر البيت: "أَميلوا العيسَ تَنفَح في بُراها"، حيث تأتي الرمزية هنا لتعكس رحلة الشاعر إلى الممدوح، لينالَه منه العطاء والسخاء. ويعكس هذا الاستخدام قدرة الإبل على التحمل والسفر في الصحراء، بما يربط بين عنصر الحيوان والرحلة الرمزية لتحقيق المنفعة والمجد.

–(العنقاء)، الطائر الأسطوري، الذي يمثل العلو والندرة والفردية الاستثنائية. "وقد عرف العرب قبل الإسلام العنقاء وذكروها كثيرا في أمثالهم، .. وبالغ الشعراء والكتاب العرب فى وصف العنقاء واختلفت رواياتهم؛ فقالوا : طائر ضخم ليس بالعقاب، لا يمكن صيده"، (الناصري، 1972، ص 128). وقد ورد ذكر العنقاء في شطر البيت: "وذاكَ لهُ إذا العَنقاءُ صارَت مُرَبَّبَةً"، لتجسيد فكرة استحالة أن يتمكن حساد الشاعر من الإيقاع بينه وبين ممدوحه، كما أنه من المستحيل أن تكون العنقاء داجنة تربى في البيوت. هنا تتحقق الرمزية الأسطورية للعنقاء كرمز للسمو، والقوة، والفردية النادرة، وتعمل على إبراز علو شأن الممدوح واستقلاليته عن مكائد الآخرين.

يتضح من هذا أن حقل الحيوان في هذه القصيدة ليس مجرد عناصر وصفية، بل هو وسيلة بلاغية لتجسيد الصفات الإنسانية والأفكار المجردة. فالذكاء، القوة، التحمل، التفرد، والسمو تُجسد عبر رموز الحيوان بطريقة تجعل النص غنيًا بالمعاني المتعددة، ويعكس وعي أبي تمام بالدلالات الرمزية للكون الطبيعي والأسطوري، ويؤكد قدرته على مزج الواقع بالخيال لتوليد لغة شعرية عالية التأثير والجمالية. وبهذا التوزيع الدلالي، يظهر تناغم الحقول المعجمية في القصيدة، حيث تتداخل مشاعر الألم والحنين، مع الغزل والمدح، لتشكّل وحدة شعرية متكاملة، ويظهر اختيار أبي تمّام الدقيق للألفاظ، براعة في توظيف اللغة، لخدمة المعنى والانفعال في آنٍ واحد.

2– التناص

يشير مفهوم التناص إلى التداخل النصي، ويمثل العلاقة الجدلية بين نص ما ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة، كما يعكس ارتباط النص بسياق المجتمع الذي يندرج فيه. وقد أسست الكاتبة الفرنسية جوليا كريستيفا هذا المفهوم بين عامي (1966 –1997)، معتبرة النص نتاجًا يتفاعل مع نصوص سابقة في علاقة حوارية متبادلة، ما يطرح رؤية جديدة تتجاوز فكرة (مركزية) النص، وبنائه المكتفي بذاته كما في البنيوية التقليدية. وبهذا

التفاعل الحواري، يتحول النص الجديد إلى فضاء للتلاقي والتبادل المعرفي بين النصوص، مسهماً في تجاوز الانغلاق الذاتي للنص. وقد تناولت كريستيفا هذه الرؤية في عدة أبحاث حول الرواية والتحليل السيميائي للأدب، نشرتها في مجلتي "Tel Quel" و"Critique"، (موسى، 2008، ص67-64).

أ–التناص الديني:

يُظهِر شعر أبي تمّام اعتمادًا فعّالًا على التراث الإسلامي، حيث يتجاوز مجرد الاقتباس اللفظي ليغدو التناصّ أداة دلالية وفكرية متكاملة. فالآيات القرآنية والمراجع الدينية ليست مجرد عناصر ثانوية، بل تُستثمر في بناء سياق شعري جديد يثري النص بأبعاد فنية وتأملية، ويمنحه إيقاعًا وجمالية عقلانية تنسجم مع الثقافة والفكر الفلسفي للشاعر. في هذا الإطار، يتجلّى التناص الديني بوضوح من خلال:

1–التناص القرآني: في قول أبي تمام: "فَقَد جَعَلَ الإِلَهُ لَكُم لِساناً عَلِيّاً"، وهو متضمن لفظا ومعنى ما أثنى

فاستعار الشاعر هذا الوصف لممدوحه الحسن بن وهب.

2- **التناص مع التراث الإسلامي:** وذلك بالإشارة إلى الشخصيات والأحداث الإسلامية،كما في قوله: "وَهَل مَن جاءَ بَعدَ الفَتحِ يَسعى كَصاحِبِ هِجرَتَينِ مَعَ النَبِيّ"، ففيه إشارة إلى الفتح العظيم، فتح مكة المكرمة، واستحضار لمن هاجر من الصحابة هجرتين إحداهما للحبشة والأخرى للمدينة المنورة، فمن أسلم بعد فتح مكة ليس كمن أسلم قبل الفتح وهاجر مرتين فرارا بدينه. وكذلك الممدوح لا يتم تنزيله في منازل غيره من الممدوحين وإن وصفوا بالكرم والجود والإحسان، ما يعيد النص إلى سياقه الديني ويكسبه دلالات الفخر والتضحية والقدوة الروحية. ويتعمق هذا التناص أيضًا عبر الصور التشبيهية المستوحاة من الأحكام الشرعية الإسلامية، مثل: "كَما رُدَّ النِكاحُ بِلا وَلِيّ"، و"كَما نَظَرَ اليَتيمُ إِلى الوَصِيّ"، إذ يستحضر الشاعر مواقفا وقيمًا معرفية مستمدة من التراث الديني، ليؤطّر بها الانفعال الشعوري ويضفي على النص ثراءً معنويًا متماسكًا. ومن هذا المنطلق، يحوّل أبي تمّام التراث الديني إلى شبكة نصية مترابطة، تعتمد على المراجع التاريخية والسردية، بحيث يصبح التناص أداة لتكثيف البُعد الأخلاقي والوجداني، ما يبرز قدرته على توظيف الموروث الديني لتعميق المعنى الشعوري في النص.

ب– التناص الأدبي:

يبرز التناص الأدبي في شعر أبي تمّام، من خلال إشاراته إلى التراث الأدبي العربي، سواء في الأمثال، أو النصوص الشعرية السابقة، حيث يعيد الشاعر صياغة هذه الموروثات، في سياق شعري جديد، يحقق أبعادًا جمالية ودلالية مبتكرة، وفيما يلي تبيان ذلك:

1 – التناص الشعري: يُلحظ التناص بين هذا الشطر الشعري لأبي تمام "أَيا وَيلَ الشَجِيِّ مِنَ الخَلِيِّ"، وبين الشطر الشعري لأبي الأسود الدؤلي في قوله:، (السكري، 1998، ص 404).

وَيلُ الخَلِيِّ مِنَ الشَجِيِّ فَإِنَّهُ نَصِبُ الفُؤادِ بِشَجوِهِ مَغمومُ

في عملية إعادة إنتاج أدبيّة ذكية، تكسر المألوف وتمنح النص انفعالًا شعوريًا جديدًا، فشطر أبي الأسود الدؤلي يعاني فيه خالي البالي من المثقل بأحزانه، كونه يجده ملاذا لأحزانه يبثه إياها فيشاركه المعاناة مجبرا، بينما في شطر أبي تمام كان الخلي هو الذي يتألم منه الشجي، كونه لايشعر بآلامه ويسرف في لومه وعتابه.

2– التّناص النّثري: استعان أبو تمّام بالمثل العربي المعروف المنسوب إلى أكثم بن صيفي، وذلك حين حثّ قومه على اعتناق الإسلام، وجاهد في محاولة إقناعهم، وحينها رفض قومه دعوته وصدوا عنه واتهموه بالخرف، فقال جملته التي غدت مثلا سائرا: "ويل للشجي من الخلي"، (الزمخشري، 1987، ج 2، ص 338)، فأخذه أبو تمام ليصبح مطلع قصيدته: "أَيا وَيلَ الشَجِيِّ مِنَ الخَلِيِّ"، وفيه تبيان لحاله مع قومه، الذين لاموه في حبه وشكواه من الفراق، فهو الشجي ولائمه الخلي الذي لاينفك عن لومه.

إن هذا التناص الأدبي كما يظهر لا يقتصر على مجرد الاقتباس، بل يتحوّل إلى أداة لإعادة بناء المعنى، حيث ينسج الشاعر علاقة حوارية بين نصّه والموروث الأدبي، مستثمرًا الرصيد اللغوي والثقافي للعرب، لتكثيف الانفعال وإبراز موقفه الشخصي والفني. ومن خلال هذا الاستخدام، تتحوّل القصيدة إلى فضاء متكامل، يدمج بين الوعي بالتراث الأدبي وقدرة الشاعر على تحويره، بما يتناسب مع تجربة الحنين والنسيب والمدح التي تناولها النص، مما يظهر براعة أبي تمّام في تحويل التناص الأدبي إلى عنصر تعبيري، يثري المعنى الشعوري ويعزز الانسياب الموسيقي للنص.

رابعًا: المستوى البلاغي

يمثّل المستوى البلاغي في شعر أبي تمّام ذروة الجمال الأسلوبي، فالبناء البلاغي يتأسّس عنده على رؤية فنية تتجاوز حدود الزينة اللفظية، إلى فضاء أعمق من التأمل والتشكيل الجمالي؛ إذ تتساند الفكرة الكثيفة، مع الصورة المبتكرة لتوليد خطاب شعري، ينهض على الإيحاء والدلالة المركّبة. وتتجلّى هذه السمة، في وفرة المحسّنات البديعية التي تعمر بها قصائده، من جناس وطباق ومقابلة وغيرها، وهي أدوات لا يحشدها الشاعر لمجرّد التزيين، بل لتوليد علاقات فاعلة بين الأشياء وتوسيع أفق المعنى. كما يولي أبو تمّام جانب التصوير عناية خاصة، مستثمرًا طيفًا واسعًا من الصور البيانية كالتشبيه والاستعارات بنوعيها، ليخلق مشاهد نابضة بالحركة والحيوية، تعبّر عن قدرته على صوغ المعاني بدقة وجمال، وتُبرز تفوّقه في رسم اللوحة الشعرية وتشكيل رؤيته الفنية.

1– الصور البيانية

تأتي الاستعارة في شعر أبي تمّام كأداة بلاغية محورية، تعكس عمق الرؤية الفكرية والوجدانية للشاعر، وتُشكّل بعدًا مركزيًا في إيصال المعنى الفني. ومن أبرز صورها الاستعارة التصريحية، كما يتضح في قوله: «إلى قمرِ الندامى والنديّ». فالشاعر هنا يحذف المشبَّه ويصرّح بالمشبَّه به، بحيث يحل القمر محل الممدوح بشكل كامل، ويبرز صفاته من ضياء، وجمال، وعلو، وسيادة، وهيبة. وتُثري الإضافتان اللتان اقترنتا بالقمر: «الندامى» و«النديّ»، الدلالة السياقية، حيث يرمز الأول إلى المجالس الأنسية والرفقة المبهجة، بينما يرمز الثاني إلى مجالس الكرم والعطاء، فيتجلّى الممدوح قمرًا في فضاء الأنس والجود معًا، ما يخلق صورة مركّبة لشخصية فذة، تتسم بالبهاء والسخاء والشرف.

ولا تقل الاستعارة المكنية أهمية في بناء الصورة الشعرية؛ فهي واضحة في قول الشاعر: «إذا تُمُرّغ في نَداهُ»، حيث يُشبَّه الكرم المادي بالعطاء المعنوي، ويُحذف المشبَّه به مع إبراز أثره الحسي، فيبدو سخاؤه كأنه سيل أو بحر يمكن للمرء التمرغ فيه. كما يتجلى ذلك في قوله: «تمَرَّغنا على كرمٍ وطَيّ»، حيث يرمز التعبير بالتمرغ إلى الامتداد الواسع لفضله، والاطمئنان في ظل جوده، وتعكس الكناية هنا غنى المعنى وتوسع نطاقه.

كما تظهر الاستعارات المكنية أيضًا في تجسيد القوى المجردة للزمن، كما في قوله: «ولين أخادع الدهر الأبيّ»، حيث يُشبَّه الدهر بإنسان له أخادع، فتتحول قوة الزمن وتجربة الصبر والمعاناة، إلى شخصية فاعلة وملموسة. هذه الصور تضيف بعدًا إنسانيًا ووجدانيًا للنص، بحيث يشعر القارئ بالدهر كفاعل مؤثر في حياة الشاعر، ويبرز تداخل التجربة الشخصية مع القوى الزمنية.

إن التوظيف المتكامل للاستعارتين التصريحية والمكنية في النص الشعري، لا يقتصر على البُعد الجمالي فحسب، بل يعمّق البعد الانفعالي للقصيدة، إذ تتفاعل الصور لتصوّر الانقباض العاطفي والهدوء النفسي، وتمنح الزمن صفة الفاعلية الإنسانية، مما يخلق صدى داخليًا يعكس التوتر بين الحنين والانفعال، ويحوّل النص إلى تجربة وجدانية متكاملة، تجمع بين المعنى الشعوري والموسيقى الداخلية للغة، لتكشف عن براعة أبي تمّام في صياغة صور بلاغية تحمل العمق الدلالي والجمالي معًا.

ب– الكناية: "والكناية تلتقي مع الاستعارة في أن كلتيهما تتكئ على الأسلوب غير المباشر في التعبير، وتقوم على الغياب والحذف"، (النهمي، 2013، ص 188)، فتظهر الكناية في النص بوصفها وسيلة للتلميح والاقتضاء، تُخفي المعنى المباشر لتكشف عن معنى أعمق وأدقّ. فكناية الشاعر عن الممدوح بصفات "العليّ" و"الندى" و"السخاء" لا تُراد لذاتها، بل لتشييد صورة المثالية الإنسانية في الممدوح، الذي يجمع بين الكرم المعنوي والعطاء المادي.

ج– التشبيه: يستعمل أبو تمّام التشبيه بطريقة مركّبة غير مألوفة، تجمع بين الدهشة والعمق. فهو لا يشبّه الأشياء لتوضيحها، بل ليخلق بينها علاقة جديدة تولّد معنى مغايرًا. كقوله: "فَرُبَّ هَدِيَّةٍ لَكَ كَالهَدِيّ"، فيشبه هدايا ممدوحه بالهدي الذي يسوقه الحجاج تقربا إلى المولى سبحانه، أو كقوله: "وَكانَ أَغَضَّ في عَيني وَأَندى عَلى كَبِدي مِنَ الزَهرِ الجَنِيّ"، إذ يشبّه أثر الرسالة على نفسه بندى الزهر، فيربط بين الملموس والمعنوي، وبين الجميل والنفيس في آنٍ واحد.

2– المحسنات البديعية

أ–الجناس: يطعّم أبو تمّام قصيدته بالمحسنات البديعية، ولا سيما الجناس، لخلق تناغم صوتي ودلالي يثري الإيقاع الداخلي للنص ويشدّ انتباه المتلقي إلى أبرز المعاني الشعورية. وقد بلغ عدد مواضع الجناس في هذه القصيدة (24) موضعًا تقريبًا، بين جناس تام: (موضع واحد)، وجناس ناقص: (6 مواضع)، وجناس الاشتقاق: (12موضعًا)، ويتجلّى الجناس من خلال تقارب الكلمات في شكلها الصوتي مع اختلاف دلالتها، ما يولّد صدى لغويًا يثري الانفعال الشعوري، ويمنح النص موسيقى داخلية متناغمة، كما في الجناس الناقص في البيت الأول: «وبالي الرَّبعِ مِن إِحدى بَلِيّ»، حيث يظهر الجناس بين كلمتي «بالي» و«بلي»؛ تتشابهان في الحروف والنطق بينما تختلفان في المعنى، فالأولى تدل على القديم المهترئ، والثانية على البلاء. هذا التشابك الصوتي والدلالي لا يقتصر دوره على الإيقاع فقط، بل يعمّق الإحساس باللوعة والحنين ويبرز التوتر النفسي للشاعر أمام الأطلال. وكذلك الجناس التام كما في قوله: «فقد جعل الإله لكم لسانًا / عليًّا ذكره بأبي عليّ»، (عليًّا) صفة بمعنى الرفيع، (عليّ) اسم علم. وجناس الاشتقاق كما في قوله: «وإن تكُ من هداياك الصفايا / فرُبّ هديةٍ لك كالهديّ»، هدايا: جمع هدية (العطايا)، هدية: مفرد (العطية)، والهديّ: ما يُهدى للبيت الحرام من النعم.

تُظهر هذه المواضع براعة الشاعر في موازنة البعد الصوتي بالدلالة، فكل نوع من الجناس يسهم في تعزيز المعنى الشعوري، سواء من خلال إبراز التباين الدلالي، أو التأكيد على صفة معينة. كما أن الجناس يتحوّل إلى أداة تعبيرية متكاملة، تجمع بين الإيقاع الداخلي للنص، والموسيقى الداخلية للكلمة، ما يعكس قدرة أبي تمّام على مزج الشكل اللغوي، بالمضمون الانفعالي لخلق تجربة شعرية غنية ومؤثرة.

ب– الطباق والمقابلة: يستثمر أبو تمّام أسلوبَي الطباق والمقابلة بمهارة فائقة، لإبراز التوتر الجدلي في تجربته الشعرية، ما يعكس قدرته على المزج بين العاطفة العميقة والوعي الذهني. فالطباق يجمع بين الأضداد في المفردة أو التركيب، ليخلق حدة شعرية تضيف أبعادًا معنوية غنية، كما يظهر في أمثلة متعددة: «الثُرَيّا × ثراكِ»، «الرخي × الأبي»، «غُدُوٍّ × عَشِيّ»، حيث تتقابل عناصر العلو والدنو، القوة واللين، الصلابة والمرونة، وأول النهار وآخره، لتُضفي على النص عمقًا وجدليًا متشابكًا.

أما المقابلة، فتتجلى في التباين بين حالتين أو فعلين ضمن إطار متوازٍ ومنظم، كما في «نصف سريع × نصف بطيّ» و"هواءٍ فيك صافٍ × هوىً وبي"، حيث يقابل الشاعر السريع بالبطيء، والهواء الصافي بالهواء المتعكر، ليبرز الصراع النفسي الداخلي، ويبيّن التباين بين الاستقرار والانفعال، والثبات والحركة، ويحوّل النص إلى لوحة متقنة من القوى المتضادة. وقد أظهرت الإحصاءات أن القصيدة تضمنت نحو (21 موضعًا) للمقابلة، موزعة بين:

مقابلة ثنائية بسيطة: (15 موضعًا)، مقابلة مركبة: (3 مواضع)، مقابلة ضمنية: (3 مواضع)، ومن أبرزها:

البيت 26: «ثلج الفؤاد وكان رضفاً» – مقابلة قوية بين البرودة والحرارة.

البيت 1: «الشجيّ من الخليّ» – مقابلة في مطلع القصيدة تحدد نغمتها الشعورية.

البيت 21: «معنى × لفظ» – مقابلة بين المضمون والشكل، بين الباطن والظاهر، وهي مقابلة فلسفية بليغة تعكس البعد التأملي للنص.

يتضح من هذا الاستخدام أن الطباق والمقابلة في شعر أبي تمّام، ليسا مجرد أدوات جمالية، بل وسيلتان لتجسيد الصراع الوجودي الداخلي للشاعر بين التناقضات الشعورية، بما يعكس وعيه العميق بالعالم من حوله وبنفسه. هذا الوعي الجدلي يضفي على النص بعدًا فلسفيًا، ويحوّل التجربة الشعرية إلى حوار متواصل بين القوى المتناقضة داخل الذات، وبين الذات والكون، ليصبح الشعر أداة للتأمل في الحالة الإنسانية ومعانيها المتعددة، وفي الوقت نفسه تجربة جمالية متكاملة تجمع بين الصوت والدلالة.

خاتمة

مثّل أبو تمام نقطة انعطاف حاسمة في الشعر العربي، إذ نقل اللغة الشعرية من التقريرية إلى الانزياح الفني المولد للدلالة. وتحققت في قصيدته وحدة عضوية بين المستويات الأسلوبية المختلفة (الصوتي، التركيبي، الصرفي، الدلالي، البلاغي)، مما يجعلها نموذجاً فنياً متكاملاً.

وقد أثبتت الدراسة أن الأسلوب عند أبي تمام، بنية فكرية ودلالية، تعبر عن وعيه بذاته وبعصره، وليس مجرد زينة لفظية. ويمكن الخروج من هذه الدراسة ببعض النتائج:

1-أثبت المنهج الأسلوبي فاعليته كأداة نقدية ملائمة لدراسة شعر أبي تمام، كونه يكشف العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون في خطابه الشعري، وتجاوز التحليل الأسلوبي المقاربات الانطباعية التقليدية، ليقدم رؤية علمية دقيقة لآليات الإبداع عند الشاعر.

2-تكيّف التوزيع الصوتي مع موضوعات القصيدة المختلفة (الأطلال، الغزل، المدح)، مما يظهر براعة أبي تمام في توظيف الصوت حسب السياق، وأسهم اختيار بحر الوافر في خلق إيقاع متدفق يتناسب مع امتداد

التجربة الشعورية وتنوع الانفعالات، كما منحت القافية المطلقة النص جرساً موسيقياً يعكس الانسياب الوجداني.

3-حقق التوازن بين الجمل الفعلية والاسمية تكاملاً بين الحركة والثبات، والانفعال والتأمل، كما وظّف الشاعر الجمل الإنشائية لتعزيز البعد الخطابي والانفعالي في النص، وأسهم التكرار والتوازي في تشكيل البنية الإيقاعية والدلالية، وتأكيد المعاني الشعورية المراد إيصالها.

4-أظهر البناء الصرفي ثراءً في استخدام أسماء الفاعل والصفات المشبهة، مما يعكس النزعة الوصفية للنص، ودلت كثافة الجموع على ثراء المعجم الشعري، وقدرة الشاعر على التنويع الصرفي. كما تنوعت الحقول الدلالية في القصيدة بين (الألم والشكوى، الغزل، المدح)، مما أسهم في بناء شبكة معجمية متكاملة.

5-وظّف الشاعر التناص الديني والقرآني والأدبي بفاعلية، ليثري النص بأبعاد فنية وتأملية متعددة، وتجاوز التناص عنده مجرد الاقتباس ليصبح أداة لإعادة بناء المعنى في سياق شعري جديد.

6-كثّف أبو تمام من استخدام الصور البيانية (الاستعارة والتشبيه والكناية)، وذلك لخلق خطاب شعري يقوم على الإيحاء والدلالة المركبة. وتنوعت المحسنات البديعية في القصيدة، مما يعكس حرصه على خلق تناغم صوتي ودلالي.

ومن هنا تتجلّى قيمة أبي تمّام الأدبية والنقدية، لا بوصفه شاعر عصره فحسب، بل رائد مشروعٍ شعريٍّ حداثيٍّ مبكرٍ سبق زمنه، وأسّس لخطابٍ شعريٍّ جديدٍ، ما زال النقد العربي الحديث ينهل من مفاهيمه وأساليبه حتى اليوم.

التوصيات:

بناءً على ما توصل إليه هذا البحث من نتائج، يمكن تقديم التوصيات التالية:

1-توسيع نطاق الدراسة الأسلوبية لتشمل قصائد أخرى من ديوان أبي تمام، لرصد الخصائص الأسلوبية المتكررة والمميزة لشعره.

2-إجراء دراسات مقارنة بين الأسلوب الشعري لأبي تمام وشعراء آخرين من العصر العباسي (كالمتنبي)، لتحديد الفروق والتشابهات الأسلوبية بدقة علمية.

3-الاستفادة من التقنيات الحديثة في التحليل الأسلوبي، مثل البرمجيات اللغوية والإحصاءات الرقمية، لتحليل الظواهر الصوتية والتركيبية بشكل أكثر شمولية.

4-تطبيق المنهج الأسلوبي على الأغراض الشعرية المختلفة عند أبي تمام (الحماسة، الرثاء، الوصف) لاستكشاف كيفية تكيف أسلوبه مع كل غرض.

5-دراسة التناص في شعر أبي تمام بشكل أوسع، لرصد علاقته بالتراث الأدبي والديني والفلسفي.

المراجع

القرآن الكريم.

أنيس، إبراهيم. (1981)، *الأصوات اللغوية*، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

ابن رشيق، أبو علي الحسن. (2013)، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق: محمد بن علي الجيلاني، (ط1)، القاهرة، المكتبة التوفيقية.

الأصفهاني، أبو الفرج. (2014)، *الأغاني*، تحقيق: مدرار الحبال، درويش الجويدي، محمد نعيم بربر، بلال سعيد سلامة، وحيد سالم شمس الدين، (ط1)، مصر، المكتبة العصرية.

بشر، كمال. (1316 هـ)، *علم الأصوات*، القاهرة، طبعة بولاق.

بو حاقة، أحمد. (د.ت)، *فن المديح وتطوره في الشعر العربي*، (ط1)، لبنان، منشورات دار الشرق الجديد.

التبريزي، الخطيب. (1964)، *ديوان أبي تمام*، تحقيق: محمد عبده عزّام، القاهرة، دار المعارف.

التبريزي، الخطيب. (2001)، *الكافي في العروض والقوافي*، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، (ط4)، القاهرة، مكتبة الخانجي.

الجرجاني، علي بن عبدالعزيز. (1977)، *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي)، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي.

الخفاجي، محمد عبد المنعم. (2011)، *الحياة الأدبية في العصر العباسي*، (ط1)، القاهرة، دار العالم العربي.

الخفاجي، محمد عبد المنعم، فرهود، محمد السعدي، & شرف، عبد العزيز، (1992)، *الأسلوبية والبيان العربي*، مصر، الدار المصرية اللبنانية.

الزمخشري، محمود. (1987)، *المستقصى في أمثال العرب*، (ط2)، بيروت، دار الكتب العلمية.

السكري، أبو سعيد الحسن. (1998)، *ديوان أبي الأسود الدؤلي*، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، (ط2)، بيروت، دار ومكتبة الهلال.

شلبي، سعد إسماعيل. (1977)، *مقدمة القصيدة في شعر أبي تمام والمتنبي*، (ط1)، مصر، مكتبة غريب.

عتيق، عبد العزيز. (د.ت)، *علم العروض والقافية*، لبنان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

العيّاشي، منذر. (2002). *الأسلوبية وتحليل الخطاب*، (ط 1)، حلب، مركز الإنماء الحضاري.

القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري. (د.ت)، *زهر الآداب وثمر الألباب*، (ط2)، بيروت، دار الجيل.

معوض، سليمان. (2009). *علم العروض وموسيقى الشعر*، (ط1)، لبنان، المؤسسة الحديثة للكتب.

النويهي، محمد. (1971). *قضية الشعر الجديد*، (ط2). القاهرة، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر.

النهمي، أحمد محمد صالح، *الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري (شعر الحرب والفخر أنموذجا)*، (رسالة دكتوراه)، المملكة العربية السعودية، قسم الدراسات العليا العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2013.

الدوريات

لرجاني، خديجة أسماء. 2020، *"العلاقة بين الأسلوبيات والبلاغة العربية بين القديم والحديث"*، مجلة فكر، العدد 29، ص 86-83.

موسى، إبراهيم نمر. 2008، *"نحو تحديد المصطلحات: التناص، الأدب المقارن، السرقة الأدبية"*، مجلة علامات في النقد، المجلد 16، العدد 64، ص 59-103.

الناصري، سيد أحمد. (1972)، *"العنقاء بين فكر العرب وفكر الإغريق والرومان"*، المجلة التاريخية المصرية، المجلد التاسع عشر، ص 133-115.

References

al-Qur’ān al-Karīm.

Anīs, Ibrāhīm. (1981), al-aṣwāt al-lughawīyah, al-Qāhirah, Maktabat al-Nahḍah al-Miṣrīyah.

Ibn Rashīq, Abū ‘Alī al-Ḥasan. (2013), al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh wa-naqdih, taḥqīq : Muḥammad ibn ‘Alī al-Jīlānī, (Ṭ1), al-Qāhirah, al-Maktabah al-Tawfīqīyah.

al-Aṣfahānī, Abū al-Faraj. (2014), al-aghānī, taḥqīq : mdrār al-Ḥabbāl, Darwīsh aljwydy, Muḥammad Na‘īm Barbar, Bilāl Sa‘īd Salāmah, Waḥīd Sālim Shams al-Dīn, (Ṭ1), Miṣr, al-Maktabah al-‘Aṣrīyah.

Bishr, Kamāl. 1316) H), ‘ilm al-aṣwāt, al-Qāhirah, Ṭab‘ah Būlāq.

Bū Ḥāqah, Aḥmad. (D. t), Fann al-madīḥ wa-taṭawwuruh fī al-shi‘r al-‘Arabī, (Ṭ1), Lubnān, Manshūrāt Dār al-Sharq al-jadīd.

al-Tabrīzī, al-Khaṭīb. (1964), Dīwān Abī Tammām, taḥqīq : Muḥammad ‘Abduh ‘Azzām, al-Qāhirah, Dār al-Ma‘ārif.

al-Tabrīzī, al-Khaṭīb. (2001), al-Kāfī fī al-‘arūḍ wa-al-qawāfī, taḥqīq : al-Ḥassānī Ḥasan Allāh, (ṭ4), al-Qāhirah, Maktabat al-Khānjī.

al-Jurjānī, ‘Alī ibn ‘Abd-al-‘Azīz. (1977), al-Wasāṭah bayna al-Mutanabbī wa-khuṣūmih, taḥqīq : Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, wa-‘Alī Muḥammad al-Bajāwī), al-Qāhirah, Maṭba‘at ‘Īsá al-Bābī al-Ḥalabī.

al-Khafājī, Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im. (2011), al-ḥayāh al-adabīyah fī al-‘aṣr al-‘Abbāsī, (Ṭ1), al-Qāhirah, Dār al-‘ālam al-‘Arabī.

al-Khafājī, Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im, Farhūd, Muḥammad al-Sa‘dī, & Sharaf, ‘Abd al-‘Azīz, (1992), al-uslūbīyah wa-al-bayān al-‘Arabī, Miṣr, al-Dār al-Miṣrīyah al-Lubnānīyah.

al-Zamakhsharī, Maḥmūd. (1987), al-Mustaqṣá fī Amthāl al-‘Arab, (ṭ2), Bayrūt, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah.

al-Sukkarī, Abū Sa‘īd al-Ḥasan. (1998), Dīwān Abī al-aswad al-Du’alī, taḥqīq : Muḥammad Ḥasan Āl Yāsīn, (ṭ2), Bayrūt, Dār wa-Maktabat al-Hilāl.

Shalabī, Sa‘d Ismā‘īl. (1977), muqaddimah al-qaṣīdah fī shi‘r Abī Tammām wa-al-Mutanabbī, (Ṭ1), Miṣr, Maktabat Gharīb.

‘Atīq, ‘Abd al-‘Azīz. (D. t), ‘ilm al-‘arūḍ wa-al-qāfiyah, Lubnān, Dār al-Nahḍah al-‘Arabīyah lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr.

al-‘Ayyāshī, Mundhir. (2002). al-uslūbīyah wa-taḥlīl al-khiṭāb, (Ṭ 1), Ḥalab, Markaz al-Inmā’ al-ḥaḍārī.

al-Qayrawānī, Abū Isḥāq Ibrāhīm ibn ‘Alī al-Ḥuṣarī. (D. t), Zahr al-Ādāb wa-thamar al-albāb, (ṭ2), Bayrūt, Dār al-Jīl.

Mu‘awwaḍ, Sulaymān. (2009). ‘ilm al-‘arūḍ wa-mūsīqá al-shi‘r, (Ṭ (1, Lubnān, al-Mu’assasah al-ḥadīthah lil-Kutub.

al-Nuwayhī, Muḥammad. (1971). Qaḍīyat al-shiʻr al-jadīd, (ṭ2). al-Qāhirah, Dār al-Fikr al-ḥadīth lil-Ṭibāʻah wa-al-Nashr.

Alnhmy, Aḥmad Muḥammad Ṣāliḥ, al-Khaṣā'iṣ al-uslūbīyah fī shiʻr al-Ḥamāsah bayna Abī Tammām wa-al-Buḥturī (shiʻr al-ḥarb wa-al-fakhr anmūdhajan), (Risālat duktūrāh), al-Mamlakah al-ʻArabīyah al-Saʻūdīyah, Qism al-Dirāsāt al-ʻUlyā al-ʻArabīyah, Kullīyat al-lughah al-ʻArabīyah, Jāmiʻat Umm al-Qurá, 2013.