شعر عبد الرحمن بن حسان بن ثابت دراسة أسلوبية

The Poetry of Abdul Rahman bin Hassan bin Thabit: A Stylistic Study

د. عامر سمار مفلح قعبوب الرشيدي

أستاذ البلاغة والأدب المشارك – جامعة تبوك

Dr. Amer Samar Mefleh Qa'boub Alrasheidi

Associate Professor: Rhetorical Criticism

Email: a.alrashidi@ut.edu.sa

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة شعر عبد الرحمن بن حسان بن ثابت دراسة أسلوبية، معتمدًا الباحث في دراسته على المنهج الأسلوبي، وقد انتظم البحث في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث وخاتمة على النحو الآتي: المقدمة أبان فيها الباحث أسباب اختيار البحث وأهميته ومنهج دراسته، أمَّا التمهيد فقد ذكر فيه ترجمة موجزة للشاعر، وأوضح فيه مفهومي الأسلوب والأسلوبية، ودرس في المبحث الأول: المستوى الصوتي، وفي المبحث الثاني: درس المستوى التركيبي، وفي المبحث الثالث: المستوى الدلالي، والخاتمة وفيها أهم النتائج، وقد توصَّل الباحث إلى عدد من النتائج، كان أهمها: كثرة ورود بحور الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل، والخفيف، في شعر عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، تمثل القوافي المطلقة النسبة الأكبر، بينما كانت القوافي المقيدة تمثل النسبة

الأقل. جاءت معظم جُمل الأبيات الشعرية مبنية وفق التركيب الطبيعي للجملة العربية، ولكنَّ الشاعر قد يخرق هذه القاعدة ويغيِّر في بنية الجملة على المستوى الأفقي.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، عبد الرحمن بن حسان، التركيب، القافية، الموسيقى الشعرية.

The Poetry of Abdul Rahman bin Hassan bin Thabit: A Stylistic Study

Abstract

This research aims to study the poetry of Abdul Rahman bin Hassan bin Thabit from a stylistic perspective, relying on the stylistic approach. The study is structured into an introduction, a preface, three main sections, and a conclusion as follows: The introduction presents the researcher's reasons for choosing the topic, its significance, and the adopted methodology. The preface provides a brief biography of the poet and clarifies the concepts of style and stylistics. The first section examines the phonological level, the second explores the syntactic level, and the third analyzes the semantic level. The conclusion summarizes the key findings. The research reached several results, the most significant of which are: the frequent use of the poetic meters Al-Tawil, Al-Basit, Al-Wafir, Al-Kamil, and Al-Khafif in the poetry of Abdul Rahman bin Hassan bin Thabit. Absolute rhymes represent the majority, while restricted rhymes constitute the minority. Most poetic lines follow the natural structure of Arabic sentences; however, the poet occasionally deviates from this norm, modifying sentence structure at the horizontal level.

Keywords: Stylistics, Abdul Rahman bin Hassan, Structure, Rhyme, Poetic Music.

المقدمة:

من المعلوم أنَّ الشعر العربي قد شهد تطورًا كبيرًا منذ ظهور أولى الأشعار في العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث، وقد مرَّ بمراحل متعاقبة من التطور والتغيير سواء على مستوى الشكل، أو المضمون، أو الأغراض الشعرية، أو على مستوى اللغة الشعرية نفسها، وهو ما يُعبر عنه بالأسلوب.

فقد كان لكلِّ شاعر، ولكلِّ عصر سماته الأسلوبية في نظم الشعر وطرائق نظمه، وكذا نوع الموضوعات الشعرية الَّتي يتناولها الشعراء، وكذلك طرائق التعبير عن تلك الموضوعات، فكلُّ شاعر له ميزات وسمات تميزه عن غيره، فله معجمه الشعري الخاص به، وطرائق تركيب الجملة في شعره، قصرًا وطولاً، تقديمًا وتأخيرًا، وكذلك الموسيقى الشعرية الَّتي يستعين بها في نظم شعره، وتحسينه؛ مما يحببه على المتلقين، ومن هنا فقد وقع اختيار الباحث على واحدٍ من شعراء العصر الأموي، وهو عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، بغرض معرفة أسلوبه في نظم قصائده، من خلال دراسة ديوانه الشعري دراسة أسلوبية.

وقد وقع الاختيار على هذا الشاعر؛ لكون شعره لم يُدرس من قبل دراسة أسلوبية –على حد علمي–، ولأنَّ شعره أيضًا كان مفرقًا منثورًا في بطون كتب الأدب والتراجم والتاريخ وغيرها، ولم يكن مجموعًا في ديوان واحد، مما جعل الدارسين يعزفون عنه، ولم يُجمع بشكله الحالي الَّذي اعتمدت عليه هذه الدراسة، إلا في عام ٢٠١٨م، إذ جمعه راشد بن مبارك الرشود، في دراسة علمية تناولت حياته وشعره، وهو كتاب صادر عن كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها، الرياض، المملكة العربية السعودية. وقبل ذلك حققه الدكتور: سامي

مكي العاني، وقد طبع في مطبعة المعارف، في بغداد، عام ١٩٧١م، ولكنه كان ناقصًا، مقارنة بتحقيق راشد الرشود؛ ومن هنا برزت أهمية الدراسة.

ويهدف هذا البحث إلى معرفة أسلوب الشاعر عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، في شعره، من خلال دراسة القصائد والمقطوعات الَّتي تضمنها ديوانه الشعري، من خلال دراسة الجانب الصوتي المتمثل في الموسيقى الداخليَّة والخارجيَّة، والمستوى التركيبي المتمثل في بنية الجملة، والمستوى الدلالي، المتمثل في الحقول الدلالية الَّتي تضمنها شعره.

وقد استعان الباحث بالمنهج الأسلوبي، القائم على دراسة النصوص الشعرية دراسة أسلوبية، للبحث عن الخصائص والسمات الإيقاعية والتركيبية والدلالية الَّتي تميز أسلوب الشاعر عن أساليب غيره من الشعراء. ومن هنا جاء البحث في مقدمةٍ وتمهيدٍ وثلاثة مباحث وخاتمة، وبيان ذلك كالآتي:

المقدمة: أبان الباحث فيها سبب اختياره للبحث، والمنهج الَّذي قامت عليه الدراسة، وأهمية البحث.

التمهيد: ترجم الباحث فيه للشاعر بترجمة موجزة، وأوضح فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية.

المبحث الأول: المستوى الصوتي: ويشمل الموسيقى الداخليَّة والخارجيَّة.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي: ويشمل التقديم والتأخير، وبنية الجملة، وأسلوب النداء.

المبحث الثالث: المستوى الدلالي: ويضم أهم الحقول الدلالية الَّتي تضمنها شعر الشاعر.

الخاتمة: وتضمنت نتائج البحث.

قائمة المصادر والمراجع.

التمهيد:

قبل أن يشرع الباحث في توضيح معنى الأسلوب والأسلوبية جدير به أن يُترجم للشاعر بترجمة موجزة، فالشاعر: عبد الرحمن هو ابن الصحابي الجليل شاعر النبيّ- صلى اله عليه وسلم- حسان بن ثابت الخزرجي الأنصاري رضي الله عنه، من بني النجار وكنيته أبو سعيد، ولد في المدينة المنورة، ولم تسعف المصادر الباحث بسنة ولادته، بينما اتفق أكثر الرواة أنَّه توفي سنة ١٠٤ هـ، نشأ في المدينة المنورة وعاش فيها أغلب حياته، كان من تابعي أهل المدينة المنورة، وقيل بل إنَّه من الصحابة ومحدثيهم،وكان عزيز النفس فخورًا بها.(الزركلي،٢٠٠٢م،الأعلام، ٧٤/٤)

الأسلوب والأسلوبية مصطلحان من المصطلحات النقدية واللسانية، وقد شاعا في الدراسات الحديثة، ولكنهما لم يظهرا في وقتٍ واحدٍ معا، فقد ظهر مصطلح الأسلوب في القرن الخامس عشر، في حين ظهر مصطلح الأسلوبية في القرن العشرين، ولكن العلاقة بينهما متكاملة، فالأسلوب نشأ مرتبطًا بمصطلح البلاغة، ولاسيما في كتابات أرسطو، وظلَّ كذلك لفترة طويلة، في حين أنَّ الأسلوبية أصبحت مصطلحًا يطلق على تحليل الأعمال الأدبية، عن طريق استبدال الذاتية والانطباعية، بتحليل علمي موضوعي للأسلوب في النصوص الأدبية. (خفاجي، ١٩٩٢م، الصفحات ٢٧٤-٣١٤) .

وتعدُّ الأسلوبية من أهم فروع دراسات اللسانيات الحديثة، وأداة من أدواتها، فبعد أن تطورت اللسانيات واتسع ميدانها؛ إذ إنَّها انتقلت من دراسة الجملة بوصفها منجزًا بالإمكان، إلى دراسة العبارة بوصفها منجزًا بالفعل، ومن دائرة التركيب في النحو إلى دائرة التركيب في النص، وغطت كثيرًا من المجالات، فإنَّها قد احتوت الأسلوبية، وجعلت منها أداة مهمة من أدوات النقد الأدبي، ووسيلة مثلى في تحليل النصوص، ودراسة الخطاب، وتصنيفه، ولهذا نجد أنَّ الأسلوبية تداخلت مع كلِّ الأجناس الأدبية، من خلال ما أمدتها به النظرية العامة للسانيات(عياشي، ٢٠٠٢، صفحة ١٠).

وهذا يعني أنَّ الأسلوبية قد نشأت في أحضان الدراسات اللسانية، ومنها استمدت مشروعيتها وقوتها في تناول النصوص الأدبية نقدًا وتحليلاً، فالعلاقة بينهما هي علاقة السبب بالمسبب، يقول المسدي: "إنَّ الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه، فأرسى معه قواعد علم الأسلوب، وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذًا وعطاء، بعضها في المعالجات وبعضها في

التنظير، غير أنَّ كلا العلمين قد قويت دعائمه وتجلت خصائصه، فتفرد بمضمون معرفي جعله خليقًا بمجادلة الآخر في فرضياته وبراهينه، وما يتوسل به إلى إقرار حقائقه"(المسدي، د.ت، الصفحات ٥-٦) .

وعلى الرغم من العلاقة الوثيقة بين الأسلوبية من جهة، والبلاغة والنقد من جهة ثانية؛نظرًا لاشتراكها في كثير من الأسس الَّتي تقوم عليها، ولتداخل وظائفها؛ إذ إنَّه ينُظر إلى الأسلوبية –على رأي بييرجيرو– على أنَّها "بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف"(جيرو، ١٩٩٤م، صفحة ٩) وأنَّها –على رأي هنريش بليت– بلاغة مختزلة؛ إذ إنَّها تتسع أحيانًا حتى تكاد تمثل البلاغة كلَّها، وتضيق وتتقلص أحيانًا أخرى حتى تكون جزءًا من البلاغة (بليت، ١٩٩٩م، صفحة ١٩)؛ (أحمد، ٢٠٢١، الصفحات ٣٨٤– ٤٠٧) .وأنَّ النقد الأدبي دراسة تقويمية تقوم على الانطباع الشخصي والحدس؛ مما يجعل معاييره غير موضوعية، فإنَّ الأسلوبية قد اتخذت لنفسها مسارًا مغايرًا لمسار البلاغة والنقد معًا، في تحليل النصوص ونقدها.

فمن أجل الموضوعية في دراسة النصوص، والخروج بنتائج قريبة من الصحة، وبعيدة عن الذوق الشخصي، والانطباع الذاتي، فإنَّها – أي الأسلوبية– قد عمدت إلى الاستعانة بوسائل عملية في مقاربة النصوص، ودراسة الأساليب بوجه عام، وأساليب الأدب بوجه خاص، ومن ذلك استخدام الإحصاءات، وإجراء المقارنات؛ لرصد الظواهر الأسلوبية في النصوص، وهي الوسائل الَّتي يستعملها الدرس اللغوي الحديث(جبر، ١٩٨٨م، الصفحات ٩-١١)، سواء في المستوى الصوتي، أو التركيبي أو الدلالي؛ مما يقرب النتائج من الموضوعية بشكلٍ كبير.

وعلى الرغم من أنَّ الأسلوبية فرع من فروع اللسانيات، مثلها مثل كثير من العلوم، كعلم الدلالة، وعلم الإشارة، وعلم الأصوات، وغيرها، فإنَّها –أي الأسلوبية– تتميز عن اللسانيات وفروعها الأخرى بميزة فنية تتجاوز الإبلاغ إلى التأثير، يقول المسدي: "فإذا كانت عملية الإخبار علَّة الحدث اللساني أساسًا، فإنَّ غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام؛ لتتحدد بدارسة الخصائص اللغوية الَّتي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"(المسدي، د.ت، الصفحات ٣٥-٣٦).

الأسلوب : لغة:

لقد أخذ الأسلوب دلالات كثيرة في اللغة، وهي جميعًا متقاربة، وتدلُّ على النمط الواحد من أيِّ شيء، قال ابن منظور:

"يُقَالُ للسَّطْر مِنَ النَّخِيلِ: أُسْلوبٌ. وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ، فَهُوَ أُسلوبٌ. قَالَ: والأُسْلوبُ الطَّرِيقُ، والوجهُ، والمَذْهَبُ؛ يُقَالُ: أَنتم فِي أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أَسالِيبَ. والأُسْلُوبُ: الطريقُ تأْخذ فِيهِ. والأُسْلوبُ، بِالضَّمِّ: الفَنُّ؛ يُقَالُ: أَخَذ فلانٌ فِي أَسالِيبَ مِنَ الْقَوْلِ أَي أَفانِينَ مِنْهُ؛ وإِنَّ أَنْفَه لَفِي أُسْلُوبٍ إِذا كَانَ مُتكبِّرًا"(منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٣٧) .

مما سبق يتبين أنَّ للأسلوب في اللغة معاني عدة، فقد ورد في كتب اللغة بمعنى: السطر من النخيل، والطريق، والوجه، والمذهب، والفن، والكِبْر.

وبخلاف أصل كلمة "الأسلوب" في العربية، فإنَّ كلمة "استيلوس" في اللغة اللاتينية في أصل وضعها، لم تكن تدل على الطريقة أو الفن أو المذهب، وإنما كانت تدل على أداة الكتابة كالريشة والقلم، ثم انتقلت من معناها الأصلي الخاص بالكتابة، واستخدمت في فن المعمار والنحت (سليمان، ٢٠٠٤م، ص٣٩)،للدلالة على أداة النحت، وهي (الإزميل)، فقد كان اللاتينيون يستخدمونها مجازًا للدلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة في بادئ الأمر، ومع مرور الزمن اكتسبت دلالتها على طريقة الكتابة الَّتي يتبعها الكاتب في التعبير، الَّتي تكشف عن تفرده وتميزه عمن سواه من الكتَّاب(ذريل، ٢٠٠٠م، صفحة ٤٣) .

الأسلوب اصطلاحًا:

إنَّ التعريف الاصطلاحيَّ للأسلوب مأخوذ من تعريفه اللغوي؛ إذ لا يخرج التعريفان عن التعبير عن الدلالة نفسها، فهذا ابن خلدون يرى أنَّه: عبارة "عن المنوال الَّذي ينسج فيه التّراكيب، أو القالب الَّذي يفرغ به"(خلدون، ١٩٨٨م، صفحة ٧٨٦). ويرى بييرجيرو أنَّه: طريقة في الكتابة، ويعني: استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية؛ لأنَّه لا يهتم إلا باللغة الأدبية وحدها، وبعطائها التعبيري(جيرو، ١٩٩٤م، صفحة ١٧).

غير أنَّ علي الجارم ومصطفى أمين(وهبةوالمهندس، ١٩٨٤م، صفحة ٣٥)قسَّماه إلى ثلاثة أقسام: أسلوب علمي، يتسم بالمنطق والوضوح، وعدم استعمال المجاز والمحسنات، وأسلوب أدبي، يتسم بالنزوع إلى الخيال الرائع، والتصوير الدقيق، والتشبيه البعيد، وتجسيد المعنوي بالحسي، والعكس. وأسلوب خطابي، يتميز بقوة الحجة، والتكرار، وضرب الأمثال، وغيرها من ضروب الحجاج.

أمَّا مجدي وهبة وكامل المهندس فيعرفانه بأنَّه: "طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابةً"(وهبةوالمهندس، ١٩٨٤م، صفحة ٣٤). والحقيقة أنَّه لا يقتصر على الكتابة فقط، فإنَّ التعبير قد يكون منطوقًا، ومن هنا فإنَّ الصواب في تعريفه أن يقال: هو طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابةً أو إلقاءً.

وأمَّا بيفون فقد نحا في تعريف الأسلوب منحى مغايرا، حين جعله مرادفا لصاحبه ومنتجه؛ إذ يقول: "الأسلوب هو الرجل"(وهبةوالمهندس، ١٩٨٤م، صفحة ٣٥). فقد جعل الأسلوب هو شخصية المؤلف نفسه، ودليلاً عليه.

وبناء على ما سبق، فإنَّه يمكن تعريف الأسلوب بأنَّه: طريقة في الكتابة لكاتب من الكُتّاب، أو لجنس من الأجناس، أو لعصر من العصور(عياشي، ٢٠٠٢، صفحة ٣٣)؛لأن الأسلوب هو ما يميز كاتبا عن غيره، ويطبع عصرًا ما بطابع خاص يميزه عن غيره من العصور، ويميز جنسًا من الكتابة عن سائر أجناس الكتابة الأخرى. ذلك لأنَّ الأسلوب، كما يقول ابن خلدون(خلدون، ١٩٨٨م، صفحة ٧٨٦)لا يرجع إلى الكلام بعد إفادته أصل المعنى الَّذي هو وظيفة الإعراب، ولا بعد إفادته كمال المعنى الَّذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا بعد الوزن الَّذي هو وظيفة العروض. وإنَّما يرجع إلى صورة ذهنيَّة للتّراكيب المنتظمة كلّيَّة، بعد انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصّورة ينتزعها الذهن من أعيان التّراكيب وأشخاصها، ويصيّرِها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثمَّ ينتقي التّراكيب الصّحيحة بعد الإعراب والبيان، فيرصّها فيه رصًّا، كما يفعله البنَّاء في القالب، أو النَّسَّاج في المنوال، حتَّى يتَّسع القالب بحصول التّراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصّورة الصّحيحة، فإنَّ لكلِّ فنٍّ من الكلام أساليب تختصُّ به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة.

أمَّا الأسلوبية في أبسط تعريفاتها فتعرف بأنَّها: علم الأسلوب(سليمان، ٢٠٠٤م، صفحة ٣٧)كما تعرف بأنَّها: البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.(المسدي، د.ت، صفحة ٣٤) .

وأمَّا وظيفتها فتتمثل في دراسة النصوص الأدبية وغير الأدبية، من خلال تحليلها لغويًا؛ للكشف عن الأبعاد النفسية، والقيم الجمالية الَّتي يتضمنها النص المدروس، والوصول إلى أعماق فكر الكاتب، من خلال تحليل بنية نصه؛ فمجال بحث الأسلوبية يتمثل في: دراسة طول الجمل أو قصرها، وغلبة الأسماء أو الأفعال، وتحليل الأصوات اللافتة للانتباه، ودراسة الأوزان ودلالاتها(سليمان، ٢٠٠٤م، صفحة ٤٣)، وكذا القوافي، والبحور الشعرية المسيطرة على شعر الشاعر، والتقديم والتأخير، والحذف، وغيرها من الخصائص الَّتي يتصف بها النصُّ الإبداعي، عن طريق دراسته وتحليله وفق المستويات اللغوية. وتعتمد الأسلوبية في دراسة النصوص وتحليلها على تقسيمها وفق المستويات اللغوية المعروفة، وهي:

المبحث الأول: المستوى الصوتي:

يقصد بدراسة المستوى الصوتي في النصّ الأدبيّ دراسة كلِّ ما يتعلق بالجانب الصوتي، مثل: صفات الحروف، والوزن، والقافية، والتكرار، والتنغيم، وغير ذلك، وهذه الظواهر الصوتية ليس المقصود دراستها لذاتها، وإنَّما لأنَّها تكشف عن أسلوب الشاعر، "فالصوت اللغوي وما يحمله من قيمٍ أسلوبيةٍ تبرز عناصر الإبداع داخل النظام اللغوي، والَّتي تتمثل في الظواهر الإيقاعية سواء أكانت خارجية أم داخلية، يعد عنصرًا فنيًا مهمًا في دراسة النصوص دراسة أسلوبية"(القحطاني، ٢٠٢٢، صفحة ٥٩٤) .

إنَّ الموسيقى قد ارتبطت بالشعر العربي ارتباطًا وثيقًا منذ نشأته في العصر الجاهلي، إلى اليوم، وقد تأكدت هذه العلاقة وبرزت بروزًا كبيرًا بعد أن ابتدع الخليل علم العروض، ذلك العلم الَّذي يهتم بأوزان الشعر العربي، ومعرفة صحيحه من سقيمه، ومعرفة أنواع التفاعيل والبحور الَّتي تضبطه، وتميز بعضها من بعض، من خلال عدد تلك التفعيلات وأنواعها وما يدخل عليها من علل وزحافات.

ولهذا فإنَّ الوزن والقافية يعدان من أخصِّ خصائص الشعر العربي، وأبرز ما يميزه عن النثر؛ ولهذا فقد اتجهت الدراسات الأسلوبية الحديثة إلى دراستهما تحت ما يسمى بالموسيقى الخارجية. كما أنَّها اتجهت إلى دراسة بقية العناصر الَّتي يتكون منها المستوى الصوتي تحت ما يسمى بالموسيقى الداخلية، وهي: كميات حروف الكلمات وموسيقاها، ودرجة الصوت علوًّا وانخفاضًا، ودوامه طولًا وقصرًا، ونبرته قوةً وضعفًا، ثمَّ نسبة ورود

الصوت قلةً وكثرةً، وأثره الإيحائيّ، مما جعل للشعر لغة خاصة(المختون، ١٩٨٧، صفحة ٤٧٩)تميزه عن النثر. وبيان ذلك كما يأتي:

أولا: الموسيقى الخارجية:

أ- الوزن:

يعدُّ الوزن العنصر الأكثر وضوحًا للتفريق بين النثر والشعر؛ فقد يشتركان في بعض ألوان البديع والصورة البلاغية وغيرها، لكنهما يختلفان في الوزن الَّذي يجب أن ينتظم القصيدة من أولها إلى آخرها، بينما لا يتطلب ذلك في النثر.

فـ "الوزن عبارة عن نِسَبٍ موسيقية محضة، تؤلَّف معًا ليتكون منها قالب موسيقي محض، ولهذا اختلف إيقاع الشعر عن إيقاع النثر؛ إذ إنَّ إيقاع النثر يقوم على جرس اللفظ وموازنة العبارات، ولكن الإيقاع في القالب الموسيقي الناشئ عن الوزن والقافية، فإنه يدور على تناسب ضربات لها أبعاد زمانية أشبه بالضربات المصاحبة للتأليف الموسيقي"(المختون، ١٩٨٧، الصفحات ٤٧٧-٤٧٨)ومن هنا فإنَّ الوزن يمنح النصَّ الأدبيَّ جنسه الشعري الخاص.

ويمكن تعريف الوزن الشِّعريّ بأنَّه: "نمط، أو مجرى الصَّوت النّاتج عن ترتيب المقاطع المشدَّدة، أو غير المشدَّدة في شعر منبَّرٍ توكيديٍّ، أو مقاطع طويلة وقصيرة في شعر كمّيٍّ"(عمر أ.، ٢٠٠٨م، صفحة ١٢٠٧/٢) .

الأوزان الشعرية في الديوان:

بلغ عدد القصائد في ديوان عبد الرحمن بن حسان بن ثابت خمسة وستين قصيدة ومقطوعة، وبلغ عدد الأبيات ثلاثًا وأربع مئة بيت، كلُّها تامة ما عدا بيت واحد من مجزوء الكامل، ورد في مقطوعة واحدة، وقد استعمل الشاعر معظم البحور الشعرية، وبيان ذلك كما يأتي:

البحر الشعري	عدد القصائد والمقطوعات	البحر الشعري	عدد القصائد والمقطوعات

الطويل	١٧	المتقارب	٤
البسيط	١١	السريع	٣
الوافر	١٠	الرجز	٣
الكامل	٨	الرمل	١
الخفيف	٧	مجزوء الكامل	١

جاء بحر الطويل في المرتبة الأولى من حيث عدد القصائد والمقطوعات الَّتي نظمت وفقًا له؛ إذ بلغت سبع عشرة قصيدة ومقطوعة.

وحلَّ بحر البسيط في المرتبة الثانية؛ حيث نظمت وفقًا له إحدى عشرة قصيدة ومقطوعة. وحلَّ بعده في المرتبة الثالثة بحر الوافر بعشر قصائد ومقطوعات، ثمَّ بحر الكامل بثماني قصائد ومقطوعات، ثمَّ بحر الخفيف بسبع قصائد ومقطوعات، ثمَّ بحر المتقارب بأربع قصائد ومقطوعات، وتساوى كلٌّ من بحري السريع والرجز، بثلاث مقطوعات لكلٍّ منهما، وفي المرتبة الأخيرة حلَّ كلٌّ من بحر الرمل، ومجزوء الوافر بمقطوعة واحدة لكلٍّ منهما.

ولمَّا كان أكثر قصائد الشاعر عبارة عن مقطوعات شعرية، أو أبيات مفردة، فإنَّه ينبغي أن نذكر عدد الأبيات الَّتي نظمت وفق كلِّ بحر؛ لمعرفة أكثر البحور ورودًا من حيث عدد الأبيات، وكذا أقلها ورودًا، ويمكن عرضها تنازليًا كما يأتي:

البحر الشعري	عدد الأبيات	البحر الشعري	عدد الأبيات
الوافر	١٢٤	الكامل	٢٨
الطويل	٧٩	الرجز	١٠

البسيط	٥٦	السريع	١٠
الخفيف	٥١	مجزوء الكامل	٦
المتقارب	٣٧	الرمل	٢

مما سبق يتبين أنَّ بحر الوافر قد حلَّ في المرتبة الأولى من حيث كمية الأبيات المنظومة وفقًا له؛ حيث استحوذ على أكثر من ربع أبيات الديوان، وجاء بعده بحر الطويل، وكان أقل البحور من حيث عدد الأبيات هو بحر الرمل،؛ إذ حصل على بيتين اثنين فقط. بينما تقارب كل من بحري البسيط والخفيف، وبحري المتقارب والكامل، وتساوى بحرا الرجز والسريع.

وعلى الرغم من أنَّ القصائد الَّتي نظمت وفق بحر الوافر هي عشرة قصائد فقط، إلا أنَّه قد جاء في المرتبة الأولى من حيث عدد الأبيات؛ ويمكن تعليل ذلك بأنَّ أطول قصيدة في الديوان كلِّه قد نُظمت وفق تفعيلاته، حيث بلغ عدد أبياتها سبع وتسعين بيتًا، بنسبة تقارب ربع أبيات الديوان كاملة.

كما يظهر أنَّ النَفَسَ الشعري للشاعر لم يكن طويلاً، فالقصائد الَّتي بلغ عدد أبياتها العشرين بيتًا أو أكثر لم تتجاوز ثلاث قصائد فقط، أمَّا القصائد الَّتي تراوح عدد أبياتها بين تسعة عشر بيتًا وعشرة أبيات، فبلغت ثماني قصائد، وأمَّا الَّتي كانت أبياتا مفردة فبلغت ستة عشر مقطوعة، وأمَّا البقية فكانت أبياتها بين البيتين والتسعة أبيات.

وبناء على ما سبق، فإنَّ كثرة ورود بحور الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل، والخفيف، في شعر عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، أكثر من غيرها؛ يمكن تعليلها بأنَّ هذه البحور طويلة المقاطع، وهو ما تحتاج إليه الموضوعات الَّتي كان يتناولها في شعره، من حيث إنَّ الفخر والهجاء من الموضوعات الَّتي تقتضي أن يكون البيت الشعري طويلاً ليتمكن الشاعر من استكمال المعنى المراد كاملا فيه؛ لأنَّ استكمال المعنى في البيت الثاني يعدُّ عيبًا من عيوب الشعر، وهذان الغرضان هما أكثر الأغراض الَّتي اشتهر بهما عبد الرحمن بن حسان.(الرشود، ٢٠١٨م، الصفحات ١٥-٢٣) .

فتفعيلات بحر الطويل هي ثماني تفعيلات:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن

وتفعيلات بحر البسيط هي ثماني تفعيلات أيضًا:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

في حين أنَّ تفعيلات بحر الوافر ست تفعيلات:

مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن

وتفعيلات بحر الكامل ست تفعيلات أيضًا:

متفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن متفــاعلن

وقد ذكر إبراهيم أنيس أنسبب كثرة ورود بعض البحور في الشعر القديم وقلة بعضها بـ "أنَّ القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات، وأنَّ العناية بالمجزوءات والنظم منها صفة من صفات العصور المتأخرة. فالهزج والمجتث وزنان نميا مع الزمن، ولجأ إليهما الشعراء في عصور الغناء، حين توطدت أركان الدولة العباسية، غير أنَّ نسبتهما حتى في تلك العصور قد ظلت ضئيلة إذا قيسا بغيرهما من الأوزان.ويمكن أن نلخص خصائص الوزن القديم في إيثار البحور الكثيرة المقاطع؛ وذلك لأنَّ مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد"(أنيس، ١٩٥٢م، الصفحات ١٩٠-١٩١) .

ب-القافية:

مثلما كان الوزن شرطًا أساسيًا في تحقق شعرية النصّ الأدبيّ القديم، فإنَّ القافية تعدُّ العنصر الثاني الَّذي يجب أن يتحقق في النصّ الأدبيّ حتى يكتسب صفة الشعرية الَّتي تميزه عن النثر، يقول ابن رشيق: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أنَّ الشعر ما جاوز بيتًا، واتفقت أوزانه وقوافيه، ويستدلُّ بأنَّ المصرع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره"(القيرواني، ١٩٨١م، صفحة ١٥١/١) .

وعلى الرغم من أهمية الوزن إلا أنَّ دراسة القافية تعدُّ من أهم الوسائل الَّتي يستطيع من خلالها التعرف على أسلوب شاعر ما، ولا يخفى على أحد أن القافية قد تعرضت للتغيير والتجديد والتنويع أوسع مما حصل للوزن(العبداللطيف، ٢٠٢٤، صفحة ٣٦٠)ولا سيما في العصور المتأخرة، منذ نشأة الموشحات في الأندلس، وصولاً إلى التجديد الَّذي طرأ على القافية في العصر الحديث في ظل المدرستين الرومانسية والواقعية.

وتعرف القافية بأنَّها: "آخر جزء في بيت الشِّعر وقد يكون كلمة، أو بعض كلمة ، أو كلمة وبعض أخرى أو كلمتين، وهي من آخر حَرْف ساكن في البيت الشِّعري إلى أوّل ساكنٍ يليه مع المتحرّك الَّذي قَبْلَه"(عمر أ.، ٢٠٠٨م، صفحة ١٨٤٧/٣) .

وقد بلغ عدد قصائد الديوان ومقطوعاته خمسًا وستين قصيدة ومقطوعة، وكانت قوافيها كما يأتي:

القافية	عدد القصائد والمقطوعات	القافية	عدد القصائد والمقطوعات
الباء	٦	العين	٣
التاء	٢	الفاء	١
الجيم	١	القاف	١
الحاء	٤	الكاف	١

الدال	٥	اللام	١٠
الراء	١٠	الميم	١٠
الصاد	١	النون	٩
الطاء	١		

هذا من حيث عدد القصائد، أمَّا من حيث إجمالي عدد الأبيات الَّتي نظمت وفق كلِّ قافيةٍ فيمكن استعراضها كما يأتي:

القافية	عدد الأبيات	القافية	عدد الأبيات
الباء	٢٥	العين	٨
التاء	٩	الفاء	١
الجيم	٥	القاف	٣
الحاء	١٠	الكاف	٤
الدال	١٥	اللام	١٧١
الراء	٥١	الميم	٣٤
الصاد	٨	النون	٥٤
الطاء	٥		

ومن خلال الجدولين السابقين، نجد أنَّ قوافي الراء واللام والميم قد حلَّت في المرتبة الأولى بإجمالي عشر قصائد ومقطوعات لكلِّ واحدةٍ منها؛ ولعلَّ هذا الاختيار لهذه القوافي يعكس الاتساع الكبير الَّذي تحظى به هذه الحروف في عدد المفردات الَّتي تنتهي بها في اللغة العربية؛ ولأنَّها أيضًا من أكثر القوافي استعمالاً في الشعر

العربي (أنيس، ١٩٥٢م، ص٢٤٥-٢٤٦)؛ مما سهل على الشاعر اختيارها والاعتماد عليها أكثر من غيرها؛ نظرًا لقدرتها على التعبير عن المعاني المرادة بيسر دون الحاجة إلى كسر القافية أو الخروج عنها.

وفضلا عن ذلك فإنَّه يمكن القول إنَّ سيطرة قافية هذه الحروف على شعر الشاعر يمكن أن يرجع إلى وضوح هذه الأصوات في السمع، فالراء واللام حرفان تكراريان، يفخمان ويرققان، والميم صوت شفوي تصاحب نطقه غنة؛ مما يؤدي إلى الترنم والتنغيم عند الوقوف عليه في قافية البيت الشعري.

أمَّا من حيث الإطلاق والتقييد فيمكن استعراضها كما يأتي:

نوع القافية	عددها	نسبتها	
المطلقة	٦٢	٩٨٪	المفتوحة(١٣) المضمومة(٢٥) المكسورة(٢٤)
المقيدة	٣	٢٪	في قافية الراء: في (بحور الرمل والرجز والطويل)

من خلال الجدول السابق يتبن للباحث ما يأتي:

بلغ عدد القوافي المطلقة: اثنين وستين قافية، منها: المفتوحة ثلاث عشرة، والمضمومة خمس وعشرين، والمكسورة أربع وعشرين. وبلغ عدد القوافي المقيدة: ثلاث في قافية الراء: (الرمل، والرجز، والطويل).

إنَّ المتأمل في عدد القوافي المطلقة في الديوان، يجد أنَّها تمثل النسبة الأكبر في شعره أي ما يقارب ٩٨٪ من إجمالي عدد القوافي، بينما كانت القوافي المقيدة ثلاث قواف فقط، بنسبة تقدر بحوالي ٢٪ فقط.

إنَّ عبد الرحمن بن حسان في اختياره للقوافي المطلقة أكثر من المقيدة يعكس أسلوب شعراء عصره والعصور السابقة واللاحقة؛ إذ إنَّ الشعر العربي يميل إلى القوافي المطلقة أكثر من المقيدة، فلم ترد في بحور: الطويل والرجز والمتقارب إلا قليلاً، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى، ولم ترد في جمهرة أشعار العرب إلا في قصيدتين: الأولى للمهلهل بن ربيعة، والثانية لعلقمة الحميري(أنيس، ١٩٥٢م، صفحة ٢٥٨) .

ثانيا: الموسيقى الداخلية:

أ- التكرار:

يعدُّ التكرار من أهم عناصر الموسيقى الداخلية، وقد يكون تكرار صوت، أو تكرار كلمة ،أو مجموعة أصوات، أو تكرار عبارة، ومن تكرار الصوت الوارد في الديوان قول الشاعر(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٧٥):

شَـــبابكم شَـــرُّ شُـــبَّان علمـــتهمُ قِصرا وطولا وأعراضا وأحسابا

وشُمْطُكم شَرُّ شُمطِ الشيب مخبرُه وشَـرُّهم فـي ثَنـا أمْـرٍ إذا غابـا

فقد تردد صوت الشين في هذين البيتين بشكلٍ لافت؛ مما أضفى على الشعر نغمة موسيقية تشدُّ الانتباه إلى مضامين تلك الكلمات الَّتي احتوت على صوت الشين، وهي: (شباب) مرتين، و(شر) ثلاث مرات، و(شمط) مرتين، و(الشيب) مرة واحدة، فالتركيز كان على هجاء الفئتين العمريتين من قبيلة المهجو: الشباب والشيوخ، وذلك بمقارنتهم بغيرهم، من خلال اسم التفضيل (شر). ومن تكرار الصوت أيضا قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٧٥):

وعـدتَ فلمـا أن أردتُ نجاحـه رأيـتُ مكـان الـنجم مـن ذاك أقربـا

فلو كنتَ حُرًّا ما مطلتَ بموعدٍ زهيـدٍ ولـو أنجـزتَ كنـتَ المهـذبا

حيث يُلحظ تكرار صوت التاء (ضمير الرفع المتصل: للمتكلم والمخاطب)، فقد ورد في هذين البيتين سبع مرات، منها خمس مرات للخطاب، واثنتان للمتكلم، وقد أدى صوت التاء المهموس إلى جرس موسيقي خافت، يتناسب مع خفوت المعنى الَّذي أراد الشاعر التعبير عنه، حيث عبر عن استيائه من صاحب له لم يقض له

حاجته، وكأنه أراد أن يخفي حاجته إلى غيره، وتوسله إليهم؛ لما عرف عنه من الأنفة والعزة بنفسه، فناسب صوت التاء المهموس موقفه هذا.

إنَّ التكرار لدى الشاعر لم يقتصر على الأصوات المفردة فحسب، ولكنَّه وصل إلى الكلمة نفسها، ومن تكرار الكلمة ما نجده في قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٧٥) :

ألا مَن رسولي أصلح الله بالـه وأُعطي من الحاجات ما كان يطلبُ

يبلـغ أميـر المـؤمنين رسـالة تنخَّلهـا مُمْـلٍ وآخـر يكتـبُ

فيخبـر فيهـا أن بينـي وبينـه أواصـر لا تُرعـى ولا هـي تُقـربُ

وأنَّ يزيـدَ لـيس يطلـبُ عنـدنا كتابـا ولا حقـا وذو الحـق يَطلـبُ

في هذه الأبيات نجد أنَّ الشاعر قد ضمنها شكوى إلى الخليفة معاوية بن أبي سفيان، يشكو فيها من (يزيد)؛ لأنَّه يطلب منه ما ليس له فيه حق، ومن هنا نجد أنَّ التكرار قد طال كلمة (يطلب)، حيث وردت ثلاث مرات، وهي بصيغة الفعل المضارع، الَّذي يدلُّ على الحدوث والاستمرار، فناسب تكرار الفعل (يطلب) موضوع الأبيات كلها وهو طلب يزيد من الشاعر ما ليس له فيه حق، وإنَّما هي دعوى بدون دليل.

إنَّ الفعل (يطلب) بتكراره ثلاث مرات، قد أوحى بأهميته لدى الشاعر، وتركيزه عليه، مما يجعل المتلقي يشاركه هذه الأهمية، فاستغل الشاعر البنية الشعرية وجعل الفعل (يطلب) موجها إلى أكثر من دلالة، ففي البيت الأول نجد أن (يطلب) موجه إلى الَّذي سيبلغ الخليفة بالشكوى، بأنَّ له مكافأة وهي: أن له ما يطلب. وفي صدر البيت الثالث جاء الفعل (يطلب) منفيا، أي أنَّ يزيدًا لا يطلب حقا، وإنَّما يطلب الباطل، وفي عجز البيت الثالث جاء الفعل (يطلب) في سياق المثل الَّذي ساقه الشاعر للخليفة، ومعناه: إنَّه لا يطلبُ الشيءَ إلا صاحبُ الحقِ،

أمَّا الدعيّ فلا، وهو بهذا يعرِّض بيزيد؛ وقد أدى هذا التكرار إلى تطريب في السمع، زاد من إيقاع الموسيقى الداخلية في النص، مما أدى إلى الاهتمام باللفظ المكرر، والتركيز عليه.

ب-الجناس:

الجناس بنوعيه: التام، والناقص من أهم عناصر الموسيقي الداخلية الَّتي تعزز من مستوى الموسيقى الخارجية فتزيد النصَّ إيقاعا وجرسا موسيقيًّا، وينقسم الجناس إلى تام وناقص، فأمَّا التام فهو ما توافقت حروف الكلمتين في ترتيبها، وعددها، ونوعها، ولكن معناهما مختلف(الميداني، ١٩٩٦، صفحة ٢/ ٤٨٧)، وهذا النوع من الجناس نادر جدًا، ومما ورد منه في الديوان قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٨٩):

ألا أبلـغ معاويـة بـن حَـرْبٍ فقـد أبلغـتمُ الحَنَـقَ الصـدورا

تَقُـونَ بنـا نفوسـكمُ المنايـا عسـتْ بكـم الـدوائر أن تـدورا

بحَـرْبٍ لا تـرى الأمـوي فيهـا ولا الثقفـــي إلا مســـتجيرا

فكلمة (حرب) الأولى اسم رجل، وهو جد معاوية، وكلمة (حرب) الثانية هي اسم للحرب الَّتي تلتقي فيها الجيوش بغرض الانتصار على الأعداء، فاللفظ واحد والمعنيان مختلفان، وهذا هو الجناس التام.

وقد كان باستطاعة الشاعر ألا يذكر اسم (حرب) جد معاوية، فينسبه إلى أبيه، أو غير ذلك، ولكنه نسبه إلى جده مباشرة، ربما لغرض الجناس التام، الَّذي أراد به التعريض ببني أمية، وكأن لسان حاله يقول: ليس لكم من الحرب إلا أن تسموا أنفسكم بها، ولكنكم في الحرب الحقيقية منهزمون ذليلون، تستجيرون بغيركم، وتتقون بنا

المنايا، ومن هنا برز دور الجناس في تعزيز الموسيقى الداخلية، والتركيز على الهدف الأهم الَّذي أراد الشاعر إبرازه.

وأمَّا الجناس الناقص فهو ما اتفقت اللفظتان في عدد الحروف، أو ترتيبها، أو نوعها، وقد يكون الجناس اشتقاقيًا، بحيث تكون الكلمتان من أصل لغوي واحد. ومما ورد من الجناس لدى الشاعر قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٨١):

وأمـا قولـك: الخلفـاء منَّـا فهـم منعـوا وريـدك مِـن وِداجِ

ولـولاهم لكنـتَ كعظـم حـوتٍ هـوت فـي مُظلـمِ الغمـرات داجِ

لقد جاء الجناس في قافيتي البيتين بين كلمتي (وِداجِ)، و(داجِ)، فالأولى كلمة واحدة، وهي: مصدر ودجه، أي قطع ودجه، وهو عرق يمين النحر وعرق يساره، والثانية كلمة واحدة أيضا، ومعناها: أسود مظلم، ولكن الفرق بينهما في نقصان الحرف الأول من الكلمة الثانية، ويسمى هذا النوع من الجناس: "الْمَرْدُوف"، وهو ما كان الحرف الأوّل هو الناقص في أحَدِهما، مثل: "مَسَاق – ساق"، و"باح – ربَاح" و"جَاء – رَجَاء"(الميداني، ١٩٩٦، صفحة ٤٩٣/٢). وقد أدى هذا الجناس إلى زيادة الإيقاع في الموسيقى الداخلية والخارجية الناتج عن الجناس بين اللفظتين من جهة، وعن كونهما قافيتين للبيتين.

ومن الجناس الاشتقاقي قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٨٧):

من كان يأكل من فريسـة صَيْدِهِ فـالتمر يغنينـا عـن المُتصـيِّدِ

نقضـي فنمضـي مـا أردنـا فـيكم فِعْـلَ العزيـز بعبـدهِ المُسـتَعْبَدِ

حيث ورد الجناس الاشتقاقي هنا مرتين: الأولى بين صيده والمتصيد، والثانية بين بعبده والمستعبد، فالصيد مصدر، والمتصيد اسم فاعل، وكلاهما من الجذر (ص ي د)، والعبد اسم، والمستعبد اسم مفعول، وكلاهما مشتق من الجذر (ع ب د). وهو ما عمل على زيادة النغمة الموسيقية من خلال الجناس الاشتقاقي، وربط الكلمة الثانية بالأولى دلاليًا، عن طريق إعادتهما إلى الأصل الَّذي اشتقتا منه، وهو الجذر اللغوي.

إنَّ استعمال الجناس قد زاد من مستوى الموسيقى في النصوص، وأثراها إيقاعيًا، وقوّى جملها دلاليًا؛ ذلك أنَّ الجناس يعتمد على الصوت الموسيقي المتكرر لفظيًا، أو بصريًا، مما يؤدي إلربط أجزاء النص بعضها ببعض، فيعيد الشبيه إلى شبيهه، والمجانس إلى مجانسه؛ فيزيد النص إيقاعًا، والمعنى تلاحمًا.

ج- حُسن التقسيم:

ومن الموسيقى الداخلية أيضًا، ما يُطلق عليه حُسن التقسيم، وهو أن تأتي كلُّ تفعيلة في البيت بإزاء كلمة أو كلمتين من البيت، ولم تشترك معها غيرها في تلك التفعيلة، وقد ورد ذلك في قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٩٢):

أحياؤهم عارٌ على أمواتِهم والميّتونَ مسبَّةٌ للغابرِ

فقد جاءت التفعيلات هكذا:

أحياؤهم عار على أمواتهم والميّتون مسبَّةٌ للغابرِ

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

حيث لم يخرج عن ذلك إلا حرف النون من (الميتون)؛ إذ التحق بالكلمة الَّتي بعدها، وهي (مسبة)، وهذا الإيقاع الناتج عن حسن التقسيم قد زاد من موسيقى البيت، وعزز الموسيقى للنص كله.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي:

يقصد بالمستوى التركيبي المستوى الَّذي يهتم ببناء الجملة، من حيث طريقة ترتيب عناصرها، تقديمًا وتأخيرًا، وعلاقة كلٍّ منها بغيرها، ومن حيث طول الجمل وقصرها، ونوع الروابط الَّتي تحكمها، وكذا الأساليب النحوية المهيمنة على النص؛ ذلك أنَّ طبيعة تركيب الجملة تقتضي ترتيب الكلام ترتيبًا سليمًا، بحيث تتعلق فيه اللفظة بغيرها تعلقًا نحويًا؛ لأنَّ المقدرة الفنية والأسلوبية للشاعر أو الأديب تتمثل في النظر إلى ما يطرأ على الجملة من تغيُّر وتبدُّل؛ لأنَّ هذا التغيُّر والتبدُّل سيتبعه بالضرورة تغيُّر في الدلالة(عبدالمطلب، ١٩٩٥م، صفحة ١٥٧)الَّتي تحملها الجملة برمتها. وسنتناول ذلك كما يلي:

أولا: التقديم والتأخير:

تمتلك الجملة العربية نظامًا رئيسًا في تركيبها، ولكنَّه ليس مشروطًا في كلِّ كلام، فقد يحدث أن يتقدم المتأخر ويتأخر المتقدم؛ لأسباب بلاغية وتداولية يقصدها المتكلم، وهذا النظام المرن هو ما يميز العربية، فالتقديم والتأخير من العوامل الَّتي تمنح الشاعر مساحة أوسع للتعبير عما يريد بشكل أدق.

ذلك أنَّ هذا الباب مما نبه إليه البلاغيون والنحاة، فالمقدم هو محور الكلام ومحط اهتمام المتكلم، يقول سيبويه: "... فَمن ثَمَّ كان حدّ اللفظ أن يكون فيه مقدَّمًا، وهو عربيٌّ جيِّد كثير، كأنّهم إنَّما يقدّمون الَّذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعًا يُهِمّانِهم ويَعْنِيانهم"(سيبويه، ١٩٨٨م، صفحة ٣٤/١)، ويقول ابن رشيق: "ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضى له بالعلم، إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير"(القيرواني، ١٩٨١م، صفحة ٢٦١/١) . وفي ديوان عبد الرحمن بن حسان نجد أن الشاعر قد اتبع هذا الأسلوب، حيث يقدم ويؤخر في الكلام، ومن ذلك قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٩٧):

ذُممتَ ولم تُحمَدْ وأدركتُ حاجتي تـولَّى سـواكم شكرَها واصـطناعَها

أبـى لـك فعـلَ الخيـر رأيٌ مقصـرٌ ونفـسٌ أضـاق الله بـالخير باعَهـا

إذا هـي حثَّتـه علـى الخيـر مـرةً عصـاها وإن همَّـت بشـرٍ أطاعَهـا

فقد عمد الشاعر إلى إعادة ترتيب نظام الجملة الفعلية في البيت الثاني، فبدلاً من أن يقول: (أبى لك رأيٌ مقصرٌ ونفسٌ ... فعلَ الخير)، قام بتقديم المفعول به (فعلَ الخير) على الفاعل (رأيٌ مقصرٌ، ونفسٌ)، مع أن الفاعل أحق بالتقديم، لكنه قدم المفعول به؛ زيادة في الاهتمام به، وجعله محور الكلام، فكأنَّ الشاعر يريد أن يؤكد لنا أنَّ الَّذي عجز المهجو عن فعله للشاعر، إنَّما هو (فعل خير)، وليس أمرًا عاديًا، ومن ثمَّ فإنَّه أحقُّ بالتقديم من الفاعل، الَّذي هجاه الشاعر، ووصفه بأنَّه ذو رأي ناقص، ونفس ضيقة عن الخير.

ومن التقديم والتأخير أيضًا تقديم الخبر على المبتدأ كما في قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٨٩):

لاح بالـدَّير مـن أُمامـةَ نـارُ لمحـــبٍّ لـــه بيـــــثرب دارُ

قـد تراهـا ولـو تشـاء مـن القُـرْ بِ لأغنـاك عـن نـداها السِّـرارُ

فإذا كان الأصل هو تقديم المبتدأ على الخبر؛ لأنَّه مُخبر عنه، فإنَّ الشاعر قد خالف هذه القاعدة، بأن قدَّم الخبر شبه الجملة (له بيثرب) على المبتدأ (دار)، والغرض من هذا التقديم، أي تقديم الخبر شبه الجملة هو التخصيص، حيث خصص الدار بأنها له، وأنها بيثرب، فلا يتوهم أن تلك الدار لأحد غير ذلك المحب، أو أنها في مكان آخر غير يثرب، ولو قال: "دار له بيثرب"، لما أفاد ذلك القولُ هذا المعنى.

إنَّ عملية التقديم والتأخير ليست مجرد نقل لعنصر لغوي من مكانه المقرر له في قواعد اللغة إلى مكان آخر تفرضه طبيعة النص الشعري فحسب، وإنَّما هي عملية تمتزج فيها الفكرة واللغة معًا؛ فالتغيير في بنية الجملة على المستوى الأفقي، تقديما وتأخيرا، لا شك سيتبعه تغيير في معنى الكلام، ذلك أن اللغة هي مرآة الفكر(مراد، ٢٠٠٢م، صفحة ٨٥)؛(صادق، ١٩٩٨م، صفحة ١١٥)، والأداة الَّتي بها ينتقل الكلام من الفكر المحض إلى المحسوس الَّذي يصل إلى المتلقين.

ثانيا: بنية الجملة:

إنَّ بنية البيت الشعري لا تختلف في الأصل عن بنية الجملة العربية من حيث تركيب أجزائها الأصلية، وأعني بها الاسم والفعل والحرف، والملاحظ في الديوان أنَّ بنية الجمل تتفق مع ما هو مألوف في الجملة العربية.

لكنَّ الشاعر قد يلجأ أحيانًا إلى خرق هذه القاعدة؛ لأسباب تتعلق بالمعنى وأخرى تتعلق بالشكل وأحيانًا بهما معًا، فنجد بنية مغايرة للجملة من حيث طولها أو قصرها، ومن حيث الروابط الَّتي تُحكم بنيتها، ومن ذلك ما نجده في قول الشاعر(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٩٣):

كذلك جفنٌ رثَّ عن طول مكثه على حد مفتوق الغرارين باترِ

وعاش بعينيه لما لا يناله كساعٍ برجليه لإدراك طائرِ

ومستنزلٍ حربا على غير ثروة كمقتحمٍ في البحر ليس بماهرِ

وملتمسٍ وداً لمن لا يوده كمعتذر يوما إلى غير عاذرِ

ومتخذٍ عذرا فعاد مُلالةً كوالي اليتامى مالُهم غير وافرِ

إذ نجد أنَّ هذه المقطوعة من الأبيات تمثل جملة واحدة، وهي جملة طويلة جدًا، إذا ما قورنت بمثيلاتها في الشعر، وسميتها جملة لأنَّ الكلام لم يتم إلا بذكر آخر بيت، ونظرًا لطولها فقد كان على الشاعر أن يستعين بإحدى أدوات الربط (حروف العطف)، وكان الواو هو الأنسب؛ لأنَّه يعطف صورة على مثلها؛ بغرض تأكيد المعنى المراد، فعندما أراد الشاعر تصوير الإنسان العاجز عن إدراك ما يريد؛ بسبب سوء تقديره أو سوء تدبيره، أو جهله، عمد إلى تكرار الصور الَّتي تزيد من توضيحه؛ إمعانًا في التأكيد والتشنيع من ذلك، مستعملاً حرف العطف (الواو) في بداية كل بيت، ومستعملاً كاف التشبيه في بداية الشطر الثاني من كلِّ بيت؛ ليرسم صورة محسوسة تقرب إلى السامع صورة المفارقة لمن يرجو الشيء بدون أن يأخذ بأسبابه.

ومن أساليب الشاعر في بنية الجملة الإغراق في الوصف، ولا سيما في الهجاء؛ لأنَّه يريد بذلك النيل من المهجو، والحط من قدره، بذكر مثالبه، وإحصاء معائبه، ومن ذلك قوله يهجو عبد الرحمن بن الحكم(الرشود، ٢٠١٨م، الصفحات ٩١-٩٢):

وبنـو أبيـك سـخيفة أحلامهـم فُحشُ النفوس لدى الجليس الزائرِ

جُبنُ القلوب لدى الحروب أذلـةٌ مـا يُقبِلـون علـى صـفير الصـافرِ

وسيوفهم فـي الحرب كل مفللٍ نـــابٍ مضـــاربه دَدَانٍ داثـــرِ

أحيـاؤهم عـار علـى أمـواتهم والميتـــون مســـبَّة للغـــابرِ

فقد جاءت هذه الأبيات في جملة واحد مكونة من مبتدأ (بنو أبيك)، وخبر، ويتضمن بقية الأبيات، وهو: جبن القلوب... ، أذلة، ما يقبلون...، وسيوفهم في الحرب ....، أحياؤهم عار...، والميتون... . إنَّ بنية الجملة الَّتي تطول لتشمل أكثر من بيت تدلُّ على ما يتصف به أسلوب عبد الرحمن بن حسان من قدرة على تمديد

الجملة على المستوى الأفقي؛ لكي تتسع لإفراغ ما في نفسه من حنق وغيظ تجاه مهجويه، ووصمهم بأبشع الأوصاف، خاصة أنَّه عاش في فترة سياسية شهدت حروبا دامية، وعودة العصبية من جديد.

ثالثا: النداء:

يعدُّ النداء من الأساليب الإنشائية، ويعرف لغة بأنَّه: الدعاء بأيّ لفظ كان، واصطلاحًا: طلب الإقبال بحرف من حروف النداء، ملفوظ به أو مقدر، والمراد بالإقبال ما يشمل الإقبال الحقيقي والمجازي المقصود به الإجابة(الصبان، ١٩٩٧م، صفحة ١٩٧/٣) وقد لا يراد به الإجابة، وذلك حين يخرج إلى أغراض بلاغية أخرى.

وتعد (يا) أشهر أدوات النداء، وأكثرها تداولاً، ومن حروف النداء: الهمزة، وأيا، وهيا، وأي. وقد استخدم الشاعر في ديوانه الحرف (يا) للنداء الحقيقي والمجازي، ومما ورد عنده من ذلك قوله(الرشود، ٢٠١٨م، الصفحات ٨١-٨٢):

وأمـــا قولـــك: الخلفـــاء منَّـــا فهـم منعـوا وريـدك مِـن وِداجِ

ولـولاهم لكنـتَ كعظـم حـوتٍ هـوت فـي مُظلـمِ الغمـرات داجِ

ولـولاهم قُسِـرتَ وطبـتَ نفسـا لنـا يـا ابـن المفاضـة بـالخَراجِ

إنَّ المتأمل في النداء في البيت الثالث، يجد أنَّه نداء غير حقيقي، فلم يرد الشاعر من المنادى (عبد الرحمن بن الحكم) الالتفات إليه أو طلب الإقبال عليه؛ لأنَّه لا يريد ذلك، ولأنَّ معنى الكلام لا يستقيم معه، وإنَّما أراد بالنداء غرضًا آخر، وهو التهكم والسخرية منه؛ إذ المقام مقام هجاء وذمٍ، ومما أكد ذلك هو أنَّه ناداه منسوبًا إلى أمه، وهذا غاية الذم، كما أنَّه لم يذكر اسم أمه صراحة، ولكنَّه وصفها بوصف قبيح، زيادة في التهكم والسخرية، فقال له: يا ابن الممتلئة بالقيح والدمامل، ومن ثمَّ فغرض النداء ليس حقيقيًّا، وإنَّما هو الهجاء والذم والسخرية من المنادى.

ومن النداء الَّذي خرج إلى غرض بلاغي أيضًا قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٩٥):

ألا يـا مُسـتَنِيصَ العـيسَ كَـدًّا لـك الـويلاتُ مـاذا تسـتنيصُ

تُـرى للحـرص تلهـث كـل يـومٍ يطيـر رَعَـابِلاً عنـك القمـيصُ

لقد ورد النداء في البيت الأول مسبوقا بـ(ألا) الاستفتاحية الَّتي تفيد التنبيه، ولكنَّه ليس تنبيهًا للفت انتباه المنادى لكي يقبل على المنادي؛ لأنَّ النداء هنا ليس حقيقيًّا، ولا غرضه طلب الإقبال على المنادي، وإنَّما هو نداء غرضه النصح والإشفاق.

إذ إنَّ الشاعر/ المنادي قد وجه النداء إلى منادى نكرة غير مقصودة، وهذا يعني أن المنادى غير محدد وغير موجود ساعة النداء، ولهذا فالنداء قد خرج إلى غرض بلاغيٍّ أراد به الشاعر نصح الَّذين يحثون الإبل ويجهدونها في سبيل جمع المال، بأن يخففوا من ذلك، وأن يريحوا أنفسهم وإبلهم؛ فإنَّ الحرص مهلكة، فسيأتي يوم يتطاير فيه ما كان جمعه من مال.

أمَّا في قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ١٠٢):

فيـا ليتنـي والمُنـى كاسـمِها وقد يُصرَفُ الدهرُ حالًا فحالا

وَعَدْتَ ولم ألتمسْ ما وعدتَ ويا ليتَ وعدكَ كان اعتلالا

فإنَّ الغرض من النداء هو التمني؛ حيث إنَّ أداة النداء هنا لم تدخل على منادى حقيقي أو مجازي، وإنَّما دخلت على حرف التمني (ليت)، مما يؤكد أنَّ المراد بها هو التمني، فالشاعر يتمنى أنَّه لم يلتمس ما وعده به

صاحبه، كما يتمنى أنَّ وعده ذلك كان اعتلالاً؛ لأنَّ هذا يوحي بأنَّ صاحبه لم يفِ بوعده، مما جعل الشاعر يندم على تعليق أمله بذلك الوعد.

وأمَّا النداء في قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ١٠٥):

أتاني عنك يا مسكينُ قولٌ بذلتَ النصف فيه غيرَ آلِ

دعوتَ إلى التفاخر غيرَ قحمٍ ولا غُمرٍ يطيش لدى النضالِ

فإنَّه – وإن كان موجهًا إلى شخص عاقل– قد يفيد بجانب طلب إقبال المنادى على المنادي، غرضا بلاغيا آخر، ويتمثل هذا الغرض في الفخر، أي فخر الشاعر بنفسه وبقومه، في مقابل فخر المنادى، وهو الشاعر مسكين الدارمي، حين افتخر بقومه، ومما يؤيد ذلك أنَّ الشاعر/ المنادي قد افتخر بنفسه في البيت الثاني، حين قال للمنادى: إنَّك دعوت للمفاخرة رجلاً شابًا قويًا، فلا هو شيخ مسن (قحم)، ولا هو صغير ضعيف الرأي، قليل التجربة (غمر).

المبحث الثالث: المستوى الدلالي:

إنَّ المستوى الدلاليَّ يعدُّ أهم المستويات اللغوية في التحليل الأسلوبي؛ لأنَّه المحور الأساسي الَّذي تدور حوله باقي المستويات الأسلوبية؛ كونه يهتم بدراسة المعنى، الَّذي يعتبر الهدف النهائي للدراسات اللغوية والنقدية(القحطاني، ٢٠٢٢، صفحة ٦٠٤)، ومن ثمَّ فإنَّ الشعراء والأدباء قد اهتموا به وجعلوه نصب أعينهم؛ ولذا فإنَّه يمكن أن نتبين أسلوب الشاعر في هذا المستوى من خلال الآتي:

أولا: الحقول الدلالية:

يعرف الحقل الدلالي بأنَّه مجموعة من الكلمات الَّتي يجمعها رابط دلالي معين، وتوضع تحت لفظٍ عام يجمعها، كما يعرف بأنَّه: قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة الإنسانية. أمَّا الهدف

من وضع الحقول الدلالية فهو جمع الألفاظ الَّتي تندرج تحت حقلٍ معين، والكشف عن العلاقات الَّتي تربط تلك الألفاظ فيما بينها، وكذا الكشف عن علاقتها كلِّها بالحقل العام الَّذي تندرج تحته(عمر أ.، ١٩٩٨م، الصفحات ٧٩-٨٠).

ومعنى هذا أنَّ معنى الكلمة يستفاد من مجموع علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي الَّذي تنتمي إليه، ولكي يُفهم معنى الكلمة فإنَّه يجب فهم الكلمات المرتبطة بها دلاليًّا؛ ولذلك فقد اشتُرط لفهم معنى الكلمة عدم إغفال السياق الَّذي وردت فيه، وضرورة دراستها في إطار التركيب النحوي(عمر أ.، ١٩٩٨م، الصفحات ٧٩-٨٠)؛ لأنَّها بغير هذين الشرطين ستصبح كلمة خالية من المعنى الَّذي لن تكتسبه إلا من خلال الاستعمال.

أ- الفخر:

لقد شغل حقل الفخر مساحة كبيرة في شعر عبد الرحمن بن حسان، وهو من الأغراض الشعرية الَّتي اشتهر بها، فقد كان كثير الفخر، معروفًا به، حيث كان فخره من جهتين: فخر بالآباء والأجداد، وفخر بقومه الأنصار؛ لجهادهم وبلائهم مع الرسول- صلى الله عليه وسلم- ولنصرتهم له، ودفاعهم عنه (الرشود، ٢٠١٨م، ص٢١). ومن ذلك قوله(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ١١٨):

ألم ترَ أني لا ألينُ لناعمٍ ولا أبتدي ربَّ القطيعة بالوصلِ

وإني متى أُنكبْ من الدهر نكبة أُكفكفُ غرْبَيْها بصبر فتى جزلِ

ولو كنتُ خوَّار القناة مؤاكلا إذاً تركوني لا أُمرُّ ولا أُحلِي

ولكنني فرع سقته أرومة كذاك الأُرُوم تنبت الفرع في الأصلِ

صليبُ محزِّ العود تسمع صوته إذا ما نهارا صُكَّ في أقدُح الخُضلِ

وقد اشتمل معجمه الشعريُّ على ألفاظ الفخر المتصلة بنفسه، وبآبائه وأجداده من حيث شاعريتهم، وقربهم من رسول الله، ونصرته، وفخره بقومه الأنصار وشجاعتهم في الحروب، ونصرهم الإسلام، حين يتعلق الأمر بمهاجاة القرشيين، فنجد ألفاظا مثل:

أبي، آبائي، جدودي، أجدادي، حسان الحسام، منا رسول الله والقرم عمر، محمد فينا، لا نبالي، تشرفوا، قومي، كان أبي، نِكلاً، كنت لكم، علاطًا، أدركت، الجمام، الكلال، أنا ابن مُزَيْقِيا عمرو، نماني، أشراف، أطواد الجبال، ماء السماء، ورثت، مجدا، فدوني، الفخر، الاختيال، ففخري، قاهر للناس، بادٍ، قُهُور الشمس، تُوْمَاض الذُّبال، نصبِّح، نمسِّي، نهزهز، فسائل، بدر، الأحزاب، يوم الفتح، تقحَّمنا، حنين، نادانا، بنصرتنا، فثبنا، نؤم، كالجمال، فوافينا الرسول، لشدتنا، قدنا، لليمامة، ففاجأناه، تحت النقع، كأسد، وحاسيناهم، أنصار النبي، ساسة الحرب، القوم،.

ب-الهجاء:

كان غرض الهجاء هو الغالب على شعره؛ نظرًا "لما عرف عنه من ميل إلى المناكفة والمواجهة، وما كان يتصف به من نخوة واستعلاء على غيره من الشعراء، فكأنَّه كان بهذا الغرض يشبع رغبة دفينة في أعماقه"(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ١٥) .

ولهذا فقد قال الزبير بن بكار: كان عبد الرحمن مِعنًّا شريرًا، هجَّاء للناس، مبتديًا لهم، وكان ذا كبر ونخوة(بكار ا.، ١٩٩٦، الصفحات ٩٦-١٣٢).ولعلَّ قوله الآتي أظهر دليل على سلاطة لسانه، وشدة هجائه، وتفننه فيه، وعمق سخريته، وشدة تهكمه من مهجوِّه(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٩٨) :

إنِّي رأَيْتُ مِنَ المَكَارِمِ حَسْبَكُم أَن تَلْبَسُوا حُرَّ الثِّيَابِ وَتَشْبَعُوا

حيث جعل غاية ما ينشدونه من المكارم أن يلبسوا الحرير، ويشبعوا، وهو هجاء مقذع مبطن.

ومن ألفاظ حقل الهجاء الواردة في الديوان: العيب، اللعين، مخلجًا، مجنونًا، الخبيث، بطينًا، نَحَّاكم الله، بغيض، ذليل، قصير الباع، مهتضَم، أمكم ملعَّنة، تمري الخلايا، ملعَّنة، ، الزنيم، ضلال، تهيم، يسب، هجاني، أنبَّ، تيس، لئيم، كذبتم. فهو يركز على ما يمكن أن يكسر كبرياء المهجو، ويحط من منزلته، فلا يتورع عن تناول عرضه بالشتم والسباب المقذع، والهجاء الفاحش، فيصمه بأمه، كقوله: بظراء، مؤذية، مثل الذبابة، لم تنكح، لم تئم.

إنَّ الشاعر في هجائه يلح على العيوب والمثالب القبيحة الَّتي تظهر المهجو خسيسًا ولئيمًا، جبلَّة وطبعًا، خلقة وخلقًا، ولذلك فإنه كان يستعمل أقذع الألفاظ في هجاء خصومه؛ إمعانًا في إيذائهم(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٢٠) وجرح مشاعرهم، ولم يكتف بهجاء الأحياء، بل استرسل في ذلك ليهجو الأموات، فيصفهم بألفاظ بشعة، وبذيئة، مثل: سخيفة أحلامهم، فحش النفوس، جبن القلوب، أذلة في الحرب، سيوفهم مفللة، أحياؤهم عار على أمواتهم، والميتون مسبة للغابر.

ج- الغزل:

على الرغم من سيطرة غرضي الهجاء والفخر على شعر عبد الرحمن بن حسان، مما جعل الألفاظ الدالة عليها تسيطر على ديوانه، وهي ألفاظ قوية جزلة، فإنَّه حين يتغزل تبدو ألفاظه رقيقة سهلة عذبة؛ نظرًا لطبيعة الغزل، فنجد حقل الغزل مفعمًا بالألفاظ الشفافة الموحية، مثل:

المجنون، طال ليلي، حيَّا، زهراء، لؤلؤة، جوهر، مكنون، سناء، المسك، اليلنجوج، الند، الجفون، مرمر، مسنون، الريحان، الزرجون، فبكت، التفرق، ليلي، القرين، الحزين، أهوى، الهوى، عذلوني، هل تذكرين، التمني، يسليك عني، أُطمعتُ منك، أُطمعتَ مني.

إنَّ المتأمل في ديوان الشاعر عبد الرحمن بن حسان يلاحظ خفوت حقل الغزل، ومن ثمَّ قلة الألفاظ الدالة عليه، وقد أرجع محقق ديوانه قلة نظمه في الغزل إلى أنَّه "لم يكن بطبعه ميالاً إليه، كما أنَّه لم يرتبط بصاحبة تحرك عواطفه ومشاعره نحو المرأة"(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ٢٣) .

لكنَّه رغم هذا كان صادق الإحساس، فياض الشعور، يمتلك لغة راقية، وسبكًا متينًا في النسج والوزن؛ مما ميز شعره بصدق العاطفة نحو من شبب بهن من النساء، ولم يؤثر أنَّه شبب إلا برملة بنت معاوية، وهند أخت النجاشي(الرشود، ٢٠١٨م، الصفحات ٢٣-٢٤).

د- المكان:

يشغل المكان مساحة واسعة في شعر الشاعر، فنجد من ذلك المكان المحبب إلى نفسه، وهو ذلك المكان الَّذي يعيش فيه الحبيب (رملة بنت معاوية)، فنجد نوعين من المكان: المكان العام: دمشق، الشام، الماطرون، جيرون، قيطون. والمكان الخاص: حيًّا، دورًا، قبة، القبة الخضراء، مرمر مسنون، بيوت. يقول الشاعر:

طـال ليلـي وبـتُّ كـالمجنونِ واعترتنـي الهمـوم بالمـاطرونِ

صـاحِ حيَّـا افلـه حيَّـا ودوراً عند أصل القناة من جَيرونِ

ثم خاصرتها إلى القُبَّة الخضـ ـراء تمشي في مرمر مَسنونِ

قُبَّـةٍ مـن مراجـل ضـربتها قبل حد الشتاء فـي قَيطونِ

وأمَّا عندما يكون المقام مقام فخر، فإن المكان ليس مكانًا عاديًا يخص الشاعر وحده، وإنما هو مكان يهم الشاعر وقومه الأنصار، والمسلمين عامة، فهو مكان محبب إليه، ومكروه بالنسبة لخصومه الكفار، فنجد من تلك الأمكنة الواردة في شعره: تبوك، الشعب، غزوة القاع، بويع، خيبر، بيوت مكة، المدينة، بدر، الأحزاب، حنين، والتلال، وغيرها، يقول عبد الرحمن بن حسان(الرشود، ٢٠١٨م، صفحة ١١٠):

وسـائلْ عـنهم الأحـزاب لمـا تقحَّمنـا بهـم حَـدَب الـتلالِ

وقد حشدت لنا الأحزاب لما رأوا نارا تشب لكل صالِ

ويم الفتح قد علموا بأنا وطئناهمبواهضةٍثفالِ

فما برحت جياد الخيل تهوي خلال بيوت مكة كالسعالي

وسائل عن حنين حين ولت جموع المسلمين على توالِ

النتائج:

بعد هذه الدراسة الكاشفة لشعر عبد الرحمن بن حسان توصل الباحث إلى النتائج التالية:

جاء بحر الطويل في المرتبة الأولى من حيث عدد القصائد والمقطوعات، وحلَّ بحر البسيط في المرتبة الثانية، وحلَّ بعده في المرتبة الثالثة بحر الوافر، ثمَّ بحر الكامل، ثمَّ بحر الخفيف، ثمَّ بحر المتقارب، وتساوى كلٌّ من بحري السريع والرجز، بـ ثلاث مقطوعات لكلٍّ منهما، وفي المرتبة الأخيرة حلَّ كلٌّ من بحر الرمل، ومجزوء الوافر بمقطوعة واحدة لكلٍّ منهما.

ومن حيث عدد الأبيات تبين أنَّ بحر الوافر قد حلَّ في المرتبة الأولى، حيث استحوذ على أكثر من ربع أبيات الديوان؛ وذلك بأن أطول قصيدة في الديوان– كلِّه– قد نُظمت وفق تفعيلاته؛ حيث بلغ عدد أبياتها سبعًا وتسعين بيتًا، بنسبة تقارب ربع أبيات الديوان كاملة.

لم يكن النَفَسَ الشعري للشاعر طويلاً، فالقصائد الَّتي بلغ عدد أبياتها العشرين بيتًا أو أكثر لم تتجاوز ثلاث قصائد فقط، أمَّا القصائد الَّتي تراوح عدد أبياتها بين تسعة عشر بيتًا وعشرة أبيات، فبلغت ثماني قصائد، وأمَّا الَّتي كانت أبياتًا مفردة فبلغت ست عشرة مقطوعة، وأمَّا البقية فكانت أبياتها بين البيتين والتسعة أبيات.

كثرة ورود بحور الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل، والخفيف، في شعر عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، وسبب ذلك أنَّ هذه البحور طويلة المقاطع، وهو ما تحتاج إليه الموضوعات الَّتي كان يتناولها في شعره، من حيث إنَّ الفخر والهجاء من الموضوعات الَّتي تقتضي أن يكون البيت الشعري طويلاً ليتمكن الشاعر من استكمال المعنى المراد كاملاً فيه.

حلَّت قوافي الراء واللام والميم في المرتبة الأولى، نظرًا لكثرة المفردات الَّتي تنتهي بهذه الحروف في اللغة العربية؛ ولأنَّها من أكثر القوافي استعمالاً في الشعر العربي إضافة إلى وضوح هذه الأصوات في السمع.

تمثل القوافي المطلقة النسبة الأعلى، بنسبة تصل إلى حوالي ٩٨٪ من إجمالي عدد القوافي، بينما كانت القوافي المقيدة تمثل النسبة الأقل، بنسبة تقدر بحوالي ٢٪.

تمثلت الموسيقى الداخلية لدى الشاعر في التكرار (تكرار الصوت والكلمة)، والجناس (التام والناقص والاشتقاقي)، وكان الجناس التام أقلها ورودا في شعره؛ نظرًا لصعوبة إيجاده في الكلام.

جاءت معظم جُمل الأبيات الشعرية مبنية وفق التركيب الطبيعي للجملة العربية، ولكنه قد يخرق هذه القاعدة ويغيّر في بنية الجملة على المستوى الأفقي، فيقدم ويؤخر بناء على حسب المعنى المراد، الَّذي يهتم الشاعر بتقديمه.

تميزت جمل الديوان الشعرية بطولها؛ حيث يعمد الشاعر إلى تعدد الأخبار للمبتدأ الواحد، أو بالعطف عليه، مستعملاً حروف العطف ولا سيما الواو، أو بالوصف؛ نظرا لحاجته إلى الإمعان في التنكيل بخصومه، أو حصر مفاخره ومفاخر قومه.

خرج النداء في الديوان إلى أغراض بلاغية كثيرة منها: التهكم والسخرية، والنصح والإشفاق، والتمني، والفخر.

اشتمل الديوان على عددٍ من الحقول الدلالية الَّتي تمثل الأغراض الشعرية الَّتي تناولها الشاعر، فقد ضم معجمه الشعري الألفاظ الرقيقة والسلسة والشاعرية، وهي الَّتي تتصل بالجانب العاطفي، وخاصة في حقل الغزل، ولكنها قليلة الورود في الديوان، كما ضمَّ الألفاظ القوية والساخرة والبذيئة الَّتي تتصل بحقل الهجاء.

كان حقلا الهجاء والفخر هما أكثر الحقول الدلالية ورودا في شعر عبد الرحمن بن حسان؛ لأنَّه كان – كأبيه– معتدا بنفسه مزهوا بها، واثقا من قريحته، معجبا بشعره، ولذلك فقد كان حديد اللسان، كثير الهجاء لأعدائه في الجاهلية والإسلام.

المراجع:

إبراهيم أنيس. (١٩٥٢م). *موسيقى الشعر* (المجلد ط٢). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

ابن بكار. (١٩٩٦).

أبو مراد. (٢٠٠٢م).

أحمد مختار عمر. (١٩٩٨م). *علم الدلالة*. القاهرة: عالم الكتب.

أحمد مختار وآخرون عمر. (٢٠٠٨م). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. ر: عالم الكتب.

الزبير ابن بكار. (١٩٩٦م). *الأخبار الموفقيات* (المجلد ط٢). (تحقيق سامي مكي العاني، المحرر) بيروت: عالم الكتب.

القحطاني. (٢٠٢٢).

القيرواني. (١٩٨١م).

المختون. (١٩٨٧).

المسدي. (د.ت).

الميداني. (١٩٩٦).

بيير جيرو. (١٩٩٤م). *الأسلوبية* (المجلد ط٢). (ترجمة منذر عياشي، المحرر) حلب: مركز الإنماء الحضاري.

راشد بن مبارك. عبد الرحمن بن حسان بن ثابت الرشود. (٢٠١٨م). *حياته وشعره: جمع ودراسة وتحقيق*. الرياض: جامعة الملك سعود.

الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي . (٢٠٠٢م). *الأعلام*، (ط٥). دار العلم للملايين.

رمضان صادق. (١٩٩٨م). *شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية*.

سارة عبدالملك محمد الشريف. (٢٠٢١). *"البِنَى الأسلوبية لمشهد الحبِّ في معلَّقة طرفة بن العبد"*. الآداب للدراسات اللغوية والأدبية https://doi.org/10.53286/arts.v1i12.779.

سيبويه. (١٩٨٨م). *الكتاب. تحقيق عبد السلام هارون* (المجلد ط٣). القاهرة: مكتبة الخانجي.

صالح عبدالله إبراهيم العثيم. (٢٠٢٣). *"المفارقة في شعر إبراهيم مفتاح: دراسة أسلوبية"*. الآداب للدراسات اللغوية والأدبية ٥ (٤): ٣١٢-٣٣، https://doi.org/10.53286/arts.v5i4.1668.

عبد الرحمن ابن خلدون. (١٩٨٨م). *تاريخ ابن خلدون* (المجلد ط٢). (تحقيق خليل شحادة، المحرر) بيروت: دار الفكر.

عبدالرؤوف العبداللطيف. (٢٠٢٤). *"الانتهاكات العروضية والقفوية في شعر إيليا أبي ماضي: دراسة أسلوبية"*. الآداب للدراسات اللغوية والأدبية ٦ (٤): https://doi.org/10.53286/arts.v6i4.2188.

عبدالفتاح إسماعيل عبدالله أحمد. (٢٠٢١). *"الإيقاع والتركيب في شعر طَهْمَانَ بْنِ عَمْرِو الكِلابِيّ"* الآداب للدراسات اللغوية والأدبية ١ (٧). https://doi.org/10.53286/arts.v1i7.282.

عدنان ابن ذريل. (٢٠٠٠م). *النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عياشي. (٢٠٠٢).

فتح الله أحمد سليمان. (٢٠٠٤م). *الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية*. القاهرة: مكتبة الآداب.

قدامة ابن جعفر. (١٣٠٢هـ). *نقد الشعر* (المجلد ط١). (المقدمة. تقديم طه حسين، المحرر) قسطنطينية: مطبعة الجوائب.

محمد بن علي الصبان. (١٩٩٧م). *حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك* (المجلد ط١). بيروت: دار الكتب العلمية.

محمد بن مكرم بن علي (ت ٧١١هـ|١٣١١م) ابن منظور. (١٤١٤هـ). *لسان العرب*، . صادر بيروت.

محمد عبد المنعم وآخران خفاجي. (١٩٩٢م). *الأسلوبية والبيان العربي* (المجلد ط١). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

محمد عبدالله جبر. (١٩٨٨م). *الأسلوب والنحو* (المجلد ط١). الإسكندرية: دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع.

محمد عبدالمطلب. (١٩٩٥م). *جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم*. القاهرة: الشركة المصرية العالمية.

هنريش بليت. (١٩٩٩م). *البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص*. (ترجمة: د. محمد العمري، المحرر) الدار البيضاء أفريقيا الشرق.

وهبة والمهندس. (١٩٨٤م).