ظاهرة التكرار
في مراثي الملك الصالح خالد بن عبد العزيز آل سعود
دراسة أسلوبية

د . محمد شاكر إبراهيم

أستاذ الأدب والنقد المساعد

بكلية الآداب والتربية للبنات بأبها

جامعة الملك خالد

مقدمة

الحمد لله رب العالمين ، وصلاة وسلامًا على خاتم النبيين ، وإمام المرسلين، المبعوث رحمة للعالمين ، وبعد ....

فقد اقتضت حركة الحياة لدى الناهين أن تكون أعمالهم فيها سجلًا شاهدًا لهم وذكرى خالدة بعد مماتهم ، وصفحات مضيئة يوم لقاء ربهم .

ومن ثم يرمي هذا البحث إلى الكشف عن الجوانب المضيئة في حياة الملك خالد بن عبد العزيز آل سعود – رحمه الله – من خلال الوقوف على ظاهرة التكرار، هذه الظاهرة الأسلوبية التي تجلت في " مراثيه " بصورة فاعلة ، وقد استطاع الشعراء أن يجعلوا منها أداة جمالية تضفي على النص الشعري الحيوية والإيقاع بما يمنحه خصوصية في الأداء ، وتميزًا في تشكيل البنية ، ووضوح الدلالة.

وبذلك فقد ساهمت بنية التكرار في إبراز مناقبه ومآثره الخالدة التي لا تبلي جدتها الأيام ، فنراها نبراسًا يضيء لشباب أمتنا الطريق ويبدد ظلماته، كما نراها معالَم واضحة لمن أراد التأسي والسير على خطى الصالحين.

ومن ثم يضع البحث بين يدي النشء نموذجًا يحتذى في جوانب الحياة المختلفة: الجانب الإنساني ، والجانب الديني ، والجانب الاجتماعي ، والجانب الإداري ، والاهتمام بقضايا الأمة ، ومن ثم كان لزامًا على الباحثين إلقاء الضوء على هذه الجوانب المضيئة في تاريخ رجالات الإسلام ؛ لتكون موضع الاقتداء

لشباب أمتنا عامة ، وقادتنا خاصة الذين حملوا عبء النهوض بمستقبل هذه الأمة ، والعودة بها إلى مجال الريادة والرقي .

ويقوم البحث على المنهج اللغوي الأسلوبي في الكشف عن المثيرات اللغوية الدالة في بناء النص ، سواء أكانت على المستوى الصوتي ، أم اللفظي ، أم التركيبي، والوقوف عند أثر ظاهرة تكرار هذه المثيرات اللغوية في تشكيل الرؤية وبناء الدلالة.

وقد أفدت في دراسة النص الأدبي وما فيه من معنى وعاطفة وخيال ، من دراسة الأحوال النفسية ، والمتغيرات الاجتماعية ، والاستعانة كذلك بالدراسات الإنسانية من علم النفس، والاجتماع ، والجمال ، والدراسات اللغوية الأسلوبية ، وكلها دراسات لا غنى عنها في إثراء الدراسات الأدبية التحليلية .

وكذا أفدت في بحثي من دراسة الأساتذة الرواد : الأستاذ الدكتور زهير أحمد المنصور في بحثه " ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية " ، والأستاذ الدكتور علي بن محمد الحمود في بحثه " ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماوي ديوان عناقيد الضياء أنموذجًا " .

وقد صدّرت البحث بتمهيد يعطي صورة موجزة عن حياة الملك خالد – رحمه الله – ويوضح أهمية التكرار وصوره .

ثم انتظمت هذه الدراسة – بعد ذلك – ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : التكرار الصوتي ، وتناولت فيه :

- تكرار الحرف .
- القافية وخاصية التجانس الصوتي .
- التصريع .

المبحث الثاني : التكرار اللفظي ، وتناولت فيه :

- تكرار الاسم .

- الإحالة الضميرية .
- تكرار الفعل (الماضي ، والمضارع ، والأمر) .

المبحث الثالث : التكرار التركيبي ، وتناولت فيه :

- تكرار الجملة (الاسمية ، والفعلية) .
- تكرار شبه الجملة .
- تكرار شطر البيت .
- تكرار السطر الشعري .
- تكرار الأساليب (الإنشائية – أسلوب الشرط) .

وذيّلت البحث بخاتمة أوجزت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة ، مُتبعًا ذلك بثبت المصادر والمراجع ، والفهرست العام .

وبعد ....

فهذا جهدي إن أصبت فالفضل لله وحده ، وإن كان ثمة تقصير ، فالكمال لله وحده ، وحسبي أني قد اجتهدت وأخلصت النية لله ، والله تعالى أسأل أن يجنبني الزلل ، ويرزقني السداد في القول والفكر والعمل ، فهو وحده المستعان ، وهو حسبي ونعم الوكيل .

***

تـــمهيـــــد :

نشأته :

ولد الملك خالد – رحمه الله – في مدينة الرياض في ربيع الأول عام ١٣٣١هـــــــ، ١٩١٣ م ، إحدى وثلاثين وثلاث مئة و ألف ، الموافق ثلاثة عشر وتسع مئة وألف للميلاد ، وهو خامس أبناء الملك عبد العزيز طيب الله ثراه ،[١] "وتلقى تعليمه في الرياض حيث بدأ بحفظ القرآن الكريم ، ودراسة علوم الدين على أيدي كبار العلماء تحت إشراف والده رحمه الله".[٢]

صفاته ومناقبه :

كان الملك خالد – رحمه الله – يتحلى بصفات وفضائل جعلت منه (الملك الصالح) الذي يسعى إلى خير بلده وأمته ودينه ، فهو منذ شبابه مثال للإنسان المسلم في فطرته وسلوكه ، فظهرت على وجهه سمات الأبرار وملامح الصالحين ، فامتلأ قلبه بالحب، وتهلل وجهه بالبشر، فعرف بدماثة خلقه ، ولين جانبه ، وتواضعه الجم، وعدله ، وزهده ، حتى يوم أن أصبح ملكًا لم يزهُ بالملك، وإنما جعل الملك يزهو به، فهو الملك المتواضع الذي يحب البساطة ، ويأبى حياة الترف والمظاهر الزائفة.

و كان – رحمه الله– "يتفانى في خدمة وطنه ، وخدمة الإسلام والمسلمين ، باذلًا في ذلك صحته وجهده ، إذ كان دائمًا يحمل في قلبه هموم المسلمين في فلسطين، ولبنان ، وأفغانستان ، وفي كل مكان من هذا العالم .

وهكذا عاش الملك خالد قريبًا من ربه ، محبوبًا في أمته ، صالحًا في نفسه ، مصلحًا لغيره ".[٣]

توليه الحكم :

تولى الملك خالد رحمه الله مهام الحكم في ١٣ ربيع الأول عام ١٣٩٥ هـــ ، الموافق ٢٥ مارس ١٩٧٥م خلفًا لأخيه الملك فيصل بن عبد العزيز تغمدهما الله برحمته ، وأسكنهما فسيح جناته .

وأعلن جلالته حرصه الدائم على دعم وحدة الصف العربي وتماسكه ومساندة

القضايا الرئيسة للأمة العربية ، وعلى رأسها قضية فلسطين ، والسعي لاستعادة الأراضي العربية المغتصبة ، وفي مقدمتها القدس الشريف.(٤)

وفي المجال الداخلي " أعلن جلالته أن الشريعة الإسلامية هي المنطلق الذي تسير منه المملكة في سياستها من أجل بلوغ النهضة الشاملة التي تسعى المملكة لتحقيقها في مختلف نواحي الحياة ".(٥)

وقد كان الملك خالد – رحمه الله – يرى أن من الواجب على حكام المسلمين أن يطبقوا شرع الله في بلدانهم ، فمن أقواله مخاطبًا قادة المسلمين : " أيها الأشقاء : إننا أحوج ما نكون إلى أن نعود بأنفسنا وأمتنا إلى كتاب الله وسنة رسوله – صلى الله عليه وسلم – نحكمها فينا ، ونحتكم إليها في كل شؤون حياتنا ، وبذلك يكتمل إيماننا، وترتفع هاماتنا ، وتسود أمتنا كما سادت من قبل".(٦)

وفـاتـه :

انتقل الملك خالد بن عبد العزيز إلى جوار ربه في صباح يوم الأحد ٢١ شعبان ١٤٠٢هـ ، الموافق ١٣ يونيو ١٩٨٢ م ، بعد حكم استمر أكثر من سبع سنوات، كان خلالها الأب الحاني الحريص على مصالح شعبه وأمته ، وقدم من جلائل الأعمال ما سيبقى شاهدًا له على مر العصور وكر الدهور ، وحاول ما استطاع توحيد صفوف المسلمين ؛ ليكونوا على مستوى تحمل المسؤولية في الدفاع عن أوطانهم ، والذود عن معتقداتهم ومقدساتهم ، وترك خلفه ذكرى عطرة ، وسمعة حسنة ، ورصيدًا ضخمًا من حب الناس، فهو لا يزال حيًا في كل مكرمة قدمها، أو مشروع أمر به ، أو عطاء تفضل به رحمه الله .

وقد قيل فيه–رحمه الله–: " كان الملك خالد بن عبد العزيز –رحمه الله– عظيمًا في كل شيء .. في تواضعه وقوته .. في مواجهته للأحداث .. في تأمله للأشياء .. في معالجته للأمور .. كان نسيجًا منفردًا خاصًا ، تَلْقَى في داخله تواضع العظماء ، وقوة العباقرة ، وصمود المقاتل ، وعطف الأب الرحيم ، وزهد

النساك"[٧]

ولذلك فإن التكريم الحقيقي الذي يجب أن يحظى به الملك خالد " ألا ننسى ذكراه، وأن يبقى حيًا في قلوبنا ، وأرواحنا ، وذاكرتنا ، وأن نترسَّمَ خطاه ، ونتمثَّلَ أقواله ، ونتبع توجيهاته ؛ لنكون كما أرادنا أبناء بررة يعيشون في الحب ، ويعملون للحق، ويتطلعون إلى العدل ، ولا ينسون أنهم عباد لإله واحد لا شريك له، أرادهم أن يكونوا عباده على الأرض ، يعلون كلمته ويدافعون عن دينه.."[٨]

أهمية التكرار وصوره :

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي عُني بها البلاغيون العرب القدامى، وتجلى ذلك في عرضهم إياها عند تناولهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية [٩]، وهو من أبرز المقومات التي يقوم عليها الشعر الحديث ، فهو وسيلة فاعلة من وسائل التعبير التي تعكس الانفعال الداخلي عند الشاعر ، وتجسد معاناته ؛ من خلال الإلحاح على بعض الألفاظ ، والتراكيب ، والمعاني التي تسهم في بناء رؤيته الذاتية؛ لأن التكرار " يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه ".[١٠]

والتكرار يسهم بشكل فعال في بناء النص ؛ لأنه " من شأنه أن يخلق قدرًا كبيرًا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته ، ويسمح بالاستمرار في بنائه ، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة ، وهذه أبرز خصائص النص الفني ".[١١]

وتعد بنية التكرار من أبرز الوسائل الفنية التي تساعد دارس النص الأدبي على استمداد كل معطياته الجمالية وإضاءة بعض الجوانب الخفية فيه ؛ لأنه " يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها ". [١٢]

وعند دراسة الجانب الإيقاعي الموسيقي الذي يكتسبه النص من خلال بنية

التكرار ينبغي ألا نقتصر على الجانب الصوتي فحسب ، بل نتخطى ذلك ونتجاوزه إلى الأثر الدلالي " فالإيقاع في الشعر – مهما اختلفت أشكاله – إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني " [١٣]، وإنما يُحْتاج إلي التكرار " ويحسن استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها ، ويُخَاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والاستهانة بقدرها ".[١٤]

والتكرار وليد قوة انفعالية أثارت المبدع ، فوظفها فنيًا في بناء رؤيته الذاتية " فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري " [١٥]، ومن ثم تشير هذه الظاهرة إلى " تقوية العلاقة بين المثير والمتلقي ، وتولد لديه نوعًا ما من الاستجابة التي قد تكون بدورها مثيرًا آخر ، وهذه من أهم خصوصيات التكرار ".[١٦]

والتكرار عند ابن الأثير قسمان : " أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى ، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ".[١٧]

وقد اقتصرت الدراسة في الجانب التطبيقي على المراثي من الشعر الفصيح[١٨] في " مراثي الملك الصالح خالد بن عبد العزيز آل سعود " رحمه الله .

أولًا : التكرار الصوتي :

١- تكرار الحرف :

الصوت اللغوي جانب من جوانب عدة للغتنا العربية ، بل هو أحد أنظمة أربعة تتكون من مجموعها اللغة ، وهذه الأنظمة هي : النظام الصوتي ، والنظام الصرفي ، والنظام النحوي ، والنظام الدلالي . وإذا كانت هذه الأنظمة تعطينا جوانب عدة في مجال اللغة ورونقها ، فإن أساس ذلك كله هو النظام الصوتي ، وذلك أن الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية ، وعلى ذلك فلن يقوم بناء بلا أس، ولن يترعرع فرع دون أصل، ولما كانت للأصوات اللغوية هذه الأهمية ، فإن إلقاء الضوء على استعمالها وإيثار بعضها على بعض فيما نحن بصدده أمر خليق بالعناية جدير بالاهتمام والرعاية .[١٩]

ومن خلال دراسة خصائص التشكيل الصوتي نجد تركيز الشعراء على بعض الأصوات بوصفها أداة فاعلة في بناء النص الشعري ، حيث " إن تردد بعض الحروف – أو الكلمات – قد يكسب الشطر لونًا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه ... ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن ، فيزيدها هذا التردد جمالًا وحسنًا ، فليس تكرار الحروف قبيحًا إلا حين يبالغ فيه ، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرًا ، فالمهارة هنا في حسن توزيع الحرف حين يتكرر ، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته ".[٢٠]

والتكرار الصوتي وحدة مميزة في بناء النص " إذ تعتمد بنية الشعر – أساسًا – على الوحدات النغمية التي تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري ، وبتكرار الأبيات تتكون القصيدة ، فالتكرار هو البنية الأساسية للبيت ، وبالتالي للقصيدة ، ويفرض تكرار الوحدات النغمية نظامًا من الوحدات النحوية والمعجمية ، أي أن التكرار يخلق أنماطًا من التوازيات الموزعة داخل النص الشعري ". [٢١]

وفي هذه الدراسة لا نقف عند حدود الأثر الصوتي المجرد ، بل نتعداه إلى أثر هذا النغم الصوتي في إنتاج دلالة النص ، فالتكرار الصوتي " وسيلة إيقاعية (محاكية) للمعنى أو الفكرة "[٢٢] ؛ " ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائمًا مرتبطة بالمعنى ، والفكرة ، والتخيل ، والإيقاع ".[٢٣]

فالتكرار " يساهم في تدعيم الدلالة وإبرازها ، وتوسيع نطاقها بحيث تتخذ آفاقا جديدة ، فلا شك أن الوحدات المتكررة تعني بتكرارها شيئًا إضافيًا عما عنته عند ظهورها للمرة الأولى ، أو المرات السابقة ".[٢٤]

ونستطيع أن نلمس هذه الحقيقة من خلال تأكيد بنية التكرار على " قيمة الدال اللغوي ودوره في بناء النص الشعري ، وفي فتح آفاق جديدة نحو تفجير إمكاناته النغمية والدلالية ، فالشاعر في غير بنية التكرار يعدل عن الدوال نفسها إلى دوال أخرى بديلة تخدم الدلالة الشعرية ، في حين أن استخدام بنية التكرار – أي الوحدات اللغوية نفسها- يؤكد – إلى جانب ما توحي به – على أهميتها

نفسها ، واعتمادها في بناء النص ." [٢٥]

ويجب عند دراسة الأثر ألا يكون ارتباط الصوت بالسياق بمنأى عن فكرنا أو بمعزل عن أذهاننا، فلا نطلق أحكامًا مسبقة ثابتة لصوت ما ، بل ينبغي الرجوع في تحديد مدى فاعلية الصوت وإسهامه في تشكيل الرؤية إلى السياق ؛ لأن السياق هو " الحقيقة الأولى ، وإليه يرجع تحديد مدلول الظاهرة الصوتية ، فقيمته كبيرة في استجلاء طبيعة المكون الصوتي وكشف الانحناءات التي تميزه ..فالمكون الصوتي يمدنا بطريقة الإحساس فحسب، وحينئذٍ ينبغي أن نرجع في تبين دلالته إلى ما يؤنس على وجوده، أو يمهد له من الإطار أو السياق".[٢٦]

ومن خلال التأمل في مراثي " الملك خالد " نقف على بعض الأصوات التي استطاع الشعراء أن يوظفوها توظيفًا دلاليًا في بناء التشكيل الموسيقي للنص الشعري، يقول الشاعر :

وا خالـــداه ! وضَـــجَّ الجـــرح في فسرتُ بـــالجرح لا ألـــوي علـــى
يبكون منك وقَدْ نَاحُوا على مَلِـــكٍ أمَّا أنا فبكـــائي حرقـــة الولـــد[٢٧]

فقد خيمت ظلال الحزن والأسى على أجواء الصورة ، ساعد على ظهور هذه العاطفة المكلومة تكرار حرف " الحاء " ، حيث كرره الشاعر خمس مرات في البيتين ، وهو صوت مهموس من الأصوات الرخوة التي " يسمع لها نوع من الحفيف عند النطق بها " [٢٨] كما تتميز " الحاء " دون سائر حروف العربية بـــ"البَحَّة " يقول الخليل : " ولولا بَحَّة في الحاء لأشْبَهَت العينَ "[٢٩]، ولا شك أن الحاء بما فيها من بحة تتساوق وحالة النواح التي نسمع صداها في أرجاء الصورة من خلال هذا النشيج والنواح الصادر من الجمع متمثلًا في " واو الجماعة " في الفعل " ناحوا " ، واختصاص الذات المبدعة بالتعبير عن عاطفته التي لا يماثلها مصاب آخر ، متمثلةً في فَقْدِ الولد .

ويقول الشاعر :

وأين بسمتهُ الحسناءُ هل سـقطتْ شمسُ النهار على ليـلٍ مـن الكمـد؟
"وا خالداه" يغصُّ الشعرُ مـن ألمٍ كما تـذوبُ عيـونُ الشـوقِ مـن

فقد كرر حرف " السين " خمس مرات ، وحرف السين حرف مهموس يُسمع له نوع من الحفيف عند النطق به [٣١]، وهو من أصوات الصفير [٣٢]، فيلائم حالتي التخفي والزوال ، فقد زالت البسمة الحسناء وأذنت الشمس بالزوال، وقد تركت وراءها ليلًا طويلًا ، يحيط إطار الظلام بهذه اللوحة التي تشع فيها عاطفة الحزن والأنين .

ويقول الشاعر :

رحيـلٌ حـزينُ الخطـى شـارد مريـرٌ فِراقُـكَ يـا خالـد
بَكَتْـكَ الجمـوعُ بـدمعٍ غزيـرٍ فما أنـت بَعْـدَ النَّـوى عائـد
مَضَـيْتَ لـربٍ غفـورٍ رحـيمٍ وأنْـتَ المحـبُّ لـه عابـد
فطَـابَ المَقَـرُّ الأخـيرُ بـدارٍ إلـهُ الوجـودِ بهـا وَاعِـد[٣٣]

تكرر حرف الراء في الأبيات السابقة اثنتي عشرة مرة ، وهو من أوضح الأصوات الساكنة في السمع [٣٤]، وهو حرف مجهور مكرر [٣٥]؛ " وذلك لأن الشيء إذا جُرَّ على الأرض في غالب الأمر اهتزّ عليها واضطرب صاعدًا عنها، ونازلًا إليها، وتكرر ذلك منه على ما فيه من التعتعة والقلق "[٣٦]، وفي تكرار هذا الحرف ما يلائم التجربة ، ويسهم في تشكيل أبعادها ، فالمأساة ممتدة واضحة امتداد المجرور خلف جارّه ، وأثر الرحيل شديد الوقع على نفس الشاعر ، والتناغم الصوتي المصاحب لصوت الراء يسهم في بيان امتداد المأساة ، وشدة وقعها على النفس فلا يكاد ينقطع الإحساس بها ، ولا يكاد يغيب عن النفس ألمها ، وكأن تكرار الراء بخاصية تكرارها – دون سائر أصوات العربية – تدلك على أن صدى المأساة وأثرها في النفس لرحيل الملك الصالح لا ينقطع ، وحتى لو انقطع فلا يلبث

أن يعود مكررًا مرة ثانية ، حتى أصبح لتكرار رجوعه وعوده وتكرار ذلك مرة بعد مرة ملازمًا للنفس ، لا حياد لها عنه ، ولا انفكاك لها منه – وليت شعري – هل هناك من أصوات العربية ما يقوم بهذا الدور ويفضي إليه غير الراء ؟! . حقًا إنها القيم التعبيرية للأصوات اللغوية ، ومن ثم كانت محاولة إيجاد المخرج للتنفيس عن هذه المعاناة ، فكان الدعاء بالنعيم المقيم في دار الخلود التي وعد الرحمن بها عباده.

ويقول الشاعر :

جَرى الدَّمْعُ من عينيّ وانْصَدَعَ الصَّدرُ لِجَوْرِ صُروفِ الدَّهْرِ ولكنَّه الأمر[٣٧]

من خلال هذه الملامح التي ذكرناها لصوت الراء من الجهر ، والتكرار ، والوضوح السمعي ، والإيحاء بالقلق والاضطراب ، ندرك أثر هذا التناغم الإيقاعي المكثف في مطلع القصيدة الناتج من تكرار صوت " الراء " ست مرات في البيت ، وقد سُبق في الفعل "جرى " بحرف الجيم وهو من الأصوات الشديدة الانفجارية ، وكأنه بذلك يجسد لنا اندفاع الدموع ويصور لنا غزارتها وانفجارها بشدة ، ومن ثم ندرك مدى الاضطراب الداخلي في أعماق الشاعر إزاء تقلبات الزمن ، ولكن الرضا بالقضاء والقدر هو السلاح الذي يمكن به مواجهة هذه الأزمة .

ويقول الشاعر :

هذا لَيومُ الدَّمعِ والأحزانِ لَّما نَعَى الناعي رفيعَ الشان

هو "خالدٌ " مَلِكٌ تولَّى مُلْكَهُ بالعدل والإنصاف والإيمان

أَبْكِي المروءةَ والشَّهامة والنَّدى إذْ وَدَّع الغالي ربيعَ زماني

أبكي بدمع الحُزن نجْمًا ساطعًا أبكي العُلا في أيْكة البُسْتَان[٣٨]

فقد تكرر حرفا " الألف " و " الياء " كثيرًا في الأبيات ، فتكرر حرف "الألف" سبع عشرة مرة ، " والياء " أربع عشرة مرة ، وهما من أصوات المد

واللين ، ولأصوات المد واللين دور مؤثر في بناء التشكيل الإيقاعي " فالأصوات الساكنة على العموم أقل وضوحًا في السمع من أصوات اللين ، فأصوات اللين تسمع من مسافة عندها قد تخفى الأصوات الساكنة أو يخطأ في تمييزها "[٣٩]، " والوضوح السمعي الذي بنيت عليه التفرقة بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، هو تلك الصفة الطبيعية في الصوت لا المكتسبة من طول أو نبرة ، فصوت اللين أوضح بطبعه من الصوت الساكن ".[٤٠]

وأصوات اللين بالإضافة إلى الجانب الإيقاعي ، فإنها تعمد إلى جانب دلالي يسهم في وضوح المعنى وتصوير انفعال المبدع عن طريق الامتداد الصوتي الذي يشع في النفس إحساسًا بطيئًا لتصوير المعنى ، بما يهيئ للمتلقي جوًا مناسبًا يستطيع من خلاله مشاركة المبدع في الانفعال ، هذا بالإضافة إلى ما تميزت به من وضوح سمعي يستطيع المبدع أن يوظفه بما يلائم تلك النبرة العالية والانفعال المصاحب لحالة الحزن التي تخيم على الجميع "[٤١] وارتفاع نبرة الإيقاع من خلال الامتـــداد الصوتي ، وكذلك تلك الصفة الجهرية التي تلائم الانفعال (من المبدع وإلى المتلقي) ومن ثم تفاعلت البنية الإيقاعية مع دلالتها في وضوح الرؤية،وتشكيل أبعاد هذه المحنة الإنسانية العامة.

وقد تكرر في الأبيات السابقة حرف "النون " و" التنوين " سبع عشرة مرة، وتكرر حرف " اللام " ست عشرة مرة ، وتكرر حرف " الميم" اثنتي عشرة مرة ، وهذه الحروف يطلق عليها " أشباه أصوات اللين " ، " فاللام والميم والنون أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا ، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين ؛ ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها " أشباه أصوات اللين " ، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة ، وأصوات اللين ، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل ، وفيها أيضًا من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من أنواع الحفيف ، وأنها أكثر وضوحًا في السمع ".[٤٢]

ومن ثم فإن النغم الإيقاعي لتكرار أصوات اللام ، والميم ، والنون قد ساهم

في وضوح الدلالة وعلو نبرة النواح في الأبيات .

وتكرر حرف " العين " في الأبيات السابقة عشر مرات ، وحرف العين " من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة ، ولعل السر في هذا هو ضعف ما يسمع لها من حفيف ... وضعف حفيفها يقربها من " الميم " و "النون " و " واللام " ، ويجعلها مثل هذه الأصوات أقرب إلى طبيعة أصوات اللين ".(٤٣)

وبذلك ساعد تجانس التشكيل الصوتي من خلال تكرار الأصوات السابقة في وضوح الصورة ، والانتقال بها من حيز الفردية إلى نطاق التجربة الإنسانية العامة التي" لا تقتصر على إنسان دون آخر، أو جيل بعينه، وإنما هي تعني كل إنسان في كل جيل ، فالكل إلى زوال ، والكل مودع ، فالفراق مصير كتبه الله على خلقه".(٤٤)

ومن ثم يعدد الشاعر في رثائه مناقب هذا الملك الراحل مثل : العدل ، والإنصاف ، والإيمان ، والمروءة ، والشهامة ، والندى ، وبذلك فقد وُفِّقَ في رسم أبعاد هذه التجربة الصادقة التي برع في نقلها كاملة إلى المتلقي من خلال عاطفة الحزن الصادقة التي تشع في الأبيات .

ولا يركن الشاعر إلى التأثير في المتلقي من خلال هذه العاطفة فقط ، بل يقدم الأدلة الكافية على صدق هذه العاطفة من خلال ذكر مناقب " المَلِكِ " التي أكد في مطلع الأبيات ونهايتها على أنها صفات واضحة للعيان لا تخفى على أحد ، فَذَكَرَ في البيت الأول صفة الفقيد أنه " رفيع الشأن "، وفي البيت الرابع أنه " نجم ساطع " و " العلا في أيكة البستان " ؛ ولذلك فإن هذه الصفات التي ذكرها الشاعر لا تخفى على أحد ، ثم ساعد في وضوح الرؤية وتشكيل الصورة هذا التجانس الصوتي ، والتكرار النغمي لأصوات " اللام " و" الميم " و " والنون " وما يقترب منها مثل صوت العين .

ويقول الشاعر :

نَبَـــأٌ أَقَـــضَّ بمضـــجعي وأبـــــاَحَ مـــــنِّي

وأذاب من عيني غزيـــرَ مـــدامعٍ ومِـــنَ البكـــاءِ تورَّمـــتْ أجفـــاني

ميمون يسألني أبي ماذا جـــرى ؟ ماذا أرى مـــا حَـــلَّ بالأوطـــان ؟

هَـــدَّأْتُ روعَ الطفـــل ثم أجبْتُـــهُ هـــــذا حبيـــــبُ الشَّـــــعب في

بنى الشاعر قصيدته على رويّ النون المكسورة ، وقد نلمح في هذا التوظيف الموسيقي لصوت النون مدى الانكسار ، وعظم الخطب الذي ألَمَّ بالشاعر ؛ ولذلك لم يفصح في أول الأبيات عن طبيعة الابتلاء ، وافتتح قصيدته بصيغة التنكير "نبأ " ، فضلًا عن إيثاره لكلمة " نبأ " على غيرها من مقارباتها في الدلالة ، كلفظ "خبر"؛ لأن " النبأ لا يكون إلا للإخبار بما لا يعلمه المخبر ، ويجوز أن يكون الخبر بما يعلمه وبما لا يعلمه ".[٤٦] وفي هذا إثارة لانفعال المتلقي ، الذي يريد أن يعرف هذا النبأ ، ولكنه زاد في تعمية الأمر ، وتعظيم الخطب ، بقوله : " أقض بمضجعي وكياني " ، وهل هناك ما هو أكثر خطبًا وأعظم جللًا من خبر رحيل هذا الملك الصالح ؟! ، ثم شرع في رسم ملامح الحزن التي سيطرت على جوانحه وجوارحه على السواء ، وتتمثل آثار هذا الحزن الدفين في تلك الدموع المنهمرة ، وفي تلك الأجفان المتورمة .

وقد ساعدت هذه الموسيقى الشجية الحزينة في رسم ملامح هذه المحنة ، هذه الموسيقى التي صاحبت هذا الروي الملائم للتجربة /" النون المكسورة "، فقد تكرر هذا الصوت في الأبيات أربع عشرة مرة ، وكذلك التجانس الصوتي من خلال تكرار صوت " اللام " ست مرات ، وقد عرفنا أن اللام والنون من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا ؛ وكأن فرْطَ هَمِّ الشاعرِ وعظيم غمِّه لم يمكِّناه من كتمان ما ألَمَّ به من حزن وألم بداخله ، فَبَدَا ذلك واضحًا جليًّا ، وجاء ذلك متساوقًا مع إيثار هذه الأصوات الأكثر وضوحًا في السمع من غيرها.

ثم يتوقف الشاعر ليلتقط أنفاسه ، ويهدأ روع ابنه — بما يتطلبه ذلك من جهد وعناء يكشف عنه تضعيف حرف الدال – ويصاحب هذه الوقفة هدوء الإيقاع الموسيقي من خلال تسكين الهمزة و مصاحبة حرف " التاء "، بما يشعان

من أنغام هادئة ساكنة ، وعندها نصل إلى ما يشبه لحظة التنوير ، فتكون الإجابة " هذا حبيب الشعب في الأكفان ".

وقد يكون تكرار الحرف عن طريق تضعيفه ، فتضعيف صوت معين يزيد من فاعلية هذا الصوت ، ويكشف عن قيمة انفعالية كامنة ، بما يسهم في إنتاج دلالة النص عن طريق التأكيد على هذه الظاهرة الصوتية .

يقول الشاعر :

فبالأمسِ غصَّ القصرُ بل ضاق رَبْعُــهُ و ما حَوْلَهُ .. وإنَّه لرحيــب[٤٧]

ضُعِّفَ صوت " الصاد " في الفعل " غصّ " ، وورد في كلمة " القصر "، والصاد من أصوات "الصفير"[٤٨] هذا التضعيف يشع في البيت قدرًا من التناغم الموسيقي الذي يلائم الهمس الخافت في القصر الذي امتلأ ، وضاق بالحضور ، فامتلأت الساحة حوله ، وما هو بضيق القصر ، ولكن لكثرة الأعداد ، ومع هذه الأعداد الهائلة إلا أن الرهبة مخيمة على الأجواء ، رهبة الموت ، وعظم قدر المفارق ، ومن ثم لا تسمع إلا همسًا .

ويقول الشاعر :

تشتَّت شمــلٌ وضــــاعَ وفـــاقٌ وحلَّ بنــا واقـــــعٌ فـاســـد

ولطَّـــــخَ صـــــهيونُ لبنانَنَـــــا ومـــا هَـــبَّ جمـــرٌ لنـــا خامـــد

وضـــجَّتْ نـــداءاتُ أمٍّ وأخـــتٍ فمـــا اهْتَـــزَّ معتصـــمٌ ماجـــد[٤٩]

تكشف الأبيات عن قيمة انفعالية أثارت وجدان الشاعر ، نلمح هذه القيمة الانفعالية من خلال ظاهرة التضعيف التي تكررت في الأبيات سبع مرات ، فقد كان معروفًا أن " الملك خالد " رحمه الله يحمل في قلبه هموم المسلمين في فلسطين، ولبنان، وأفغانستان ، وفي كل مكان من هذا العالم ، وكان يبذل الجهد في توحيد الصفوف ، و لمّ شمل هذه الأمة .

وبرحيله – رحمه الله – تبدأ معالم التغير تنسج خيوطها على العالم من خلال رؤية الشاعر ، فتتحول الوحدة إلى فرقة ، وقد ساعدت بنية التضعيف في الفعل " تشتّت " على رسم ملامح هذا التحول الواسع والسريع ، وكذلك ساعدت بنية التضعيف في الفعل " حلّ " بتضعيف اللام – وهي من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا – في كشف أبعاد فساد الواقع وما حل بالأمة من نكبات ، يشير في جانب من جوانبه إلى " لبنان " التي نال من عزّها ومجدها بنو صهيون ، وقد ساعد في رسم ملامح هذه الصورة تضعيف الطاء في " لطّخ " والمفارقة العجيبة أنه لم يُقَابَلْ هذا النيل من مقدسات الأمة بالنجدة والإغاثة ، وأشار إلى هذه المفارقة بالفعل المنفي المضعف " هبّ " ، ويرشح الشاعر في رسم هذه المفارقة ، فيبيِّن أن الأمة ليست ضعيفة ، وإنما هي قوية ، نلمح دلالة هذه القوة من قوله : " جمر " بما يحمله اللفظ من دلالات : شدة الاتقاد ، والقوة، والاتحاد، والصبر ،[٥٠] ولكن تأتي المفارقة حين يكون هذا الجمر خامدًا ، فقد سُلب خاصيته .

ويستمر الشاعر في رسم ظلال هذه المفارقات ، حين تدوي في أرجاء الصورة الصرخات والنداءات من الأم المكلومة ، والأخت النائحة ، من خلال تضعيف صوت الجيم في " ضجّت "، فلا تجد هذه الصرخات من يسمع ويلبي ، وهنا استدعاء للمخزون التراثي التاريخي للخليفة العباسي المعتصم الذي سمع صرخة امرأة مسلمة فانتفض ، وكانت إجابة الصرخة فعلًا لا قولًا .[٥١]

ويقول الشاعر :

فجَّرَ الشعر في الفؤاد الرثاء ... وجرتْ أدمعُ القريضِ بكاء

لرحيلِ الحبيبِ في مَنْزِلِ الطِّيـ ... ـبِ عرفناه

يا مليكًا تعشّقتْهُ المعالي ... وازْدَهَتْ منه في الحياة

تنجح صورة الشاعر حينما يستطيع أن يضع حواس المتلقي على أبعاد هذه

التجربة من خلال الانفعال الصادق بها ، وقد تكون الأجواء مهيأة في غرض الرثاء؛ لأن التجربة مأساة إنسانية عامة ينفعل بها الجميع ، إضافة إلى ما يتميز به غرض الرثاء في الشعر العربي ، فـ " سبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع ، بيّن الحسرة ، مخلوطًا بالتلهف والأسف والاستعظام إن كان الميت ملكًا ".(٥٣)

وقد ساعدت بنية التضعيف في إثراء هذا الجانب الدلالي ، حيث ضعف الشاعر حرف الجيم في الفعل " فجّر " "وحرف الجيم حرف شديد "(٥٤) "يحدث في نطقه انفجار ، ثم احتكاك في مرور الهواء"(٥٥)، هذا الانفجار عند نطق " الجيم " يلائم قوة تفجير الشعر في هذا الموقف المهيب ، وقديمًا قال ابن جني في باب مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث : "وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدّلونها بها ، ويحتذونها عليها... حذوًا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث".(٥٦)

فكيف إذا كانت الجيم مضعفة ، " فهو أقوى لصنعتها وأدل على المعنى الذي أريد بها "(٥٧) ، فالتضعيف يحمل دلالة أوسع وأعمق ، و" اعلم أن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه ، فلابد من أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولًا ؛ لأن الألفاظ أدلة على المعاني ، وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني ... وهذا النوع لا يستعمل إلا في مقام المبالغة ".(٥٨)

وقد ساعد في نجاح الصورة هذا التماثل الصوتي من مجيء حرف " الراء " بعد حرف " الجيم " ، " فهو أقوى حرف تال له "(٥٩)، " وعند النطق به يوجد نوع من حرية الهواء بسبب الاتصال والانفصال المكررين ، وذلك ما يحدث لصوت الراء نوعًا من الوضوح السمعي " (٦٠)، وقد كرر الشاعر هذه الأصوات في البيت الأول ، فجاءت هذه الأصوات في الفعل " جرت " للدلالة على خصوصية الحدث ، ومن ثم خصوصية رد الفعل تجاه هذا الحدث متمثلًا في انفجار المعاني ، وقد حدد الشاعر المساحة المكانية وهي " الفؤاد "، وقد لا يتحمل الفؤاد

اكتتام هذه المعاني ، فلابد أن تظهر آثارها على الجوارح ، فكان انحدار الدموع ، ولكن إسناد الدموع لم يكن للذات المبدعة أو للمتلقي ، وإنما الخصوصية والتميز في هذه الصورة في إسناد الدموع إلى الشعر " أدمع القريض " وهذا يعطي للمأساة بعدًا آخر أعمق في النفس البشرية وأوسع أثرًا .

وفي البيت الثالث ضُعِّفَ حرف الشين في قوله " تعشّقته "، وحرف الشين يتميز من بين صوامت العربية بالتفشي " وسبب تفشيها انتشار هوائها على دائرة مقدم اللسان " [٦١]، ولا شك أن تكرار صوت " الشين " بهذه الخاصية قد زاد من تنامي البنية الإيقاعية و تضافرها مع البنية الدلالية في تفخيم أمر المحبة التي وصلت إلى درجة العشق ، وقد ساعد في هذا الترابط بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية زيادة حرف التـــاء في " تعشقته " ، وإسناد الفعل إلى المعالي " وهذا من مساوقة الصيغـــة للمعاني ".[٦٢]

٢- القافية وخاصة التجانس الصوتي:

قوام الشعر العربي وجوهره الوزن والقافيـــة ، وللقافية دورها الوظيفي في إنتاج دلالة النص الشعـــري ، إذ " يبرز نظام التقفية كأحد الدوال في بناء النص الشعري ، فلا تقتصر وظيفته على إحداث جرس صوتي متكرر في نهاية البيت معلنًا اكتماله الوزني ، وإنما يحقق – أيضًا في الوقت نفسه – وضوحًا نغميًا وشكلًا من أشكال التوازي بين أبيات القصيدة ، إضافة إلى مساهمته في إنتاج الدلالة".(٦٣)

ومن هنا كان اهتمام العرب بالقافية " وهذا الاهتمام كان لحكمة وهي أن القصيدة كلها تعمل على توصيل رسالة ما بطريقة خاصة ، وفي سبيل ذلك يعمل الشاعر جاهدًا على انتقاء الحروف والكلمات التي تعبر عن أحاسيسه ، ليس هذا فحسب ، بل يختار القالب الموسيقي الذي ينسج من خلاله هذه الكلمات ، ويزداد اهتمامه أكثر وأكثر إذا وصل إلى منطقة القافية ؛ لأن هذه المنطقة هي التي تعمل على توحيد وإظهار الجانب الموسيقي في القصيدة كلها من بدايتها إلى نهايتها".(٦٤)

ومن ثم فقد يبرع الشاعر في توظيف القافية توظيفًا خاصًا في القصيدة ، فيضفي عليها لونًا موسيقيًا يسهم في وضوح الرؤية وبناء الدلالة ، وهذه سمة أسلوبية جديرة بالاهتمام " وحين يبدو هذا الأمر منسجمًا مع المبدأ اللساني الذي يرمي إليه افتراض أن التماثلات الصوتية تؤدي إلى تماثلات دلالية ، فإن التقارب الدلالي إنما هو فرض نظري يحاول التحليل أن يسنده ، وإن اكتشاف هذا التقارب إنما هو اكتشاف نابع من تأملات المحلل الأسلوبي ".(٦٥)

يقول الشاعر :

- حبيبٌ وما كلُّ الملوكِ حبيـــب وراعٍ إلى كـــل القلـــوبِ قريـــب
- ولكن إذا اختاروا مودةَ خالـــدٍ فمـــا هُـــوَ حُـــبٌّ في القلـــوب

فقد حافظ الشاعر على الجذر الصوتي لكلمات القافية ؛ مما أحدث توازنًا موسيقيًا ، وذلك بتبديل الحرف الأول بين الكلمتين " قريب و مريب " وهو القاف والميم على الترتيب ، وإذا كان ظاهر الأمر أن هناك تنافرًا دلاليًا بين "

قريب " و " مريب " إلا أنه في إطار السياق الدلالي في البيت الأول إثبات القرب إلى كل القلوب ، وفي البيت الثاني نفي الريبة عن الحب الذي تكنه القلوب ، ومن ثم نلمح التجانس بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية .

ويقول الشاعر :

-ألم يكُ طبًّا في هواها وعارفًا لهُ من مجاري نبضهن نصيب

-وأنَّ لسانَ الخلقِ يشهدُ بالذي تبادر منه مخطئ ومصيب[٦٧]

فقد أبقى الشاعر أيضًا على الجذر الصوتي لكلمات القافية ؛ مما حافظ على التوازن الموسيقي ، فبدّل الحرف الأول في القافية " نصيب – مصيب " وهو "النون " و " الميم " ، وبالنظر إلى التمثيل الدلالي الذي ينبثق من اللفظين نلمح ذلك التقارب الدلالي، فـــ " نصيب " نتيجة طبيعية مترتبة على " مصيب "، وكلاهما يشير بصورة واضحة إلى النجاح والتوفيق .

يقول الشاعر :

- جنةُ الخلدِ للنقي من الخلق وأنت كنتَ الأغرَّ نقاء

- بِعْتَ هذي الدُّنى بدار خلودٍ وهي أبقى وقد كرمت

- نضَّر الله تربةً .. أنت فيها وسقاها الحيا .. ووالى السقاء

استطاع الشاعر في هذه الأبيات أن يحافظ على الجذر الصوتي في القافية ، عن طريق تبادل صوت واحد بين الكلمات " نقاء – بقاء – سقاء " والصوت على الترتيب هو " النون ، والباء ، والسين "، وقد أحدث توازنًا موسيقيًا رأسيًا ، واستطاع الشاعر أن يحدث توازنًا موسيقيًا أفقيًا من خلال التجانس اللفظي في البيت الأول ، حيث وازن الشاعر موسيقيًا بين شطري البيت بالجناس بين " للنقي– نقاء "، ومن ثم يكشف عن معادلة يقينية وهي " الجزاء من جنس العمل"، فالجنة وما فيها من صفاء ونقاء لا يشوبه كدر جزاء الأنقياء من الخلق .

وفي البيت الثاني يوازن الشاعر موسيقيًا في الشطر الثاني عن طريق التجانس اللفظي بين " أبقى – بقاء " ، بما يسهم في وضوح الموازنة بين الفاني/ " الدنيا "

والباقي /" الآخرة " في صورة واضحة أقرب إلى ذهن المتلقي.

ويأتي ذلك التوازن الموسيقي في الشطر الثاني من البيت الثالث عن طريق التجانس اللفظي بين " سقاها - السقاء" للدلالة اليقينية على ما ينفع الإنسان بعد مماته وهو الدعاء ، ولا سيما الدعاء بالري والنماء، فإن الصالحين من البشر لا تتوقف أعمالهم بعد مماتهم ، بل تكون في استمرارية لا تنقطع ، ولذلك لم يكتف الشاعر بالدعاء بالسقيا ، بل بالاستمرارية في قوله : " ووالى السقاء " .

وعلى صعيد آخر نجد ذلك الترابط الدلالي بين كلمات القافية : " نقاء – بقاء – سقاء " ، فالأولى تدل على طبيعة الحياة التي كان يحياها " الملك " : نقاء مع النفس ، نقاء مع الخلق ، نقاء مع ربه لا يشوبه الكدر، وما كان لله دام واتصل، ومن ترك شيئًا لله أبدله الله خيرًا منه ، ولذلك كانت العلاقة بين " النقاء " و " البقاء " ، ولا ريب أن العطاء الإنساني - مهما دام – منقطعٌ ، أما العطاء الإلهي فيأخذ صفة الاستمرارية التي لا تتوقف، فكان التعبير عنه بـ " السقاء " .

ثم يقول :

- عهدُك اليمن...والذي ظل زادنا الله فيه عزةً
- أنتمُ الغيثُ والسّنى لبلادٍ زادها الله في ذُراكم ... غناء
-كل من رامَ للشعوب دمارًا زرعَ الشَّرَّ في حماة.. فناء

في كلمات القافية " بناء – غناء – فناء " تم تبادل الأصوات " الباء – الغين – الفاء " على الترتيب ، مع بقاء الجذر الصوتي "ناء " للحفاظ على هذا التوازن الموسيقي ، ومع التأمل في كلمات القافية نلمح التقارب الدلالي ، فهذه الكلمات تمثل مراحل تطور الحياة ، فبعد البناء والاستقرار والسعي والعمل ، يكون الغناء والازدهار ، والنمو ، والاستعلاء ، وبعدها لا محالة يكون الفناء والزوال ، ونلاحظ في هذه القافية التركيز الدلالي على الجانب الدنيوي ، " بناء – غناء – فناء" وفي المقطع السابق كان التركيز الدلالي على الجانب الأخروي " نقاء – بقاء – سقاء " وبين الجانب الدنيوي والأخر الأخروي حلقة وصل عبر

عنها الشاعر في قوله :

فجَّـــرَ الشـــعر في الفـــؤاد الرثـــاء وجرتْ أدمـــعُ القـــريضِ بكـــاء

فالبكاء هو الرابط الدلالي بين مرحلة الدنيا وفراقها ، والتحول عنها إلى الدار الآخرة ، ويزداد الحزن على هذا المفارق إذا كان يحمل هذه الصفات الإيجابية التي نحسبها ترشحه للفوز في المرحلة الثانية ، وهي دار البقاء الحقيقي ، ومن ثم يكون الترتيب الدلالي على هذا النحو :

" بنـــاء – غنـــاء – فنـــاء " " بـــكـــاء "

" نقـــاء – بقـــــاء – سقـــــــاء " .

ومن ثم كانت كلمة القافية " بكاء " هي الرابط الدلالي بين المرحلتين ، ومع التأمل أيضًا نجد أنها الرابط الصوتي كذلك بينهما : فبين " بكاء " و " بناء " في مرحلة التطور الدنيوي توازن صوتي من خلال التبادل بين صوتي " الكاف ، والنون "، ثم بين " بكاء ، وبقاء " في مرحلة الانتقال الأخروي توازن صوتي ، بالتبادل بين صوتي " الكاف " و " القاف " فتكون على هذه الصورة " بناء – بكاء – بقاء " ، بما يحدث حالة من التوازن والتشابك بين المعطى الدلالي العام ، والتمثيل الصوتي في الكلمات التي نتجت عنها التمثيلات الدلالية .

وهذه صورة أخرى قد لا يبدو فيها التداخل الدلالي واضحًا ، ولكننا مع التأمل الدقيق والتتبع الواعي لمراحل القافية في القصيدة ، نستطيع أن ندرك هذا التداخل الواضح بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، يمثل هذه الصورة قصيدة الشاعر أحمد جبر، ومطلعها :

أأرثـــي خالـــدًا والخلـــد يزهـــو بمقدمهِ البهي على الجنـــان ؟![٦٩]

فقد جاءت القوافي في ثلاث مجموعات صوتية ، وهي كالتالي :

المجموعة الأولى :

" الجنان[١]• – حناني [٢] – الجنان [٧] – جَناني [٢١] – الحنان [٣٨] – الحنان[٤٢]".

يبدو في هذه المرحلة اهتمام الشاعر بالجانب الإيقاعي من خلال تكرار القافية " الجنان " و " الحنان " والمحافظة على الجذر الصوتي بالمبادلة بين الصوتين " الجيم ، والحاء "، ومع المغايرة بين الجنان في البيت الأول بكسر الجيم والجنان في البيت الحادي والعشرين بفتح الجيم ، إلا أن الكلمات جميعها تسير في إطار دلالي واحد ، وهو انشغال الفكر والوجدان ، وصدق العاطفة نحو هذا الحبيب المفارق ، ومن ثم الانشغال بالدعاء له أن ينعم في الجنان .

المجموعة الثانية :

" الجمان (٣) – الزمان (٥) – أماني(١٢) – الأماني(١٤) – زماني(١٨) – الزمان(٢٣) – الزمان (٣٠) ".

فبالإضافة إلى النغم الإيقاعي الناتج من بنية التكرار ، نجد هذا التوازن الصوتي الناتج من استبقاء الجذر الصوتي في الكلمات ، وفي هذه المجموعة قد لا نلمح هذا التداخل بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية ؛ ربما يكون مرجع ذلك للاهتمام بالجانب الإيقاعي على حساب الجانب الدلالي ، والدليل هو تكرار كلمات القافية ، ذلك التكرار الذي خرج عن وظيفته التي نأملها ، فالأصل أن التكرار يمنح النص مزيدًا من التلاحم والتقارب بين القيم الدلالية ، والتمثيلات الصوتية الناتجة عنها ، فقد تكرر لفظ " زمان " أربع مرات في القافية ، نراه يحمل قيمًا دلالية وصوتية في بعضها ، وقد نشعر أنه وضع لملء فراغ القافية في البعض الآخر ؛ ففي البيت الثلاثين :

فيا (فهدُ) المكرَّمُ ألــف أهــلا وسهلًا مــن (عروبــة) والزمــان

نشعر بأن لفظ " الزمان " هنا إنما جاء لملء فــراغ القافية ، في حين لا نشعر بالانسجام الدلالي بين عطف " الزمان " على " العروبة ".

المجموعة الثالثة :

" المعاني(٤) – المكان(٨) – المغاني(١٠) – المنان(١١) – للمكان (٢٦) – المكان(٢٨) – المعاني(٣٢)– المعاني (٣٣) – المباني (٤٣) – المباني (٤٩) ".

وهنا أيضًا تتكرر الكلمات : " المعاني – المكان – المباني " ، وبــذلك

تصبح كلمات هذه المجموعة هي : " المعاني – المكان – المغاني – المنان – المباني " وفيها استبقاء للجذر الصوتي مع الحفاظ على التوازن الموسيقي من خلال تبادل الحـــروف " العين – الكاف – الغين – النون – الباء " على الترتيب .

وتستوقفني هنا الملاحظة السابقة نفسها ، وهي عدم الانسجام في تكرار بعض كلمات القافية ، فأراها موفقة في جانب ، ومجانبة للتوفيق ، إن لم أصرح بأنه الإخفاق في جانب آخر ، فقد تكرر لفظ " المعاني " ثلاث مرات في القافية ، ولعلك تشعر معي بعدم الانسجام في البيتين الثاني والثلاثين ، والثالث والثلاثين حيث يقول :

وأطلقـــت المكـــارم في رحـــاب محـــتْ في النـــور آلام المعـــاني

أطلقـــت مـــن بيارقهـــا عهـــود تخلّـــص مـــن تناســـقها المعـــاني

ولعلي ألتمس العذر لشاعرنا حينما ندرك أثر العامل النفسي ، وما يمكن أن يحدثه من تفاعل في الدلالة وإعادة تشكيل العناصر ، خاصة أنه ينتقل في القصيدة من غرض الرثاء – الذي تتمثل فيه عاطفة الحزن تمثلًا أعمق في النفس – إلى غرض المدح " للملك فهد "، ومن ثم كان هذا الاضطراب النفسي المصاحب لهذا الانتقال، فظهر هذا القلق وعدم الانسجام في القافية .

ومع إعادة النظر في هذه المجموعات الصوتية التي تمثلها مراحل القافية في القصيدة ، نخرج من المجموعة الأولى بتأكيد الشاعر – من خلال بنية التكرار – على قيمة " الجنان " ، ومن المجموعة الثانية بتأكيده على قيمة " الزمان " ومن المجموعة الثالثة بتأكيده على قيمة " المكان " .

وبذلك يتضح لنا أن الشاعر قدم النتيجة مسبقًا متمثلة في الجنان ، وذلك هو الجزاء الطبيعي لهذه المعادلة، فمن جمع بين فضل الزمان وشرفه ، وأحسن استغلاله، وبين فضل المكان وقداسته ، وترك آثاره التي تشهد له يوم القيامة بين يدي ربه سبحانه وتعالى ، فإن الجزاء الطبيعي هو الفوز بهذه " الجنان".

٣- التصريـــع :

يلجأ الشعراء في تشكيل الإيقاع الموسيقي إلى التوحيد بين العروض والضرب في البيت الأول ، فيصير " مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ".(٧٠)

ويمثل التصريع قيمة موسيقية فاعلة في تشكيل الرؤية وبناء الدلالة " وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك ؛ لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالًا عليه كان أدخل له في باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر ".(٧١)

ولا يقف دور التصريع عند مهارة المبدع وحسن إجادته ، وتحديد القافية مدار النص ، وإنما يلعب التصريع دورًا مهمًا في إعداد المتلقي ، وتهيئة الأذن واستقبال الحس لمعرفة القافية ، وبذلك يضمن حسن التقبل والانفعال ، فـــــ" الشاعر المجيد هو من يعدّ أذنك لتقبل لفظه ، ليعد عاطفتك للتأثر بمعانيه ".(٧٢)

وإذا تأملنا نسبة استخدام التصريع في مراثي الملك خالد – رحمه الله – وجدنا سبعًا وعشرين "٢٧ " قصيدة قد افتتحت بالتصريع من إجمالي قصائد الديوان خمس وثلاثين قصيدة "٣٥ " ، أي نسبة ٧٧ % ، وهي نسبة عالية تدل على أن قيمة التصريع من القيم الدالة في تشكيل الإيقاع الموسيقي ، وأنها ذات قيمة فاعلة في مفتتح قصائد المراثي .

وبذلك فقد تناولت في هذا المبحث دراسة ظاهرة التكرار الصوتي من خلال: تكرار الحرف ، و القافية وخاصة التجانس الصوتي ، والتصريع ، وفي المبحث التالي سألقي الضوء على التكرار اللفظي .

***

ثانيًا: التكرار اللفظي :

يقوم التكرار اللفظي في " مراثي الملك خالد " على اختيار بنيات أسلوبية

بعينها ، وتوظيفها في السياق الشعري ، حاملة دلالات قوية ومثيرة ، فإذا به يضيء لنا نفسية الشاعر في التركيز على هذا النمط الأسلوبي ، فنطلع على جانب خفي آثار انفعال الشاعر ، من خلال التركيز على هذه البنيات الأسلوبية ، وكذلك يؤدي وظيفة أخرى لدى المتلقي ، إذ يعمل على إثارة انتباهه وجذب حواسه حتى يقترب من النص الشعري ، ومن التجربة الداخلية لدى الشاعر ، فينفعل هو الآخر بهذه التجربة، وبذلك فإنه يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية ينقل من خلالها المتلقي إلى أجواء الشاعر الداخلية .

كذلك نراه أداة جمالية تضفي على النص الشعري الانسجام والتلاحم والتنامي المتواصل في بناء الدلالة ، وتشكيل رؤية الشاعر ، فتكرار الشاعر للفظ بعينه يكشف لنا القيمة الانفعالية وراء هذا التكرار ، من خلال إلحاح الشاعر على هذه القيمة التي تعكس أهمية ما يكرره ، ولفت الانتباه إليه ، ومن ثم كان المعول عليه هو مهارة الشاعر وقدرته الفنية ، فـــ" لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله ، لا على التكرار نفسه ، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة " [٧٣]، ولا ننس الجانب الإيقاعي الذي يعمل تكرار هذه البنيات الأسلوبية على توازنه ، فالتكرار " من أخطر البنى التي تعمل على المستوى الصوتي عملها على المستوى الدلالي ".[٧٤]

١- تكرار الاسم :

من خلال التأمل في " مراثي الملك خالد " نجد تكرار الشعراء لبعض الأسماء ، على رأسها تكرار اسم الملك " خالد " بحيث يمكن أن يدخل ضمن ما يسمى " بالتضافر الاسمي "، وتحت التضافر الاسمي ندرك " مجموعة الإحالات بين الأسماء في نص ما ، والإحالات بين الأسماء بكل ما في الكلمة من معنى هي ظواهر نصية داخلية ، ومن ثم هي انعكاسات نصية لأفعال الإحالة النصية الخارجية، أي لأفعال التعلق الداخلي بما هو خارجي " [٧٥]، وقد تكرر الاسم في المراثي بلفظه / خالد سبعًا وخمسين " ٥٧ " مرة ، وهو مـــــا نسميه " إحالة اسمية مكررة " فجاء على صيغة اسم الفاعل أي ليس مقيدًا بزمن ينقضي بانقضائه ، وإنما يحمل

دلالة الاستمرارية والتواصل والخلود ، فإذا به يحمل دلالات مكثفة ، وقيمًا روحية وإنسانية باقية ، وقدرة على إثارة الانفعال والتعاطف في نفوس المتلقين، ومن ثم كان إلحاح الشعراء على" إبقاء هذه الذات التي هي عبارة عن مجموعة من القيم الخالدة ، والانتقال بها من الزمانية والحدوث إلى الديمومة والخلود، ومن أجل أن تدوم أعماله وتصير مطلقة ، فلا تحاصر بما في صيغ الأفعال من عرضية وجزئية تجعلها تنقضي بانقضـــاء زمانـــه المحدود ".(٧٦)

وإلى جانب التحديدات الاسمية الصريحة توجد تعبيرات اسمية مثل: الكنية " يا أبا بندر " التي تكررت عشر مرات ، واللقب " خادم الحرمين " تكرر مرتين ، و " خادم البيت " مرة واحدة ، وكذلك قد تنوب بعض التعبيرات الوصفية لتحل محل الاسم مثل"على ملك – يا رجلًا – يا راحلًا – فقيدنا – الحبيب– يا مليكًا – يا رمز الحق– يا عميدًا – يا قائدًا .." فقد تكررت ستًا وسبعين " ٧٦ " مرة ، وهي جميعًا إحالات في صورة إعادة للصياغة.

من خلال هذا الإحصاء نستطيع أن ندرك بوضوح هذا الحضور المؤثر " للملك خالد " في مراثيه ، ومن ثم استطاع الشعراء استغلال هذه العاطفة المؤثرة ، عاطفة الحزن والبكاء ، التي تستطيع بنية التكرار أن تعمل فيها عملها الخاص على المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، فالأجواء كلها مناسبة ومهيأة ، فـ " أَوْلَى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع".(٧٧)

ومن نماذج تكرار اسم "الملك خالد " قول الشاعر محمد بن عبد الله المعلمي:

وتنـــادتْ في الخـــافقين قلـــوبٌ أوَ حقًا مـــاتَ المَليـــكُ المفَـــدّى ؟؟
خالدٌ ماتَ ؟ يـــا لهـــولِ ســـؤالي لا تـــردُّوا فواكـــفُ الـــدَّمع ردّا !!
خالـــدٌ كـــان زينـــةً للمصـــلى ذلك خيرٌ أُولَـــى .. وخـــيرٌ مَـــرَدّا
خالـــدٌ كـــان للعقيـــدة درعًـــا صـــانها مـــن عِـــداها و (أعـــدا)

خالد "كـــان للفضـــائل صـــرحًا مشمخرًا جـــازَ الســـماكين حَـــدّا

خالـــدٌ كـــان بـــالعلوم حفيًـــا شـــادَ للعلـــم منـــهلًا طـــابَ وردا

خالـــدٌ كـــان للزراعـــة غيثًـــا صالَ فيه الفـــلاحُ بـــذرًا وحصـــدا

خالـــدٌ كـــان للرعيـــةِ فيضًـــا من عطاءٍ كَالْمُزْنِ.. بل هـــو أنْـــدى

رَحِـــمَ الله خالـــدًا واجتبـــاه وحَبَاهُ في جنة الخلـــد.. خلـــدا(٧٨)

تبدأ الأبيات بهذا الاستفهام الذي يحمل دلالة الحسرة والتفجع ، فالشاعر لا يريد جوابًا ، إذ إن الحال يجيب ، ففي الدموع والحسرات والزفرات إجابة وافية ، وإنما هو هول الخبر ، ومن ثم تحمل قيمة التكرار ، فيكرر الشاعر اسم الملك " خالد " ثماني مرات تكرارًا رأسيًا يستهل به بداية الأبيات ، ونستطيع أن نلمس هذا الأثر الصوتي الناتج عن هذا التكرار ، بل نستطيع أن نتفاعل مع هذا التناغم الموسيقي الذي تطرب له الحواس طربًا تنغيميًا حزينًا ، فقد استطاعت بنية التكرار أن تبثه في الأبيات ، وأن تحافظ على توازنه الإيقاعي من خلال هذا التكرار الرأسي .

وتكرار الاسم في هذه الأبيات يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية ، فالشاعر يريد أن يجذب انتبـــاه المتلقي ليشاركه هذه التجربة ، فاستفتح قصيدته بصيغة النكرة " نبأ " ثم أسند إليه أمرًا جللًا حتى ينتبه السامع، فقال:" زلزل الحجاز ونجدًا "، ثم يصف تداعيات هذا الحدث مما يزيد المتلقي شوقًا وحرصًا على متابعة المبدع ، فإذا من تداعياته: " منه خرّت صم الشواهق هدًّا " و" وتماوت لـــــه النجوم ثكالى – كاسفات يلطمن بالكف خدًا "، ثم كان هذا الاستفهام الذي كانت تردده القلوب قبل الألسنة " أوَ حقًا مـــات المليك المفدى ؟ "، فإذا ما كانت هذه المشاركة المؤثرة من الظواهر الطبيعية في الكون من جبال ونجوم ، وكذلك مشاركة هذه القلوب التي عبر عنها بصيغة " النكرة " لتحمل دلالة

الشمول ، وإذا كان هذا الانفعال الواضح الحزين من الشاعر ، فأين المتلقي ودوره؟ وبذلك هيأ الشاعر الأجواء ليشرك معه المتلقي في هذه المعاناة، وتتجلى أبـــرز مظاهر هذا التأثير في تكرار اسم المرثي" خالد " على جهة التشوق والاستعذاب (خالد ..خالد ..خالد ..)، وإنها لظاهرة ملموسة في الطبيعة الإنسانية في مثل هذا الموقف ، حينما يكون الثكل الحقيقي ، لا المجاملة والتظاهر بالحزن ، يكون تردد ذكر اسم " المرثي " على ألسنة المحبين المكلومين بفقده، وقد ذكر ابن رشيق : أنه " لا يجب للشاعر أن يكرر اسمًا إلا على جهة التشوق والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب ... أو على سبيل التنويه به والإشارة إليه بذكر، إن كان في مدح ... أو على وجه التوجع إن كان رثاءً أو تأبينًا ".[٧٩]

وتزداد جمالية قيمة التكرار حينما يحمل هذه الدلالات المتعددة التي أراد الشاعر أن يشير من خلالها إلى مكانة " المرثي " وأثر الفقد ليس في نفسيته فقط ، بل في تأثر الظواهر الكونية من جبال ونجوم وغيرها ، حتى استعار هذه الصورة المؤثرة للنجوم التي تهاوت، وأحست هي الأخرى بمرارة الفقد والحرمان، فعبر عنها باللفظ " ثكالى " و " كاسفات " حتى وصلت الصورة إلى قمة التأثير والمبالغة عن طريق هذه الاستعارة المكنيـــة " يلطمن بالكف خدًا " فقد يتساءل المتلقي لم كل هذا التأثر ؟!، و لم هذه المبالغة في مشاركة الظواهر الطبيعية ، ومشاركة كل هذه القلوب التي تنادت على امتداد المساحة المكانية " في الخافقين " ؟ فتكون الإجابة المقنعة التي حملتها دلالات تكرار الاسم .

فقد كان زينة للمصلى ، وقد كان درعًا للعقيدة ، وصرحًا للفضائل ، وحفيًا بالعلم والعلماء ، وغيثًا للزراعة ، وفيضًا للرعية ، وبذلك حرص الشاعر أن يجمع للمرثي جميع جوانب الإدراك التي تستجلب المحبة ، ومن ثم الحزن على فراقه، منها : جانب الإدراك الحسي الذي يميل إلى المشاهد الجميلة المحسوسة ، فوصفه بـــ " زينة المصلى " ، وجانب الإدراك العقلي ، وهي محبة معنوية تكون لمحبة الأخلاق الفاضلة، والخصال الشريفة ، فوصفه بـــ " كان درعًا للعقيدة ، وصرحًا

للفضائل ، وحفيًا بالعلم والعلماء " ، وهناك جانب آخر من جوانب المحبة وهي المحبة النفعية ، فتكون لمن أحسن إليك ، وقدَّم إليك معروفًا ، وقد قيل إنها تُعَدُّ نوعًا من الحمد والشكر ، فوصفه بـــ " الفيض للرعية " وصوّر عطاءه بالمزن الذي يحمل النفع لمن يستحق ولمن لا يستحق ، فالكل ينهل من خيره وجوده ، وقد شهدت المملكة في عهده – رحمه الله – نهضة إنمائية وعمرانية ، على الصعيدين الداخلي والخارجي، وتجلت ملامح هذه الإنجازات في مجال : الإدارة ، والتعليم ، والصحة والصناعة ، والإسكان ، والمواصلات ، والزراعة والمياه ،[٨٠]ومن ثم فإنه حينما يختم هذه الأبيات بالدعاء له ، والترحم عليه ، تستشعر التجاوب والترديد والانفعال بعد التأثر والاقتناع .

ويقول الشاعر :

دَعَا الـــرحمنُ الخالـــد مَـــنْ دعـــاه ... إلـــهُ العـــرشِ أســـعده النـــداء
فلبَّـــى والطهـــارةُ خـــيرُ بـــردٍ ... كســـــاهُ اللهُ وازدادَ الرضـــــاء
مَليكٌ كـــان مـــلءَ الســـمع فينـــا ... ونَفْـــحُ حنـــوّهِ ظـــلٌّ ومـــاء
مليـــكٌ لم يقـــمْ فِي المُلْـــكِ إلا ... لنشـــر العـــدل يحفـــزه النقـــاء
نقـــاءُ ســـريرةٍ وصـــفاءُ قلـــب ... وصـــدقٌ لا يخالطـــهُ مـــراء
مليـــكٌ زاهـــدٌ عبْـــدٌ منيـــبٌ ... ومـــا هزَّتْـــهُ يومًـــا كبريـــاء
أحـــبَّ النـــاسَ فـــامتلؤوا ولاءً ... وكان لهم بما أضـــفى احتفـــاء[٨١]

فقد تكرر في الأبيات لفظ " مليك " ثلاث مـــرات وتجاوز العشرين مرة في "المراثي" وكما أشار ابن فارس أن " الميم واللام والكاف أصل صحيح يدل على قوة في الشيء وصحة ... ثم قيل ملك الإنسان يملكه ملكًا ، والاسم المُلْك ؛ لأن يده فيه قوية صحيحة ".[٨٢]

وقد أشبعت الكسرة في لفظ "مَلِكٍ" فصارت ياءً، فقيل: "مليك" بزنة " فعيل" من صيغ المبالغة ، فهو أكثر مبالغة، ومن ثم وُفِق الشاعر في اختيار الصفات التي تناسب هذه الصيغة؛ فقد كان ملء السمع، وكان حانيًا، عطوفًا عادلًا، لم يرغب في هذا المُلْكِ إلا لإقامة العدل؛ ولذلك لم تتغير سريرته، فما عرفت غير

الطهر والنقاء.

وقد أصاب الشاعر في الجمع بين " مليك " و " زاهد " ، فهي إشارة قوية إلى الزهد في الملك ، وخاصةً في هذا الموقف الذي يقبل فيه العبد على مولاه ، فما حَالَ " المُلْــكُ " بينه وبين ربه ، ومن ثم وصفــه بــ " عبد منيب " ، كثير العودة والإنابة إلى ربه ، فإذا دعاه إله العرش أسعده النداء ، فترك الدنيا ملبيًا راضيًا، وقد فطن الشاعر إلى هذا الفرق اللغوي الدقيق بين " مَلِكٍ " و "مَلِيكٍ" ، فأحسن توظيف هذه الصيغــة في قصيدته، فإذا علمنا أن " المليك مبالغة مثل : سميع وعليم ، ولا يقتضي مملوكًا ، وهو بمعنى فاعل ، إلا أنه يتضمن معنى التكثير والمبالغة " [٨٣]، ذلك أنــه من المعروف أنه كلما زاد المبنى زاد المعنى، فالزيادة اللفظية تأتي– دائمًا – في مقابلة زيادة دلالية وقد أفرد ابن جني في خصائصه مساحة تناول فيها ذلك وفصّل فيه القول[٨٤]، وإيثار الشاعر لهذه الصيغة يبين لنا مدى الانسجام والترابط بين تكرار صيغة "مليك" وبين بناء دلالة النص ووضوح رؤية الشاعر وعنايته في اختيار الألفاظ والتركيز على أكثرها إسهامًا وفاعلية في وضوح هذه الرؤية.

٢- **الإحالة الضميرية :**

وهي تكرار للاسم ، ولكن من خــلال الإشــارة إليــه عن طــريق الضمير، فــــ" التعيين الاسمي البديل هو إعادة نصية لاسم ما من خلال الضمير"[٨٥]، " وعادة ما تتعاون في النص الضمائر مع الأسماء المتكررة، وتشكل معًا شبكة اسمية إحالية أو ضفيرة اسمية إحالية"[٨٦]تعمل على" التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما "[٨٧]، وهو ما يسمى باتساق النص، "ومن أجل وصف اتساق الخطاب / النص يسلك المحلل / الواصف طريقة خطية، متدرجًا من بداية الخطاب .. حتى نهايته ، راصدًا الضمائر والإشارات المحيلة، إحالة قبلية أو بعدية ".[٨٨]

والضمير أعرف المعارف بعد لفظ الجلالة " الله " ؛ ولذا فهو يقوم " في نظر علماء لسانيات النص بدور فعال مع عناصر الإحالة الأخرى في اتساق النص؛ لذا كان له أهمية بالغة في أبحاثهم"[٨٩] و"إذا نُظر إلى الضمائر من زاوية الاتساق ، أمكن التمييز فيها بين أدوار الكلام التي تندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب ، وهي إحالة لخارج النص بشكل نمطي "[٩٠]، وهـــذه الإحالة المقامية " تساهم في خلق النص ؛ لكونها تربط اللغة بسياق المقام ، إلا أنها لا تساهم في اتساقه بشكل مباشر " [٩١]، ولكن هذه الإحالة تصبح إحالة نصية ، أي: تستطيع أن " تقوم بدور فعال في اتساق النص " [٩٢] في خطابات مكتوبة متنوعة من ضمنها الخطاب السردي ؛ وذلك لأن سياق المقام في الخطاب السردي يتضمن " سياقًا للإحالة وهو تخيل ينبغي أن ينبني انطلاقًا من النص نفسه ، بحيث أن الإحالة داخله يجب أن تكون نصية ".[٩٣]

أما الضمائر التي تؤدي دورًا هامًا في اتساق النص فتندرج ضمنها ضمائر الغيبة " وهي تحيل قبليًا بشكل نمطي ، إذ تقوم بربط أجزاء النص وتصل بين أقسامه".[٩٤]

ومن خلال الإحصاء تبين أن الإحالة الضميرية في " المراثي " جاءت على الشكل التالي :

- ضمير المخاطب البارز " أنت " " ٢١ " مرة .
- ضمير المخاطب المستتر " أنت " " ٦٨" مرة .
- ضمير الغائب البارز " هو " ١١" مرة .
- ضمير الغائب المستتر " هو " ١٣٨ " مرة .
- ضمير الرفع " تاء الفاعل " " ٨٩ " مرة .
- ضمير الخطاب " الكاف " نصب " ٣٥" مرة .
- ضمير الخطاب " الكاف " جر " ٩٢ " مرة .
- ضمير الغيبة " الهاء " نصب " ٣٥" مرة .

- ضمير الغيبة " الهاء " جر "١٠٢" مرة .

من خلال هذه القراءة يتبين تكرار الضمير المحيل إلى " الملك خالد " إحدى وتسعين وخمس مئة (٥٩١) مرة ، حيث نلاحظ هذا الانتشار الواسع ، الذي يسهم بدور واضح في تماسك البناء النصي للمراثي بحيث يجعل منها كلًا موحدًا ترتبط بدايته بنهايته .

وإذا كان وصف اللسانيين بأن ضمير المخاطب " أنت " الذي تكرر في المراثي تسعًا وثمانين "٨٩ " مرة بالإضافة إلى ضمير الرفع " تاء الفاعل " الذي تكرر تسعًا وثمانين (٨٩) مرة ، وضمير (كاف الخطاب) الذي تكرر خمسًا وثلاثين (٣٥) مرة ، يحيل إحالة مقامية إلى خارج النص ، وهي تتطلب معرفة الأحداث وسياق الحال التي تحيط بالنص ، مما يحدث نوعًا من التفاعل بين النص والسياق ، فالأمر يختلف في مثل هذا الموقف/ " المراثي "، فحينما نعلم أن المخاطب على وجه الحقيقة يُعدّ غائبًا ، فهنا يدخل هذا الإطار ضمن الاستثناء الذي أشير إليه مسبقًا " فهو تخيل ينبغي أن يبنى انطلاقًا من النص نفسه ، بحيث إن الإحالة داخله يجب أن تكون نصية "[٩٥]، ومن ثم تكون هذه الضمائر ضمن إطار الإحالة النصية الفاعلة في اتساق النص .

وأما الضمائر التي تستطيع أن تؤدي هذا الدور البارز في اتساق النص فهي ضمائر الغيبة ، التي كان انتشارها واسعًا في " المراثي "، فقد تكررت أربعًا وثمانين ومئة " ١٨٤ " مرة .

ويصدق كل ما قيل عن الضمائر المحيلة إلى الشخص على " ضمائر الملكية ما خلا كون هذه الأخيرة مزدوجة الإحالة ، أي أنها تتطلب محالين اثنين : مالكًا ومملوكًا ".[٩٦]

وقد تكرر ضمير الملكية أربعًا وتسعين ومئة (١٩٤) مرة في " المراثي "، وهذا التكثيف الواضح للإحالات في " المراثي " أدى بصورة واضحة إلى تحقق التماسك الواضح بين أجزاء " المراثي " من البداية إلى النهاية ، ومن ثم تعاونت الضمائر مع الأسماء المتكررة في تشكيل شبكة اسمية إحالية ساعدت في بناء نسيج

النص ، ووضوح رؤية الشعراء في محاولة التكثيف الحضوري " للملك خالد " في مراثيه لعلّها تحدث توازنًا نفسيًا يعالج غيابه في الواقع ، أو لعلها محاولة استبقاء الذكر الحسن للإنسان في الحياة ، فهو العمر الثاني .

٣- تكرار الفعل :

تكرر الفعل بصوره المختلفة في " المراثي "، وكان له الحضور الفاعل والمؤثر بدلالته على الحدوث والحركة ، والتجدد [٩٧] ، واستحضار الصورة [٩٨] ، والتخيل [٩٩] ، وغيرها من الدلات التي تقتضيها حركة السياق ، فجاء التعبير بالأفعال أكثر ملائمة لهذه التغيرات الزمانية والدلالية ، وأكثر فاعلية في نقل الصورة وإثارة انفعال المتلقي لمشاركة الشعراء في هذه المعاناة .

فمن نماذج تكرار " الفعل الماضي " قول الشاعر منصور سالم زنفلي :

كان الحيـــاء مجســـمًا في شخصـــه ... كـــان الســـبيلَ لعـــزة الأوطـــان

كان الضـــياءَ لكـــل يـــومٍ عـــابسٍ ... "يوم التضامن" عاش في الأذهـــان

كان التُّقَى يمشي على هـــذي الـــدُّنا ... بالفضـــل يعلـــو هامـــةَ الأقـــران

- كنْ لي قصيدي مخلصًا بفجـــيعتي ... حتى أُشـــيدَ بآيـــة العرفـــان[١٠٠]

كرر الشاعر في الأبيات السابقة الفعل" كان " أربع مرات ، وجاء تكراره في ذلك على المستويين: الأفقي والرأسي ، ونلمح من هذا التحول إلى الزمن الماضي عن طريق الفعل " كان " - " ففي وصف حدث ماض يكفي إيراد " كان " في بداية الجملة ، وبهذا يتم خلق ماض يسري على ما يليه " [١٠١] - إيثار الشاعر لهذه الصيغة بعينها ، والتأكيد عليها للحفاظ على هذه النغمة الموسيقية الحزينة التي تلائم حالة النواح عبر الامتداد الزمني المصاحب لحركة المد في " كان " ، مما يثير انفعال المتلقي وجذب حواسه لمشاركة الشاعر في هذه التجربة ، إضافة إلى ما تحمله الإحالة الزمنية إلى الماضي من دلالات فـــ " إيثار الماضي والعدول

إليه دال على مبالغة في الثبوت والاستقرار ".[١٠٢]

وفي تأكيد الشاعر على استقرار هذه القيم وتحققها في واقع الملك خالد – رحمه الله – المبرر الكافي لإقناع المتلقي للانفعال معه بهذه التجربة ، ومشاركته هذه المأساة التي أشار إليها في مطلع القصيدة :

هـــذا ليـــوم الـــدمع والأحـــزان لما نَعَـــى النَّـــاعي رفيـــعَ الشـــان

ومن ثم عرض هذه الصفات والمناقب التي كانت قديمة راسخة يلمسها العيان عبر الامتداد الزمني العميق ، فقد كان الحياء مجسمًا في شخصه ، فلم يقل : إنه كان يستحي ، أو يتصف بالحياء ، إنما كان هو الحياء نفسه، ونجده فيما يتعلق بنفع أمته " كان السبيل لعزة الأوطان " ، وما يوم " التضامن " منا ببعيد ، وكما أجاد الشاعر في وصفه بالحياء ، برع أيضًا في هذه الصورة التي نقلت معها حواس المتلقي عبر هذا التحول الزمني من الماضي إلى المضارعة ، فقد " كان التقى يمشي " ، فالصيغة جـــاءت في زمن الماضي لتصدر الجملة بالفعل " كان " ، ولكن في إيثاره للمضارع "يمشي" استحضارًا للصورة "حتى كأن السامع يشاهدها ".[١٠٣]

ومن ثم يظل هذا المشهد حاضرًا في الأذهان ، ماثلًا للعيان ، وقد ساعد التعبير " على هذي الدنا " في بيان اتساع المساحة المكانية التي امتد إليها الأثر الدلالي الناتج من هذه الصورة وهو وصفه بالتقى ، وليس الوصف مقتصرًا على مكان بعينه، وإنما امتد ليشمل "هذي الدنا " .

وفي سبيل هذا التأثير من المبدع ، والتأثر لدى المتلقي يسلك الشاعر تحولًا أكثر فاعلية في بناء الصورة ، فيتحول عن الإخبار بصيغة الزمن الماضي إلى الإنشاء بصيغة الأمر " كن لي قصيدي " باحثًا عن مخرج ومتنفس يستعلي به على هذه الأزمة التي ألمت به ، فيتمثل هذا المخرج في اللجوء إلى الشعر ، فمن خلاله يستطيع أن يبوح بعاطفته ، وأن يعترف بالجميل ، فيردد مآثره ومناقبه ، فتبقى خالدة متجددة على مر الزمن .

ويقول الشاعر :

يـــا مليكـــي .. في جَنَّـــةِ الخلـــدِ ـــــتَ.. وقـــد كنـــتَ بيننـــا في
كـــلّ قلـــب يضـــجُّ بالحـــبِّ ـــــد .. ويطـــوي علـــى الـــولاءِ
ما أرى منكَ غيرَ وَفْـــرٍ مـــن البِـــرِّ وغـــيرَ اتقـــاءِ هـــولِ الفـــواقر
كنت ملءَ القلوب يـــا أيُّهـــا الـــرَّا حِلُ عنا وكنـــتَ مـــلءَ الخـــواطر
كنـــتَ يـــا رائـــعَ الخـــلالِ لأبْنَـــا ئِـــكَ أحْلـــى المُنَـــى وأغلـــى

استهل الشاعر قصيدته بأسلوب النداء الذي ينشط الحركة في داخل القصيدة، ويكشف عن رؤية الشاعر التي يضعها أمام المتلقي واضحة من مطلع النص إلى نهايته، فالنداء يكون للأحياء ، فيؤكد الشاعر هذه الرؤية من خلال قوله " أمسيت " بما تصاحبه دلالة اللفظ من الهدوء في سكون الليل ، والراحة التي يجدها الجسد بعد رحلة النهار المحملة بالكد والتعب ، لا سيما أنه فصل بين الإنشاء (يا مليكي) والخبر (أمسيت) بشبه الجملة " في جنة الخلد " بما تحمله من دلالة الراحة التي لا يشوبها كدر ، والنعيم الذي لا ينقطع.

ومما يســـاهم في بناء هذه الرؤية التحول إلى زمـــن الماضي بإسناده إلى تاء الفاعل المفتوحـــة للخطاب " كنت " فكأنه حاضر يسمع ، ويشارك الحوار ، وقد سبق بـــ " قد " التي بيّن القدماء أثرها في التأويل الزمني للجملة ، بإفادة تقليل المدة الزمنية من الماضي إلى الحال ، أي تقريب وقوع الحدث إلى المتلقي .[١٠٥]

ويمضي الشاعر في كشف ملامح الصورة ، من خلال ارتكازه على تكرار بنية الفعل " كنت " ، وفي كل مرة تحمل هذه البنية الأسلوبية دلالات جديدة تضيف أبعادًا إيجابية ترشح في نهاية المطاف رؤية الشاعر ، وتدلل على صدق عاطفته من خلال الاستذكار، والتأمل، واسترجاع هذه الملامح عبر الإيقاع النغمي الذي تبثه بنية التكرار في أجواء الصورة ، ومن هذه الملامح التي أبرزها في صورة الخطاب: " كنت ملء القلوب "، و " كنت ملء الخواطر "، و " كنت

أحلى المنى وأغلى الذخائر "، ولا يزال الشاعر ينسج هذه الملامح التي تشكل رؤيته، فيكرر النداء "يا رائع الخلال"، وفي النهاية يصل الشاعر إلى اللحظة التي تتجمع عندها كل الخيوط فيمسك بها ، ويكشف عن الحقيقة كاملة ، في إطار الحكمة الباقية عبر الزمن :

رُبَّ ميتٍ لمْ يأخـذِ المـوتُ منـه غـيرَ جثمانـهِ وغـيرَ المـآزر

فهذه صورة رائعة ، وحكمة باقية تصور حال الأتقياء عند ربهم ، وخاصة من كانوا يسعون في قضاء حوائج الناس ، وتفريج الكربات ، وإغاثة اللهفان ، ونصرة الحق والاهتمام بقضايا الأمة .

ويقول الشاعر :

رَحَلَ الحبيـبُ مودعًـا بـدموعنا ودعائِنـا في السِّـر والإعـلان

أن يجْـزِهِ الـرحمنُ خـيرَ جزائـه ويُخفّـهُ بـالعفو والرضـوان

رَحَلَ المجاهدُ بعـد عمـرٍ حافـلٍ بالتضحيات وخدمـة الأوطـان

رحل الذي ملأ القلـوبَ بعطفـهِ حُبًا يدومُ على مـدى الأزمـان

مَلَكَ القلـوبَ بعدلـهِ وصـلاحهِ وحنانـه وبقـوة الإيمـان

أعطى و لم يبخلْ وجاهـدَ مخلصًـا حتى قَضَـى في سـاحة الميـدان

رحـل الفقيـدُ وفكـرهُ متعلـقٌ وفؤادهُ بالوضـعِ في لبنـان[١٠٦]

كرر الشاعر الفعل " رحل " أربع مرات في الأبيات ، فإذا به يهل علينا في مطالع الأبيات بشكل رأسي يعمق الإحساس بآثار هذه المأساة في نفس الشاعر ، وفي كل مرة نلمح دلالة جديدة تكشف عن قيمة إنسانية تأسر قلوب البشر ، فتهفو نحوها ونحو صاحبها ، ومن هذه القيم التي أضافتها البنية التكرارية للفعل " رحل " قيمة " الحب والوفاء " ، الحب الذي غرسه في رعيته ، والوفاء في رد الجميل ، الذي تكشف هذه الدموع ملامحه ، ويوسّع الدعاء – في السر والعلن – أبعاده ، ومن هذه القيم " الجهاد " وما يتطلبه من بذل ، وعطاء وتضحية ، وتفانٍ

في خدمة الأمة ، وحمل همومها ، ثم ما يقابله من استمرارية الجزاء والعطاء الذي لا يتوقف ، فثواب المجاهد هو الذي يأخذ صفة الاستمرارية ،[١٠٧] ومن هذه القيم – وما أعلاها وأفضلها– الانشغال بقضايا الأمة ، وفي ذلك يحدثنا الشاعر عن أن أصحاب الهمم العالية لا يذوقون طعم الراحة ، ولا يتخلون عن نصرة الحق ، فما ذاق – رحمه الله – طعم الراحة ؛ لما يراه من واقع الأمة ، وهذا دأب المصلحين في كل زمان ومكان، ألا يكونوا في معزل عن قضايا أمتهم ، فقد ظل في رباط حتى كان الجزاء " قضى في ساحة الميدان "، ومن عاش على شيء مات عليه ، فكان يؤلمه ما يراه في مسرى رسول الله – صلى الله عليه وسلم – من حرق ، وهتك أعراض ، وسفك دماء ، وقد رحل والقلب يعصره الألم لما أصاب " لبنان "، فـــ" حينما غزت إسرائيل لبنان – قبيل وفاته رحمه الله – لإبادة المقاومة الفلسطينية ، ومعاقبة الشعب اللبناني ، كان الملك خالد يعيش المأساة لحظة بلحظة، ووجه اهتمامه إلى وقف هذه المأساة ، ويبدو أن هذه المأساة قد أهكت قلبه".[١٠٨]

إذن فقد كان هدفه واضحًا ، وسبيله واضحة وهي جمع كلمة الأمة ، وتوحيد صفها ، وإزالة الخلاف والنزاع ، فبذل الجهود في سبيل تحقيق هذه الوحدة ، التي هي الطريق إلى ردِّ العدوان واسترداد مقدسات الأمة المغتصبة وحفظ كرامتها .

ويقول الشاعر :

وكانـــتْ وفـــاةُ المَلِيـــكِ العظـــيمِ خســـارًا مُبينًـــا وخطبًـــا جَسِـــيما

بَكَتْـــكَ البريـــةُ يـــا خالـــد وإن علـــى كـــلّ وجـــهٍ وُجومـــا

بكتكَ العيونُ ، بكتـــكَ القلـــوبُ وأبكى فِراقُكَ حـــتى النجومـــا[١٠٩]

تعد بنية التكرار المرتكز الرئيس الذي يوضح رد فعل الشاعر تجاه المحنة ، بل ليس الشاعر وحده ، إنما تشاركه " البرية " ، وينتقل من العام إلى الخاص ، فالعيون تبكي ، والقلوب تبكي ، بل تتأثر الطبيعة هي الأخرى، فتبكي النجوم

على فراقه ، فـــ" البكاء إثر فراق الأحبة قضية إنسانية عامة تتصل بالذات الإنسانية اتصالًا مباشرًا، ومع ذلك فهي تشكل جانبًا فنيًا دلاليًا لدى الشعراء".(١١٠)

ساعد في وضوح هذا الجانب الدلالي تكرار الفعل " بكتك " مع ثبات الفعل الدال على الحدث/ "البكاء" والمفعول به " كاف الخطاب "- الضمير المتصل العائد على " المرثى " - وتغير الفاعل في كل مرة لدلالة عمق المحنة والمصاب في النفوس ، ثم يعدل عن الصيغة إلى صيغة أخرى تلائم سياق الحدث ، فجاء بصيغة الفعل " أبكى " ، وتقع النجوم في هذا السياق موقع " النصب " ، فإن الرفع كان يناسب طبيعة النجوم في علوها ، ولكنه عدل عن " موقع الرفع إلى النصب لمناسبة الإطار النفسي للصورة .

ويقول الشاعر :

أرادَ اللهُ فانتصـــــبَ القضـــــاءُ وآذن بالرحيـــلِ فـــلا ثـــواء
دعا الـــرحمن الخالـــد مـــن دعـــاه إله العـــرش أســـعده النـــداء
....
أراد الله أن نحيـــــا كرامًـــــا يقودُ خطى كرامتنـــا الوفـــاء
أراد لأمـــــةِ الإســـــلامِ دربًـــا ســـويًا لا يضـــرُّ بـــه التـــواء
أراد لـــــدارةِ الحـــرمينِ مجـــدًا يؤثِّلُـــهُ ويرتفـــعُ اللـــواء
أراد الخـــير يغْمُـــرُ كـــلَّ فـــردٍ أراد بـــأن يواكبَنَـــا الضـــياء
أراد لنـــا التقـــدمَ في حيـــاةٍ يُظَلِّلُنَا التوثُّبُ والرَّخـــاء(١١١)

استفتح الشاعر قصيدته بالفعل " أراد " وجعله محور الارتكاز الذي بنى عليه قصيدته ، ومن ثم يمثِّلُ هذا الفعل مفتاح رؤية الشاعر ، فمن خلاله يسلط الأضواء بعد ذلك على الملامح التي تشكل هذه الرؤية ، وكذلك يعد تكرار هذا

الفعل شكلًا من أشكال "الاتساق المعجمي ، الذي يقوم بدور فعال في اتساق النص".[١١٢]

ومفهوم الاتساق يأخذ " بعين الاعتبار العلاقات في الخطاب "[١١٣]، وبناءً عليه نجد أن استهلال الشاعر قصيدته بقوله : " أراد الله " يمثل الترابط الدلالي الذي يجمع بين البنى التكرارية للأفعال السابقة ، يتضح هذا الترابط الدلالي من خلال هذا الترتيب " كان – رحل – بكت – أراد الله ".

فقد قام تكرار الفعل " كان " برسم الملامح الجمالية التي مثلتها صفات الملك " خالد " رحمه الله ، وتحققها واستقرارها في واقع الأمة ، ثم يأتي الرحيل وهو معلق الفكر والوجدان بقضايا أمته ، ومن ثم يكون البكاء هو رد الفعل المناسب ، ليس بكاء العيون فقط ، إنما بكاء القلوب والنجوم ، وسرعان ما تهدأ النفس ، ويرضى القلب ، وتسكن الجوارح عندما تواجه بهذه الحقيقة ، إنها إرادة الله .

وقد أخذ الشاعر ينسج هذه الملامح الجمالية التي أرادها الله لهذه الأمة من حياة كريمة تحت قيادة وفية ، وارتفاع اللواء لواء المجد والكرامة لـــ " دارة الحرمين " ، وعلى المستوى الفردي أن يغمر الخير الجميع ، وأن يسيروا على درب التقدم والرخاء الذي ارتضاه الله لهذه الأمة .

ومن نماذج تكرار صيغة الفعل الماضي قول الشاعر :

حَمَلَ الشعبَ قبل أنْ يحملَ التَّـاجَ ... بقلـبٍ كَرِقَّـةِ الزَّهْـرِ طـاهر

ورعـاهُ رعايـةَ الأبِ يرعَـى ... ابنَهُ الفردَ وهْـوَ مـازال قاصـر

وحمـاهُ مـن الأسـى و المآسـي ... و وَقَـاهُ مـن اللظـى والهـواجر

وبنى حكمه على الحـبِّ والإيمـانِ ... بـالله في خفـي وظـاهر

وأحـاطَ الحِمـى بقلـبٍ كـبيرٍ ... بعطـاءٍ مـن المحبـةِ غـامر

كلَّ يومٍ لـــه يـــدٌ تغمـــرُ الشَّـــعْبَ نهوضًـــا ووثبـــةً ومـــآثر[١١٤]

فقد وظف الشاعر صيغة الفعل الماضي (حمل – رعاه – حماه ...) لتأكيد حدوث هذا المعنى والقطع بوقوعه ، فقد قام على رعاية شعبه كما يقوم الأب على رعاية ولده ، و لم يقل أولاده ، وإنما اختار صورة الأب الذي لا يملك إلا هذا الولد ليس له غيره ، فتراه يسخر كل حياته لخدمته ، ويحيطه بالرعاية والحب الغامر .

ومن نماذج تكرار الفعل المضارع قول الشاعر :

أبكي المروءةَ والشـــهامةَ والنَّـــدى إذ ودَّعَ الغـــــالي ربيـــــعَ زمـــــاني

أبكي بدمع الحزن نجمًـــا ســـاطعًا أبكي العُلا في أيْكَـــةِ البســـتان[١١٥]

تكرر الفعل " أبكي " بصيغة المضارعة التي تدل على الديمومة والاستمرارية؛ فالبكاء لا ينقطع وذرف الدمع لا يتوقف ، وإن هذا وذاك ليزيد من فاعلية التصوير ، واستحضار المشهد ، وإثارة انفعال المتلقي إزاء هذه التجربة الإنسانية التي صرح الشاعر في مطلع النص بعموميتها "هذا ليوم الدمع والأحزان"، ومن ثم يستطيع المتلقي أن يقف على أبعاد هذه التجربة ، فيكون قريبًا من المبدع ، حينما يكشف عن صفات المفارق : " المروءة ، والشهامة ، والندى " ، وهذه الصفات لم تكن قاصرة على فئة بعينها إنما كانت تشمل الجميع ، نلمح هذه الإشـــارة من اختياره للفظ " الندى" فهو اسم للجود الذي ينال القريب والبعيد ".[١١٦]

ومن نماذج تكرار صيغة الفعل المضارع قول الشاعر :

عرفنـــا بـــه مَلِكًـــا عادلًـــا حريصًا على الشعب ،برًا حليمـــا

يُواسي المريضَ ، ويُعطـــي الفقـــيرَ ويحمي الضعيفَ ، ويرعى اليتيمـــا

صـــفاتٌ تحلَّـــى بهـــا خالـــدٌ فكـــان الإمـــامَ ، وكـــان

استطاع الشاعر أن يلمس الجانب الإنساني في حياة الملك خالد – رحمه الله – لمسًا مؤثرًا ، من خلال التكرار المتتابع لصيغة المضارعة ، وقد ساعدت البنية

الإيقاعية من خلال حسن التقسيم في إثارة حواس المتلقي؛ لمتابعة هذه الصور الجزئية التي تتضافر جميعها في رسم ملامح هذا الجانب الإنساني ، فالعاطفة الإنسانية تتجه دائمًا بالحنو والشفقة على :" المريض، والفقير، والضعيف، واليتيم "، وتتجه بالتعظيم والإكبار لمن يحسن إليهم .

وقد ساعد التحول في الأبيات من صيغة الماضي " عرفنا به ملكًا عادلًا حريصًا " إلى صيغة المضارع " يواسي ، يعطي ، يحمي ، يرعى " في استحضار صورة المشهد أمام المتلقي كأنه ينظر إليه ، فيكون أقرب إلى الانفعال بهذا المشهد الماثل أمام عينيه ، " فإن قيل : إن الفعل الماضي أيضًا يتخيل منه السامع ما يتخيله من المستقبل ، قلت في الجواب : إن التخيل يقع في الفعلين معًا ، لكنه في أحدهما وهو المستقبل أوكد وأشد تخيُّلًا ؛ لأنه يستحضر صورة الفعل ، حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه ".[١١٨]

ويقول الشاعر :

وكمْ سخوتَ بِـلا مَـنٍّ لـراحتِهم ... وَجُدْتَ بالنُّصْـحِ كيْمَـا يَمَّحِـي

تبكي عليك جموعٌ عِشتَ تُسـعدها ... تسعى إليك فينأى الهـمُّ والكـدر

وتُنْصِفُ السـائِلَ المظلـومَ في أَلَـقٍ ... والحـقَ ترسـي وللتشـريع

فقد كرر الشاعر في هذه الأبيات صيغة المضارع " تبكي – تسعدها – تسعى– ينأى – تنصف – ترسي – تنتصر " ، وتحوّل – أيضًا – عن صيغة الماضي " سخوت – جُدت " إلى صيغة المضارعة ؛ لاستحضار هذه المشاهد المؤثرة التي لا تستطيع صيغة الفعل في الماضي أن تقوم بوصفها وفاعليتها ، وأن تصف امتداد أثرها في واقع الأمة ، حتى بعد رحيل صاحبها ، وهي إشارة أراد الشاعر أن يغرسها في وجدان الأمة في مثل هذه المواقف المؤثرة ؛ حتى لا تنمحي من الذاكرة ، وتبقى شعاعًا يستضيء به السائرون على الدرب ، فالإنسان يرحل وتبقى أعماله شاهدة ، تُبقي له ذكرًا في دنيا الناس ، وفي الآخرة تبيِّض وجهه يوم

لقاء ربه .

وقد توارى تكرار فعل الأمر في " المـــراثي " حتى كاد يختفي ؛ ربما يرجع السبب لما حدده البلاغيون من الدلالة المحيطة بالأمر وهي الاستعلاء [١٢٠] ، وهذه الدلالة لا تناسب الموقف ولا المقام، بيد أن " بنية الأمر بنية توليدية شأن البنى الإنشائية الأخرى ، حيث تستعمل في غير طلب الفعل بحسب السياق التي تـــرد فيه ".[١٢١]

فمن نماذج تكرار فعل الأمر قول الشاعر :

ذاك فهـــدٌ عنـــده عـــزمُ الأُلى من صلاح الـــدين أو حـــتى عمـــر

جاهدوا يـــا مســـلمين اليـــوم لا تتركـــوا ركنًـــا إلا وقـــدْ طَهُـــر

جددوا عهـــد الـــذين استشـــهدوا في ســـبيل الحـــق والنصـــر زمـــر

جاهـــدوا حـــتى تعـــودوا ســـادة واســـألوا المـــولى لكـــم أن

ساعد تكرار فعل الأمر " جاهدوا " على تنشيط الحركة داخل القصيدة ، وتهيئة المتلقي لاستقبال هذه النصائح من الشاعر ، وقد حمل لهم تجارب السابقين "صلاح الدين وعمر" ، ويسهم في وضوح هذه الدلالة مصاحبة الأمر لأساليب إنشائية أخرى يضمها سياق واحد، فجاء بصيغة النداء " يا مسلمون "؛ ليكشف عن هذه القيمة الانفعالية التي يستوجبها الواقع المحيط بالأمة، وللكشف عن هذا الواقع تأتي صيغة النهي " لا تتركوا ركنا "، إذن فهناك أركان تحتاج من المسلمين أن يهبوا لتطهيرها ، ولكي يربط اللاحق بالسابق ، جاء بالفعل " جددوا " ؛ لأن هذا هو الطريق لاسترداد مقدسات الأمة ، والعودة إلى سالف مجدها ، ولكي تتحقق هذه القيم في واقع الأمة لابد من قيادة رشيدة، ومن ثم فقد بدأ بها في مستهل التركيز على هذه القيم " ذاك فهد عنده عزم الألى ".

وقد يأتي تكرار صيغة الأمر ، ومنها قول الشاعر :

وتَحَمَّـــــــلَ الأعبـــــــاءَ (ـــ

سِـــــرْ بالرعيـــــة للأمـــــا م لكـــــل شـــــوكٍ خاضـــــدا

واعْبُـــــرْ بهـــــا الـــــيمَّ ـــ

واشمـــخْ علـــى غـــيظ العـــدو تـــــــراه تحتـــــــك هامـــــــدا

وأَنِـــــرْ بـــــلادَك بازغًـــــا وقُـــــدِ الجحافـــــلَ رائـــــدا

وتَعَـــــزَّ بالصـــــبرِ الجميـــــ ـــ

أَفَلَسْـــتَ ترضـــى أن تكـــونَ غـــــدًا لحرثِـــــك حاصـــــدا

طُـــوبَى لمـــنْ زَخُـــرَتْ دُنَـــا هُ وكـــان فيهـــا زاهـــدا[١٢٣]

نستطيع من عنوان النص " فأقام فهدًا راعيًا " أن نتبين رؤية الشاعر تجاه الموقف ، فقد ركز في رثائه للملك خالد – رحمه الله – على الجوانب الإيجابية المضيئة في حياته ، ولم يقف عند هذا الحد ، بل جذب انتباه المتلقي منذ عنوان النص إلى هذا البعد الإيجابي الذي ينفع الأمة بعد مماته ، وهو اختيـــار الملك "فهد" و " قد ارتضاه تدَيُّنًا " ، " فأقامه راعيًا " وقد كان عند حسن الظن به " فتحمل الأعباء في ثبـــات " .

وكأن الشاعر يريد أن يرجع بذاكرتنا إلى تلك الصفحة البيضاء في عصر الخلافة الراشدة ، حينما يجلس الخليفة في تواضع وخشوع يستمع ، والعلماء والوعاظ ينصحون ، فأخذ يتوجه بالنصح " سر بالرعية "، ونلاحظ تأكيد الشاعر على هذه القيمة " الراعي / الرعية "، وما تحمله من دلالة الأعبـــاء والتبعات والمسؤولية التي تحتاج إلى البطانة الناصحة ، ومن ثم كان التركيـــز على صيغة الأمر في استهلال الأبيات " سر ، اعبر ، اشمخ ، أنر ، تعز ".

إذن فالتبعة ثقيلة تدعو – بلا شك – إلى الإحجام عنها ، ولكن الشاعر يكمل الصورة بما يهون هذه المشاق ، ويمسح العناء في نهاية المطاف ، من خلال

هذا الاستفهام التقريري ، " أفَلَست ترضى أن تكون غدًا لحرثك حاصدا " ، فالتساؤل لم يرج من ورائه إجابة ، إنما وظَّفه الشاعر لـــ " يحمل المخاطب على الاعتراف به ، وينتزع منه الإجابة بعد التدبر والأناة التي يقتضيها أسلوب الاستفهام ، وهذا الاعتراف هـــــو ما يريـــده المستفهم ... ولا شك أن هذا أبلغ من الأسلوب الإخباري "[١٢٤]، ومن خلال هذه الحكمة التي صاغها في ختام قصيدته ، والتي ترسخ في الأذهان ، وتبقى حيَّةً متجددة عبر الأزمان والأجيال " طوبى لمن زخرت دناه وكان فيها زاهدا ".

وبذلك فقد تناولت في هذا المبحث دراسة ظاهرة التكرار اللفظي من خلال: تكرار الاسم ، والإحالة الضميرية ، وتكرار الفعل، وفي المبحث التالي سألقي الضوء على التكرار التركيبي .

***

ثالثًا : التكرار التركيبي :

إذا كانت بنية التكرار على مستوى الأصوات أو الألفاظ ذات دلالة فاعلة في تشكيل البناء الموسيقي بالإضافة إلى إنتاج دلالة النص ، فإنها في التركيب أقوى في التأثير ؛ لأن التكرار هنا لبناء مكتمل ، وحينئذٍ يكون الترجيع الصوتي أعلى مستوى منه في حالة ترديد الصوت أو اللفظ ، وتكرار التركيب دال على قيمة انفعالية ودوافع نفسية " أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء ،فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعـــــوري يبرز من بين عناصـــر الموقف الشعري أكثر من غيره ، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية ، ومن ثم يأتي التكرار لتميزه بالأداء ".[١٢٥]

وأما الأثر النفسي من ناحية المتلقي فإنه " يصبح ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه ، فتثرى تجربته هو الآخر بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها ".[١٢٦]

ونتوقف في تكرار التركيب عند تكرار الجملة (الاسمية والفعلية) ،

وتكـــــرار شبه الجمـــلة، وتكرار شطر البيت، و السطر الشعري ، وتكرار الأساليب الإنشائية، وأسلوب الشرط .

١- **تكرار الجملة :**

أ) فمن تكرار **الجملة الاسمية** قول الشاعر :

هـــذي يـــدي مبســـوطةٌ فتقبَّلـــوا مـــني عهـــودَ الصـــدقِ والإيمـــان

هـــذي يـــدي ممـــدودةٌ فتســـلَّموا منِّي الـــولاءَ وصـــادق الإذعـــان

هذي يدي تعطي الوفـــاءَ لحكمكـــم شُلَّتْ إذا لم تَرْضَ بـــالإخوان[١٢٧]

فقد تكرر قول الشاعر : "هذي يدي " في استهلال الأبيات ، وجاء على النحو التالي في البيت الأول، والثاني : - هذي يدي (مبسوطة) (فتقبلوا) مني .

- هذي يدي (ممدودة) (فتسلموا) مني .

فالتوازن الموسيقي بين البيتين واضح ؛ لأن التكرار في مفتتح البيتين جاء على التوازي ، وإيثار الشاعر للجملة الاسمية المتراكبة بما تحمله من لواحق زائدة عن مثيلتها الفعلية (بسطت يدي) ، هذه اللواحق لها دلالتها في إثراء الموقف ، بما تحمله من دلالة التأكيد والمبالغة ، وثبوت البيعة واستمراريتها ، فلا تتغير بمتغيرات الأحداث .

وتتضح هذه القيمة الانفعالية التي أراد الشاعر أن يؤكد عليها من خلال عدوله عن التعبير بالجملة الفعلية (تعطي يدي الوفاء لحكمكم) إلى التعبير بالجملة الاسمية، والتي سبقت باسم الإشارة للتأكيد على اسميتها واستقرارها في هذا الباب ، ومن ثم تحمل من الدلالات ما لا تحمله الجملة الفعلية، فمع ثبات البيعة واستقرارها، نجد تجدد الوفاء ، وما يتطلبه من قرائن دالة متجددة .

وقد تكررت صيغة " الجملة الاسمية " ، ولكن مع تغيير " المسند " وثبات "المسند إليه" ، ومنه قول الشاعر :

إمامٌ سَعَى للخير والأمن والرَّخـــاء فما في البلاد اليومَ بـــؤسٌ ولا فقـــر
هو الوالدُ الحـــاني والبِـــرُّ طبعـــهُ هو الباذلُ المعروف جمًا فـــلا حصـــر
هو القائدُ المنصور في كلِّ موقـــفٍ هـــو الفـــارس المغـــوار كـــان لـــه

فقد تكررت صيغة " الجملة الاسمية " مع ثبات المسند إليه " هو " ، وتغيير المسند " إمام – الوالد – الباذل – القائد – الفارس " وفي ثبات " المسند إليه " وتعدد " المسند " دلالة على كثرة مناقبه وصفاته ، فأولها : الإمامة التي وظفها للسعي في الخير ، والأمن ، والرخاء ، وهي النعم التي تهفو إليها نفـــوس البشر في كل زمان ومكان ، ثم الأبوة التي مثلت قيمـــة أسلوبيـــة دالة لدى الشعراء تستحق أن تفرد بدراسة مستقلة ، ثم البذل والعطـــاء والقيـــادة والفروسية ، بما تحمله الجملـــة الاسمية من دلالـــة " الاختصـــاص والتحقيـــق والثبوت "(١٢٩).

ب) ومن نماذج تكرار **الجملة الفعلية** قول الشاعر :

عرفنـــاهُ شـــهمًا عطوفًـــا كريمًـــا عرفنـــاهُ يحمـــلُ عنَّـــا الهمومـــا
عرفناهُ يخشى السـميعَ البصـير ويحمـل قلبًـا نقيًـا سـليما
عرفنـــاهُ للـــدين خـــيرَ الـــدُّعاةِ وللمســـلمين صـــديقًا حميمـــا
عرفنـــا التفـــاؤلَ في وجهـــهِ فكان الطبيـــبَ يـــداوي السَّـــقيما
عرفنـــاهُ دومًـــا مثـــالَ الوفـــاءِ أبًـــا حانيًـــا وشـــقيقًا رحيمـــا
عرفنـــاهُ يـــدعو إلى الاتحـــادِ ونبذِ الخصـــام ، ويأســـو الكلومـــا
عرفنـــاهُ يســـعى بكـــلِ اتجـــاهِ لنســـلُكَ دربَ الهـــدى مســـتقيما
عرفنـــا بـــه مَلِكًـــا عادلًـــا حريصًـــا علـــى الشَّـــعب بَـــرًا

فقد كرر الشاعر الجملة الفعلية "عرفناه " على المستوى الأفقي في البيت الأول ، وعلى المستوى الرأسي في كل الأبيات ، ومن ثم تُبرز بنيةُ التكرار القيمة الانفعالية لدى الشاعر ، ويحاول أن ينقلها إلى المتلقي من خلال هذا الإيقاع الموسيقي الحزين الذي حافظ على توازنه عبر تكرار هذه البنية الأسلوبية ، وقد آثر الشاعر التعبير بالجملة الفعلية ، واختيار الفعل الماضي لدلالة وقوع المعرفة وتحققها،

فلا يتطرق إليها الشك ولا يرتقي إليها الريب ، ومع ثبات المعرفة فإن المعارف تتجدد وتتغير ، ومن ثم عبر عن هذه المعارف بصيغة المضارعة هكذا : " عرفناه يحمل – عرفناه يخشى – عرفناه يدعو – عرفناه يسعى ".

وفي هذا التحول عن صيغة الماضي عبر الجملة الثابتة المتكررة " عرفناه " إلى صيغة المضارعة المتغيرة المتجددة إثارة لانفعال المتلقي ، وسرعة الانتقال به عن هذه المعرفة الثابتة إلى ما تبثه صيغة المضارعة من أفعال متجددة تحمل دلالة استحضار المشاهد والتأثير المباشر في وجدانه عبر التصوير الحركي لهذا السيل المتتابع من المشاهد والمواقف الحاضرة والمتجددة التي لا تتوقف .

وإذا كانت هذه الأفعال : " حمل هموم الأمة ، والخشية ،والدعوة إلى الاتحاد " تحتاج إلى التجدد والاستمرارية ، فقد عبر عنها الشاعر بصيغة المضارعة ، ولكن هنـــــاك صفات ثابتــة ومستقرة ، فعبر عنها بصيغة " الاسمية " على نحو : " عرفناه شهمًا ، عطوفًا ، كريمًا ، خير الدعاة ، صديقًا ، مثال الوفاء ، أبًا .. ".

ومن ثم فإن الأمر يرجع إلى مقدرة الشاعر في نظم الجملة ، وتوظيف الدلالة المناسبة التي يقتضيها السياق، وتتطلبها الصورة .

٢- تكرار شبه الجملة :

نجد أن لشبه الجملة في تشكيل رؤية الشعراء دورًا مميزًا ، استطاعت أن تقوم به اعتمادًا على سلوكها في الباب النحوي ، "والحرية المتاحة في بنية الجملة ، دون التزام بالرتبة ؛ تبعًا لمقتضيات السياق ، والانفعال الداخلي لدى المبدع ، أو لإحداث الإثارة المقابلة لدى المتلقي ". (١٣١)

فمن نماذج تكرار " شبه الجملة " قول الشاعر :

ولـــــه الأيـــــادي البـــــيضُ لا تُنســـــى فعـــــاشَ مســـــاندًا

ولـــــه الفضـــــائلُ ناطقـــــا تٌ بالَّـــــذي قَـــــدْ عَاضـــــدا

فَبِسَـــــبَبِهِ ظهـــــرَ النمـــــاءُ بكـــــلِّ صـــــقعٍ حاشـــــدا

فبفضْـــــلِهِ جـــــاءَ البنـــــاءُ وقـــــدْ رَسَـــــا متماهـــــدا

فتغمَّـــــــدَ اللهُ الفقيـــــــدَ بغفـــــرةٍ مُـــــذْ شـــــاهدا(١٣٢)

كرر الشاعر شبه الجملة " له " مرتين ، وظهرت دلالة التخصيص واضحة في تقديم الجار والمجرور ، فالأيادي البيض التي لا تنسى ، والفضائل الناطقات لا تكون إلا له ، ومن ثم يعود إلى صيغة شبه الجملة ، فيجعلها محور الارتكاز الذي يبني عليه رؤيته ، من خلال دلالة " التخصيص " فيقول : " فبسببه ظهر النماء " ، فلم يكن له الدور الأكبر في ظهور النماء فقط ، بل اختص وحده بهذا الأمر ، فلولاه لتوقف النماء واختفى أثره .

ولنتأمل في هذا التوازن الموسيقي الذي أحدثه تكرار صيغة " شبه الجملة " حيث يقول :

فبسببه ظهـــــر النماء .

فبفضـــله جـــــاء البنـــاء .

إذن نلمح الارتكاز على دلالة التخصيص ، مع جودة الصياغة ، وتناسق التشكيل الصوتي ، مما يساعد على وضوح الصورة وانفعال المتلقي بها ، ومن ثم ينتقل إلى الدعاء للفقيد أن يتغمده الله برحمته .

ويقول الشاعر :

فمَنْ غيرُ فهـــدٍ للأمانـــةِ والحمـــى ومنْ غيرُ فهـــدٍ للمكـــارمِ يُـــؤثر

بِكُمْ تُشْرقُ الدنيا ويسْطعُ نورُهـــا بِكُمْ جَدَّدَ التاريخُ أثوابَـــهُ الطّهـــر

بكم رايةُ التوحيدِ تمضـــي عزيـــزةً وينْجَابُ ليـــل الشـــرك والكفـــر

فسيروا علـــى دَرْبِ الـــنَّبي محمـــدٍ ففـــي ســـيرةِ المختـــارِ نصـــرٌ

فنجد أن تقديم الجار والمجرور قد أفاد التخصيص ، فإشراق الدنيا ، وإضفاء الجدة على التاريخ ، واستمرارية راية التوحيد خفاقة ، وزوال ليل الشرك ، كل

هذه الأفعال لا تكون إلا به ، إضافة إلى هذا التناسق الصوتي والتوازن الموسيقي الذي أحدثه تكرار شبه الجملة .

وثمة إشارة تجذب انتباه المتأمل في " المراثي " خاصة في توظيف تكرار صيغة "شبه الجملة" والارتكاز على دلالة التخصيص من خلال بنية " التقديم " ، وهي حينما يكون الحديث عن " الملك خالد " يؤثِرُ بعض الشعراء توظيف هذه البنية في تركيز الحديث على جانب الآخرة ، وما هو مُقْدِمٌ عليه ، وحين يتحول الحديث إلى "الملك فهد" ولي العهد ، يؤثرون توظيفها في تركيز الحديث على جانب الدنيا وعمارتها .

فمثلًا يقول الشاعر :

يا خَادِمَ الحـــرمينِ اهْـــدَأْ واســـترحْ ... وانعـــمْ برحمـــةِ ربِّـــك المنـــان

(في جنَّةِ الفردوسِ) عشْ في غِبطـــةٍ ... بنعيمهـــا في الحـــورِ والولـــدان

-ولخالـــدٍ نـــدعو بعفـــوٍ شـــاملٍ ... وبرحمـــةٍ مـــن ربِّـــهِ المنَّـــان

في ظِـــلِّ عـــرشِ اللهِ يبعـــثُ آمنًـــا ... يومَ النشـــورِ بكامـــلِ اطمئنـــان

في ســـبعةٍ وردَ الحـــديثُ بـــذكْرِهم ... هـــمْ أهـــلُ فعـــلِ الخـــيرِ

فالنداء في هذه الأبيات لخادم الحرمين الملك خالد – رحمه الله – وقد تبعه الأسلوب الإنشائي "الأمر" بدلالة التمني والدعاء أن ينال الراحة والنعيم، ومن ثم يتوجه الشاعر بتقديم شبه الجملة / في جنة الفردوس – التي هي مستقر الراحة الحقيقية – على العامل / عش .

ثم يعود إلى تقديم (شبه الجملة) (لخالد) على العامل (ندعو) ؛ لدلالة اختصاصه وحده بهذا الدعاء أن يشمله عفو ربه ورحمته ، وهنا يقتبس الشاعر من أحاديث النبي – صلى الله عليه وسلم – حديث السبعة الذين يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله [١٣٥] ، وتساعد بنية التقديم في وضوح الدلالة ، حيث يكون "

في ظل عرش الله " / يبعث ، ودلالة الحال (آمنًا) ، ويعود فيؤكد رؤيته من خلال الاستشهاد بالحديث النبوي ، " في سبعةٍ ورد الحديث بذكرهم " ، ومن ثم يكون الشاعر قد آثر توظيف دلالة الاختصاص في الجانب الأخروي ، وهو ما يعود على صاحبه بالنفع ؛ حيث مفارقة الدنيا ، والإقبال على الآخرة .

ويقول الشاعر :

وفي دنيـــا الشـــريعةِ إذْ تَـــراهُ تـــرى الإيمـــانَ والإســـلام دان

-له التقوى من الحـــرمينِ غيـــثٌ حبـــاهُ اللهُ عـــزًّا في المكـــان[١٣٦]

فقد بدأ الشاعر حديثه في هذه المرثية عن الملك خالد موظفًا دلالة الاختصاص، بما ينفعه زادًا في هذه الرحلة الطويلة إلى الدار الآخرة ، وقد تمثل هذا الزاد في " دنيا الشريعة " و " له التقوى ".

ثم يلتفت بالحديث إلى من وُسِّد إليه الأمر ، فيؤثر توظيف هذه البنية على دلالة الاختصاص في جانب حفظ الدين ، وعمارة الدنيا فعليهما مدار التبعة والمسؤولية ، فيقول :

-يقود الجمـــعَ فهـــدٌ في امتـــدادٍ رفيـــق الخطـــو منصـــور البيـــان

لـــه في القلـــب رنـــاتُ افتخـــارٍ وفي دنيـــا العروبـــةِ مَـــا يُـــداني

وفي الإســـلام تُبْصِـــرُهُ إمامًـــا يقودُ النَّـــاسَ دَهْـــرًا بـــاتِّزَان[١٣٧]

فقد جمع له آيات الفخر، ودلائل المحبة في القلوب، فتحمل بنية التقديم (له) (في القلب) دلالة الاختصاص ، وشرف المكان واتساعه وهو القلب ، أما عن أمانة حفظ الدين ، فقد وظف تقديم (شبه الجملة) " في الإسلام "، لبيان هذه التبعة، وأنه خير من يقوم بها " تبصره إماما "، بما تحلى به من صفات القيادة الرشيدة.

وأما عن عمارة الدنيا ، فيقول :

-وفي فجـــر الصـــناعة ألـــفُ حـــرٍ لـــهُ يـــدُكُمْ تُبـــارك بامتنـــان

وفي دنيـــا الزراعـــةِ فجـــرُ صـــدقٍ وللـــــزّوّارِ في الحـــــرمين آن

وفي أرضِ التجـــارةِ حـــين تحيـــا مَلِيكٌ صـــادقُ العَزمـــاتِ بـــان

فقد جمع جوانب عمارة الدنيا في مجالات: (الصناعة ، والزراعة ، والتجارة)، ومن خلال تقديم صيغة شبه الجملة التي تكررت في الأبيات ، نلمح بوادر النهضة وصدق العزم في استمرارية البناء والعطاء .

٣- ومن **نماذج تكرار شطر البيت** قول الشاعر :

يا خالدَالعُربِ آثَـــرْتَ المغيـــبَ ضُـــحَى وقـــد رأيـــت لهيـــب الحقـــد يتقـــد

يا خالدالعرب آثـــرت الرحيـــل ضـــحى فكيف أبكيك أين الـــدمْعُ لاأجـــد[١٣٩]

فقد اختار الشاعر لفظ " المغيب " ؛ لأن الواقع يشهد بذلك :

كلُّ الشِّـــعاراتِ لا صـــدقٌ يزينـــها وأنتَ غبتَ لأنَّ الصـــدقَ يبتعـــد

ثم كانت النداءات المتتابعة :

يا خالدَالعربِ ساد الصـــمتُ وارتفعـــتْ أيدي الطغاةِ وذَلَّ الســـيفُ والغمـــد

ولذلك كان التساؤل الذي يكشف أبعاد المأساة :

كلُّ السكاكينِ في بـــيروت طاعنـــةٌ فكيف غِبْتَ وأنت العونُ والسَّـــند؟

ولكنها الحقيقة الواضحة والحكمة الباقية ، والعود الرشيد إلى التسليم التام ، والرضا بالقضاء :

أســـتغفرُ اللهَ لمْ أُنْكِـــرْ لحكمتِـــهِ ولم أجدْ في سواهُ البـــاقي الأحـــد

ومن ثم يكون التطور الدلالي في بنية التركيب :

يا خالدالعرب آثرت الرحيـــل ضـــحى فكيف أبكيك أين الدمع لاأجـــد؟

فكرر التركيب نفسه ، مع إحلال لفظ " الرحيل " في بنية التركيب بدلًا من

لفظ " المغيب " ، ولذلك كان الإقرار بالرحيل ، والتسليم للقضاء ، فكان التساؤل : " كيف أبكيك " ؟ .

٤- ومن **نماذج تكرار السطر الشعري** الذي جعله الشاعر مرتكزًا دلاليًا وموسيقيًا، قول الشاعر :

سـلامًا .... يـا أبـا بنـدر[١٤٠]

فقد جعله الشاعر عنوانًا للنص ، ومفتتحًا له ، فتكرر هذا السطر الشعري ثلاث مرات ، وجاءت الرابعة في ختام النص تحمل التحول الدلالي المصاحب لهذه التجربة ، فيقول الشاعر :

وداعـًا ..... يـا أبـا بنـدر

فقد جعل الشاعر بنية التكرار مفتاح رؤيته التي رسمت صفحات حياة هذا الملك الراحل ، فمنذ العنوان ومفتتح النص ، ينادي الشاعر :

سـلامًا .... يا أبا بَنْـدَر

فقد طال الانتظار ، والشوق قد أَرَّقَ الأجفان ، وإذا بمشهد الموت يهزّ ضلوعه، وإذا بصوت البكاء يدوي في أرجاء الصورة من خلال تكرار التركيب :

وفـي كُـلِّ الوجُـوهِ بكـاءٌ ؟

وفـي كـلِّ القلـوبِ بكـاءٌ ؟

وإلى هنا يكرر : سـلامًا ... يا أبا بندر ؛ لأنه ما زالت في النفس حيرة إزاء الموقف ، يكشف عن أبعاد هذه الحيرة تكرار أسلوب الاستفهام :

أحقـًا لن يجـيءَ اليوم كالعادة يا إخوان ؟

ولـن يجلـسَ كـالعـادةِ

للمظلومِ والمفجـوعِ والأسيان ؟

أحقـًا لن يصلي الظهـرَ كالعادة

فـي " الديـوان " ؟

أحقـــــــًا ... أنـــــــــــــــه ألْقَى العَصَى ...

وارتاحَ من عبءِ المسيرِ ... وأغمضَ الأجفان !

وكفَّ الخافقُ الواني عن الخفقـــــــــــــان ؟

- وهنا تأتي الإجابة البليغة :

صَمَتْنَـــــــــا كُلُّنـــــــــــــا أَلَمًـــــــــــــا

ولـــــــــــــــــــــمْ تنطقْ سوى الأشْجَان .

فكان اليقين بهذا المصير، ومن ثم لم يبق أمامه سوى تـــداعيات الـــذكرى ، وبذلك تكون لحظات الاستسلام والوداع في ختام القصيدة " وداعًا ..... يا أبـــا بندر ".!

٥- الأساليب الإنشائية :

ساعدت بنية الأساليب الإنشائية في تشكيل رؤية الشعراء ؛ لأن " ظهور الأساليب الإنشائية في النص من شأنه أن يحدث تلوينًا في أسلوب النص ، فيبعث فيه الجدة والحيوية ، كما تعد هذه الأساليب ذات تأثير بالغ على المتلقي تدفعه نحو المشاركة في (فعل القول) الذي يصدر عن الشاعر فيقف متلقيًا لأوامره وتساؤلاته، قد لا يتحاور المتلقي مباشرة مع الشاعر (صانع القصيدة) ، لكنه – لا شك – سيشاركه انفعالاته ، وأزماته العاطفية والتي تبرز – بوضوح – في حالة الأسلوب الإنشائي، وهنا يؤكد الأسلوب الإنشائي – مرة أخرى– الطابع التخاطبي (الخاص) للغة الشعرية ، بمعنى حضور مخاطب حقيقي أو محتمل في ذهن الشاعر عند تشكيله لرسالته / خطابه ".[١٤١]

وتتمثل الأساليب الإنشائية في :

- الاستفهام .

- النداء .

أ) الاستفهام :

يتقدم الاستفهام أساليب الإنشاء الطلبي بنيةً فاعلة في إنتاج الدلالة في "المراثي"، مما يشكل ظاهرة بارزة ، ومع ذلك فإنه لا يرد على حقيقته لمجرد طلب الفهم أو الاستخبار[١٤٢] عن مجهول إلا نادرًا ، فقد يرد الاستفهام مرة واحدة في القصيدة ، كقول الشاعر :

أنرثيك أم نرثي البساطةَ والنقاء؟ ونبكيك أم نبكي الطهارةَ والتقى؟
نما الحبُّ في جنحيك أبيضَ ناصِعًا فَأَزْهَرَ في إحساسنا وتعمَّقا
وبَادَلَكَ الشعبُ الوفيُّ محبةً كما أنت لا زيفًا ولا متملقا[١٤٣]

فقد استخدم الشاعر الاستفهام التقريري في مفتتح النص (أنرثيك أم نرثي...)؛ لإعمال ذهن المتلقي، و" إذا كان الاستفهام تقريريًا فمعنى ذلك أنه يحمل المخاطب على الاعتراف به ، وينتزع منه الإجابة بعد التدبر والأناة التي يقتضيها أسلوب الاستفهام ، وهذا الاعتراف هو ما يريده المستفهم ؛ لأنه يؤكد حجته ، ويبطل حجة خصمه، ولا شك أن هذا أبلغ من الأسلوب الإخباري ؛ لما يتضمنه من هذه الخصائص " [١٤٤] ، ثم عدل الشاعر إلى الأسلوب الخبري (نما الحب – بادلك الشعب) ؛ لغرس حقيقة الحب المتبادل بين الراعي والرعية .

وقد يتكرر الاستفهام بطريق متجمعة في القصيدة ، يقول الشاعر :

فأَيْنَ نَظْرَتُهُ بالحُبِّ طافحة كأنما هي بشرى ثرةُ الرَّغد ؟
وأين بسمتُهُ الحسناءُ هلْ سقطتْ شمسُ النَّهار على ليلٍ من

فالاستفهام يكشف عن قيمة انفعالية لدى المبدع ، ومن ثم يحاول أن يشرك المتلقي في هذه التجربة، فيطرح عليه هذا التساؤل ، يوهمه بذلك أنه ينتظر منه الإجابة ، وبعد متابعة المتلقي تتكشف بوادر الحقيقة ، وهي أنه لم يكن يريد منه جوابًا، وإنما يريد – عن طريق دلالة التخييل – أن يضع حواسه على هذه الرؤية الذاتية الخاصة ، وتلك المأساة التي يحاول أن ينتقل بها من مجرد مأساة فردية

إلى مأساة كونية عامة تمس كل إنسان من قريب ، ولا يخفى ما يحدثه الاستفهام من تنشيط الحركة داخل القصيدة من خلال ذلك الحوار الذي يجريه .

إذ يسهم الاستفهام في " فتح المجال الدلالي وشحنه بقوة إيحائية ، تستدرج القارئ إلى إكمال النص ، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات ".(١٤٦)

ومن ثم يعوّل الشاعر على تكرار بنية الاستفهام في القصيدة مرة أخرى ، فيقول :

هل كالبساطةِ تاجٌ عَزَّ لابسُهُ ؟

هل كالبراءةِ عرشٌ ثابتُ العمدِ ؟

فالاستفهام لم يُرجَ من ورائه إجابة ، وإنما يحمل المخاطب إلى توجيه كل اهتمامه لما يلقى إليه ليتمكن من فهمه ، ثم الإجابة عنه .

وقد يقوم الشاعر بتكرار بنية الاستفهام عبر فترات متباعدة في النص الشعري ، ولكنها في كل مرة تحمل بعدًا جديدًا من أبعاد التجربة ، وتضيف دلالة مغايرة في إطار البناء الدلالي للنص ، فقد كرر الشاعر غازي القصيبي بنية الاستفهام :

" أتعرف أننا اشتقنا "(١٤٧) ثلاث مرات في القصيدة ، فكان الأثر الدلالي المترتب على الاستفهام :

" سألنا عنك في الديوان "

في البرِّ .. " وفي المعذر " .

وفي المرة الثانية : " أتعرفُ أننا اشْتقنا ؟ "

فبدأ الإحساس بالأزمة يتصاعد، والشعور بمرارة الفراق يخيم على أبعاد الصورة، فتُسكبُ العبرات ، وتتحرك الهواجس في النفس ، فانتابها القلق :

أتعرِفُ أن غيثَ المُزْنِ في الأجفانِ

قَدْ أَمْطَر ؟

فأنْبَتَ في حَنَايا الـــــــــــرُّوحِ

ما أَضْنَى .. وما أَسْهَـــــــر ؟

وفي المرة الثالثة : " أتعرفُ أننا اشتقنا ؟ ! "

فتكشّفت الحقيقة ، وكانت المواساة ومحاولة التّصبر استعادة الذكريات ؛ ليكون فيها السلوى :

جلسْنـــــــــــا اليومَ في الدِّيوان

يعـــــــــــــــزِّي بعضُنَا بَعْضًا

– فأين الموعـــــــدُ اليومي ..... والجلسةُ ..... والإفطار ؟

وأين الدوحةُ الخضراءُ ..... والأعشابُ والأطيار ؟

ويقول الشاعر :

مَنْ لائِمـــي إنْ قُلْـــتُ : وَاكَبِـــدَاهُ تقلعُهَـــا نيـــوبُ المـــوتِ قلعـــا؟

من لائمي إن قلتُ: مـــاتَ العطـــفُ أوراقًـــا وأغصـــانًا وجـــذعا؟

من مُنْقِذي ..... ؟[١٤٨]

تكشف بنية الاستفهام عن عمق المحنة التي ألمت بالمبدع ، ومن ثم يبدو عاجزًا أمامها ، لا يستطيع إلا أن يندب لاحتراقه حزنًا وألمًا .[١٤٩]

ب) الـــنـــــــــــداء :

النداء أسلوب إنشائي يعتمد على الأداة التي تدل على جملة " أدعـــــو " مع إفادة الدلالة على هذا المعنى ، ولا يعني هذا أن نسوي بين جملة أدعو والنداء بالأداة، ففي الثانية مع ملاءمة غرض النداء فإنها تحمل قيمة صوتية لها أثرها في إثارة انفعال المتلقي " وحين تتخلص بنية النداء من دلالة الإقبال فإنها تنتج دلالات سياقية متعددة، يتحرك معظمها في نطاق الوظيفة الانفعالية ، ويتحرك بعضها في نطاق الوظيفة الإفهامية ".[١٥٠]

بيد أنه قد ورد النداء في " المراثي " مستغنيًا عن التلبية ، فليس المنادى طرفًا

ثانيًا يتبادل معه الحوار ، وإنما المتلقي هو موضع اهتمام المبدع من خلال أسلوب النداء " فهو من هذه الناحية أداة تنشيط لنفس المتقبل وتهيئة لطول نفس الشاعر".(١٥١)

والمنادى في " المراثي " / المتلقي الخاص ، هو محور آلام الذات المبدعة ، ولا يخفى أثر النداء في شد انتباه المتلقي العام ، ودفعه إلى حسن التلقي والانفعال بالتجربة ، وتدور بنية النداء في " المراثي " حول ذلك المتلقي الخاص ، فيحمل النداء قيمة صوتية تخفف من آلام الشاعر، وتنقل معاناته إلى المتلقي العام ليشاركه آلام التجربة .

ومن نماذج النداء " فيا خالدًا " (١٥٢) – " يا مليكًا – يا مليك " (١٥٣) – " يا أبا بندر" (١٥٤) – "يا خادم الحـــرمين "(١٥٥) – ومنها: " يا أبًا راحمًا، يا راحـــلًا، يا رحمة، ..."

وقد يستهل الشاعر قصيدته بالنداء مثل :

يـــا مَلِيكِـــي..في جَنَّـــةِ الخُلـــدِ ـــــــتَ وقـــدْ كُنْـــتَ بيننـــا في

فالنداء في مطلع القصيدة يمثل صرخة مدوية أمام مشهد الفراق ، ويعمل كذلك على تنشيط ذهن المتلقي وإثارة حواسه .

وقد يكثر تكرار النداء ويتجمع في صورة تقوم بدور المنشط لحركة النص، وإثارة حالة النواح الداخلي لدى المبدع، والكشف عن مدى تعلقه بالمنادى والانشغال به ، يقول الشاعر :

يا خالدٌ قَـــدْ مِـــتَ ذاكَ حقيقـــةٌ فالموتُ حـــقٌ لـــيس فيـــه مكـــابر

يا والـــدًا بالحُـــبِّ تجمـــعُ شملَنـــا وننـــامُ مـــلءَ جفونِنَـــا ونُســـاهر

يا جامعًـــا أمـــمَ الجهـــادِ بمكـــة من كان مِثْلُـــكَ في الزَّمـــان الغـــابر

يا داعيًـــا أمـــمَ الجهـــادِ بكعبـــة إن قُدْســـنا في ظـــلِّ حكـــمٍ جـــائر

يا حاملًـــا علـــمَ الجهـــاد مهللًـــا الله أكبر مـــا كـــان دينِـــي خاســـر

يا قائدًا بالعـــدلِ كنـــتَ تسوسُـــنا أفضـــالَ عهـــدٍ للزمـــانِ منـــابر

يا حاملًـــا علـــمَ التقـــدمِ والعُـــلا أمضيتَ شـــعبك للرَّخـــاءِ الزاهـــر

يا عِزَّ شَعْبٍ كنتَ أنـــتَ مَلِـــيكَهُم أحْيَيْـــتَ فـــيهم للنمـــاءِ مشـــاعر

يا خادمَ الحرمينِ يا علـــمَ الهُـــدَى قَـــدْ صِـــرْتَ في كَنَـــفِ الكـــريمِ

تكرر النداء في هذه القصيدة بصورة مكثفة تساهم في استقصاء المعنى ، وإعلاء قيمة المنادى ، والكشف عن صفاته المميزة .

فهذا النداء المتجمع ينشط الحركة داخل القصيدة ، ويعمل على تهيئة المتلقي ودفعه إلى المشاركة وحسن الاستقبال ، وعندما تتوحد أداة النداء " يا " وتتعدد صفات المنادى ، فإن هذا التنوع يساعد المبدع على استقصاء التجربة ، وإحاطة جميع جوانبها ، وبث أكبر طاقة شعورية تساعده على إثارة المتلقي ، ومتابعة أبعاد التجربة من خلال هذا التنوع : " يا خالد – يا والدًا – يا جامعًا أمم الجهاد – يا داعيًا– يا حاملًا علم الجهاد – يا قائدًا – يا عز شعب – يا خادم الحرمين ...".

فقد بدأ بالمنادى العلم "يا خالد" ثم تدرج في صفاته التي تتنامى مع بناء التجربة، فبدأ بصفة الأبوة ، ثم الجهاد والانشغال بقضايا الأمة ، وما تستلزمه من فن القيادة ، ومن ثم تكون الثمرة هي العزة، ويختم بـــــــــ"خادم الحرمين"عند التحول إلى جوار الكريم.

٦- أسلوب الشـــــــــرط :

يعد تكرار أسلوب الشرط من البنى الفاعلة في تشكيل الرؤية وإنتاج الدلالة في " المراثي " ؛ لأن الترابـــط اللغوي في أسلوب الشرط ينتج بنية جديدة دلاليًا ، حيث " إن الشرط وإن كان يؤلف بين جملتين تتكون كل واحدة منهما من مسند ومسند إليه وعلاقة إسناد ، فهو إنما ينتج جملة واحدة ذات قضية واحدة

، لا يتسنى التعبير عنها بأحد جـــزئي الجملة الشرطية (فعل الشرط – جوابه) ، رغم أن كلًا من هذين الجزأين يصلح – خـــــارج الجملة الشرطية – لأن يؤلف جملة تامة مستقلة غير مفتقر – تركيبًا ودلالة – إلى الجزء الآخر ".[١٥٨]

ويؤكد ابـــن جني على هذا الترابط المحكم بين الجملتين ، واحتياج كل منهما للآخر فيقـــول : " ومنها أن بعض الجمل قد تحتاج إلى جملة ثانية احتياج المفرد إلى المفرد ، وذلك في الشـــرط وجـــزائه ، والقسم وجوابه ".[١٥٩]

يقول الشاعر :

ولو أنَّ هذا الموتَ يقبـــلُ فديـــةً فَدَيْنَاكَ طوعًـــا كـــي تـــدومَ وتألقـــا

ولكنَّ هذا الموتَ كأسٌ مريـــرةٌ وكـــلٌّ سيحســـوها ..حصـــيفًا

ويقول الشاعر :

لو قَـــدَرْنَا علـــى الفـــداءِ لَفَدَيْـــــــــــــنَا وَلَوْ أَدْمَتِ الجُســـوم

غـــــيرَ أنَّـــــا لا نســـــتطيعُ ـــــــــــــــهِ علينـــا مـــا

فقد تكرر أسلوب الشرط عند الشاعرين،مع تصرف الشاعر الأول في بنية الأسلوب فمن المعلوم أن لو " يلزم كون جملتيها فعليتين ، وكون الفعل ماضيا"[١٦٢]،" ولا تقع إلا على فعـــل فإن قدمت الاسم قبـــل الفعـــل فيهـــا، كان على فعل مضمر ".[١٦٣]

ومن ثم تكون " لو " في المثال الأول قد دخلت على فعل مضمر يفسره الفعل " يقبل " ، بصيغة المضارعة ، ودخول " لو " على المضارع يكون " لقصد استمرار الفعل فيما مضى وقتًا فوقتًا ... أو لتنزيله منزلة الماضي لصدوره عمن لا خلاف في إخباره ".[١٦٤]

ومن المعلوم كذلك أن " لو" للشرط في الماضي مع القطع بانتفاء الشرط،" فيلزم انتفاء الجزاء" [١٦٥] ، فالجزاء منتف بانتفاء الشرط ، وهذه حقيقة فلا شفاعة

في الموت ، ومن ثم كان التعبير عن هذه الحقيقة في الأبيات التي تلي أسلوب الشرط :

- ففي النص الأول:ولكن هذا الموت كأس مريرة وكل سيحسوها .....

- وفي النص الثاني : غير أنـــــــــــــــــــا لا نستطيع .....

إذن فهي إرادة الله ، ومشاعر الرضا تظلل جوانب الصورة ، ولكنها معاني الحب والوفاء تُقَدَّمُ في هذا الموقف رمزًا للاعتراف بالجميل ، ومقابلة الإحسان بالإحسان.

ويقول الشاعر :

إنَّـــا لَنَـــذْكُرُ ســـيدًا يســـمو بـــه شعبُ الجزيـــرةِ صـــارمًا مصـــقولا

إنْ جَـــدَّ خطـــبٌ فالتَّعقُّـــلُ دَأْبُـــهُ حتى يَـــرُدَّ إلى الصـــواب جهـــولا

وإذا أجَـــازَ فمنصِـــفٌ لا يبتغـــي إلا الثـــوابَ مضـــاعفًا مـــأمولا

وإذا سَخَا جادتْ ســـحائبُ بِـــرِّهِ لا يعـــرفُ الإخـــلافَ والتـــأجيلا

وإذا خَلا في الغَيْـــبِ عـــن أقرانِـــهِ عمر المصـــلى بكـــرةً وأصـــيلا[١٦٦]

فقد تكرر أسلوب الشرط في الأبيات أربع مرات ، وتكررت الأداة " إذا " ثلاث مرات ؛ ولهذا التصرف اللغوي لأداة الشرط " إن "، فقد وردت مصاحبةً لمعنى الظـــرف ، إذ عطف على التركيـــب المبدوء بهـــا تـــركيـــب ظـــرفي مبدوء بـــــ " إذا ".[١٦٧]

وقد وظف الشاعر أداة الشرط " إن " في البيت الأول ؛ لاختلاف الدلالة ، فـــ" الأصل في أن ألا يكون الشرط فيها مقطوعًا بوقوعه ... والأصل في إذا أن يكون الشرط فيها مقطوعًا بوقوعه .... لذلك كان الحكم النادر موقعًا لإنْ".[١٦٨] فالشاعر يستبعد أن تجدّ الخطوب في عهده ، حتى إن حدث هذا فإنه يقابل الخطوب بحصافة وحكمة وروية ، حتى يردّ الجاهليـــن إلى صوابهم ، " وقد

تستعمل إنْ في مقام القطع بوقوع الشرط لنكتة:كالتجاهل.."[١٦٩]، فيرى الشاعر أن الابتلاء بالدواهي والخطوب طبيعة الحياة،فهي حادثة لا محالة، ولكن توظيف"إن" هنا لتجاهل هذه الخطوب كأنها لم تكن، ومن ثم يسهل التعامل معها، ومعالجتها، ومحو آثارها.

وفي الجانب الآخر المتصل بالمرثي اسْتَخْدَمَ " إذا " لدلالة أن الشرط فيها مقطوع بوقوعه ؛ فعطاؤه وكرمه مقطوع بوقوعهما ، لا شك في ذلك ، وخلوته مع ربه في مصلاه صباحًا ومساءً أخذت صفة الاستمرارية حتى لا يستطيع أحدٌ أن ينكرها .

ونلاحظ اقتران جواب الشرط بالفاء في البيتين الأول والثاني ، وما لهذا الاقتران من قوة في الترابط بين أجزاء الشرط ، " فالجواب إذا لم يصلح للتضام في موقع الشرط احتاج إلى أداة تضم قبله مباشرة لتقوي هذا الرابط ، هذه الأداة هي (الفاء) أو إذا الفجائية ".[١٧٠]

وبذلك فقد تناولت في هذا المبحث دراسة ظاهرة التكرار التركيبي من خلال : تكرار(الجملة ، وشبه الجملة ، و شطر البيت ، والسطر الشعري)، وتكرار الأساليب الإنشائية وأسلوب الشرط ، وفيما يلي خاتمة البحث، وقد أوجزت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة .

الخاتمة :

وبعد هذه المعايشة وظاهرة التكرار في مراثي الملك خالد بن عبد العزيز – رحمه الله – بما انتظمته من قضايا أسلوبية وضمته من محاور لغوية أوليتها كل عنايتي وآثرتها كل رعايتي ، فقد توصل البحث إلى عدد من النتائج أجلي – بإيجاز شديد – فيما يلي أهمها :

- تركيز الشعراء على بعض الأصوات وإيثارهم إياها بوصفها أداة فاعلة في بناء النص الشعري ، وقد استطاع بعض الشعراء – عن طريق تجانس التشكيل

الصوتي الناتج من توظيف بنية التكرار – رسم ملامح الصورة ، والانتقال بها من حيز الفردية إلى نطاق التجربة الإنسانية العامة .

- برع الشعراء في توظيف القافية توظيفًا خاصًا في القصيدة ؛ مما أضفى عليها لونًا موسيقيًّا أسهم بدوره في وضوح الرؤية وبناء الدلالة ، ومن خلال تأملات الباحث في المجموعات الصوتية التي تمثلها مراحل القافية في بعض القصائد ، ندرك هذا التقارب الدلالي الذي يؤدي إلى تماسك النص ، وترابط ديـــــوان " المراثي " .

- نستطيع أن نلمس هذا الحضور الواضح والمؤثر " للملك خالد " في المراثي ، من خلال الإحالة الاسمية المكررة ، فقد تكرر الاسم " خالد " بلفظه في "المراثي" سبعًا وخمسين " ٧ ٥" مرة ، وإلى جانب التعبيرات الاسمية الصريحة، جاءت تعبيرات اسمية مثل : الكنية " يا أبا بندر " فتكررت عشر مرات ، واللقب " خادم الحرمين " تكرر مرتين ، و" خادم البيت " مرة واحدة ، وجاءت بعض التعبيرات الوصفية لتحل محل الاسم مثل: " على مَلِكٍ – يا رجلًا – يا راحلًا – فقيدنا – الحبيب – يا مليكًا ..."، أو عن طـــريق الإحالة الضميرية التي أدت دورًا هامًا في اتساق النص ، فقد تكرر الضمير المحيل إلى " الملك خـــــالد " إحـــدى وتسعين وخمس مئة (٥٩١) مرة ، وهذا الانتشار الواسع أسهم بدوره في تماسك البناء النصي للمراثي ، فجعل منها كلًا موحدًا، ترتبط بدايته بنهايته .

- تكرار الفعل بصوره المختلفة في" المراثي "، وكان لذلك الحضور الفاعل والمؤثر بالدلالة على الحدث، والحركة ، والتجدد ، والتخيل ، وغيرها من الدلالات التي اقتضتها حركة السياق ، ومن ثم جاء التعبير بالأفعال أكثر ملاءمة لهذه التغيرات الزمانية والدلالية ، وأكثر فاعلية في نقل الصورة ، وإثارة انفعال المتلقي لمشاركة الشعراء في هذه المعاناة .

- إسهام تكرار التركيب – بصورة أكثر وضوحًا – في تشكيل الموسيقى ، فضلًا عن إنتاج دلالة النص ، بما يثيره من قيم انفعالية ، ودوافع نفسية.

- ساعدت بنية الأساليب الإنشائية في تشكيل رؤية الشعراء ، وقد تقدمها أسلوب الاستفهام بما يشكل ظاهرة بارزة تكشف عن عمق المحنة التي ألمت بالشعراء ، وقد ورد النداء في المراثي مستغنيًا عن التلبية ، فقد كان المنادى في المراثي / المتلقي الخاص هو محور آلام الذات المبدعة ، ولا يخفى أثر النداء في شد انتباه المتلقي العام ، ودفعه إلى حسن التلقي والانفعال بالتجربة ، حيث يحمل النداء قيمة صوتية تخفف من آلام الشاعر، وتنقل معاناته إلى المتلقي ليشاركه آلام التجربة .
- وُفِّقَ الشعراء – على اختلاف أسلوبهم وتباين ألفاظهم ومفرداتهم – في رسم صورة صادقة أماطت اللثام عن مآثر الملك الصالح خالد بن عبد العزيز – رحمه الله – ومناقبه ، فَجَسَّدُوا لنا : صلاحَ دينه ودنياه ، تواضعه وزهده ، أبوته وحبه ، انشغاله بهموم أمته وقضايا وطنه ...وغير ذلك مما لا يُعَدُّ ولا يحصى .
- هذا ولا تزال مراثي الملك خالد – رحمه الله – معينًا لا ينضب أمام الباحثين؛ لرسم صورة حياة متكاملة في الجوانب الإنسانية المختلفة .

قائمة المصادر والمراجع :

١ – المصادر :

- فتح الباري بشرح صحيح البخاري : أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (٨٥٢ هـ) ،تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي ، محب الدين الخطيب ، دار الريان للتراث ، ١٤٠٧ هـ ، ١٩٨٦ م .
- صحيح مسلم بشرح الإمام محيي الدين أبي زكريا يحيى بن شرف النووي (٦٧٦ هـ) : إشراف : علي عبد الحميد أبو الخير ، دار السلام ، القاهرة ، ١٤١٦ هـ ، ١٩٩٦ م.
- مراثي الملك الصالح خالد بن عبد العزيز آل سعود : عبد الله معيض المجيولي النفيعي ، الطائف ، السعودية ، قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز(٨١١.٩٥٣١٠٣ ن ع م) .

٢– المراجع :

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي : د.محمد العبد ، دار المعارف ١٩٨٨م.
- الاتساق والانسجام في سورة الكهف : مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إعداد: محمود بوستة ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، الجزائر ، ١٤٣٠ ه – ٢٠٠٩م .
- استخدامات الحروف العربية (معجميًا ، صوتيًا ،حرفيًا ، نحويًا ، كتابيًا): سليمان فياض ، دار المريخ للنشر ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٨ه – ١٩٩٨م .
- أسلوب الدعوة القرآنية بلاغة ومنهاجًا : د. عبد الغني محمد بركة ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٤٠٣ ه، ١٩٨٣م .
- أصوات اللغة العربية ، دراسة نظرية وتطبيقية : د. محمد حسن جبل ، التركي للكمبيوتر ، طنطا ، الطبعة الثالثة ، ١٤١٣ ه، ١٩٩٣م .
- الأصوات اللغوية:د.إبراهيم أنيس،مكتبة نهضة مصر،القاهرة،(د. ت .).
- إنتاج الدلالة الأدبية : د . صلاح فضل ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٧م .
- الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني (٧٣٩ هـ) ، شرح وتعليق وتنقيح : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة، الطبعة الثالثة ، ١٤١٣ هـ – ١٩٩٣ م.
- بلاغة التكرار في مراثي الخنساء: أ . مليكة يوراوي، جامعة محمد خيضر بسكرة – مجلة العلوم الإنسانية، ٢٠٠٦م .
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي : د. محمد عبد المطلب، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٣ م.
- البنى الأسلوبية دراسة في " أنشودة المطر " للسياب : د. حسين ناظم ، المركز الثقافي المغربي ، ٢٠٠٢م .
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث : د. مصطفى السعدني ، منشأة المعارف ، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

- البيان والتبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥ هـ) ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة السابعة ، ١٤١٨ هـ، ١٩٩٨ م .
- تأويل مشكل القرآن : أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (٢٧٦ هـ) ، تحقيق : السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٣٩٣ هـ ، ١٩٧٣ م .
- تحولات البنية في البلاغة العربية : د. أسامة البحيري ، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، طنطا، ٢٠٠٠م.
- تفاعلات الحداثة في شعر السبعينيات : د. محمد عبد المطلب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ١٩٩٥م .
- التناص وتحليل الخطاب الشعري " شعر النقائض نموذجا " :د. عبد الفتاح يوسف ، دار عامر للنشر والطباعة ، المنصورة ، ٢٠٠٠م.
- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني ، والخطابي ، وعبد القاهر الجرجاني ، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي : حققها وعلق عليها : محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦ م.
- خالد بن عبد العزيز سيرة ملك ونهضة مملكة : أحمد بن زيد الدجعاني ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، ٢٠٠٢ م ، قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز (٩٥٣.١٠٨ / د أ خ) .
- الخصائص : أبو الفتح عثمان بن جني ، تحقيق : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية ، الطبعة الثانية،١٩٥٢م .
- خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٦م .
- الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) :محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثالثة ،١٩٩٢م.
- الدعوة في عهد الملك خالد بن عبد العزيز : نمر الحربي ، رسالة جامعية ، جامعة المدينة المنورة ، كلية الدعوة ، ١٤٢٥هـ ، قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز (٩٥٣.١٠٨/ ح ن د) .

- دلالة الزمن في العربية دراسة النسق الزماني في الأفعال : عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب ، ٢٠٠٦م .
- الرثاء الخالد فيما قيل عن الملك خالد : عبد المجيد العمري ، وكالة نوسة للدعاية والإعلان ، الرياض، ١٤٠٨ هـ قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز (٨١١.٠٣ / ع ع ر) .
- شرح ابن عقيل (٧٦٩ هـ) على ألفية ابن مالك (٦٧٢ هـ):تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث ، القاهرة ، الطبعة العشرون ، ١٤٠٠ هـ ، ١٩٨٠م .
- شعر الفراق في العصر الجاهلي دراسة أسلوبية : رسالة ماجستير للباحث ، مخطوطة بكلية الآداب جامعة طنطا ، ١٤٢٣ ه ، ٢٠٠٣ م .
- الصنعة الفنية في شعر المتنبي دراسة نقدية :د. صلاح عبد الحافظ، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٣ م.
- الطراز : للإمام يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي ، تحقيق : د. عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤٢٣ هـ ، ٢٠٠٢ م .
- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل : عصام شرتح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م.
- علم الأصوات : د.كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .
- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ)، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت ، الطبعة الخامسة ، ١٤٠١ هـ ، ١٩٨١ م .
- الفروق اللغوية : لأبي هلال العسكري (٣٩٥ هـ) ، حققه وعلق عليه : محمد إبراهيم سليم ، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٤١٨ه، ١٩٩٧م .
- في أصوات اللغة العربية : د. صبري محمد القلشي ، دار الشروق ، المنصورة، طبعة ١٤٣٠ ه ، ٢٠٠٩م .
- القافية وأثرها في تشكيل النص الشعري " دراسة تطبيقية على قصائد اللزوميات " : د.أحمد عطية الحمودي، صحيفة " دار العلوم " الإصدار الرابع السنة السادسة – العدد الثاني عشر ، شعبان ١٤١٩ ه ، ديسمبر ١٩٩٨م.

- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٧ م.
- قضية الأصالة والفرعية في دراسة النحو العربي : د. صلاح بكر، ذات النطاقين للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩١ م .
- الكامل في التاريخ : للإمام أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني ، المعروف بـ " ابن الأثير " (٦٣٠ هـ) ، راجعه وصححه : د. محمد يوسف الدقاق ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٤٠٧ هـ ، ١٩٨٧ م .
- كتاب دلائل الإعجاز : لأبي بكر عبد القاهر الجرجاني (٤٧٤ هـ) ، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني مصر، دار المدني بجدة، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، ١٤١٣ هـ ، ١٩٩٢ م.
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر : أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (٣٩٥ هـ) ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، ومحمد أبي الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٣٧١ هـ ، ١٩٥٢ م .
- كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم : الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠هـ) ، ترتيب وتحقيق : د. عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، طبعة ١٤٢٤ه ، ٢٠٠٣م .
- لسان العرب: لابن منظور ، تحقيق : عبدالله علي الكبير وآخرين ، دار المعارف، القاهرة ،١٤٠١ هـ ، ١٩٨١ م .
- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ضياء الدين بن الأثير (٦٣٧ هـ)، قدمه وحققه وعلق عليه: د . أحمد الحوفي ، دكتور بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ،(د. ت .).
- مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص ، زتسيسلاف واورزيناك ، ترجمه وعلق عليه : أ .د سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٤٢٤ه – ٢٠٠٣م .

- مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، دراسة في بلاغة النص: شكري الطوانسي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ م.
- معجم مقاييس اللغة : لأبي الحسين أحمد فارس بن زكريا(٣٩٥ هـ) ، تحقيق وضبط : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، ١٣٩٩ هـ ، ١٩٧٩ م .
- معلقات العرب : د. بدوي طبانة ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، طبعة ١٤٠٤ ه ، ١٩٨٤م .
- مفتاح العلوم :لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي (٦٢٦ هـ)، تحقيق: د. أكرم عثمان يوسف ، مطبعة دار الرسالة ، بغداد، ١٤٠٢ هـ ، ١٩٨٢ م .
- المقتضب :لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد (٢٨٥ هـ) ، تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث، الطبعة الثالثة ، ١٤١٥ هـ ، ١٩٩٤م .
- الملك خالد بن عبد العزيز آل سعود دراسة تاريخية وحضارية : نوال الخياط ، رسالة جامعية ، جامعة أم القرى ،كلية الشريعة والدراسات الإسلامية ، ٢٠٠٣ م ، قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز (٩٥٣.١٠٨ / خ ن خ) .
- موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، الطبعة السادسة ، ١٩٨٨ م .
- النظام النحوي : د . محمد صلاح بكر ، ذات النطاقين للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١م .
- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : تامر سلوم ، دار الحوار للنشر والتوزيع بسوريا ، ١٩٨٣ م .
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، (د. ت .) .

" هذا البحث تم دعمه من قبل برنامج دعم البحوث والباحثين بجامعة الملك خالد – المملكة العربية السعودية برقم :(KKU_S025_33) ".

★ ★ ★

الهوامش والإحالات:

(١) الرثاء الخالد فيما قيل عن الملك خالد : عبد المجيد العمري ، وكالة نوسة للدعاية والإعلان، الرياض ، ١٤٠٨هـ قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز (٨١١.٠٣ / ع ع ر)، ص٧؛ومراثي الملك الصالح خالد بن عبد العزيز آل سعود: عبد الله معيض المجيولي النفيعي، الطائف ، قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز (٨١١.٩٥٣١٠٣ / ن ع م) ص٩ .

(٢) الرثاء الخالد فيما قيل عن الملك خالد : ص٧ .

(٣) مراثي الملك الصالح خالد بن عبد العزيز آل سعود: ص ١٧،١٨ ؛و الرثاء الخالد : ص٧.

(٤) ينظر: مراثي الملك الصالح خالد بن عبد العزيز آل سعود : ص١١ .

(٥) السابق : ص ١١ .

(٦) الدعوة في عهد الملك خالد بن عبد العزيز : نمر الحربي ، رسالة جامعية ، جامعة المدينة المنورة ، كلية الدعوة ، ١٤٢٥هـ ، قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز (٩٥٣.١٠٨/ ح ن د) ، ص١١٢ .

(٧) خالد بن عبد العزيز سيرة ملك ونهضة مملكة : أحمد بن زيد الدجعاني ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، ٢٠٠٢ م، قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز (٩٥٣.١٠٨ / د أ خ) ص٣٧٦ .

(٨) السابق : ص٣٨٢ .

(٩) انظر : البيان والتبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥ هـ) ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة السابعة، ١٤١٨ هـ ، ١٩٩٨ م ، ج ١ ص ١٠٥؛ وتأويل مشكل القرآن: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (٢٧٦هـ)، تحقيق : السيد أحمد صقر ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٣٩٣ هـ ، ١٩٧٣ م، ص ٢٣٢ – ٢٥٥ ؛و كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (٣٩٥ هـ) ، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٣٧١ هـ ، ١٩٥٢ م ، ص ١٩٣ ؛ و العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الخامسة ، ١٤٠١هـ، ١٩٨١ م ، ج ٢ ص ٧٣ – ٨٠ ؛ و المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ضياء الدين بن الأثير (٦٣٧ هـ) ، قدمه وحققه وعلق عليه : د . أحمد الحوفي ، دكتور بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، (د. ت .) ،

ج٣ ص ٣- ٤٠ .

(١٠) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٧ م ، ص٢٤٢ .

(١١) مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص : شكري الطوانسي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ م، ص١٤٣ ؛ وانظر : الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢ م ، ص٣٩ .

(١٢) قضايا الشعر المعاصر : ص٢٤٣ .

(١٣) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي : د.محمد العبد ، دار المعارف، ١٩٨٨م ، ص٣٢ .

(١٤) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني ، والخطابي ، وعبد القاهر الجرجاني ، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي : حققها وعلق عليها: محمد خلف الله ، ود. محمد زغلول سلام،= =دار المعارف ، مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٦ م (من كتاب بيان إعجاز القرآن للخطابي (٣٨٨ هـ) ، ص ٥٢ .

(١٥) ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية : د. زهير أحمد المنصور ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد (١٣) العدد (٢١) ،رمضان ١٤٢١ ه ، ديسمبر ٢٠٠٠م ، ص٢.

(١٦) التناص وتحليل الخطاب الشعري " شعر النقائض نموذجًا " : د. عبد الفتاح يوسف ، عامر للنشر والطباعة ، المنصورة ، ٢٠٠٠ ، ص .٧٥ ؛ وانظر: إنتاج الدلالة الأدبية: د. صلاح فضل ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص٢٧٥ .

(١٧) المثل السائر : ج٣ ص٣ ؛ و ج٤ ص٢٨٤ .

(١٨) المراثي تتكون من ثلاثة أبواب: الباب الأول دراسة نظرية ، والباب الثاني مراثي من الشعر الفصيح ، والباب الثالث مراثي من الشعر العامي ، وهذه ليست محل هذه الدراسة.

(١٩) يُنظر: في أصوات اللغة العربية : د. صبري محمد القلشي ، دار الشروق ، المنصورة ، طبعة ١٤٣٠ ه ، ٢٠٠٩م ، المقدمة .

(٢٠) موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، الطبعة السادسة ، ١٩٨٨م، ص٤١ .

(٢١) مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة : ص١٤٢ .

(٢٢) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي : ص٣٢ .

(٢٣) السابق : ص١٣ .

(٢٤) مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة : ص١٤٢ .
(٢٥) السابق : ص١٤٢ .
(٢٦) نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي : تامر سلوم ، دار الحوار للنشر و التوزيع بسوريا ، طبعة ١٩٨٣م ، ص٤٤.
(٢٧) ق١ص٢٢ ، د. غازي القصيبي .
(٢٨) الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ، (د.ت)، ص٧٥.
(٢٩) كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم : الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠هـ) ، ترتيب وتحقيق : د.عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٣م ، ج١ص٤١.
(٣٠) ق١ ص٢٢ ، د. غازي القصيبي .
(٣١) الأصوات اللغوية : ص٧٥ .
(٣٢) السابق : ص٦٦.
(٣٣) ق٤ ص٣٠ ، د. مانع سعيد العتيبة .
(٣٤) الأصوات اللغوية :ص٥٤.
(٣٥) السابق: ص٥٧.
(٣٦) الخصائص : أبو الفتح عثمان بن جني ، تحقيق : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية ، الطبعة الثانية ،١٩٥٢م ،ج٢ ص١٦٤.
(٣٧) ق٣٥ ص٩١، طه البركاتي .
(٣٨) ق٢٦ ص ٧٢ ، منصور سالم زنفلي .
(٣٩) الأصوات اللغوية : ص٢٧ .
(٤٠) السابق : ص٢٨ .
(٤١) يُنظر :شعر الفراق في العصر الجاهلي دراسة أسلوبية : رسالة ماجستير للباحث ، مخطوطة بكلية الآداب جامعة طنطا ، ١٤٢٣ ه ، ٢٠٠٣ م، ص١٧.
(٤٢) الأصوات اللغوية : ص٢٩ .
(٤٣) السابق : ص٧٥ .
(٤٤) شعر الفراق في العصر الجاهلي دراسة أسلوبية : ص٦٣ .
(٤٥) ق٢٩ ص٧٨ ، علي أحمد عبد الله مظفر .
(٤٦) الفروق اللغوية : لأبي هلال العسكري (٣٩٥ هـ) ، حققه وعلق عليه : محمد إبراهيم سليم ، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٤١٨ه، ١٩٩٧م، ص٤١.
(٤٧) ق٣ ص٢٨ ، عبد الله بن محمد بن خميس .

(٤٨) الأصوات اللغوية : ص٦٦ .
(٤٩) ق٤ ،ص ٣٠ ، د. مانع سعيد العتيبة .
(٥٠) ينظر: لسان العرب : لابن منظور ، تحقيق : عبدالله علي الكبير وآخرين ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٤٠١ هـ، ١٩٨١م، مادة جمر ، ج٨ ص٦٧٤.
(٥١) ينظر: الكامل في التاريخ : للإمام أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني ، المعروف بـ "ابن الأثير "(٦٣٠ هـ) ، راجعه وصححه : د. محمد يوسف الدقاق ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ١٤٠٧ هـ ، ١٩٨٧ م ، (فتح عمورية ٢٢٣ هـ) ج٦ ص ٤٠ .
(٥٢) ق٩ ص ٤٠ ، مطلق مخلد الذيباني .
(٥٣) العمدة : ج٢ ص ١٤٧ .
(٥٤) الخصائص : ج٢ ص١٦٤ .
(٥٥) استخدامات الحروف العربية (معجميًا ، صوتيًا ،حرفيًا ، نحويًا ، كتابيًا): سليمان فياض ، دار المريخ للنشر ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٨ه، ١٩٩٨م ، ص ٤٠؛ علم الأصوات : د.كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص٣١١.
(٥٦) الخصائص : ج٢ ص١٥٧-١٥٨ .
(٥٧) السابق : ج٢ ص١٦٣ .
(٥٨) المثل السائر : ج٢ ، ص٢٤١ ؛ وانظر : الخصائص : ج٣ ، ص ٢٦٨.
(٥٩) استخدامات الحروف العربية : ص٣٩ .
(٦٠) السابق : ص٥٩ .
(٦١) أصوات اللغة العربية ، دراسة نظرية وتطبيقية : د. محمد حسن جبل ، التركي للكمبيوتر ، طنطا ، الطبعة الثالثة ، ١٤١٣ ه، ١٩٩٣م ، ص ١٨٩ .
(٦٢) الخصائص : ج٢ ص١٥٥ .
(٦٣) مستويات البناء الشعري : ص٨٨ .
(٦٤) القافية وأثرها في تشكيل النص الشعري " دراسة تطبيقية على قصائد اللزوميات " : د . أحمد عطية المحمودي ، صحيفة " دار العلوم " الإصدار الرابع – السنة السادسة – العدد الثاني عشر، شعبان ١٤١٩ ه – ديسمبر ١٩٩٨ م ، ص ٢٩٥ .
(٦٥) البنى الأسلوبية دراسة في " أنشودة المطر " للسياب : د. حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي المغربي ، ٢٠٠٢م ، ص١٠٠.
(٦٦) ق٣ ص٢٨ ، عبد الله بن محمد بن خميس .
(٦٧) السابق : ص٢٨ .
(٦٨) ق٩ ص٤٠ ، مطلق مخلد الذيباني .

(٦٩) ق١٨ ص٥٩ .

● الرقم (١) إشارة إلى رقم البيت في القصيدة.

(٧٠) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب= =العلمية ، بيروت، لبنان ، (د. ت .) ، ص ٨٦ .

(٧١) السابق : ص٩٠ .

(٧٢) معلقات العرب : د. بدوي طبانة ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، طبعة ١٤٠٤ هـ ، ١٩٨٤م ، ص٣١٩ .

(٧٣) قضايا الشعر المعاصر : ص٢٣١ .

(٧٤) تفاعلات الحداثة في شعر السبعينيات : د. محمد عبد المطلب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص٧٩؛ وانظر: الصنعة الفنية في شعر المتنبي دراسة نقدية: د. صلاح عبد الحافظ ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٨٣م، ص٥٤ .

(٧٥) مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص ، زتسيسلاف واورزنياك ، ترجمه وعلـــق عليـــه : أ .د سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م، ص١٢٣ .

(٧٦) يراجع : بلاغة التكرار في مراثي الخنساء : أ . مليكة بوراوي ، جامعة محمد خيضر بسكرة – مجلة العلوم الانسانية، ٢٠٠٦م ، ص٨ ، ٩ .

(٧٧) العمدة : ج٢ ، ص٧٦ .

(٧٨) ق١٢ ص٤٦ .

(٧٩) العمدة : ج٢ ص ٧٣ – ٧٦ .

(٨٠) يراجع : مراثي الملك الصالح خالد بن عبد العزيز آل سعود : ص١٣ –١٤ ؛ والرثاء الخالد فيما قيل عن الملك خالد : ص١٣ – ١٥ .

(٨١) ق٣١ ص ٨٢ ، أحمد عبد السلام غالي .

(٨٢) معجم مقاييس اللغة : لأبي الحسين أحمد فارس بن زكريا(٣٩٥ هـ) ، تحقيق وضبط : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، ١٣٩٩ هـ، ١٩٧٩م، ج٥ ص ٣٥١– ٣٥٢ .

(٨٣) الفروق اللغوية : ص١٨٢ .

(٨٤) ينظر : الخصائص : ج٣ ص ٢٦٤– ٢٦٨ .

(٨٥) مدخل إلى علم النص : ص ١٢٥ .

(٨٦) السابق : ص١٢٥ .

(٨٧) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ١٩٩١ م ، ص٥ .

(٨٨) السابق : ص٥ .

(٨٩) يراجع : الاتساق والانسجام في سورة الكهف : مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، إعداد : محمود بوستة ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، الجزائر ، ١٤٣٠ ه – ٢٠٠٩م ، ص٦٥ ، وما بعدها .

(٩٠) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب : ص١٨ .

(٩١) السابق : ص١٧ ؛ وانظر : الاتساق والانسجام في سورة الكهف : ص٦٣ .

(٩٢) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب : ص١٧ .

(٩٣) السابق : ص١٨ ؛ وانظر الاتساق والانسجام في سورة الكهف :ص٦٣ .

(٩٤) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب : ص١٨ .

(٩٥) السابق : ص١٨ .

(٩٦) نفسه : ص ١٨(وضمائر الملكية مثل : كتابي ، كتابك ، كتابه ...).

(٩٧) ينظر: كتاب دلائل الإعجاز : لأبي بكر عبد القاهر الجرجاني (٤٧٤ هـ) ، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني مصر ، دار المدني بجدة ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثالثة ، ١٤١٣ هـ ، ١٩٩٢ م ، ص ١٧٤ .

(٩٨) المثل السائر : ج٢ ص ١٨١ .

(٩٩) السابق : ج٢ ص ١٨٣ .

(١٠٠) ق٢٦ ص٧٢، الشاعر منصور سالم زنفلي .

(١٠١) دلالة الزمن في العربية دراسة النسق الزماني للأفعال : عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر، المغرب ، ٢٠٠٦م ، ص٧٤ .

(١٠٢) الطراز: للإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي ، تحقيق : د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤٢٣ هـ ، ٢٠٠٢ م ، ج ٢ ، ص ٧٥ .

(١٠٣) المثل السائر : ج٢ ص ١٨١ .

(١٠٤) ق١٣ ص٤٨ ، الشاعر محمد حسن فقي .

(١٠٥) ينظر : دلالة الزمن في العربية دراسة النسق الزماني للأفعال : ص٦٠ .

(١٠٦) ق١٤ ص ٥١ ، عبد الله حسن النهاري .

(١٠٧) يراجع :فتح الباري بشرح صحيح البخاري: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني(٨٥٢ ه)، تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي ، محب الدين الخطيب ، دار الريان للتراث ، ١٤٠٧ هـ ، ١٩٨٦ م ، كتاب مناقب الأنصار ، باب الإسراء ، ج٧ ، ص ١٥٣ .

(١٠٨) الملك خالد بن عبد العزيز آل سعود دراسة تاريخية وحضارية :نوال الخياط، رسالة جامعية ، جامعة أم القرى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٣م، قاعدة معلومات الملك خالد بن عبد العزيز (٩٥٣.١٠٨/خ ن خ) ص١٣٢.

(١٠٩) ق٣٣ ص ٨٧ ، الشاعر مصطفى السروجي .

(١١٠) شعر الفراق في العصر الجاهلي دراسة أسلوبية : ص ١٣٥ .
(١١١) ق٣١ ص٨٢ ، أحمد عبد السلام غالي .
(١١٢) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب : ص٢٤ .
(١١٣) السابق : ص ٢٤ .
(١١٤) ق١١ ، ص ٤٤ ، محمد بن علي السنوسي .
(١١٥) ق٢٦ ص٧٢ ، منصور سالم زنفلي .
(١١٦) الفروق اللغوية : ص ١٧٤.
(١١٧) ق٣٣ ص٨٧ ، مصطفى السروجى .
(١١٨) المثل السائر: ج٢ ، ص ١٨٣ .
(١١٩) ق٢١ ص٦٧، محمد عبد العزيز شلبي
(١٢٠) يُنظر : مفتاح العلوم:لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي (٦٢٦هـ) ، تحقيق : د. أكرم عثمان يوسف ، مطبعة دار الرسالة ، بغداد ، ١٤٠٢ هـ ، ١٩٨٢ م ، ص٥٤٣ .
(١٢١) تحولات البنية في البلاغة العربية: د.أسامة البحيري، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع ، طنطا ،٢٠٠٠م ، ص١١٦.
(١٢٢) ق١٧ ص٥٧، د. مريم البغدادي .
(١٢٣) ق٧ ص ٣٦ ، أبو تراب الظاهري .
(١٢٤) أسلوب الدعوة القرآنية بلاغة ومنهاجًا : د. عبد الغني محمد بركة ، مكتبة وهبة، القاهرة ، ١٤٠٣ ه ، ١٩٨٣م، ص١٧٢ .
(١٢٥) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث : د. مصطفى السعدني ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٧م ، ص١٧٢ ؛ ويراجع : شعر الفراق في العصر الجاهلي دراسة أسلوبية : ص١٨٢ .
(١٢٦) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث : ص١٧٣ .
(١٢٧) ق٢٩ ص٧٨ ، على أحمد عبد الله مظفر .
(١٢٨) ق٣٥ ص٩١ ، طه البركاتي .
(١٢٩) الطراز : ج ٢ ص ١٦ .
(١٣٠) ق٣٣ ص٨٧ ، مصطفى السروجي .
(١٣١) شعر الفراق في العصر الجاهلي دراسة أسلوبية : ص٢١٩ .
(١٣٢) ق٧ ص ٣٦ ، أبو تراب الظاهري .
(١٣٣) ق٣٥ ص٩١ ، طه البركاتي .
(١٣٤) ق١٤ ص٥١ ، عبد الله حسن النهاري .
(١٣٥) أخرجه البخاري في كتاب الجماعة والإمامة ،باب من جلس في المسجد ينتظر

الصلاة ، وفضل المساجد رقم (٦٢٩) ج١ ص ٢٣٤ ، وفي كتاب الزكاة ، باب الصدقة باليمين ، رقم (١٣٥٧)ج٢ص ٥١٧؛ وصحيح مسلم بشرح الإمام محيي الدين أبي زكريا يحيى بن شرف النووي (٦٧٦هـ): إشراف:علي عبد الحميد أبي الخير، دار السلام، القاهرة، ١٤١٦ هـ ،١٩٩٦م، كتاب الزكاة، باب فضل إخفاء الصدقة رقم(١٠٣١) ج١٢ص٢١١.

(١٣٦) ق١٨ ص٥٩ ، أحمد جبر .

(١٣٧) السابق : ص٥٩ ، أحمد جبر .

(١٣٨) نفسه : ص٥٩ ، أحمد جبر

(١٣٩) ق٢٤ ص٧٠ ، عبد العزيز رسلان .

(١٤٠) ق٢ ص٢٦ د . غازي القصيبي .

(١٤١) مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة : ص٢٥٩ ؛ وانظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي : د . محمد عبد المطلب ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٣م ، ص ٥٠ ؛ وخصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦م ، ص ٣٤٩ ؛ وتحولات البنية في البلاغة العربية : ص٩٣ .

(١٤٢) ينظر : قضية الأصالة والفرعية في دراسة النحو العربي : د . صلاح بكر ، ذات النطاقين للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١ م ، ص٩٧ .

(١٤٣) ق٦ ، ص٣٤ ، عبد الله بن عبد العزيز بن إدريس .

(١٤٤) أسلوب الدعوة القرآنية بلاغة ومنهاجًا : ص١٧٢ .

(١٤٥) ق١ ص٢٢ ، د. غازي القصيبي .

(١٤٦) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل : عصام شرتح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م ، ص٣ .

(١٤٧) ق٢ ص ٢٤ .

(١٤٨) ق٢٥ ص٧١ ، محمد سعد المشعان .

(١٤٩) يُنظر : لسان العرب : مادة ندب ،ج٦ ، ص٤٣٨٠، (فالندب: أن تذكر النائحة الميت بأحسن أوصافه وأفعاله).

(١٥٠) تحولات البنية في البلاغة العربية : ص١٢٦ .

(١٥١) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ص٣٦٧ .

(١٥٢) ق٦ ص٣٤ ، عبد الله بن عبد العزيز بن إدريس .

(١٥٣) ق٩ ص٤٠ ، مطلق مخلد الذبياني ، ق١٠ص٤٣ ، عبد العزيز بن محمد بن إبراهيم آل الشيخ .

(١٥٤) ق١٣ ص٤٨ ، محمد حسن فقي .

(١٥٥) ق١٤ ص٥١ ، عبد الله حسن النهاري .
(١٥٦) ق١٣ ص٤٨ ، محمد حسن فقي .
(١٥٧) ق٢٧ ص٧٤ ، طلعت أحمد حسين وفا .
(١٥٨) مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة : ص٢٨٧ .
(١٥٩) الخصائص : ج٣ ص١٧٨ ؛ وانظر : كتاب دلائل الإعجاز : ص٢٤٦ .
(١٦٠) ق٦ ٣٤ ، عبد الله بن عبد العزيز بن إدريس .
(١٦١) ق١٣ ص٤٨ ، محمد حسن فقي .
(١٦٢) الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني (٧٣٩ هـ) ، شرح وتعليق وتنقيح : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م ، ج٢ ص١٢٦ .
(١٦٣) المقتضب :لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد (٢٨٥ هـ)، تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث ، الطبعة الثالثة ، ١٤١٥ هـ، ١٩٩٤م ، ج٣ ، ص ٧٧ .
(١٦٤) الإيضاح في علوم البلاغة : ج٢ ص١٢٦ .
(١٦٥) السابق : ج٢ ص١٢٥ .
(١٦٦) ق٢٨ ص٧٦ ، د. محمد سعد الدبل.
(١٦٧) انظر:خصائص الأسلوب في الشوقيات:ص٤٨٨؛وتحولات البنية في البلاغة العربية:ص١٨٦.
(١٦٨) الإيضاح في علوم البلاغة : ج٢ ص١١٧ .
(١٦٩) السابق : ج٢ ص١١٩ .
(١٧٠) انظر : النظام النحوي : د . محمد صلاح بكر ، ذات النطاقين للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١م، ص١٨٣؛ وشرح ابن عقيل (٧٦٩ هـ) على ألفية ابن مالك (٦٧٢ هـ):تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار التراث، القاهرة، الطبعة العشرون ، ١٤٠٠ هـ، ١٩٨٠م ، ج ٤ ص ٣٧ ، ٣٨ .