جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي

دراسات أدبية

أدب عربي قديم

رقم: ق/29

إعداد الطالب:

بزيو عيسى - بزيو رحمة

يوم:19/ 2023/06

ديوان توبة بن الحميّر الخفاجي - دراسة أسلوبية -

لجنة المناقشة

سامية بوعجاجة	د	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
رفرافي بلقاسم	د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقرارا
مشقوق هنية	د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

إهــداء

أهدي هذا العمل:

إلى الوالدين اللذين هم أحقّ الناس بصحبتي والذين قال الله تعالى فيهما:

{وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُوا إِلاَّ إِيَّاهُ وبَالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا}.

إلى نور حياتي ومنبع حناني أرقى وأطيب قلب قرة عيني " **أمي** ".

إلى ينبوع العطاء الذي زرع في نفسي الطموح والمثابرة " **أبي** ".

أطال الله عمركما وحفظكما ورعاكما وهداكما إلى ما فيه خير في الدنيا والآخرة.

أرجو أن يكون هذا العمل ثمرة تعبهما من أجل بلوغ هذه اللحظة، لساني يعجز عن الشكر والبيان.

إلى الإخوة والأخوات.

إلى كل الأصدقاء في الجامعة.

إلى كل من ساعدني لاتمام هذا العمل من قريب أو من بعيد.

عيسى

إهــداء

الحمدلله والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى أما بعد:

إلى أغلى ما أملك، إلى من كان سبب في وجودي على الأرض

إلى التي أنحني لها بكل إجلال وتقدير "**أمي**" الغالية أطال الله عمرها

إلى العزيز "**أبي**" سندي أطال الله عمره.

إلى إخوتي مراد، موسى، حليمة، زهرة، رقية، أميمة حفظهم الله.

إلى صديقاتي بدون إستثناء.

إلى الأساتذة الذين قدموا لنا المساعدة.

أهدي هذا العمل.

رحمة

شُكروتقديـــر

اللهم لك الحمد حمداً كثيراً مباركاً فيه، ملء السماوات والأرض، وملء ما شئت من شيء بعد، أهل الثناء والمجد، أحق ما قال العبد، وكلنا لك عبد، نشكرك ربنا على نعمك التي لا تعد، ربنا ونشكرك على أن يسرت لنا إتمام هذه المذكرة على الوجه الذي نرجو أن ترضى به عنا.

واقتداء بقول النبي صلى الله عليه وسلم **(من لم يشكر الناس لم يشكر الله)** فإننا نتقدم بأصدق معاني الشكر والعرفان إلى أستاذنا ومشرفنا الدكتور: " **رفرافي بلقاسم**" الذي كان لنا الشرف العظيم في التعرف عليه ومساعدته لناعلى إنجاز بحثنا منذ كان الموضوع عنوانا وفكرة إلى أن صار مذكرة.

كما لايفوتنا أن نتقدم بالشكر إلى أساتذة كلية الآداب واللغات ونخص بالذكر الأستاذ " عماد يحى" نشكره شكراً يليق بمقامه لما قدمه من توجيهات ومساعدة.

كما لاننسى كل من ساعدنا وأعاننا على إنجاز هذه المذكرة من قريب أو من بعيد.

مقدّمة

فقد أخذت التحليلات الاسلوبية اليوم، تحتل مكانة مهمة في عالم الأدب وصارت موضوعاتها تستهوي عدداً كبيراً من الباحثيين الذين تأثروا بها، وراحوا يجدون في محاولات التي تبدل في أنصافها أقباس هداية تُسهم في إكتشاف حقيقة الإبداع الآدبي من جهة، وحقيقة المنهجية العلمية للتحليل الاسلوبي للادب من جهة ثانية.

لذا اخترنا الأسلوبية دراسةً ومنهجاً من أجل دراسة أحد الدواوبين الشعرية، فكانت دراستنا بعنوان "**ديوان توبة بن الحميّر الخَفاجي دراسة أسلوبية**".

وتحت هذا العنوان إنطوت العديد من إشكالية واحدة التي جعلها الباحث قاعدة له، مجموع التساؤلات حول طبيعة الأسلوبية ومحتواها؟

وأيضا بداية الأسلوبية كمنهج غربي ومدى قدرتهُ على قراءة النص العربي بصفة عامة والنص الشعري بصفة خاصة؟

كل هذه التساؤلات كانت ضمن هيكل منهجي بداية من المقدمة يليها بعد ذلك مدخل يحتوي على جانب نظري بمعلومات حول الأسلوب والأسلوبية من الناحية التاريخية نشأةً وتطورًا ومن الناحية التركيبية بذكر آلياته، بعد المدخل ثلاث فصول تطبيقية في صفتها تتحدث عن مستوايات التحليل الأسلوبي. فكان الفصل الأول خاص بالمستوى الصوتي ولواحقه من الايقاع الداخلي والايقاع الخارجي، أما الفصل الثاني فكان حول المستوى التركيبي اللغوي للديوان، والمستوى الأخير كان من حصة الفصل الثالث الذي دُرس فيه البحث عن المستوى الدلالي ولما تضمنه من حقول دلالية والصور البيانية.

والخاتمة: أهم النتائج التي توصلنا إليها بعد دراستنا لهذا البحث.

إعتمدنا على المنهج الأسلوبي وهو الأنسب للدراسة مع الإستعانة بآليات التحليل والوصف، فالتحليل إعتمدنا عليه في تحليل القصيدة وأما آلية الوصف كانت فائدتها في وصف المعلومات تاريخيا في المدخل.

وقد اعتمدنا في البحث على مراجع ومصادر من بينها :

-ديوان توبة بن الحميّر الخفاجي .

- أحمد محمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني).

- عبد السلام المسدي، الاسلوبية والاسلوب.

- عبد العزيز عتيق، علم البيان.

- نوررالدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث.

وهذا لايخلو أي بحث من صعوبات ومن بين الصعوبات التي واجهتنا صعوبة فهم لغة الديوان لأن لغته تنتمي إلى قاموس قديم بإعتبار الشاعر من العصر الأموي.

كذلك عدم توفر دراسات سابقة لهذا الديوان.

المدخل

أولا: مفهوم الأسلوب

ثانيا: مفهوم الأسلوبية

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية

1- الأسلوبية البنيوية

2- الأسلوبية التعبيرية

3- الأسلوبية النفسية

4- الأسلوبية الإحصائية

رابعا: آليات تحليل الأسلوبي

- 1الاختيار

2- التركيب

3- الانزياح

3-1- الانحراف

3-2- العدول

أولا: مفهوم الأسلوب (style)

إن كلمة الأسلوب تمتد جذورها إلى العصور الأولى التي ظهر فيها النتاج العربي، وقد تعددت تعريفات المنظرين لمفهوم الأسلوب في كتب البلاغة والنقد وتطورت هذه الكلمة عبر الأزمنة المتعاقبة من اللغة إلى الاصطلاح تطورا متعدد معاني ومفاهيم.

لغة: يقول ابن منظور في لسان العرب: "يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في الأسلوب سوء، وجمع أساليب، والأسلوب هو الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه".[1]

اصطلاحا: ليس هنالك تعريف واحد للأسلوب وإنما احتوى على مجموعة من التعريفات المختلفة عند العرب والغرب، وذلك لكون اللغة ظاهرة إبداعية تتمثل في كيفية الكلام ومن هذه التعريفات التي ذكرت في التراث العربي منها:

– قول ابن خلدون في مقدّمته: "أنه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام بإعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة العروض وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية بإعتبار انطباقها على تركيب خاص..... وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال، وثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب بإعتبار الإعراب والبيان"[2].

[1] صلاح الفضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مطابع الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ / 1998م، ص94.
[2] المرجع نفسه، ص94.

– وكذلك أشار" مجدي وهبة" في معجم مصطلحات الأدب إلى مفهوم الأسلوب فقال: "هو بوجه عام طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني لكلمة الأجنبية التى تعني القلم".[1]

ومانلمسه في هذا التعريف هو الطريقة التي يتم فيها اختيار الألفاظ وتأليفها قصد التأثير وتختلف من شخص إلى آخر.

– أما المرصفي فنجده قد ربط بين الأسلوب والغرض الذي يحتويه العمل الأدبي وهو التأثير على المتلقي، فيقول: " ففي الحماس مثلا يكون الكلام مهيجا للقوى، مثيراً للغضب، باعثاً على الحمية وفي الغزل يكون سارا للنفوس".[2]

يتبيّن لنا من المفهوم الذي جاء به المرصفي هو أن الغرض الأساسي للأسلوب هو التأثير في المتلقي ويختلف هذا التأثير حسب خواص النفسية للمؤلف وتتضح هذه الخواص من خلال عمله الأدبي.

– ومن العرب من رأى بأن الأسلوب عبارة عن إختيار الكلام بما يتناسب مع مقاصد صاحبه وذلك مثل أن اللفظة الواحدة قد تحسن في موضع ولا تحسن في موضع أخر.

وأما تعريف الأسلوب عند الغربيين فنجد:

– "**بييرجيرو pierreGuiraud**" يرى بأن الأسلوب يهتم باللغة الأدبية وحدها، وبعطائها التعبيري.[1]

---

[1] نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دارهومة، الجزائر، دط،2010 ص 144.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوب، مكتبة لبنان ناشيرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ـ مصر، ط1، 1994م، ص84 - 85

والأسلوب لديه معزول عن الخواص النفسية للمؤلف وإنما إهتمامه باللغة الأدبية دون تطرق إلى نفسية الكاتب.

– في حين يقول "**الأمبير Ampir**": في الأسلوب أنه: " أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية والأكثر صعوبة والأكثر ندرة، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم".[2]

وهنالك تصوّرات حاولت أن تربط الأسلوب بالنص الأدبي بوصفه زينة أو زخرفاً أو شيئًا إضافيا إلى فكرة النص.

ومن هذه المحاولات نجد تصور يمثله تصور" **ستندال Stendhal** " الذي يرى أن: " الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه".[3]

كما أن ثمة تعريفات تنظر إلى الأسلوب في ضوء علاقته بالمؤلف منها الأسلوب هو الإنسان نفسه، وكذالك قول "**فلوبير Floubert**": "إنه هو وحده المسؤول عن طريقة المطلقة في النظر إلى الأشياء".[4]

ويتبيّن لنا من خلال ماتقدم من مفهوم الأسلوب عند العرب والغرب، أنه هنالك من رآه زخرفاً أو زينة أي شيء إضافي في حين هنالك من رأى أنه معزول عن الخواص النفسية للكاتب، وهنالك من رآه أنه طريقة الكاتب في التعبير عن نفسيته حيث يتم اختيار الكلام حسب المقصود الذي يريده.

---

[1]ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432ه - 2011م، ص09

[2]بيير جيرو، الاسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنتماء الحضاري، ص37.

[3]حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر"للسياب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء . المغرب، ط1، 2002، ص28

[4]المرجع نفسه، ص 29

ثانيا: مفهوم الأسلوبية

اختلفت الآراء في تحديد مفاهيم الأسلوبية ومن هذه المفاهيم نجد:

ذهب "**جاكبسون Roman Jakobson**" في تعريفه للأسلوبية: "بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية المستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا".[1]

ومن هذا التعريف الذي أتى به جاكبسون يتضح لنا أن المرتكز الأساسي للأسلوبية هو دراسة خصائص الكلام أي الخصائص اللغوية.

وأما "**ريفاتار Micheal Riffaterre**" فإنه ينطلق في تعريفه للأسلوبية: "بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المقبل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى إعتبار الأسلوبية " لسانيات" تُعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص".[2]

وهناك كثير من الدارسين من ينظر إلى الأسلوبية بأنها وليدة البلاغة ووريثتها المباشرة، " كما أن البلاغة كان ينظر إليها دائما على أنها بداية الأسلوبية".[3]

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، التونسية للطباعة وفنون الرسم، تونس، ط3، دس، ص37

[2] المرجع نفسه، ص49

[3] مسعود بدوخة، المرجع السابق، ص07

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية

أدى استقرار الأسلوبية إلى أن تكون علما لسانيا، مما جعل الأسلوبين يتنافسون على البنى الإجتماعية والرؤى الفكرية والإبداعية، وذلك من أجل تطبيق مناهجهم النفسية والإجتماعية واللسانية عليها، فصارت الأسلوبية أسلوبيات متنوعة الحقول والإتجاهات.

1. الأسلوبية البنيوية (الوظيفةla stylistique structural)

على الرغم من أن الأسلوبية البنيوية قد نشأت تحت كنف الدراسات الألسُنية الحديثة الإ أنها قد انفصلت عليها، وذلك عندما اتسعت دوائرها لتشمل النصوص الأدبية والكشف عن علاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، " فهي تسعى إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النص الأدبي فالعلاقات اللغوية هي المرتكز الأساسي إلى تحليل النصوص".[1]

خاصة عند " **تودوروف TzvetemTodorov** " الذي يقول: " إن العمل الأدبي لم يعد إلا كأي منطوق لغوي أخر مصنوع من الكلمات، بل إنه مصنوع من جمل وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعددة من الكلام".[2]

ومن خصائص هذا الإتجاه الصعب أنه بحر متموج وخباياه عميقة وأسراره عجيبة. ولكن مما لا شك فيه أن لكل عصر فرسانه ولكل اختصاص مفاهيمه التي تتحكم فيه ومفاهيم الأسلوبيات هي البنية، اللغة والكلام، والوظائف اللغوية الست، الوحدات الصوتية المميزة، القيمة الخلافية، الرؤى الآنية والزمنية، محور التأليف والإختيار.

[1] نورالدين السد،الأسلوبية وتحضير الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ص93

[2] المرجع نفسه، ص93

2. الأسلوبية التعبيرية (الوصفية la sytistiquel'expresivile):

إن مؤسس الاتجاه الأسلوبي التعبيري هو " **شارل بالي**Bally " الذي درس اللغة من جهة المخاطِب والمُخاطب. أي الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي وآثارها على السامعين فيقول: " إن مهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المحدثين باللغة ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء".[1]

فشارل بالي كان يرى أن دور الأسلوبية يقتصر على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللغوية المميزة والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية التي تساعد على تشكيل نظام رسائل التعبير في اللغة ومن هنا فإن التعبير " فعل يعبر عن الفكر بواسطة اللغة من أشكال (زمن الأفعال، الجمع، المفرد) ومن بنى نحوية (الحذف، نظام الكلمات) ومن كلمات هي أيضا من أدوات للتعبير".[2]

أشار بير جيرو في كتابه " الأسلوبية " إلى ثلاث قيم خاصة بالتعبير وهي:

– القيمة المفهومية أو العامة وهي منطق التعبير.

– القيمة التعبيرية وهي التي تقوم على نظام الاجتماعي ونفسي والفيزيولوجي وهي ليست شعورية تقريبا.

– القيمة الإنطباعية أو القصدية والقيمة الأخلاقية وجمالية وتعليمية للتعبير وعلينا أن نميز هنا بين القصدية المباشرة والطبيعية وبين القصدية الثانية والمقلدة للفنان.

وهذه هي قيم الأسلوبية.[3]

---

[1] صلاح الفضل، المرجع السابق، ص21

[2] بيير جيرو، المرجع السابق، ص51

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص52

3. الأسلوبية النفسية: la stylistique des effets

نشأ هذا الاتجاه على يد النمساوي" **سبيتزر Spitzer** "وذلك لأنه كان يستنتج نفسية المؤلف اعتمادا على إحدى التفصيلات، ويجعل هذا الإستنتاج فرضا يختبره بفحص تفصيلات أخرى لافتة في النص نفسه، أي أن أسلوبيته تقوم على دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي أي تبحث عن روح المؤلف في لغته أي البحث عن نفسيته.[1]

ويبرز لنا من خلال هذا التعريف الذي ذهب إليه سبيتزر أن الأسلوبية تهتم بنفسية الكاتب لأنها منبع العمل الأدبي.

ولقد اعتمد "سبيتزر" في التخلص من الانتقادات التي كانت توجه إلى التحليل النفسي الذي يجنح إلى الإبتعاد عن النص الأدبي، مولياً العناية كلها المبدع وذلك بجمعه بين ملكته التي تعتبر هي آليته لاستكشاف مافي لغة النص من صورة الحياة النفسية والتحليل النفسي والتحليل اللغوي من أصحاب البنيوية، لتصبح أسلوبيته أكثر دخولا في ميدان العمل الفني.[2]

ويتضح لنا من مفهوم سبيتزر أن الأسلوبية النفسية تقوم بدراسة النص وتحليله دون دخول في حياة المؤلف وإنما تبحث عن الحمولات النفسية المتخفية عنده.

4. الأسلوبية الإحصائية:

إن الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي يسهم إلى حد كبير في تحديد الظواهر المدروسة، ولذلك تستعين به كثير من العلوم والمناهج لأنه يعتبر هو المنهج الذي يسمح بدراسة الإنزياحات وملاحظاتها وقياسها.

---

[1] ينظر: حسن ناظم، المرجع السابق، ص34

[2] ينظر: عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد الشعر العربي، دار العربية، مدينة النصر، د ط، 1421هـ – 2001م، ص112

وقد أعتمد هذا التوجه " **فول فوكسfucks**" موضحا أهدافه المنهجية بقوله: " نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص".[1]

أي أننا نمارس تحليلا يتجاوز المعالجة الإحصائية في النص إلى معالجات أكثر جوهرية، أي عدم الاقتصار على مجموعة معينة من الإحصاءات لإكتشاف أسلوب نص ما.

ولقد قدم " **كوهنJean cohen**" تسويقا للقاء الأسلوبية بالإحصاء وذلك لاعتماد نظريته على الإحصاءات اعتمادا كبيرا حيث يقول: " كون الأسلوبية هي علم الإنزياحات اللغوية، والإحصاء علم الإنزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس".[2]

ولقد حقق المنهج الإحصائي الرياضي في التحليل الأسلوبي نجاحا كبيرا في مجال التحقق من شخصية المؤلف وهذا يعني بيان صاحب العمل الأدبي في النصوص مجهولة المؤلف.[3]

كما ير " بير جيرو" في كتابه " الأسلوبية " أن اللغة تمتلك هوية إحصائية وذلك فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب.[4]

رابعا: آليات التحليل الأسلوبي

1. الاختيار:

إن علماءالأسلوب يرون أن عملية الخلق الأسلوب يجب أن تستوي على الإختيار أولا ثم التركيب ثانيا وذلك لأن الإختيار له دور أساسي في بناء الأسلوب، سواء كان ذلك على صعيد الكلمة أو العبارة أو حتى على بناء القصيدة.

---

[1] نورالدين السد، المرجع السابق، ص103

[2] حسن الناظم، الممرجع السابق، ص49

[3] ينظر: نورالدين السد، المرجع السابق، ص105

[4] ينظر: بيير جيرو، المرجع السابق، ص133- 134

ويرى الباحث الألماني " أوالريش بيوشل" أن الاختيار هو النشاط الفرعي في العمل اللغوي الذي تثبت فيه كيفية التعبير عن طريق الخيارات، لكون الاختيار عملية حرة في الواقع.[1]

الإختيار يعد عملية فردية وذلك لتفاوت المبدعين في أساليبهم وهذا ما نجده عند "يوسف أبو العدوس" في كتابه " الأسلوبية الرؤية والتطبيق ": " أن عملية الاختيار تتصل اتصال وثيقا بالذات المبدعة إذ أن عملية الاختيار هي عملية فردية، أي أن ما يختاره زيد ربما لا يختاره عمر".[2]

وهو مبدأ من مبادئ البحث الأسلوبي، وعنصر جوهري ومحوري في عملية الإبداع والمقصود منه تكريس قيمة فنية وجمالية في النص لتوليد عناصر ذات أبعاد جمالية تقود إلى التأثير في القارئ " وهو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني، قصد الإيضاح والتأثير".[3]

2. التركيب:

بعدما تطرقنا إلى ظاهرة الاختيار في المنظور الأسلوبي، نأتي الآن إلى دراسة ظاهرة التركيب التي تقوم على ظاهرة الاختيار الإبداعية.

" فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح".[4]

وفي حين يرى " **دوسوسير Ferdinand desaussure** " أن العلاقة التركيبية علاقة حضورية[5]، ولذلك وجب في علاقة التركيبية ترتيب المفردات والعبارات في سياق الخطاب الأدبي، لأن الكاتب لا يستطيع الإفصاح عن حسه وتصوره للوجود إلا إذا كانت له القدرة على تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفرز على الصورة المطلوبة والإنفعال المقصود، وعليه فالأسلوبية " ترى في

---

[1] ينظر: نورالدين السد، المرجع السابق، ص175

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 1427هـ – 2007م، ص162

[3] نور الدين السد، المرجع السابق، ص176

[4] نور الدين السد، المرجع السابق، ص186

[5] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد دار الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 1429هـ – 2008م ص200

التركيب عنصرا ذا حساسية في تحديد الخصائص التي تربط بمبدع معين، لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين سواء أكانوا مزامنين له أم مختلفين عنه في الزمان والمكان".[1]

3. الانزياح:

أشار " **جول ديبوا Jean Dubois** " إلى أن الانزياح حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقا لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معيارًا يتحدد بـ: الاستعمال العام للغة المشتركة بين مجموع المتخاطبين بها".[2]

والإنزياح عملية تؤثر في القائل والنص والمخاطب جميعاً ولا يتم إلا بقصد من الكاتب والمتكلم وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية مما تجعله في رتبة الحدث الأسلوبي.

وقد تعددت مسمياته مما جعلت من القارئ يظن أنه يتعامل في كل مرة مع مصطلح جديد وقد جمع الدكتور "عبد السلام المسدي" كل ما أتيح منها على النحو الآتي:

- التجاوز عند فاليري **Valéry**
- الانحراف عند سبيتزر **Les spitzer**
- الاختلال عند رينيه ويلك وأوستن وارين
- الإطاحة عند بايتار **peytard**
- المخالفة عند تيري **MarelThiry**
- الشناعة عند بارت **Barthes**[3]

---

[1] محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص206-207

[2] يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص205

[3] يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص 208-209

ومن بين مسمياته التي لقيت شيوعا في الدراسات النقدية سواء كانت العربية أو الغربية نجد الانحراف والعدول.

1.3. الانحراف:

ذهب " نعيم" في تعريفيه على أنه عيب فني أو جمالي في قوله: " أما وقد ظهرعبر التاريخ ميل الشعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضاً فليس ذلك عيب أو انحراف في طبيعة الشعر"[1].

أي انه أسلوب يستخدمه المبدع في إبداعه حيث يشعرك بحلاوة النص ولذته.

1.3. العدول:

هو مصطلح بلاغي قديم ويتم فيه الخروج عن المألوف في الكلام إلى الكلام الفني والراقي والذي يحمل خصائص جمالية.

فهو مرتبط بمصطلحات التوسع والاتساع والتغيير والاستدلال ارتباطا اللامتوقع وهو ضرب من ضروب الانزياح الأسلوبي[2].

فلعدول لايتم إلا بمعرفة الاختلافات الموجودة على المستوى التراكيب والألفاظ والجمل واكتشاف العلاقات التي تجمعها والتي تحدث أثرا جماليا وفنينا ولذلك فهو محكوم بمحوري الاختيار وتركيب.

ويتجلى لنا من هذه المسميات للانزياح انه مصطلح واسع ومتعدد الشعب.

---

[1] مجلة علم الفكر، سي أحمد محمد، الإنزياح وتعدد المصطلح، مجلد25، العدد الثالث، جانفي /مارس، 1997م، ص62

[2] ينظر: يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص 183

الفصل الأول: المستوى الصوتي في ديوان توبة بن الحميّر الخَفاجي

أولا: الإيقاع الخارجي

1-الوزن

2-القافية والروي:

2-1- تعريف القافية

2-2- أنواع القافية

2-3- ألقاب القافية

2-4- الروي

ثانيا: الإيقاع الداخلي

1-الأصوات المهموسة والمجهورة

2-التكرار:

2-1- الحرف

2-2- الكلمات

3-السجع:

3-1- المطرف

3-2- المرصع

3-3- المتوازي

4-الطباق:

4-1- طباق الإيجاب

4-2- طباق السلب

أولا: الإيقاع الخارجي

وهو الجانب المختص بدراسة الصوت حيث لجأنا إلى ديوان توبة بن الحميّر الخفاجي، واستنبطنا منه مختلف الأصوات في همسها أو جهرها وفي قوتها او رقتها وعلى ذلك كان ولوجنا إلى الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي، الإيقاع هو الإطار الشكلي الذي تتميز به القصائد العربية حيث نجد:

1-الوزن:

قد تكون خاصيته النظم في الشعر هي ما تفصل في ميزته بينه وبين النثر من ناحية الشكل فالبيت في الشعر كرمز دال عليه قائم على عدة مرتكزات منها الوزن.

" فهو النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معينة تدعى التفعيلات، فيكون لها نغم خاص نميز به بين شعر وأخر، ويسمى الوزن أيضا بالبحر لأن الشاعر يستطيع أن ينظم على الوزن الواحد بحرا من القصائد أو عدد لايحصى منها".[1]

يُقرن في العروض كل بيت بوزنه.

ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركة والمنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران التفاعيل الأسباب الأوتاد.[2]

يتضح لدينا أن الوزن نظام موسيقي يكون لها نغم خاص نميز به بين شعر وأخر.

قد أجرى توبة بن الحميّر قصائده على بحر طويل الذي هو من أشهر البحور وأكثرها استعمالا ومثالاً قوله في قصيدة **"نأتك بليلى دارها لا تزورها"**:

---

[1] المختار في العروض والقوافي لسنة الأولى والثانية ثانوي، مصلحة الطباعة المعهد التربوي الوطني الجزائر د ط، 1975م، ص06

[2] مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1 ،1418هـ، 1998م، ص07.

نَأتْك بليلى دارُها لاتزورها وشطّت نواها واستمرّ مريرُها [1]

نَأتْكَ بِلَيْلَىْ دَارُهَاْ لَاْتَزُوْرُهَاْ وشططت نواها واستمررمريرها

/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//	0/0//	/0//	0/0/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	فعول	مفاعيلن	مفاعلن

ويتضح لنا من تقطيعنا لهذه القصيدة أنها تنتمي إلى تفعيلات بحر الطويل بتفعيلة " فعول" مع بعض الزحافات والعلل التي طرأت عليها والتي سنقوم بإحصائها في الجدول الآتي:

التفعيلة	ما طرأ عليها من تغير
فعول أصلها فعولن	نَأتْكَ بِلَيْلَىْ دَارُهَاْ لَاْتَزُوْرُهَاْ /0// 0/0/0// 0/0// 0//0// فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن زحاف القبض: حذف الحرف الخامس الساكن وشطَطَتْ نَوَاْهَاْوأستمررمَرِيَرْهَاْ 0/0// 0/0/0// /0// 0//0// فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

كما نجد بحر طويل في بيت آخر من القصيدة السابقة

وخفت نواها من جَنوبِ عُنيزةٍ كما خفّ من نيلِ المرامي جفيرُها[2]

[1] توبة بن الحميّر الخفاجي، الديوان، تحقيق وتعليق وتقديم: خليل إبراهيم العطية، مطبعة الإرشاد، بغداد،1387-1968، ص27

[2] توبة بن الحميّر الخفاجي، الديوان، ص27

وخفت نواها من جَنوبِ عُنيزتن

/0//	0/0/0//	/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

كما خف من نيلِلمرامي جفيرُها

/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

بحر طويل ومن تفعيلاته: فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن.

التفعيلة	ما طرأ عليها من تغير
فعول أصلها فعولن	وخفت نواها من جَنوبِ عُنيزتن /0// 0/0/0// /0// 0//0// فعول مفاعيلن فعول مفاعلن زحاف القبض: حذف الحرف الخامس الساكن كما خف من نيلِلمرامي جفيرُها /0// 0/0/0// 0/0// 0//0// فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

وأما في قصيدته: "**رماني وليلى الأخيلية قومها**".

ذكرتُكَ بالغَورِ التّهامي فأصعدتْ شجونُ الهوى حتى بلغنَ التّراقيا[1]

/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//	0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعين	فعولن	مفاعلن

نوعلبحر هو بحر الطويل ومن هذه التغيرات التي حدثت ندونها في الجدول التالي:

التفعيلة	ما طرأ عليها من تغير
فعول أصلها فعولن	ذكرتُكَ بالغَورِ التهامي فأصعدت /0// 0/0/0// 0/0// 0//0// فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن زحاف القبض: حذف الحرف الخا مس الساكن شجونُ الهوى حتى بلغنَ التراقيا 0/0// 0/0/0// 0/0// //0// فعولن مفاعين فعولن مفاعلن

ومن هذه الأبيات يظهر لنا أن الشاعر استخدم في ديوانه البحر الطويل لأن به نفس طويل وهو لمواضيع الاشتياق والآلام والحزن.

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص54

2-القافية والروي:

1.2. تعريف القافية:

تعد التفعيلات من أدوات التعرف على أبحر الشعر في القصيدة لذا تحوي بين الصدر والعجز تقسيمات هي الحشو والضرب في صدر البيت والحشو والعروض في عجزه ولعل أهم قطعة فيها هي العروض التي بها تكمن القافية فيعرفها الدكتور" محمد علي الهاشمي " في كتابه " العروض الواضح وعلم القافية " فيقول: " هي الحروف التي يلزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن"[1].

2.2. أنواع القافية:

- **مطلقة:** وهي ماكان رويها متحركا.
- **مقيدة:** وهي ماكان رويها ساكناً[2].

3.2. ألقاب القافية بالنسبة لما تتضمنه من الحروف:

- **المتكاوس:** يفصل بين ساكنيها أربع متحركات، وذلك يأتي في الرجز إذا أصيب ضربه بالخبل ويحدث عند إجماع الخبن مع الطي على رنة (متفلن) ورموزها ///0.
- **المتراكب:** هي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات.
- **المتدارك:** وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركات.
- **المتواتر:** وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد.

---

[1] محمد علي الهامشي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1412هـ-1991م، ص135

[2] المرجع نفسه، ص 141

- **المترادف:** ما أجتمع في أخر الكلمة ساكنان[1].

من خلال هذا التعريف فإن القافية تعد من أدوات التعرف على أبحر الشعر، وهي الحروف التي يلزمها الشاعر في أخر بيت كل بيت.

4.2. الروي:

لا شك أن تعريف القافية قد رسم لنا صورة واضحة على أهمية علم العروض في الشعر وخاصية الإنتظام فيه، كما هو متعارف أن القافية في تركيبها هي جمع بين الحروف المترابطة يظهر بعضها ويختفي الآخر والحرف الثابت فيها هو حرف الروي: " هو الحرف الصحيح الذي تبنى عليه القصيدة، وهو أخر أحرف الشعر المقيد وقبل الوصل في الشعر المطلوب، وتنسب إليه ويكون إما ساكناً أو متحركاً وهو أقل ما تتآلف منه القافية والحروف لاتصلح أن تكون كلها روياً، إذ هناك ما يصلح لذلك وما لايصلح.[2]

ويتبيّن لنا من هذا المفهوم أن الروي حرف ثابت وصحيح تبنى عليه القصيدة.

وفي الجدول التالي نوضح فيه القافية في مختارات من قصائد الديوان:

عنوان القصيدة	الشطر	كلمة القافية	القافية	لقبها	نوعها	الروي
نأتك بليلى دارها لا تزورها	وشطت نواها وإستمر مريرها	مريرها	ريرها 0//0/	متواترة	مطلقة	الراء
نأتك بليلى دارها لا تزورها	كما خف من نيل المرامي جفيرها	جفيرها	فيرها 0//0/	متداركة	مطلقة	الراء
تذكرت من ليلاك	يد الدهر إلا ريث	ذاكره	ذاكرهو	متراكبة	مطلقة	الهاء

[1] فاضل عواد الجنابي، المنقذ في علم العروض والقافية، دار قنديل، عمان، ط1، ص 365-366- 367

[2] خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ط1، 2010م، ص 61

مالست ناسيا	ما أنت ذاكره		0///0/			
تذكرت من ليلاك مالست ناسيا	ليكسر عود الدهر فالدهر كاسره	كاسره	كاسرهو 0///0/	متواترة	مطلقة	الهاء
ألاهل فؤادي عن صبا اليوم صافح	وهل ما أوت ليلى به لك ناجح	ناجح	ناجحو 0//0/	متداركة	مطلقة	الحاء
ألاهل فؤادي عن صبا اليوم صافح	سراح لما تلوي النفوس الشحائح	شحائح	شحائحو 0///0/	متراكبة	مطلقة	الحاء
ألاهل فؤادي عن صبا اليوم صافح	بطرفي إلى ليلى العيون الكواشح	كواشح	واشحو 0//0/	متداركة	مطلقة	الحاء

ومن هذا الجدول يتضح لنا أن الشاعر توبة بن الحميّر الخفاجي أستخدم في ديوانه القافية المطلقة بصفة عامة، وتدل على انطلاق الشاعر أو انطلاقته في المشاعر والموضوع.

ثانيا: الإيقاع الداخلي

هو عبارة عن البحث في الموسيقى والنغم التي يصدرها صوت الحروف المشكل منها نظم القصيدة التي بين أيدينا وأثناء البحث عن دلالات حروفها ومعانيها وجدنا نوعا من الأصوات.

1. الأصوات المهموسة:

فمن كلمة يؤدي بالذهن إلى فهم الرقة والخفت في الصوت حيث عرف بأنه: " هو الذي لايهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لها رنين حين النطق به، وليس معنى هذا أن للنفس معه ذبذبات مطلقا وإلا لم تدركه الأذن، ولكن المراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين مع، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المرء من اجل هذا[1].

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية دار العلوم للمطبعة النهضة، مصر، د ط، د س، ص21

ويبرز لنا من مفهوم الصوت المهموس أن الهمس هو ماشكلت حروفه في كلمة حثه شخص فسكت.

2. الأصوات المجهورة:

وهي الأصوات النابعة من القوة والصلابة وبهذا " إن انقباض فتحة المزمار وانبساطها عملية بقوم بها المرء في أثناء حديثه، دون أن يشعر بها في معظم الأحيان وحين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الأخر فتضيق فتحة المزمار ولكنها تظل تسمح بمرور منتظما ويحدثان صوتاً موسيقياً تختلف درجته حسب عدد الهزات أو الذبذبات في الثانية كما تختلف شدته أو علوه حسب سعة الاهتزازة الواحدة ،وعلماء الأصوات اللغوية التي تصدر بهذه الطريقة أي بطريقة ذبذبة الوترين الصوتين في الحنجرة تسمى أصوات مجهورة، فصوت المجهور فهو الذي يهتز معه الوتران الصوتان .[1]

الأصوات المهجورة في اللغة العربية هي ثلاثة عشر: الباء، الجيم، الدال، الراء، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون.

وفي الجدول التالي دراسة للأصوات المهموسة والمجهورة في مختارات من قصائد الديوان:

الأصوات المهموسة	الأصوات المجهورة
-التاء: 99 صوتا	-الباء: 79 صوتا
-الحاء:39 صوتا	-الجيم: 32 صوتا
-السين: 54 صوتا	-الدال: 44 صوتا
-الصاد: 28 صوتا	-الراء: 88 صوتا
-ألف: 420 صوتا	-اللام: 169 صوتا
-الكاف: 40 صوتا	-الميم:91 صوتا
-الهاء: 107 صوتا	-النون: 115 صوتا

[1]إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المرجع السابق، ص 22

2 المرجع نفسه ، ص22

	-الواو:131 صوتا -الياء:186 صوتا 1
المجموع: 787 صوتا	المجموع: 935 صوتا

بعد إحصاء الأصوات يتضح لنا أن مجموع الأصوات المهموسة والمجهورة قد بلغ عددها 1722 صوتا.

وعليه نلاحظ أن الشاعر إستخدم الأصوات المجهورة بكثرة في ديوانه وهذا راجع إلى قوة تحديه وصموده أما استعماله للأصوات المهموسة دلالة على حالة الضعف التي مرة بها بسبب صاحبته ليلى وكلام قومها، أما الأصوات الأكثر تواترا في الأصوات المجهورة.

وهي: اللام، الواو، النون، الياء، وهي تحمل الدلالات:

-اللام: تدل في الغالب على ذكاء الشاعر والقوة الجمال.

-الواو: دلالتها في العموم في التواصل.

-الياء: تدل على الغالب بالبوح والحزن.

-النون: دلالة على السرعة والقوة للشاعر.

وبالنسبة للأصوات المهموسة نجد الأكثر تداولا وهي:

- ألف: تدل على تعب الشاعر وضيق نفسه بعد الوحدة الإنسانية التي يعاني منها بفعل فراق محبوبته، فإنه يعبر بها عن حزنه بصوت خفي ثابت.

-الهاء: دلالة على الاضطراب والألم والحزن كما يوحي في تكرارها بشيء من الضيق.

-التاء: تدل على طلب التدريج للشاعر.[1]

[1] عبد الخاتق رشيد ،محاضرات في التحليل اللساني (دراسة صوتية لنونية إبن زيدون) ،كلية الآداب والفنون ، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة أحمد بن بلة، وهران

2.**التكرار:**

يعد التكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، كما يعتبر موسيقى للكلمة أو الحرف وهو يمثل أحد علامات الجمال البارزة في اللغة العربية.

تعريف التكرار:

هو طريق من طرق تأكيد المعنى وتكثير، وهو علاوة على ذلك سبيل من سبل المبالغة، كما أن في الزيادة الحرف والحرفين قوة للمعنى، فكذلك في زيادة الكلمة والكلمتين أو الجملة وهذه الزيادة الفعلية تستوجب زيادة معنوية ومن هنا التكرار بعني: التقرير والتأكيد والمدح والتهويل والمبالغة [1].

وهذا ما نحن بصدد الكشف عنه في قصائد الديوان حيث نجد أن الشاعر قام بتوظيفه بأشكال متنوعة ويمكن تحديد هذه الأنماط فيما يلي:

1.2. تكرار الحرف:

ونجد هذا النمط من التكرار في قصيدة " **نأتك بليلى دارها ولا تزورها**" في قوله:

نأتك بليلى دارُها لا تزورها وشطّت نواها واستمر مريرها

وخفت نواها من جنوب عنيزةٍ كما خف من نيل المرامي جفيرها[2]

في هذه الأبيات قام الشاعر بتكرار صوت الراء ست مرات (6) وصوت اللام ثماني مرات (8) وكما كرر صوت النون ست مرات (6) وصوت الياء كرره ست مرات (6) وما نلاحظه من هذا التكرار أن الحروف التي اعتمد عليها الشاعر في قصيدته تعتبر من الأصوات المجهورة وفي ذلك دلالة على أن الشاعر يعيش حالة نفسية حزينة تتلاءم مع هذه الأصوات.

[1] عبد الرحمان الشهراني، التكرار مظاهره وأسراره، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى، 1404هـ-1983هـ، ص 30

[2] توبة بن الحميّر، الديوان، ص27

وفي قصيدة " ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافحٌ " نجد الشاعر يكرر اللام ثماني مرات (8) والواو ست مرات (6) والياء سبع مرات (7) ويظهر ذلك في قول الشاعر:

ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافحُ وهل ماوأت ليلى به لك ناجحُ

وهل في غدٍ إن كان في اليوم علّة سراحُ لما تلوي النفوسُ الشحائح[1]

ويتجلى لنا من التكرار الذي قام به الشاعر في هذه الأبيات هو تكرار الأصوات المجهورة التي تعبر على حزنه ومعاناته مع معشوقته ليلى.

وفي حين نجد في قصيدة " **تذكرت من ليلاك مالست ناسياً** " أن الشاعر إعتمد على الأصوات المهموسة وذلك لتعبير عن شخصيته ومشاعره الكامنة وما يعترها من حزن وفراق ويظهر هذا التكرار في قول الشاعر:

ألمّت بأصحاب الرّحال فبيّنت بنفحةِ مِسكٍ أرّقَ الرّكبَ تاجرُهُ

أرى النّأْي من ليلاكَ سُقماً وقّرَبها حيا كحيا الغيثِ الذي أنت ناصرهُ[2]

حيث كرر الشاعر صوت التاء أربع مرات (4) والحاء خمس مرات (5) والألف ستة عشر مرة (16)

2.2. تكرار الكلمات:

ويظهر هذا النمط من التكرار في قصيدة " **تذكرت من ليلاك ما لست ناسياً** " حيث كرر لفظة الدهر مرتين وذالك في قوله:

ومن يكُ ذا عودٍ صَليبٍ رَجَابُه ليكسِرَ عُودَ الدَهرُ فالدهرُ كاسرُهُ[3]

كما نجد تكرار كلمة (ليلى) والتي تكررت ثلاث مرات في قصيدة " **ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافحٌ** " في قوله:

---

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص47

[2] المصدر نفسه، ص44

[3] المصدر نفسه، ص 46

ولو أن ليلى الأخيلية سلمتَ عليَّ ودوني جَنْدل وصفائحُ

لسلمتُ تسليمَ البشاشة أوزقا إليها صدىً من جانبِ القبر صائحُ

ولو أنَّ ليلى في السماء لا صعدت بطرفي إلى ليلى العيون الكواشح [1]

كما تكررت لفظة (الناس) مرتين ومثالا على ذلك قول الشاعر:

إذا الناسُ قالوا: كيف أنت وقد بدا ضمير الذي بي قلت: للناس صالحُ[2]

وكذالك كرر الشاعر لفظة(صالح) مرتين في المقطع الآتي:

إذا الناسُ قالوا: كيف أنت وقد بدا ضمير الذي بي قلت: للناس صالحُ

وأُغبّطُ من ليلى بما لا أنالهُ ألا كلُّ ما قرّت به العين صالحُ[3]

نلاحظ من رصدنا للكلمات التي قام الشاعر بتكررها في ديوانه جلها من الأسماء وفي هذا دلالة على أن للإسم أهمية كبيرة في بناء القصيدة ولذلك حافظ عليه لأنه يكسب القصيدة إيقاعاً موسيقياً.

لقد عمد الشاعر إلى توظيف بعض المحسنات البديعة في ديوانه ومن هذه المحسنات نجد:

3. السّجع:

ذهب في تعريفه الخطيب التبريزي في قوله: "هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهو معنى قول السكاكي هو في النثر كالقافية في الشعر"[4]، وله ثلاثة أقسام وهي:

1.3 المطرف:

وهو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن، واتفقتا في الحرف الأخير نحو قوله تعالى: **(مَّالَكُمْ لَا تَرْجُونَ لله وَقَارًا وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا)** نوح/ 13-14[5]

---

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص48

[2] المصدر نفسه، ص 49

[3] المصدر نفسه، ص49

[4] أحمد محمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني) المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م، ص 106

[5] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د س، ص330

وقد وظف الشاعر توبة بن الحميّر هذا النوع في قصائده بكثرة ومنه قوله في قصيدة " **رماني وليلى الأخيلية قومها**".

فهل يبدرنَّ البابَ قومُكَ إنني قد أصبحتُ فيهم قاصيَ الدارِ نائيا

تمسَّكْ بحبلِ الأخيليةِ وأطَّرِحْ عدا النَّاسِ فِيها والوشاةَ الأدانيا[1]

وهذان البيتين مختلفين وزنا ومتفقين روياً "يا".

وأيضا في قوله:

ولا رَمَل العِيسِ النوافخ في البُرى إذا نحنُ رّفعنا لهنَّ المثانيا

فهلاّ منعتمْ إذ منعتمْ كلامَها خيالاً يُوافيني على النأي هاديا [2]

2.3 المرصع:

وهو الذي تقابل فيه كل لفظة من فقرة أو صدر البيت بلفظة على وزنها ورويها[3] نحو قوله تعالى: **(إِنَّ الأبرار لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ)** الانفطار/ 13-14

وهذا النوع لم يوظفه إلا في قصيدته " **نأتك بليلى دارها لا تزورها** " في البيت التالي:

ينوئنَّ بأعجازٍ ثِقالٍ وأسوقٍ خدالٍ واقدامٍ لطافٍ خصورُها[4]

ويظهر الترصيع هنا في لفظتي (ثقالٍ وخذالٍ) فقد اتفقتا في الروي والوزن.

3.3 المتوازي:

وهو ما كان الاتفاق فيه في الكلمتين الأخيرتين فقط نحو قوله تعالى: **(فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ)** الغاشية/13-14[5]

وهذا النوع لم نجده في الديوان.

---

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص51

[2] المصدر نفسه، ص52

[3] أحمد محمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص107

[4] توبة بن الحميّر، الديوان، ص 43

[5] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص 331

4. الطباق:

وهو من أهم المحسنات المعنوية وقد عرفه الخليل بقوله: " طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حذو واحد وألزفتهما "[1] وهو نوعان:

1.4 طباق الإيجاب:

وهو مالم يختلف فيه الضدان إيجاباً وسلبا نحو: خيرُ المال عين ساهرة لعين نائمة، فالقول مشتمل على الشيء وضده ساهرة ونائمة.[2]

2.4 طباق السلب:

وهو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي[3] نحو قوله تعالى: **(تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ)** المائدة116 فالفعل علم جاء مثبتا مرة ومنفيا مرة أخرى

من صوره التي وظفها الشاعر في ديوانه إلا هذه الأمثلة:

عنوان القصائد	طباق الإيجاب	طباق السلب
نأتك بليلى دارها لا تزورها	أسود≠ بياض تقاها ≠ فجورها	\
تذكرت من ليلاك مالست ناسيا	تذكرت ≠ ناسيا النأي ≠ قربها	\
ألاهل فؤادي عن صبا اليوم صافح	غد ≠ اليوم	\
رماني وليلى الأخيلية قومها	أطاعني ≠ عصانيا	فإن تمنعوا ≠ فلن تمنعوا

[1] أحمد محمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص65

[2] المرجع نفسه، ص 67

[3] أحمد محمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص68

نستنتج من الجدول السابق أن الشاعر وظف الطباق الإيجابي أكثر من الطباق السلبي في ديوانه وعليه فأن الطباق قد أضفى على النص الشعري نوعاً من الزينة الموسيقية.

وبعد دراستنا للموسيقى الداخلية نلاحظ أنها تساهم في البحث على الخبايا النص الشعري والكشف عنها، وبالإضافة فهي تساعد في تقوية المعنى وتقريبه إلى القارئ أو السامع والتأثير فيه، مع زيادة نغمة موسيقية على القصيدة.

الفصل الثاني: المستوى التركيبي
في ديوان توبة بن الحميّر الخَفاجي

أولاً: الأفعال

1- فعل الماضي

2-فعل المضارع

3-فعل الأمر

ثانيا: الأسماء

ثالثا: الضمائر

رابعاً: الإنشاء والخبر

1- الأسلوب الإنشائي:

1-1-الاستفهام

1-2-الأمر

1-3-التمني

1-4-النداء

1-5-القسم

2- الأسلوب الخبري

أولا: الأفعال

تعريف الفعل:

يعرف "ابن يعيش" على أنه كل كلمة تدل على معنى في نفسها مقترنة بزمان [1]

والفعل هو ما دل على زمان من الأزمنة الثلاثة:

1- فعل الماضي: وهو مادل على حدوث شيء قبل زمن المتكلم [2] مثل: استيقظت الشعوب.

2-فعل المضارع: يدل على حدوث العمل في الزمن الحاضر أو المستقبل نحو: هو يقرأ الصحيفة كل يوم [3].

ويكون مسبوق بواحد من الحروف المضارعة: أنيت أو نأتي.

3- فعل الأمر: وهو مادل على حدث في المستقبل ويعبر به عن طريق المخاطبة[4] نحو قوله تعالى: **(رَبِّ اجْعَلْ هَٰذَا بَلَدًا آمِنًا)**. البقرة/126

وفي هذا الديوان المعروض أمامنا " ديوان توبة لابن الحميّر الخفاجي" سنحاول إحصاء هذه الأفعال حسب تصنيفها.

عنوان القصيدة	فعل ماضي	فعل مضارع	فعل أمر
نأتك بليلى دارها لا تزورها	خفَّ-قال-شفَّ-كان-كنت-زُرت-رابني-نأتك-عمَّ-رائيته-فقالت-أتى	-تزورها-يمنع-أرى-نلتقيه-أتت_نسيرها-تذهبُ-بقرَّ-يراني-ناديت-تفيدك-يصورها-أرخت-	فقل-أبيني

[1] هشام محمد علي سخيني، نظام الفعل في اللغة العربية، رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات شرق الأدنى في الجامعة الأمريكية للحصول على ماجستير في الأداب، بيروت، 1974م، ص5

[2] يوسف الحمادي وآخرون، القواعد الأساسية في النحو الصرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1995، ص 20

[3] عيسى إبراهيم السعدي، النحو العربي قواعده وفوائده وأسراره وشواهده، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن ،2012 م، ص 14

[4] محمود حسني مغالسة، النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، ط3، 1418هـ/1997م، ص18

	فمدت–كاد–دخلت– زمُتْ–زال–زلت–قر– هاج–زعمت– تراني– زرتها–شُدَّ–قطعت–وأبتُ	يُشفيني–أزورها–أترك–يطيف– أرتنا–تجير–ستنعم–يُفادى– أسيرها–تقاها–تناهو–أسره– تركب–يُطيرها–تراني–يرى– يناط–يتجنبوا–يشتكي–أزر–	

ونلاحظ من الجدول أعلاه أن الشاعر توبة ركز على الأفعال التي تساهم بوضوح في بناء القصيدة دلالةً وتركيباً، وعليه فإنه يبرز أن الأفعال المضارعة جاءت أكثر عدداً وتنوعاً من الأفعال الماضية مع نسبة ضئيلة من أفعال الأمر تكاد تكون منعدمة في قصيدته "نأتك بليلى دارها لاتزورها"وفي هذا دلالة على استمرار الحزن والأسى والشوق لدى الشاعر على صاحبته ليلى ومثالاً على ذلك قوله:

أليس يضير العين أن تكثر البُكا ويمنع منها نومها وسُرورُها[1]

وأما في قصيدة " **ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافح**" فنجد:

عنوان القصيدة	فعل ماضي	فعل مضارع	فعل أمر
ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافح	صافح–كان– سقتني–صردت– صرد–سلمتَ– سلمتُ–صائحُ– صعدتُ–بدا–قالوا– قلتُ–قام –جاد– وصلتُ–بكيتها	ناجحُ–تلوي–أرسلت– أغبطُ–أنالهُ–تبكين– أصاب–نازِحُ	لم يوظف فعل الأمر

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص28

ويتجلى لنا من خلال إحصائنا لأفعال في هذه القصيدة يتضح أن الشاعر توبة بن الحميّر أكثر من استعمال الأفعال الماضية والتي تدل على زمن أوحدث فات أو لإسترجاع أحداث ماضية والتذكير بها، ولذلك أكثر من استعمالها ليدل على ثبات حالته النفسية في معاناته مع معشوقته ليلى وما لقيه من الكاشحين.

وبعد قيامنا بالعملية الإحصائية لأفعال بأنواعها في هذا الديوان وجدنا أن الشاعر تارة يكثر من استعمال الأفعال الماضية ليبرهن على الشوق والحزن الذي يعتريه، وتارة يكثر وينوع من الأفعال المضارعة في مواضع أخرى من ديوانه، وذلك راجع لتعدد المشاعر والأحاسيس لديه والتي تجمع بين الأمل والشوق والانتظار وهذا يظهر في قوله:

وإني ليُشفيني من الشوقِ أن أرى على الشرَفِ النائي المخوف أزورها[1]

وأما بالنسبة لأفعال الأمر لم يوظفها الشاعر في ديوانه إلا بنسب قليلة تكاد تكون منعدمة

ثانيا: الأسماء

تعريف الاسم:

مايُدّل على شيء يدرك بالحواس أو بالعقل وليس الزمن جُزءاً منه مثل: ولد، قِط، وردْ، نهْر.[2]

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص33

[2] يوسف الحمادي، وآخرون ،القواعد الأساسية في النحو والصرف، ص2

ومن العلامات التي تدل عليه أبرزها خمس هي:

– الجر ويشمل بالحرف والإضافة والتبعية نحو: نظرت إلى صورة الشهيد المعلقة على الجدار، فالصورة اسم مجرور بالحرف، والشهيد اسم مجرور بالإضافة والمعلقة إسم مجرور بالتبعية، فهو نعت للصورة.

– التنوين نحو: لسعيد بيتٌ جميلٌ.

– النداء مثل: يا أحمدُ

– "ال" غير الموصولة: كالحصان و البنت

– الإسناد إليه وهو بالسند إليه ماتتم به الفائدة مثل ضحك علي[1].

من الأسماء التي وظفها الشاعر " توبة بن الحميّر" في قصائد الديوان، ففي قصيدة " **نأتك بليلى دارها لا تزورها**" نجد مجموعة من الأسماء من بينها: ليلى، عنيزة، رجال، الحبيب، ساعةٍ، الليل، الفتى، بنجران، نخل، عقبانها، نسورها، العركانيات، ماء، العشاء، كلابي، خصورها.

وهذه الأسماء في دلالتها تدل على وصف الحب والشوق في نفسية الشاعر وعلى سبيل المثال قوله:

أرتنا حياض الموت ليلى وراقنا عُيون نقيّاتُ الحواشي تُديرُها.[2]

ومن أمثلته أيضا في توظيف الأسماء في قصيدة " **تذكرت من ليلاك مالست ناسياً**" ومن بينها: الدهر، مسك، الغيث، سحاب، دينار، مالاً، عودٍ.

وأيضا في قصيدة " **ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافحُ** " ومن هذه الأسماء: ليلى، غدٍ، اللوح، القبر، الريح، العين.

[1] عيسى إبراهيم السعدي، النحو العربي قواعده وفوائده واسراره وشواهده، ص14

[2] توبة بن الحميّر، الديوان، ص34

يتضح لنا من خلال توظيف الشاعر للأسماء مجموعة من الخصائص ومن بينها إضافتها إلى هذه القصائد رنة إيقاعية، كما أنها تحمل بعداً دلالياً يتمثل في تأكيد الخصائص المميزة التي حاول الشاعر وصفها من شوق وعذاب ومعانات مما لقيه من محبوبته ليلى الأخيلية والكاشحين.

ثالثا: الضمائر

تعريف الضمير:

اسمٌ وُضِع لِيدُل على المُتكلم مثل: أنا، أو المخاطب مثل أنت أو الغائب مثل هو[1]

والضمائر نوعان:

ضمائر بارزة: تظهر وتلفظ في الكلام وهي قسمان:

- ضمائر بارزة منفصلة مثل: أنت، أنا، هو، إياك، إياي.

- ضمائر بارزة متصلة مثل: ناقشت المشكلة.

ضمائر مستترة: لا تظهر ولا تلفظ في الكلام، ولكنها تقدر بضمائر بارزة ومنفصلة [2]مثل: الصحفي نقل الأنباء دقيقة أي نقل هو.

[1]يوسف الحمادى ،وآخرون، القواعد الأساسية في النحو و الصرف، ص9

[2] سليمان الفياض، النحو العصري دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، دط، دس، ص26

ومن الضمائر التي أستخدمها الشاعر توبة بن الحميّر في ديوانه ندونها في الجدول الأتي:

عنوان القصيدة	ضمير المتكلم	ضمير الغائب	ضمير المخاطب
نأتك بليلى دارها لا تزورها	رأيته–حاجتي –بعيني–قولي–ليشفيني–أني–لنفسي–وإني–خليلي–كلابي–جهلي–غرتي–لعلني–برفقي–أرتنا–أسيره–غيرني–لي	دارها–تزورها–نواها–مريرها–جفيرها–نأيُها–يضيرها–نومها–سرورها–شهورها–أزورها–نيرها–منها–وإعراضها–بسورها–قصورها–هي–ضفورها–عسيرها–بلغتها–يصورها–أرضها–بكورها–عيرها–منها–تديرها–يستجيرها–بها –أسيرها–حرورها–لعينيك–زوجها–زرتها–كأنها–مريرها–دارها–مورها–غديرها–خصورها–فجورها–فيها–عنها–عقورها	لاتفيدك–أبيني–لنا–ريشك–لعينيك–فقل–لعلك–أسلمي
ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافح	فؤادي–دوني–بطرفي–عرفته–بي–أنالهُ	به–إليها–بكيتها–لها–جناحهم–دارِها–	أنت
رماني وليلى الأخيلية قومها	بيني–إنني–مني–يوافييني–دوني–أطاعني–لعمريُ يستهشُيني–صحبتي	قومها–نفسها–يُلقُونهُ–فيها–حديثها–كلامها–لمنعتُها–فيها	قومك

ومايبرز لنا من العملية الإحصائية للضمائر التي قمنا بها في قصائد مختارات من ديوان توبة بن الحميّر هو أن الشاعر قد أسهم في استخدام الضمائر الغائب بكثرة في قصيدته " نأتك بليلى دارها لا تزورها" وذلك يعود إلى حديثه عن حبيبته ليلى التي لايلتقي بها إلا روحيا وإن حدث الالتقاء يكون بصعوبة بسبب زوجها وهذا واضح في قوله:

لعلك ياتيساً نزا في مريرةً مُعاقبُ ليلى أنْ تراني أزورُها[1]

فضمير الغائب يحمل في هذه القصيدة عدم الحضور الفعلي لليلى في حياة الشاعر.

وأما ضمير المتكلم فقد استعمله في قصيدته " **ألأهل فؤادي عن صبا اليوم صافح**" للتعبير عن ذاته وما يشعر به تجاه محبوبته ليلى وذلك في قوله:

ولو أرسلت وحياً إلي عرفتهُ مع الريح في موارها المتناوحِ[2]

وأيضا في معاناته مع حبيبته ليلى في قوله:

وأُغبَطُ من ليلى بما لا أنالُهُ ألا كلُ ما قرّتْ به العينُ صالحُ[3]

وأما توظيفه للضمير المخاطب فقد جاء بنسبة قليلة في قصائده والذي يبين لنا من خلاله مناجاته لصاحبته.

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص37

[2] المصدر نفسه، ص48

[3] المصدر نفسه، ص49

رابعا: الإنشاء والخبر

1. الأسلوب الإنشائي:

تعريفه:

الإنشاء لغة الإيحاء، واصطلاحا ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته نحو اغفر وارحم، فلا ينسب إلى قائله الصدق أو الكذب، وإن شئت فقل في تعريف الإنشاء ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، فطلبُ الفعل في " افْعَل" وطلب الكف في" لاتفْعل" وطلب المحبوب في " التمني" وطلب الفهم في " الإستفهام" وطلب الإقبال في" النداء" وكل ذلك ما حصل إلا بنفس الصيغ المتلفظ بها.[1]

ومن صور الإنشاء في ديوان توبة بن الحميّر الخفاجي نجد:

1.1. الاستفهام:

وهوطلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل[2] ولقد ورد الاستفهام بوضوح في قصيدة " **نأتك بليلى دارها لاتزورها**" في قوله:

أليس يضير العين أنْ تكثرَ البُكا ويمنعَ منها نومُها وسُرورُها[3]

لجأ الشاعر إلى هذه الصيغة من صيغ الاستفهام وهي الاستفهام الإنكاري ليقر بحقيقة أن الحزن يشغل الذهن فيمنع صاحبه من النوم.

---

[1] احمد الهاشمي، المرجع السابق، ص69

[2] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص293

[3] توبة بن الحميّر، الديوان، ص28

وأيضا في قوله:

وإني إذا ما زرتها قلتُ: يا اسلمي فهل كان في قولي: اسلمي ما يضيرُها[1]

هنا يتساءل الشاعر على مدى تأثير قوله على صاحبته ليلى وانعكاسه على نفسيتها.

ونلمحه أيضا في قصيدة " **ألاهل فؤادي عن صبا اليوم صافحُ** " حين يقول الشاعر:

فهلْ تبكين ليلى لئن متُ قبلها وقام على قبري النساء الصوائحُ[2]

وفي هذا البيت يتبادر إلى ذهن الشاعر ليطرح سؤاله على مدى تأثير موته في نفسية معشوقته ليلى وهل تفجع عليه.

وفي نفس القصيدة يظهر في قول الشاعر:

ألاهل فؤادي عن صبا اليوم صافحُ وهل ما وأت ليلى به لك ناجحُ[3]

نستنتج من مما سبق أن الشاعر توبة بن الحميّر الخفاجي وظف العديد من صيغ الاستفهام في قصائده وذلك راجع لطرحه عدة تساؤلات من بينها حال حبيبته وعن تأثير كلامه في نفسيتها.

2.1. الأمر:

يرد الأمر في سياق غايته حمل المخاطب على القيام بفعل على وجه الاستعلاء لأن السائل لا يطلب معرفة، بل ينتظر إنجاز مضمون الإستفهام الذي يطرحه وبهذا يكتسب الإستفهام قيمة الأمر الصريح.[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص38

[2] المصدر نفسه، ص49

[3] توبة بن الحميّر، الديوان، ص47

[4] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص295

ومن النماذج التي جاءت في الديوان والتي تحتوي على صيغ الأمر نجد قصيدة " **نأتك بليلى دارها لا تزورها**" والذي يظهر في البيت الأتي:

فقل لعُقيلٍ ماحديثُ عِصابةٍ تكنّفها الأعداءُ أني تَضيرها[1]

يطلب الشاعر في هذه الجملة من سامعه أن يبلغ عُقيل أن الحديث الذي نقلته عنه العصابة خاطئ وغير صحيح.

3.1 التمني:

وهو طلب الشيء المحبوب الذي يُزجى حصوله [2]لقد ورد التمني في الديوان بصورة واضحة وفي حديثنا عليه نختار بعض النماذج من قصائد الديوان.

ففي قصيدة "**رماني وليلى الأخيلية قومها**" والذي يتضح في قوله:

فليت الذي تلقى ويُجزنُ نفسها ويُلقونهُ بيني وبينا ثِيابيا[3]

يتمنى الشاعر في هذا البيت أي شيء تتلقاه ويقال لصاحبته ليلى من الناس وقومها ويؤثر عليها ويحزنها أن يقال له دونها.

ومن أمثلته كذالك في نفس القصيدة قوله:

ولو كنتُ مولى حَقّها لمنعتُها ولكنّ مِنْ دوني لليلى مواليا [4]

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص37

[2] احمد الهاشمي، المرجع السابق، ص87

[3] توبة بن الحميّر، الديوان، ص51

[4] المصدر نفسه، ص52

وأيضا:

لو أنَّ الهوى عن حُبَّ ليلى أطاعني أطعتُ ولكنَّ الهوى قد عصانيا[1]

ومن خلال هذه الأمثلةالتي اعتمدها الشاعر في قصيدته نلاحظ أنها جاءت كلها في طلب أمر واحد وهو التصدي والدفاع عن صاحبته ليلى وإبعاد عليها كل مايحزنها.

4.1. النداء:

هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب " أنادِي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمانية هي: الهمزة، وأي، وآ، وآي، آيا، وَهَيَا، ووَا.[2]

وهي في الاستعمال نوعان:

1- الهمزة وأي لنداء القريب.

2- وباقي الأدوات لنداء البعيد.

وما نلاحظه أن الشاعر لم يستخدم هذا الأسلوب إلا في قصيدة " **نأتك بليلى دارها لا تزورها**" والذي تبين في قوله:

ألا يا صفيّ النفس كيف تنولها لو أن طريدًا خائفا يستجيرها[3]

وفي قوله:

لعلك يا تيساً نزا في مريرةٍ مُعاقبُ ليلى أنْ تراني أزورُها

ويظهر النداء في لفظة: "يا تيساً" والمقصود هنا زوج ليلى.[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص53

[2] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص87

[3] توبة بن الحميّر، الديوان، ص34

[4] توبة بن الحميّر، الديوان، ص37

5.1. القسَم:

يعد هذا الأسلوب وسيلة من وسائل توكيد الكلام في اللغة العربية وذالك من خلال تعظيم المقسوم به والاستعانة بألفاظ تكون دالة على القسم.

"ويكون بالواو: والله، أو الياء (بحياتي)، أو بالتاء تالله.

وبصيغ سماعية: لعمرك ما فعلت كذا، لعمري، وعمري علي بهين"[1]

وهذا النوع من الأساليب يكاد ينعدم في ديوان إلا في قصيدة "**رماني وليلى الأخيلية قومها**" في بيت التالي:

لعمري لقد سهّدتِني يا حمامة العقيقِ وقد أبكيت مَنْ كان باكيا[2]

جاء القسم في لفظة " لعمري"

2. الأسلوب الخبري:

تعريف الخبر:

الخبر ماجاز تصديق قائله أو تكذيب، وهو إفادة المخاطب أمراً في ماضٍ من زمان أو مستقبل أو دائم. نحو: قام زيد ويقوم زيد، قائم زيد.[3]

ويرى الجاحظ أن الخبر ثلاثة أقسام:

- خبر صادق.
- خبر كاذب.
- خبر لا هو صادق ولا بالكاذب.

وقد تأثر بهذه القسمة لاعتناقه مذهب المعتزلة الذين ذهب زعيمهم إلى مناط الحكم على الخبر بالصدق أو الكذب هو اعتقاد المتكلم، لا بالواقع.[1]

---

[1] احمد محمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص310

[2] توبة بن الحميّر، الديوان، ص53

[3] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي، تح أحمد صقر، مطبعة عيسى البالي الحنى وشركائه، القاهرة، دط، 395هـ، ص289

وقد استخدم الشاعر هذا النوع من الأساليب في ديوانه والذي يتجلى في قصيدته " **نأتيك بليلى دارها لا تزورها**" في البيت الأتي:

وقال رجال: لا يَضيرُها نأيُها بلى كلَّ ما شفّ النفوسَ يضيرها[2]

وكذلك في قوله:

لكلَّ لقاءٍ نلتقيه بشاشةٌ وإنْ كانَ حولاً كلُّ يومٍ أزورها[3]

هنا يخبرنا الشاعر أنه لو كان اليوم في طوله حولاً سأبقى أزورها ولن أملها.

ومن أمثلته أيضا قوله:

وكنت إذا ما زُرت ليلى تبرقعتْ فقد رابني منها الغُداةَ سُفورها[4]

ويظهر لنا من هذا البيت أن الشاعر لقي صدود من محبوبته في زيارته لها.

وقال أيضا:

يَقَرَّ بعيني أنْ أرى العِيسِ تعتلي بنا نَحو ليلى وهيَ تجري ضفورُها[5]

وأما في قصيدة " **تذكرت من ليلاك مالست ناسيا**" ففي قوله:

أرى النّأي من ليلاكَ سُقماً وقرَبها حياً كحيا الغيثِ الذي أنت ناصرهُ[6]

ويظهر لنا من هذا البيت أن توبة يعيش حالة من الحزن في حالة ابتعاده عن صاحبته ليلى.

ومن أمثلته كذلك قوله البيت الآتي:

ومن يُبقِ مالاً عُدّةً وضنانةً فلا الشُحُ مُبقيهِ ولا الدهرُ وافرهُ[7]

وفي قصيدة " **ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافح**" ويظهر في البيت الآتي.

---

[1] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص269

[2] توبة بن الحميّر، الديوان، ص28

[3] المصدر نفسه، ص28

[4] المصدر نفسه، ص30

[5] توبة بن الخميّر، الديوان، ص31

[6] المصدر نفسه، ص44

[7] المصدر نفسه، ص46

سقتني بشُربِ المُستضاف فصرّدتْ كما صرّدَ اللوحَ النطافُ الضحاضحُ[1]

وأيضا:

كما لو أصابَ الموتُ ليلى بكيتُها وجاد لها جارٍ من الدمع سافحُ[2]

يتبادر لنا من خلال دراستنا للديوان نستنتج سبب استخدام الشاعر الأسلوب الخبري وذلك راجع إلى طبيعة مواضيع قصائد الديوان الذي يجعل الشاعر مخبرًا ومحدثاً على الحالة التي يشعر بها تجاه صاحبته ليلى من حب وشوق ولقاه من جفاء وصدود من قبلها، وماحدث له بسبب زوجها والكاشحون وعليه استخدم الأسلوب الخبري من أجل تقرير المعنى وتوضيحه لأنه يعرض الحقائق.

وفي الأخير نستنتج أن الشاعر " توبة بن الحميّر الخفاجي" قد مزج بين الأسلوبين الخبري والإنشائي في ديوانه وفي حين يتجلى لنا استخدامه الأسلوب الخبري بغرض الإفصاح عن مشاعره اتجاه حبيبته ليلى الأخيلية ونقلها إلى الملتقى، وأما استخدامه للأسلوب الإنشائي يتضح لنا أنه من خلاله محاولة معرفة تأثيره على صاحبته ليلى.

[1] المصدر نفسه، ص47

[2] المصدر نفسه، ص49

الفصل الثالث: المستوى الدلالي
في ديوان توبة بن الحميّر الخَفاجي

أولا: الحقول الدلالية

1-حقل الإنسان

2-حقل الحب والعشق

3-حقل الحزن والألم

4-حقل الطبيعة

ثانيا: الصور البيانية

1-الإستعارة

2-التشبيه

3-الكناية

بعدما تطرقنا إلى دراسة المستوى الصوتي والمستوي التركيبي، ينتقل بينا سياق بحثنا إلى دراسة المستوى الدلالي، لبيان أفكار الشاعر وعالمهُ الخاص الذي ينتقي منه ألفاظه ومفرداته وجعلها في قالب معين مجسداً بذلك أحاسيسهُ من أجل لفت انتباه والتأثير في القارئ أو السامع، ليقوم هذا الأخير ببحث عن الغموض وإزالة اللبس الذي يعتري تلك الخطابات، ومن أهم ما أتى به هذا المستوى نجد:

أولا: الحقول الدلالية

تعددت التعريفات حول مفهوم الحقل الدلالي ومن أشهرها:

"الحقل الدلالي"**semanticfield**"أو الحقل المعجمي**lexiccalfield**" "هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام، مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام " لون" وتضم ألفاظاً مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أخضر...الخ[1] أي هي ألفاظ تنتمي إلى رحم لغوي واحد أو موضوع واحد.

عمد الشاعر إلى استخدام الحقول الدلالية في ديوانه بأنواع شتى وسنحاول تصنيف كل لفظة في حقلها الدلالي الخاص بها من بينها ما يأتي:

1- حقل الإنسان:

بعد تصفحنا لقصائد الديوان لاحظنا بروز الألفاظ الدالة على الإنسان. وقد حظي مقارنة بالحقول الدلالية الأخرى بأكبر عدد من المفردات وفي هذا دلالة على أن الشاعر يتمتع بقدرة لغوية راقية، ولقد تم جمع هذه المفردات في الجدول الأتي:

القصائد	مفردات
-نأتْكَ بليلى دارُها لاتَزورها	رجال-العين-النفوس-ليلى-خليليَّ-الفتى-لعُقيل-زوجها
-تذكرتَ من ليلاكَ مالستَ ناسياً	الفؤاد-الناس-بوجهها

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص79

-ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافحُ	ليلى-النفوس-طرفي-العيون-الناس-النساء-فتيان
رماني وليلى الأخيليةَ قومُها	ليلى-قومُها-الناس-خليلٍ

نلاحظ من الجدول السابق أن حقل الإنسان كان له حضور فعال في النصوص الشعرية للديوان وذلك يعود إلى ما عايشهُ الشاعر توبة وصاحبته ليلى وما لقياه من الناس وقومها والكاشحين مثل ما يلقى العشاق وهذا واضح في قوله:

رماني وليلى الأخيلية قومها بأشياء لم تُخلق ولم أدرِ ماهيا[1]

فهنا يصف العاشق توبة حالته وحالة ليلى من الكلام الذي يؤذونها به قومها، كما يسرد منعها من طرف زوجها من رؤيته فكان لا يلقاها إلا وهي مبرقعة وذلك خوفاً من إهدار دمهِ.

2- حقل الحُبّ والعشق:

في القصائد نفسها نقوم برصد مفردات حقل العشق والحب وهذا الحقل يعد أهم الحقول في الديوان فهو ركيزة الأساسية التي بني عليها الديوان كما يحمل هذا الحقل خلجات النفس جراء ما لقي من هوى ليلى وما لقياه معا من كيد الوشاة والكاشحين، وسنحاول البحث عن الألفاظ المشكلة لهذا المعجم من خلال الجدول الموالي:

القصائد	مفردات
1	لقاء-أزورُها-الحبيب-بصيرُها-صحبتي-الهوى
2	ولوع-قربها
3	فؤادي-سلمت عليَّ-صبا-حسن حديثها
4	الهوى-حُبَّ-سهدتني-صُحبتي

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص51

نهتدي من الجدول أعلاه أن المفردات حقل الحب والشوق كان لها دورا بارز في القصائد ديوان ومفتاحاً من مفاتيحه، لذلك وجب علينا وقوف عنده وكشف الستار على دلالتها وما تحمله بين طياتها، حيث أن الشاعر توبة يصف حبه وعشقه لمحبوبته ليلى الأخيلية قبل زواجها وبعد زوجها وأنه لم يمل منها ولو زارها حولاً لكان في كل يوم بشاشةً وفرح مما يبرز في قوله:

لكلَّ لقاءٍ نلتقيهِ بشاشةُ وإنْ كان حولاً كلُّ يومٍ أزورُها[1]

كما نجده في موضع أخر يصف قلة صبرهِ على عدم رؤيتهُ لمحبوبته وما تحدِثه في قلبهُ وهذا بارز في البيت التالي:

وَلوع أتيحتْ للفؤادِ ولم تكنْ تُنالُ على عفوٍ كذاكَ سرائرهُ[2]

3- حقل الحزن والألم:

مع نفس قصائد ديوان نرصد مفرداته في هذا الجدول:

القصائد	المفردات
1	البكا-غربةُ النوى-شاحباً-خائفا
2	النأي-سقماً
3	تبكين-قبري-مت-الدمع
4	يحزن-أبكيت-نحت-عصانيا

من الجدول السابق نلمح تنوع الألفاظ دالة على الحزن وهذا يعود إلى ما مر به الشاعر توبة بن الحميّر الخفاجي من حزن وألم بسبب صاحبته ليلى وكلام الأعداء، فكانت غاية الشاعر من استعمال مفردات الحزن والألم ليخبرنا أنه لم ينل من ليلى مطلوباً فهو مرموق ومحسود منذ

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص28

[2] المصدر نفسه، ص44

عرفها، كما أنه متخوف من أن يصيب الموت ليلى فيبكي عليها بكاءً شديداً، وهذا متجلي في قصيدة " **ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافح**" في البيت الموالي:

كما لو أصاب الموتُ ليلى بكيتُها وجاد لها جارٍ من الدمعِ سافحُ[1]

كما وظف لفظة " البكاء" للدلالة على الحزن الذي خيم على قلبه بسبب عشيقته ومثالاً على ذلك قوله في قصيدة " **رماني وليلى الأخيلية قومها**":

وكنتُ وقور الحِلم ما يستهشُني بكاءُ الصدى لو نُحتُ نوحاً يمانيا[2]

4- حقل الطبيعة:

كان للطبيعة حضور ودور فعال في قصائد الديوان وذلك لما تحمل بين خباياه مجموعة من الإيحاءات والإيماءات ومحاكاة لما يعيشه الشاعر من هموم وأحزان بسبب حبيبته، حيث لا يذكر شيء من الطبيعة إلا وكان له دلالة على يعانيه، ومن هذه الألفاظ التي استعملها الشاعر نوضحها في هذا الجدول:

القصائد	المفردات
1	الأرض-جذع-ماء-نار-نخل
2	الغيث-سحاب-عود
3	اللوح-صفائح-السماء-الريح-الصحاصح
4	واديا-نار-الجمر-الحصى

يتبين من الجدول السابق أن شعر توبة يزخر بألفاظ المتعلقة بالطبيعة التي هي مصدر روحي له، لما تحمله من أبعاد دلالية بعيدة المدى ولما تبثه في النفس من طُمآنينة وراحة وعلى سبيل المثال قول الشاعر:

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص49

[2] المصدر نفسه، ص53

أرى النّأي من ليلاكَ سُقماًو قررَبها حياً كحيا الغيثِ الذي أنت ناصرهُ[1]

فلفظة "الغيث" بمفهومها العام لدلالة على الحياة واستمرارها وإحياء الأرض بعد موتها وأما في البيت الشعري جاءت لدلالة على أن الشاعر يعيش حياة تشبه الموت في بعده عن معشوقته ليلى وأنه يحيى بقربها مثل حياة الأرض بعد الغيث.

وفي موضع آخر يعبر عن معاناته باستعمال مظهرين من مظاهر الطبيعة ومتمثل في لفظتي "الأرض ونار" في قصيدتهُ " **نأتك بليلى دارها لاتزورها**" فيقول:

وأشرفُ بالأرضِ اليفاعِ لعلَّني أرى نارَ ليلى أو يراني بصيرُها[2]

في حين نجد بعض الحقول المعجمية التي وظفها الشاعر في ديوانه وهي ضئيلة مثل:

حقل الحيوان:

ق1: العيس، عقبانها، نسورها، حمامة، ريشك، الخيل، تيسا، البُدن، كلابي، العركانيات.

ق4: العيس، الحمامة.

حقل الزمان:

ق1: شهورها، حولاً، يوم، ساعة، الليل، العشاء.

ق2: الدهر، اليوم.

ق3: اليوم، غدٍ.

حقل المكان:

ق1: دارها، جنوب، عنيزة، نجران.

ق3: بنجران، دارها.

ق4: بلاد.

[1] توبة بن الحميّر، المصدر السابق، ص44

[2] المصدر نفسه، ص31

نستدل في الأخير إلى أن شاعر توبة بن الحميّر الخَفاجي نوع في توظيف الحقول الدلالية في ديوانه، فقد لجأ إلى استخدام حقل الحب والشوق ليعبر عن شوقه وحنينه إلى صاحبته ليلى، وأما توظيفه لحقل الحزن والألم ليصور ما لقيه من ليلى ومالقياه معاً من زوجها وقومها من أحاديث باطلة، أما حقل الطبيعة أستخدمه لما يمثله من مصدر روحي له وحقل الإنسان لسرد ماعاشه مع قومها والأعداء.

ثانيا: الصور البيانية

إن الصور البيانية تعد من الأساليب اللغوية البليغة التي تمنح للمعنى قوة ووضوح ومن أقسام الصور البيانية مايلي:

1- التشبيه:

لغة: هو التمثيل، شبهت هذا بذاك مثلته به. [1]

اصطلاحاً:

لقد أولى الأدباء في القديم أهمية كبرى للتشبيه وذلك لكونه أسلوب رفيع يتخذونه للسمو ببيانهم لاعتباره وسيلة لإيضاح الفكرة وتوكيدها.

قد تنوّعت وتعدّدت تعاريف التشبيه واختلفت في لفظ واتفقت في المعنى ومن هذه التعريفات، قول ابن رشيق الذي يعرفه " التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أوجهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه. ألاترى أن قولهم"خدّ الورد" إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه. [2]

أي أنه في التشبيه يتم مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهم.

[1] أحمد محمد قاسم ، محي الدين ديب ، المرجع السابق ، ص 143

2 عبد العزيز عتيق ، المرجع السابق ، ص 61

وهو أسلوب في تصوير المعنى يقوم على مقارنة شيء بأخر. [1] كمقارنة القلوب بالحجارة في قوله تعالى: "ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً" البقرة/74.

وللتشبيه عدة أنواع ونذكر منها على سبيل المثال: التشبيه الضمني، التشبيه البليغ، التشبيه التمثيلي، ... وتكمن بلاغته في زيادة المعاني رفعة ووضوحاً، فهو فن واسع النطاق متشعب الأطراف يجعل المعقول محسوساً والمحسوس معقولاً.

أركان التشبيه:

يقول العلماء للتشبيه أربعة أركان:

- المشبه.
- المشبه به.
- وجه الشبه.
- أداة التشبيه. [2]

والمشبه والمشبه به هما طرفي التشبيه وهما ركنان أساسيان في التشبيه مع اشتراكهما في صفة أو أكثر الإ أنها تكون بارزة في المشبه به أكثر من بروزها في المشبه.

وبعد تصفحنا للقصائد الديوان وجدنا أن الشاعر وظف العديد من الصور التشبيهية والتي تنوعت حسب حالة الشاعر ومن هذه الصور نجد:

في قصيدة " نأتك بليلى دارها لاتزورها" في البيت السادس عشر في قوله

فناديتُ ليلى والحُمولُ كأنّها مواقيرُ نخلٍ زعزعتها دَبورُها [3]

شبه الشاعر معشوقته وحبيبته ليلى الأخيلية في قوة تحملها وصبرها على مالقيته من زوجها وقومها بنخل وذلك في قوة ثبوتها وتصديها للرياح دون السقوط.

وفي قصيدة " تذكرت من ليلاك مالست ناسيا" بارزاً في قول الشاعر:

[1] محمد مصطفى هدارة ، المرجع السابق ، ص 33
[2] بكري الشيخ أمين ، المرجع السابق ، ص17
[3] توبة بن الحميّر، الديوان ، ص32

أرى النّأي من ليلاكَ سُقماً وقرَبها حياً كحيا الغيثِ الذي أنت ناصرهُ [1]

في هذا البيت يتغزل الشاعر بمعشوقته ليلى فيشبه قربها الذي هو مشتهيه وطالبه ومنتظره بالغيث الذي تشتهيه الأرض، وهو تشبيه تمثيلي.

أما قصيدة " رماني وليلى الأخيلية قومُها" يتجلى في قوله:

فما زلتُ أُزجي العيسَ حتى كأنما ترى بالحصى أخفافها الجمرَ حامِيا [2]

شبه الشاعر دفعه وسوقه للإبل في سرعتها كالماشي فوق الجمر.

1-الاستعارة:

تستخدم الاستعارة كأسلوب بلاغي جمالي يمنح الكلام قوة ويعطيه رونقاً وصورة حسية، وتُعتبر قمة الفن البياني والوسيلة الأولى التي يحلق بها الشعراء أصحاب الذوق الرفيع في أعمالهم، حيث يتم بها قلب المعقول محسوساً تكاد تلمسه اليد وتبصره العين وذلك لما تحمله من روعة الخيال والابتكار، وعليه فماهو مفهومها اللغوي والاصطلاحي

لغة: جاء في معجم الوسيط " استعار الشيء منه طلب أن يعطيه إياه عارية ويقال: استعاره إياه"[3].

في هذا دلالة نقل الشيء وتحويله من مكان إلى آخر أو من شخص كائن في حيازته إلى شخص أخر.

إصطلاحا: وبما أن للاستعارة حيزاً كبيراً في الدراسات البلاغية والنقدية، سواء القديمة أو الحديثة. مماجعل العديد من العلماء يضعون تعريفات كثيرة ومختلفة حسب توجهاتهم، ومن بين هؤلاء العلماء نجد القاضي الجرجاني بقوله: "وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن

[1] المصدر نفسه ، ص44

[2] توبة بن الحميّر، الديوان ، ص54

[3] أحمد محمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص192

الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها"[1]، وأما أبو الحسن الرماني يذهب إلى تعريفها فيقول: " الاستعارة استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة "[2] ومثّلَ لها بقول الحجاج " إني أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها"،وعرفها السكاكي بقوله: " الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الأخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاًعلى ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[3].

يتبين من هذه التعريفات أن الاستعارة مجاز تنزاح فيها الدلالة على المعنى الأساسي للفظ إلى أحد المعاني الإضافية غير الحقيقية.....وهذا يدلنا على أن الاستعارة: تشبيه حذف أحد طرفيه. وقد قسم البلاغيون الاستعارة من حيث ذكر أحد طرفيها إلى تصريحية ومكنية.

1-1-الاستعارة التصريحية:

هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به أوهي ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه.[4]ومثال على ذلك قول الشاعر في وصف مزين:

إذا لمع البرق في كفه أفاض على الوجه ماء النعيم

في هذا البيت شُبه موسى بالبرق بجامع اللمعان في كل وإستعير اللفظ الدال على المشبه به وهو " البرق" مصرحاً به.

1-2-الاستعارة المكنية: وتسمى الاستعارة بالكناية " وهي التي حُذف منها المستعار منه (المشبه به ورُمز إليه بما يدل عليه من صفاته ولابد فيها من ذكر المستعار له (المشبه)"[5]. ومثلاً على ذلك قوله تعالى: "**وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ**" الذاريات/41

[1] محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، دار العلوم العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1409هـ-1989، ص64

[2] عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط،1405هـ-1985م، ص173

[3] المرجع السابق، ص174

[4] بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، مكتبة لسان العرب، بيروت، ط1، 1982م، ص118

[5] أحمد محمد فاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص198

شُبهت الريح التي تحمل المطر بالمرأة العاقر التي لا تحمل الجنين فالمستعار منه المرأة محذوف، وكني عنه بصفة من صفاته (العقم) والمستعار له الريح مذكور، والقرينة (العقم) والجامع بينهما عدم الإخصاب.

ويتجلى من هذا مفهوم أن المشبه به (المستعار منه) في الاستعارة مكنية لا يصرح به وإنما يرمز إليه بشيء من لوازمه أو خاصية من خواصه.

أركان الإستعارة:

- المستعار له: المشبه
- المستعار منه: المشبه به
- الجامع: وجه الشبه
- المستعار: وهو عند بعضهم لفظ المشبه به وإن كان محذوفا، وعند السكاكي لفظ المشبه لكن لابد من اعتماد رأي الجمهور.[1]

عند قراءتنا للديوان وجدنا أن الشاعر " توبة بن الحميّر الخفاجي " أنه وظف العديد من الصور الاستعارية وهذا ما نلمحه في قصيدة " **نأتك بليلى دارها لاتزورها**" في قوله:

وقد تذهبُ الحاجات يطلُبها الفتى[2].

شبه الشاعر الحاجات بالإنسان وحذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى لازم من لوازمه "تذهب" على سبيل استعارة مكنية.

ونلمحها أيضا في قوله:

وإن زفرت هاج الهوى قر قريرها[3].

شُبه الهوى بالريح وحذف المشبه به الريح وترك لازمة من لوازمه وهي هاج على سبيل استعارة مكنية.

---

[1] أحمد محمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص195

[2] توبة بن الحميّر، الديوان، ص30

[3] المصددر نفسه، ص36

ومن أمثلتها كذلك قول الشاعر:

لعلّك يا تيساً نزا في مريرةٍ مُعاقبُ ليلى أنْ تراني أزورُها[1]

فالشاعر هنا يستلهم من مجال الحيوان صفة للإنسان حيث شبه زوج ليلى بالتيس وحذف المشبه زوجها وأبقى شيئاً من لوازمه وهو معاقبُ على سبيل استعارة تصريحية.

وقوله أيضا:

ومايُشتكى جهلي، ولكنَّ غِرتي تراها بأعدائي بطِيئاً طُرُوُها[2].

استخدم الشاعر هنا الاستعارة فشبه الجهل بالإنسان وترك المشبه وهو جهلي وحذف المشبه به الإنسان وأبقى شيئا من لوازمه يُشتكى على سبيل استعارة مكنية.

كما وردت الاستعارة في قصيدة " **تذكرت من ليلاك ما لست ناسيا**" في قوله:

ومَنْ يكُ ذا عُودٍ صَليبٍ رَجَابهِ ليكسِرَ عُودَ الدهرُ فالدهرُ كاسرهُ[3].

إستعمل الشاعر هنا صفة من صفات الإنسان وهي التكسير حيث شبه الدهر بالإنسان على سبيل استعارة مكنية.

وقد جاءت الاستعارة في قصيدة " **ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافحُ**" والتي تظهر في البيت التالي:

كما لو أصاب الموتُ ليلى بكيتُها وجاد لها جارٍ من الدمعِ سافحُ[4]

شبه الشاعر هنا الدموع بنهر جارٍ وحذف المشبه به وهو النهر وترك لازم من لوازمه على سبيل استعارة مكنية.

وفي قصيدة "**رماني وليلى الأخيلية قومها**" تتجلى في قول الشاعر:

لعمري لقد سهّدتِني يا حمامةَ العَقيقِ وقد أبكيت مَنْ كانَ باكيا[1]

---

[1] توبة بن الحميّر، المصدر السابق، ص37

[2] المصدر نفسه، ص42

[3] المصدر نفسه، ص46

[4] المصدر نفسه، ص49

في البيت استعارة تصريحية حيث شبه ليلى بالحمامة فحذف المشبه وهي ليلى وترك لازم من لوازمه على سبيل استعارة تصريحية.

بعد ما قمنا باستخراج الاستعارة وجدنا أن الشاعر قد أسهب في استعمال الاستعارة المكنية أكثر من التصريحية في ديوانه، وهذا يعود إلى كون الاستعارة المكنية هي الأكثر بلاغاً في التعبير والتبليغ عن معاناة الشاعر مع صاحبته ليلى في نفس السامع. وعليه فإن الاستعارة هي الأداة الساحرة في النص الشعري لما تحمله من روعة الابتكار والخيال كما تعطي الأسلوب رونقاً وجمالاً.

2-الكناية:

الكناية لون من ألوان التعبير البياني ومن أهم الأساليب التي يلجأ إليها الأدباء لكونها أداة رائعة في إجلاء الذهن وجعله أكثر مرونة لفهم الحقيقة وإدراكها، إذن فيما يتجلى مفهومها.

لغة: صدر لفعل كَنَيْتُ أو كَنَوْتُ تقول كنيت بكذا هن كذا ... تكلمت بما يُستدل به عليه، أو تكلمت بشيء وأردت غيره.[1]

اصطلاحا: تحدث عنها ثعلب في كتابه " قواعد الشعر" وسماها بطانة المعنى وعرفها بقوله: هي الدلالة بالتعريض عن التصريح ومثل لها بقول عروة بن الورد:

أقسم جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد

يريد: أوثر أضيافي بزادي.[2]

أي تتم فيها المخاطبة بأشكال غير مألوفة ولا مباشرة للمتلقي من أجل فهم الحقيقة أو البحث عنها من سياق الكلام.

---

[1] بكري الشيخ امين ، المرجع السابق، ص153

[2] محمد مصطفى هدارة، المرجع السابق، ص80

ووردت الكناية عند الجاحظ بمعناها العام وهو التعبير عن المعنى تلميحاً لا تصريحاً وإفصاحاً كلما أقتضى الحال ذلك.[1]وتنقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام:

- **كنايةعن صفة:** هي الكناية يستلزم لفظها صفة. ومثالا على ذلك ففي مصر يقولون: "هو ربيب أبي الهول" كناية عن شدة الكتمان.

- **كناية عن الموصوف:** وضابطها أن يصرح بالصفة والنسبة ولا يصرح بالموصوف.

- **كناية عن نسبة:** هي كناية التي يستلزم لفظها نسبة بين الصفة وصاحبها المذكورين في اللفظ، وتنفرد عن النوعين السابقين بأن المعنى الأصلي للكلام غير مراد فيها، وبأننا نصرح فيها بذكر الصفة المراد إثباتها للموصوف وإن كنا نميل بها عن الموصوف نفسه إلى ما له اتصال به.[2]

مثل: "هذا بيت شرف" إذ نسبنا الشرف إلى أصحاب البيت من طريق إسنادنا هذا الشرف إلى البيت نفسه.

وقد وظفها الشاعر في قصائده ومن أمثلتها في قصيدة "**تأتك بليلى دارها لا تزورها**" واردة في قوله:

وَقَدْ رابني منها صُدودٌ رايتُهُ وأعراضُها عن حاجتي وبُسورُها[3]

كناية عن صفة التجاهل الذي لقاه العاشق من معشوقته.

كما وردت في البيت الأتي:

[1]عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص204

[2]أحمد محمد قاسم، محي الدين ديب، المرجع السابق، ص247

[3]توبة بن الحميّر، الديوان، ص30

وأُشرفُ بالأرضِ اليفاعِ لعلَّني أرى نارَ ليلى أو يراني بَصيرُها[1]

يحتوي هذا البيت على كناية تدل على شوق الشاعر لرؤية محبوبته ومعشوقته ليلى.

وأيضا قول الشاعر:

أرتنا حياض الموت ليلى وراقنا عُيونٌ نقيّاتُ الحواشي تُديرُها[2]

في هذا البيت وظف الشاعر الكناية للتعبير عن شدة شوقه لحبيبته ليلى لدرجة لا توصف.

استخدم الشاعر الكناية عن التعب الذي أصبح يعاني منه والتي تتضح في هذا البيت:

وقالتُ أراكَ اليوم أسودَ شاحباً وأيُّ بياضِ الوجهِ حرّتْ حُرورها[3]

ومن صورها نجد:

أبيني لنا لا زالَ ريشُك ناعماً ولا زلتِ في خضراءَغضَّ نضيرُها[4]

هنا وظفها ليطلب من معشوقته أنها مازالت جميلة وصغيرة

كما وردت في قصيدة "**ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافحُ**" في قوله:

وأغْبطُ من ليلى بما لا أنالُهُ ألا كلُ ماقرت به العينُ صالحُ[5]

يحتوي قوله كناية عن صفة وهي الفرح.

وأما الكناية عن قول الباطل فنجدها في البيت التالي:

---

[1] المصدر نفسه، ص31

[2] توبة بن الحميّر، الديوان، ص34

[3] المصدر نفسه، ص35

[4] المصدر نفسه، ص36

[5] المصدر نفسه، ص49

وما ذُكرتي ليلى على نأي دارها بنجران إلا الترهاتُ الصحاصحُ[1]

ومما سبق نهتدي أن الكناية صورة فنية من الصور البيانية تلعب دورا بارزا في التعبير وكما تساعد الشاعر في إبتعاد عن الإطناب وفي هذا الديوان ساهمت في تجسيم معاني الحب والشوق.

[1] المصدر نفسه، ص50

خاتمة

وفي ختام دراستنا البسيطة للديوان توبة بن الحميّر الخَفاجي دراسة اسلوبية في مستويات الثلاث والمتمثلة في المستوى الإيقاعي والتركيبي والدلالي، من أجل معرفة الميزة الخاصة للشاعر، وصلنا إلى مجموعة من النتائج والمستخلصة فيمايلي:

– تناولنا في المدخل مفهوم الأسلوب والأسلوبية وإتجاهاتها وآليات تحليل الأسلوبي.

– معظم قصائد الديوان موضوعها شعر النسيب.

– طغيان البحر الطويل على قصائد الديوان وفي ذلك دلالة على ماعايشه الشاعر من معاناة والآلم بسبب معشوقته ليلى.

– إستخدم الشاعر القافية المطلقة بصفة عامة.

– مزج الشاعر بين الأصوات المهموسة والمجهورة في ديوانه، ولكن بتفاوت من قصيدة إلى آخرى، حسب حالته الشعورية.

– ساهم التكرار الذي يعد علامة بارزة من علامات الأسلوبية في الإيقاع الداخلي في تأكيد المعنى، حيث ركز الشاعر على تكرار الأسماء لتأكيد حالته النفسية لدى السامع.

– ركز توبة بن الحميّر في ديوانه على السجع بصفة عامة والسجع المطرف بصفة خاصة الذي ساهم في جودة الشعر. وأما في المحسنات اللفظية وظف الشاعر الطباق الذي يضيف على النصوص الشعرية نوعاً من زينة الموسيقية.

– تكمن أهمية الإيقاع الداخلي في البحث عن خبايا النص الشعري والتأثير في السامع والقارئ.

– تنوعت الأفعال في بناء القصائد وذلك بتوظيفها بنسب مختلفة ومتفاوتة، حيث إعتمد على الأفعال الماضية لتدل على ثبات على حالته الشعورية في معاناته مع محبوبته، في حين جاءت الأفعال المضارعة لدلالة على الشوق وإستمرار الحزن.

– عمد الشاعر في البنية التركيبية إلى توظيف الأسماء التي أضافت رنة إيقاعية للقصائد، وتأكيد على الخصائص المميزة لها.

– جاء ضمير الغائب بنسبة كبيرة وذلك لكثرة حديثه عن محبوبته ليلى، وضمير المتكلم للتعبير عن مشاعره.

– تنوع الأساليب الخبرية والإنشائية التي جاءت بصيغ مختلفة بغية الإفصاح عن مشاعره إتجاه محبوبته ليلى الأخيلية والتي من بينها: الإستفهام، التمني، الامر، النداء.

– في المستوى الأخير وهو المستوى الدلالي، فقد إهتم الشاعر فيه بمجموعة من الحقول الدلالية وهي حقل الحب والشوق، حقل الإنسان وحقل الطبيعة، وحقل الحزن وألم وذلك راجع إلى طبيعة مواضيع قصائد الديوان لماتحتويه من شعر الغزل.

– تركيزه على الإستعارة المكنية لكونها الأبلغ في التعبير والتبليغ، وجعل النص الشعري يتميز بطابع الخيال الواسع.

– ورد عنصر التشبية بنسبة قليلة في الديوان.

– براعة الشاعر في توظيف الكناية التي ساعدته لتخلص من الأطناب وأضافت على الديوان رونقاً وجمال.

في المستقبل نتمنى بأن نحظى بدراسة شاملة وواسعة لجميع الظواهر الأسلوبية لهذا الديوان الذي إختصرت فيه دراستنا إلى مجموعة من الظواهر وذلك من أجل إزالة الغموض عنها ومعرفة مميزات الخاصة بالشاعر توبة بن الحميّر.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسداد.

مـلـــحـق

حياته:

هو من بني عقيل بن كعب بن ربيعة بن عامر بنصَعْصَعْة خفاجي، وكان شاعراً لصًا، وأحد عشاق العرب المشهورين بذلك. وصاحبته ليلى الاخيلية وهي ليلى بنت عبد الله بن الرَّحَّالة بن كعب بن معاوية، ومعاوية هو الاخيل بن عُبادة من بني عقيل بن كعب وكان يقول الأشعار فيها، وكان لايراها الإ مُتبرقعة، فأتاها يومًا وقد سفرتْ، فأنكر ذلك، وعلم أنها لم تسفر الإ لامر حَدثَ وكان أخوتها أمروها أن تعْلِمَهُمْ بمجيئهُ ليقتلوه، فسَفَرتْ لتُنذِرهُ ويقال: بل زوجُوها فألقت البرقع، ليعلم أنها قد بَرَزَتْ، ففي ذلك يقول:

وكُنْتُ اذَا ماجِئْتُ لَيْلَى تَبرْقَعتْ فَقَدْ رابِني منها الغَدَاةَ سُفُورهُاَ

وأول الشعر:

نأتْك بليْلى دارُها لاتزورُها وشَطَّت نواها واسْتَمَرَّ مرِيرُهَا

يقول رِجالٌ: لايضيُرك نأيُها بَلَى، كُلّ ماشفّ النُفُوس يضْيرُها

اظن بها خيراً وأعْلمُ أنها ستُنعمُ يومًا أويُفك أسيُرها

أرى اليوم يأتي دُون ليلى كأنما أتتْ حجَجٌ من دُونهِا وشُهُورَها[1]

وحَمَامَة بطنِ الواديَيْن تترنَمي سَفاك من الغُر الغوادي مِطيُرهَا

أبيني لنا، لازال ريشك ناعمًا ولا زِلتِ في خضراء عال بريرها

فإن سجَعَت هاجتْ لعينك عَبرة وان زفرَتَ هاجَ الهَوى قرْ قريرُهَا

[1]ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح وشرح أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، مصر، 1982م، ص445.

وهو القائل:

ولو أن ليلى الاخيلية سلمت علي ودُوني تُربةٌ وصفائحٌ

لسلمت تسليم البشاشة او زقا إليها صدى من جانب القبر صائح

ولو ان ليلى في السماء لاصْعدت بطرفي الى ليلى العُيُون اللوامحُ

وكان توبة رحل الى الشام، فمر ببني عُذرة، فرأته بثينة فجعلت تتنظر اليه، فشق ذلك على جميل، وذلك قبل ان يظهر على حُبه لها، فقال له جميل، من انت قال: انا توبة بن الحميّر قال: فهل لك في الصراع قال: ذلك اليك، فنبذت إليه بثينة ملحفة مُورسةٌ، فإتزر بها، ثم صارعه فصرعه جميل ثم قال له: هل لك في النضال قال: نعم فناضله، فنضله جميل، ثم قال له :هل لك في السباق قال نعم، فسابقه، فسبقه جميل، فقال له: توبة ياهذا، إنك انما تفعل هذا بريح هذه الجالسة ولكن اهْبِطُ ،بنا الى الوادى، فهبطا الى الوادى فصرعه توبه وسبقه ونضله.

كان توبة كثير الغارة على بني الحرث بن كعب، وهمدان وكانت بين أرض بن عقيل وأرض مهره مفازة قذف، فكان إذا أراد الغارة عليهم حمل المزاد، وكان من أهدى الناس بالطريق، فخرج ذات يوم ومعه أخوه عبيدالله وإبن عم له فنذروا به، فانصرف محققا فمر بجيران لبني عوف بن عامر فاغار عليهم فطرد إبلهم، وقتل رجلاً من بني عوف وبلغ الخبر بن عوف، فطلبوه فقتلوه، وضربوا رِجل أخيه فأعرجوه واستنقذوا إبل صاحبهم وانصرفوا وتركوا عند عبيد الله سقاء من ماء لكيلا يقتله العطش فتحامل حتى أتى بني خفاجة فلاموه وقال فررت عن أخيك؟ فقال يعتذر:

يلوم على القتال بنو عُقيل وكيف قتالُ أعْرج لاَيقَومُ[1]

[1] ابن قتيبة، المرجع السابق، ص446-447

أخباره مع ليلى:

شُهر توبة بليلى وشهرت به، وأحب أحدهما الآخر حتى عُدا من العشاق العذريين.

أحب توبة ليلى حباً ملك عليه لبه، فكان يعاود زيارتها ويقول فيها الشعر، وكانت كما يحدثنا المؤرخون جميلة طويلة، حسسنة المشية، حسنة الثغر، إلى جانب ما وصفت به من الفصاحة والشاعرية.

ويبدو أن قومهما كان متجاورين يغزوان معاً، فغزوا يوماً فلما رجعوا حانت منتوبة إلتفاتة وقد برزت النساء بالبشر والأستفار للقاء القادمين من الغزو، فرأى توبة ليلى فإفتتن بها وجعل يعاودها فيتحدث إليها أن أخذت قلبه. فخطبها إلى أبيها فأبى أن يزوجه إياها، وزوجها رجلا من بني الاذلع. الإ أن هذا لم يمنعه من معاودة زيارتها فعاتبه أخوها وقومها فلم يعتب وشكوه الى قومه فلم يقلع، فتظلموا منه إلى السلطان فأهدر دمه إن أتاهم.

كان زوج ليلى غيورا يعزب بها عن الناس، فحلف لئن لم تعلمه بمجيئه ليقتلها ولئن أنذرته بذلك ليقتلها ايضا.

ويضيف الرواة أن توبة كان لايلقاها الإوهي مبرقعة، فصادف أن جاء يوما لزيارتها فلما علمت به خرجت سافرة حتى جلست في طريقه فلما رآها سافرة تفطن لما أرادت، وعلم أنه قد رصد وأنها سفرت لأمر ذي بال، فركض بفرسه فنجا، وفي ذلك قال:

وكنت إذا مازرت ليلى تبرقعت فقد رابني منها الغداة سفورها

ولا تذكر المظان عن أحوال توبة شيئا بعد إقتران ليلى، ولكن الظاهر انه تزوج، وانه لم ينقطع تشبه بها وقد جاء هذا على لسان ليلى وكان الحجاج سألها بقوله "هل كان بينكما ريبة قط

وخاطبك قط؟"[1] فقالت: لاوالله أيها الأمير، الإ أنه قال لي ليلة وقد خلونا كلمة طننت أنه قد خضع لبعض الأمر فقالت له:

وذي حاجة قلنا له: لاتُبح بها فليس إليها ماحييت سبيل

لنا صاحبُ لا ينبغي أن نخونه وأنت لاخرى فارغ وحليل

وواضح من البيت الثاني، ماأرادت الالماع إليه من أمر تزويجه.

[1] توبة بن الحميّر، الديوان، ص11-12

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

توبة بن الحميّر الخَفاجي، الديوان، تحقيق: خليل إبراهيم العطية، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1387هـ/1968م.

– إبن قتيبة ، الشعر و الشعراء، تح وشرح : احمد محمد شاكر، دار المعارف ، مصر، 1982 م.

المراجع

1- الكتب

أ- الكتب العربية:

1-أحمد محمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.

2-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، (د.ط)، (د.س).

3-أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م.

4-أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي، تح: أحمد صقر، مطبعة عيسى البالى وشركاه، القاهرة، (د.ط)، 395هـ.

5-إبراهيم أنيس، الاصوات اللغوية، دار العلوم لمطبعة نهضة، مصر، (د.ط)، (د.س).

6-بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، مكتبة لسان العرب، بيروت، ط1، 1982م.

7-حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في انشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

8-خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، دار أسامة للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2010م.

9-رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط2، 1430هـ/2009م.

10-سليمان فياض، النحو العصري، دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، (د.ب)، (د.ط)، (د.س).

11-صلاح الفضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، مطابع النشر، القاهرة، ط1، 1419هـ/1998م.

12-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، التونسية للطباعة وفنون الرسم، تونس، ط3، (د. س).

13-عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية، مدينة نصر، (د.ط)، 1421هـ/2001م.

14-عيسى إبراهيم السعدي، النحو العربي قواعده وفوائده وأسراره وشواهده، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م.

15- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1405هـ/1985م.

16-فاضل عواد الجنابي، المنقذ في علم العروض والقافية، دار قنديل، عمان، ط1، (د.س).

17-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1994م.

18-مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432هـ/ 2011م.

19-مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1418هـ/ 1998م.

20-محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1412هـ/ 1991م.

21-محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، (د.ط) 1409هـ/ 1989م.

22-محمود حسني مغالسة، النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، (د.ب) ط3، 1418هـ/ 1997م.

23-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر، (د.ط) 2010م.

24-يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 1427هـ /2007م.

25-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 1429هـ/ 2008م.

26-يوسف الحمادى، وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، الهيئة العامة لشؤن المطابع الأميرية، القاهرة، (د.ط) 1994م/ 1995م.

27-المختار في العروض والقوافي للسنتين الأولى والثانية من تعليم الثانوي، مصلحة الطباعة المعهد التربوي الوطني الجزائر، (د.ط)، 1975م.

ب- الكتب المترجمة:

28-بير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: المنذر العياشي، مركز الانتماء الحضاري، (د.ط)، (د.س).

2- الرسائل:

29- عبد الرحمان الشهراني، التكرار مظاهره وأسراره، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى، 1404هـ/1983م.

30- هشام محمد علي سخيني، نظام الفعل في اللغة العربية، رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات شرق الأدنى في الجامعة الأمريكية للحصول على ما جيستر في الآداب، بيروت، 1974م.

3- **المجلات:**

31-وسي أحمد محمد، الأنزياح وتعدد المصطلح، مجلة علم الفكر، مجلد25، العدد الثالث جانفي/ مارس1997م.

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
إهداء	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ–ب
مدخل	
أولا: مفهوم الأسلوب	8-6
ثانيا: مفهوم الأسلوبية	9
ثالثا: إتجاهات الأسلوبية	9
1-الأسلوبية البنيوية	10
2-الأسلوبية التعبيرية	11-10
3-الأسلوبية النفسية	12-11
4-الأسلوبية الإحصائية	13-12
رابعا: أليات تحليل الأسلوبي	13
1-الإختيار	13
2-التركيب	14
3-الإنزياح	15-14
3-1- الإنحراف	15
3-2- العدول	16-15
الفصل الأول: المستوى الصوتي في ديوان توبة بن الحميّر	
أولا: الإيقاع الخارجي	19
1-الوزن	22-19
2-القافية والروي	23
2-1- تعريف القافية	23

2-2- أنواع القافية	23
2-3- ألقاب القافية	24-23
2-4- الروي	24
ثانيا: الإيقاع الداخلي	25
1-الأصوات المهموسة والمجهورة	27-25
2- التكرار	27
2-1- الحرف	29-28
2-2- الكلمات	30-29
3-السجع	30
3-1- المطرف	31-30
3-2- المرصع	31
3-3- المتوازي	31
4-الطباق	32
4-1- طباق الإيجاب	32
4-2- طباق السلب	33-32
الفصل الثاني: المستوى التركيبي في ديوان توبة بن الحميّر	
أولا: الأفعال	36
1-فعل الماضي	36
2-فعل المضارع	36
3-فعل الأمر	38-36
ثانيا: الأسماء	40-38
ثالثا: الضمائر	42-40
رابعا: الإنشاء والخبر	42
1-الأسلوب الإنشائي	43-42

1-1-الإستفهام	44-43
1-2-الأمر	44
1-3-التمنى	45
1-4-النداء	46-45
1-5-القسم	46
2-الأسلوب الخبري	49-46
الفصل الثالث: المستوى الدلالي في ديوان توبة بن الحمير	
أولا: الحقول الدلالية	51
1-حقل الإنسان	53-51
2-حقل الحب والعشق	54-53
3-حقل الحزن والألم	55-54
4-حقل الطبيعة	57-55
ثانيا: الصور البيانية	57
1-الإستعارة	58-57
1-1-الإستعارة التصريحية	58
1-2-الإستعارة المكنية	61-58
2- التشبيه	63-61
3- الكناية	65-63
خاتمة	68-66
ملحق	73-69
قائمة المصادر والمراجع	78-74
فهرس الموضوعات	82-79

ملخص:

إن الدراسة الأسلوبية في ديوان "توبة بن الحميّر الخفاجي" تسعى إلى إظهار الظواهر الأسلوبية وخصائصها، وإحتوت هذه الدراسة عل منهجية متبعة وهي مقدمة ومدخل والذي تناولنا فيه مجموعة من المفاهيم والمتمثلة في مفاهيم عامة للأسلوبية وإتجاهاتها وآليات التحليل الأسلوبي الأساسية، والفصل الأول تطرقنا فيه إلى الإيقاع الداخلي والخارجي لإبراز الخصائص الصوتية، والفصل الثاني تناولنا فيه البنية التركيبة من أفعال وأسماء والضمائر والأسلوب الخبري والإنشائي، وفصل الأخير تمثل في الحقول الدلالية والصور البيانية وتمثلت في الإستعارة والتشبيه والكناية، وأخيراً الخاتمة جاء فيها أهم النتائج المتوصل إليها من هذه الدراسة ،ثم تبعها الملحق، ثم يليه قائمة المصادر والمراجع المستخدمة في هذه الدراسة.

Summary:

The stylistic study in the "Tawbah bin Al-Humayyir Al-Khafaji" Diwan seeks to show stylistic phenomena and their characteristics. This study contains a methodology that includes an introduction and an entrance in which we discussed a set of concepts represented in general concepts of stylistics, its directions and basic stylistic analysis mechanisms. The first chapter deals with internal and external rhythm to highlight sound characteristics. The second chapter deals with the syntactic structure of verbs, nouns, pronouns, and informative and constructive styles. The last chapter represents semantic fields and rhetorical images represented in metaphor, simile, and metonymy. Finally, the conclusion contains the most important results obtained from this study, followed by an appendix, then a list of sources and references used in this study.