المكونات النحوية المتضافرة لتمكين النداء

دراسة دلالية في شعر مبارك بن سيف آل ثاني

الدكتوراه

حنان أحمد عبد الله الفياض

أستاذ مشارك – جامعة قطر- كلية الآداب والعلوم

الملخص:-

تهدف هذه الدراسة إلى دراسة دلالات النداء المعَزَّزة بمكونات نحوية أخرى، من خلال الإجابة عن مجموعة من الأسئلة من بينها: هل أسلوب النداء منفردا قادر على استيعاب المقاصد الإبداعية العليا؟ وكيف يكون الشأن إذا التقت به وتقاطعت معه أساليب لغوية أخرى؟ وهل يمكن أن يكون الإبداع رهينة استخدام واحد؟

وتشتمل على مبحثين: أولهما نظري، وفيه تلخيص الدلالات العامة للمكونات النحوية التي شكّل تضافرها سمة ملحوظة في نداء الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني. وثانيهما تطبيقي، وفيه محاولة دراسة نتائج تضافر هذه المكونات النحوية مع النداء، وأثر ذلك في دلالات النص الشعري من خلال قصائد الشاعر.

Vocative Grammatical Tools in the Poetry of Mubarak bin Saif Al Thani

Dr.Hanan Al Fayaydh
Associate Professor - University Qatar - Faculty of Arts and Sciences

Abstract:

The aim of this study is to investigate the implications of the vocative case with other grammatical components by answering a set of questions, including: Is the vocative case alone able to accommodate the higher creative goals? Moreover, how does this happens if it comes across and intersects with other linguistic styles? Can creativity be hostage to one use?

It includes two topics: the first is theoretical, which summarizes the general connotations of grammatical components, which is a remarkable feature in the use of the vocative case in the poetic texts of Mubarak bin Saif al-Thani. The second is practical, in which there is an attempt to study the results of the combination of these grammatical components with the vocative and the impact on the poetic text.

المقدمة:-

برز أسلوب النداء في قصائد الشاعر القطري مبارك بن سيف آل ثاني بوصفه أحد أهم الأساليب النحوية التي أحسن الشاعر توجيهها توجيها يخدم معانيه، ويرتقي بها إلى مستوى البيان والتأثير.

والحقيقة أن أسلوب النداء لم يكن قط تفردا بلاغيا عند شاعر بعينه دون سواه، فهو الأسلوب الذي يندر ألا يُستغل زخمه الدلالي، وألا توظف أدواته في الأساليب الأدبية العالية عامة، وفي الشعر خاصة. إنه الأسلوب النحوي الذي لم تغفل كتب البلاغة أثره في المعنى، والذي ورد متعددا بكل أشكاله في كتاب الله، مما جعل المفسرين يقفون طويلا على أسراره، ولم يستطع النحاة وهم يقعّدون للغة أن يتجاوزوا دلالاته في الكلام.

ولا يمكن للناظر في كتاب الله ألا تستوقفه نداءات الحق سبحانه وتعالى، ليتأمل كيف وُظّف هذا الأسلوب النحوي ليجنح بالخطاب القرآني نحو مقاصد عظيمة منها ما هو للترغيب أو للترهيب أو للتقريع، أو لغير ذلك من المعاني البليغة. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا ﴾[١]، فالمفسرون يرون أن النداء هنا جاء للتلطيف والتقريب، و"حُذف منه حرف النداء لأنه منادى قريب مُفاطِن للحديث، وفيه تقريب له، وتلطيف لمحله"[٢].

ولا مجال هنا لسرد ما ذكره المفسرون من دلالات النداء خارجا عن معناه الأصلي، فهي أكثر من أن تحصى، ولكن كثرتها تدل على كون النداء طاقة لغوية فذة قادرة على استيعاب المبدع ورغباته.

وإن الهدف من هذه الدراسة ليس دراسة دلالات النداء بحد ذاتها، بل دراسة دلالاته المعَزَّزة بمكونات نحوية أخرى، وهل أسلوب النداء منفردا قادر على استيعاب المقاصد الإبداعية العليا؟ وكيف يكون الشأن إذا التقت به وتقاطعت معه أساليب لغوية أخرى؟ وهل يمكن أن يكون الإبداع رهينة استخدام واحد؟

إنها مجموعة من التساؤلات نحاول الإجابة عنها من خلال مبحثين: أولهما نظري، وفيه تلخيص الدلالات العامة للمكونات النحوية التي شكّل تضافرها سمة ملحوظة في نداء الشاعر، تمهيدا لتناول دلالاتها الخاصة في نداء الشاعر في المبحث التطبيقي.

أما الثاني فهو المبحث التطبيقي، وفيه محاولة دراسة نتائج تضافر هذه المكونات النحوية مع النداء، وأثر ذلك في دلالات النص الشعري من خلال قصائد الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني.

المبحث الأول: المكونات النحوية الداعمة للنداء في شعر مبارك بن سيف آل ثاني:

قبل البدء بشرح الدلالات العامة للمكونات النحوية المتضافرة مع النداء والداعمة له في شعر مبارك بن سيف آل ثاني تجدر الإشارة إلى توضيح مفهوم التضافر الذي عني البحث بإثباته ، والمقصود به اشتراك عدد من المكونات النحوية المتنوعة ذات الدلالات المختلفة لتمكين دلالة بعينها أو توجيهها أوتعزيزها بدلالات أخرى من شأنها أن تنحوَ بالمعنى منحى آخر مقصودا كان أو غير مقصود ، فعلى الرغم مما يحظى به أسلوب النداء من قدرات خاصة تجعله متخطيا الكثير من الأساليب النحوية الأخرى في تلبية مطالب الشعراء والأدباء صوب معانيهم، فإن هذه القدرات قد تحتاج - في سياقات خاصة - إلى مكونات نحوية أخرى تعززها، وتلقي بظلالها المعنوية على الدلالة العامة للنداء، فتؤكدها أو توجهها أو تزيدها وهجا، مضيئة وجه المعنى المطلوب، ومبرزة ملامحه، ومزيلة في بعض الأحيان شبهة التداخل بين المعاني والالتباس بين الدلالات، وقد لاحظنا أثناء دراسة دلالات النداء أن التعبير عن دلالات بعينها قد لا يكتمل للشاعر دون أن تتضافر لديه عدد من المكونات النحوية.

وقد كثرت تلك المكونات وتعددت، وجاءت على مستويين: مستوى داخلي، ومستوى خارجي.

أما المستوى الداخلي فيشير إلى تضافر المكونات النحوية المكونة لجملة النداء، مثل: أداة النداء، وأشكال المنادى، وجملة جواب النداء. فهذا التضافر الداخلي يؤدي دورا رئيسا في توجيه الدلالة العامة للنداء، ويظهر بأشكال عديدة، منها:

١- تضافر دلالة حذف حرف النداء ودلالة نداء غير العاقل وإنزاله منزلة العاقل.

٢- تضافر استخدام (يا) من بين أدوات النداء ودلالات النداء بالنكرة غير المقصودة، وقد شكل النداء بالنكرة غير المقصودة ظاهرة في شعره، حتى أنزل النكرة المقصودة في مقامات معينة منزلة غير المقصودة.

٣- تضافر دلالات نداء المعرف بالألف واللام بواسطة، مثل: (أيها).

٤- تضافر دلالات نداء العلم ودلالات استخدام النكرة المقصودة ودلالات النداء بالمنادى المضاف، أو تضافر شكلين فقط منها.

٥- تضافر دلالة الحرف ودلالة جملة جواب النداء.

٦- تضافر دلالة التجوّز في المنادى مع دلالة جملة جواب النداء.

٧- تضافر دلالة التصغير ودلالة النكرة غير المقصودة.

لقد كانت تلك أهم المكونات المتضافرة في المستوى الداخلي لجملة النداء، وقد أدى هذا التضافر لمزيج من الدلالات المتنامية بحسب الدلالات الخاصة لكل مكون منها، وسوف تتجلى بوضوح في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة.

أما فيما يتعلق بالمستوى الخارجي لجملة النداء، فقد كانت أكثرُ المكونات النحوية دعما لدلالة النداء هي الاستفهام والاعتراض والتكرار، وقد أدى تضافرها الدلالي مع دلالات النداء دورا ظاهرا في الجنوح بالنداء لمعانٍ ولطائف ومقاصد يحتاج إليها السياق، ويتطلبها الإبداع.

ولا شك أن لكل مكون من هذه المكونات منفردا دلالاته الخاصة التي أدت في اجتماعها مع مكون آخر إلى ضروب من الدلالات سارت بالنص في اتجاهات عدة. ونسجل هنا بعضا مما ذكرته كتب اللغة في دلالات هذه المكونات:

١- الاستفهام:

أسلوب الاستفهام من الأساليب النحوية التي يندر أن تستخدم في الأدب والشعر دالة على معناها الأصلي، وهو طلب الفهم[٣]، فشأنه في الغالب أن يستعان به لإشعال فتيل المعنى، والانتقال به من مستوى المباشرة والقصد إلى مستوى التفكر والتأمل، وقد وردت الكثير من التأملات في خروج الاستفهام عن أصل معناه عند صاحب الكتاب، حيث عدّد من معانيه الكثير غير المعنى الأصلي، فنستطيع القول إن سيبويه "أعطانا الصورة التي نحتذيها لاستخراج كل معنى من المعاني التي نلحظها في الاستفهام عند استعماله بغير الاستخبار والاسترشاد"[٤]. ومن أمثلة ذلك حديثه عن دلالة الاستفهام على التوبيخ، فقد تنبه لها سيبويه في أثناء تقعيده للغة حيث يقول: "أتميميًّا مرة وقيسيًّا أخرى؟ وإنما هذا

أنك رأيت رجلاً في حال تلوّن وتنقّل، فقلت: أتميميًّا مرة وقيسيًّا أخرى، كأنك قلت: أتعود تميميًّا مرة وقيسيًّا أخرى، فأنت في هذه الحال تعمل على تثبيت هذا له، وهو عندك في تلك الحال في تلون وتنقل، وليس يسأله مسترشدًا عن أمر هو جاهل به ليفَهّمه إياه ويخبره عنه، ولكنه وبخه بذلك"[٥]، وقد أفاد البلاغيون من هذه الآراء، ومن هؤلاء عبد القاهر الجرجاني، حيث يورد عددًا من النماذج، ويشرح دلالات الاستفهام ثم يقول معلقًا عليها: "واعلم أن الهمزة فيما ذكرنا تقرير بفعل قد كان، وإنكار له بِمَ كان، وتوبيخ لفاعله عليه"[٦].

ومن البلاغيين الذين تحدثوا عن خروج الاستفهام للتوبيخ الزمخشري، وهذا ما يراه في قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ ﴾[٧]، حيث يقول: "توبيخ يزدادون به عذابًا إلى عذابهم وحسرة إلى حسرتهم"[٨].

وقد كان التوبيخ واحدا من الأغراض التي عرض لها النحويون والبلاغيون في حديثهم عن خروج الاستفهام عن أصل معناه، ولكنهم تنبهوا لدلالات كثيرة جدا لهذا الأسلوب، منها: التنبيه والتقرير والتقريع والإنكار وغيرها الكثير.

إنّ الاستفهام - بما ينطوي عليه من استثارة للمتلقي، وتحريض مستفز للإجابة - ينشئ علاقة وطيدة بين النص والمتلقي، حيث السؤال الذي لا بد له من إجابة، حتى إن كانت إجابة بغرض التقرير فقط.

ويدلّ على قيمته وروده بكثرة في القرآن الكريم؛ إذ ورد فيه "من أساليب الاستفهام أروع الصور، وأكثرها للوجدان إثارة، وأشدها على النفس وقعًا، فنرى تلك الأساليب تتوالى في مواضع كثيرة منه، مؤدية شتى المعاني البلاغية، محققة هذا التلوين الكلامي الذي يهز المشاعر هزًّا، ويبعث في النفس شغفًا به، وشوقًا إلى تتبّعه في حركة سيره، ومجرى انتقاله"[٩].

ومن خروج الاستفهام عن معناه الأصلي كذلك توجيه المعنى العام لغرض العتاب مثل الاستفهام الوارد في قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ ﴾[١٠]، وقد ذكر السيوطي في هذه الآية أن الاستفهام جاء فيها دالا على معنى العتاب[١١].

إن أسلوب الاستفهام - بما ينطوي عليه من دلالات - يضفي على الأسلوب الشعري والأدبي لفتات جميلة، ولطائف رائعة، وهو بمفرده يشكل جناحا من أجنحة الشاعر

بإمكانه أن يحلق من خلاله بعيدا في آفاق رحبة من المعاني، أما إذا تضافر هذا الأسلوب، وتداخل مع أساليب أخرى، فحينها يكون للمعنى شأن آخر توجهه دلالات تلك الأساليب وتأثيرها في السياق العام للنص، ويؤدي تضافرها معا إلى معانٍ أقوى وأجمل.

٢- الاعتراض

الاعتراض أهم أحد المكونات النحوية البارزة في توجيه الدلالات والمعاني، وذلك لما يتسم به هذا الأسلوب من قدرة على فصل المتلازمين، ذلك الفصل الذي يتم لتحقيق دلالات خاصة. يقول ابن هشام: "المعترضة بين شيئين؛ لإفادة الكلام تقوية، وتسديدًا أو تحسينًا"(١٢).

فإذا كانت أهم دلالات الاعتراض هي التقوية والتسديد والتحسين، فإنها كذلك السبيل الأمثل لاحتواء المعاني الطارئة والغايات العارضة: "وإنما هي تعبير عن خاطر طارئ من دعاء أو قسم أو قيد بشرط أو نفي أو وعد أو أمر أو نهى أو تنبيه، إلى ما يريد المتكلم أن يلفت إليه انتباه السامع"(١٣).

وإذا كان للجملة الاعتراضية هذه القدرة الفائقة على احتواء التعبير الطارئ، فإنها المكون النحوي الأمثل لتأكيد المعاني المقصودة وتثبيتها، خاصة في الشعر الذي يتطلب تراكيب ذكية قادرة على استيعاب حاجة البيت الشعري لما يحفظ توازنه ويعبر عن مقصوداته، وقد وعى هذه القدرة الفذة للجملة الاعتراضية ابن جني الذي يرى أن الجملة الاعتراضية إنما هي دليل على تمكن الشاعر وقوة فصاحته: "والاعتراض في شعر العرب ومنثورها كثير وحسن، ودال على فصاحة المتكلم وقوة نفسه وامتداد نفَسه"(١٤).

وقد لاحظ علماء اللغة والبلاغة قديما دور الجملة الاعتراضية، ليس في استيعاب الطارئ فقط، بل في توجيه المعاني صوب المقصود وتجويدها، فقدامة بن جعفر يرى أن من أبرز دلالات الاعتراض إتمامَ جودة المعنى المقصود، ويستشهد على ذلك بقول طرفة:

فَسَقَى ديارَك – غيرَ مُفْسِدِها - صَوْبُ الرَّبيعِ وَدَيْمَةٌ تَهْمِي(١٥)

"فقوله: غير مفسدها، إتمام لجودة ما قاله"(١٦).

وللجرجاني رأي في تضافر المكونات النحوية لجودة المعنى وتمامه، ويجعل الاعتراض هو المنتصر لكل هذه المكونات، فيشير إلى الجملة المعترضة وأثرها الدلالي في دلائله، في أثناء حديثه عن مزايا النظم، إذ يورد شاهدًا لابن المعتز يبين من خلاله أن الجملة الاعتراضية قد قوّت المعنى، وأضافت لمحاسن البيت حسنًا. يقول ابن المعتز:

وإِنّي عَلَى إِشْفَاقِ عَيْنِي من العِدَى لَتَجْمَحُ مِنِّي نَظْرَةٌ ثُمَّ أُطْرِقُ[١٧]

ويعلق عبد القاهر قائلاً: "فترى أن هذه الطلاوة وهذا الظرف، إنما هو لأنْ جعَلَ النظر يجمح وليس هو لذلك، بل لأنْ قال في أول البيت:(وإني) حتى دخل اللام في قوله: (لتجمح)، ثم قوله: (مني)، ثم لأنْ قال: (نظرة)، ولم يقل: (النظر) مثلا، ثم لمكان (ثم) في قوله: (ثم أطرق)، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف، وهى اعتراضه بين اسم (إن) وخبرها بقوله: (على إشفاق عيني من العدى)"[١٨].

هكذا يقرر الجرجاني أن جمال المعنى ولطافته إنما جاءت نتيجة اجتماع مكونات نحوية عدّة كانت الجملة الاعتراضية المؤكدةَ لها والمعززة دورها.

وقد تعددت دلالات الجملة الاعتراضية وتنوعت بحسب السياق، فجاءت تضفي على سياقات بعينها معاني لم تكن لتتحقق لولا اعتراضها، فابن الأثير مثلا يرى أن الاعتراض يضفي على سياقات الغزل لطفًا، وعلى المديح أبهة وجلالاً، وعلى الهجاء تأكيدًا وإثباتًا[١٩].

وقد بدا واضحا رأي الجرجاني وابن الأثير فيما تقوم به الجملة الاعتراضية من دور في تأكيد المعنى العام أو تثبيته أو توجيهه أو الإضافة إليه فيما سُجّل في هذه الدراسة من نتائج دور الاعتراض في توجيه دلالات النداء في شعر مبارك بن سيف آل ثاني.

٣- التكرار

التكرار هو أظهر طرق التوكيد ظهورا في الشعر خاصة، وفي الأساليب الأدبية عامة، وإذا كان أسلوب التوكيد يضفي على الكلام قوة وتمكينا فإن التكرار تأكيد التمكين، واستجابة لحاجات النفس التي تلوذ بالتكرار، ليس من أجل التمكين فقط، بل لأسباب أخرى كثيرة يشير إليها سياق الكلام، ويدل عليها المسرح اللغوي العام الذي استخدمت فيه. وفي الدلالة العامة للتوكيد يقول ابن جني: "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته

واحتاطت له"[٢٠]، غير أن التكرار بوصفه طريقا للتوكيد يختلف عن التوكيد اللفظي، فالتوكيد اللفظي لا تتجاوز صوره ثلاث مرات، ولا يُفصل بينه وبين المؤكد[٢١]، والتكرار ليس كذلك، فهو يأتي على مستويات عديدة يصعب حصرها حصرا كاملا "نتيجة لارتباطه بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها"[٢٢].

ومن المناسب هنا ذكر بعض أنماط التكرار التي صنفها الباحثون، وقد ظهرت تلك الأنماط بشكل جلي في قصائد الشاعر متآزرة مع النداء وموجهة لدلالاته، وهي بحسب الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد:

- التكرار الاستهلالي: "يستهدف في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة، من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين: إيقاعي ودلالي"[٢٣].

- التكرار الختامي: "يؤدي دورا شعريا مقاربا للتكرار الاستهلالي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتاجيا في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة"[٢٤].

- التكرار الدائري: "ينهض على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، ربما لا يجيء التكرار في جملة الخاتمة مطابقا تماما لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه"[٢٥].

- تكرار اللازمة: "يقوم على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستويها الإيقاعي والدلالي محورا أساسا ومركزيا من محاور القصيدة، ويتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل..." [٢٦].

وقد تباينت نظرة الباحثين في معالجة أنماط التكرار، فنتج عن هذا التباين تصنيفات كثيرة لا مجال لذكرها في هذه الدراسة، وما يعنينا هنا هو تلك الصلة بين التكرار وتوجيه النص الشعري بعامة، وبينه وبين توجيه دلالات النداء، خاصة في تلك السياقات التي يتجاوز فيها التكرار التمكينَ والتقوية، ويصبح دالاً على ما خفي في الضمير، أو عظم في

النفس. وقد لفتت هذه الظاهرة انتباه النقاد من حيث صلتها بعاطفة الشاعر، وربطوا بين تكرار بعض الألفاظ أو العبارات الشعرية وبين الحالة النفسية للشاعر ومقاصده في التعبير، فقد فهم هؤلاء النقاد أن إعادة الألفاظ - التي هي رسل الضمير – في الشعر باعثها عمق في الإحساس، وصدق في الشعور، وكأن الشاعر يحس بقصور اللفظ الأول عن أداء ما يعتمل في نفسه، وعجزه عن تصوير جواه الدفين، فيعيد اللفظ أو العبارة لعله يبلغ بكثافة العبارة وتركيز الصورة أن يعبر عن كثافة الشعور وعمق الإحساس، ولعله من المعروف أن هذا الذي كثر ترداد اللسان له قد استبدّ بالقلب، وحفر مسارب له في النفس[٢٧].

المبحث الثاني: دلالات التضافر النحوي للنداء في شعر مبارك بن سيف آل ثاني:

لقد مثل النداء أحد أهم أجنحة النص الشعري عند الشاعر القطري مبارك بن سيف آل ثاني، لذلك فإن ظهوره بكل أشكاله بدا واضحا جدا لمن يستقرئ نصوصه، وسيبدو لافتا كذلك للمستقرئين شعره كيف شكل الاستفهام والاعتراض والتكرار جناحا آخر من أجنحة التحليق الإبداعي، فقد ساهمت تلك الأساليب النحوية في فك أسرار المعاني التي قصدها النداء، أو تأكيدها، أو توجيهها ضمن سياقها العام، وكما ذكرنا في المبحث الأول فإن دلالات التضافر النحوي جاءت ضمن مستويين: داخلي وخارجي، ومن خلال هذا المبحث سنقوم بتفصيل تلك الدلالات بمستوياتها المختلفة من خلال هذه الدراسة التطبيقية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر اعتمد بشكل لافت على أسلوب النداء ليفتتح قصائده، أو ليبدأ به المقاطع الشعرية فيها، وكذلك ليغلق قصائده.

وقد كانت أبرز دلالات الاستهلال بالنداء:

أ- التحبب:

وهي من أبرز دلالات النداء، ومن ذلك قوله[٢٨]:

تعالي إليَّ - مياه الخليج –

تعالي كلحن حبيبٍ حبيب

وليس في هذا النداء طلب إقبال، إنما هو إنزال غير العاقل منزلة العاقل الذي يسمع ويستجيب، وقد يُنادى غير العاقل إذا "أردت تنزيله منزلة العاقل المميز الذي يفهم ويمتثل للنداء"[٢٩]. وهذا يلفت إلى درجة من الحب بلغت بالشاعر مبلغًا يعامل به مياه الخليج معاملة المحبوبة التي يُناديها بحب، ويعزز هذه الدلالة حذف حرف النداء (يا)، وهو ما يدل على التقرب والتودد.

ومثل هذا النداء لما لا يعقل كثير جدًّا في الشعر العربي، وفي كل سياق يحمل دلالة خفية، فقد نادى الشعراء الدار والشجر والقمر والبحر والموت والبرق والروح والجسد وكل شيء، "وكل ذلك ينزع منزعًا نفسيًّا واحدًا هو الإحساس بالاندماج في الأشياء، والاقتراب منها، وبث الروح الإنسانية فيها لتكون قادرة على المشاركة والإحساس بما يحسه الشاعر من مشاعر مختلفة"[٣٠].

ويتجلى في هذا الاستهلال دور تضافر كل من التكرار الاستهلالي والتوكيد اللفظي في تأكيد دلالة النداء نحو التحبب، وتمكين مشاعر الحب نحو الخليج من الظهور بجلاء، مما أضفى على الاستهلال جمالا وإشراقا، فضلاً عن تأثيره في وجدان السامع الذي يستقبل النص الشعري بـ "انبعاث وجداني يفيض على السامع حرارة يتحرك له قلبه، وإلا كان صورة باردة تفقد نبض الحياة"[٣١].

ب- التنفيس:

ومن ذلك افتتاحه لقصيدة (الليل والضفاف)، حيث يقول[٣٢]:

يا ضفافَ الشَّطِّ

هل أشكو لما بي من حنين؟

أم أداري ما بقلبي من جوى؟

في هذه القصيدة يبدو الحزن مسيطرًا؛ وذلك لأن الضفاف ليس لها ذكر آخر في القصيدة، فالمرجح أن هذا النداء الهدف منه التفريغ النفسي بخطاب ما لا يعقل، وإنزاله منزلة من يعقل على سبيل التنفيس. ويبدو أن الشاعر كان يجلس حين كتب هذه القصيدة أمام ضفة ما لم تتضح في القصيدة. ونلمح من كلمات المقطع الثاني أن الضفة

المقصودة ربما كانت ضفة الخليج؛ فـ (النخيلات) و(الهجير) هي طبيعة بيئة الخليج العربي. وهذا المقطع يقول فيه[٣٣]:

يا ضنينًا قد أتاني الطيفُ في الليل البهيم

فأجيبي يا نُخيلاتٍ نأتْ

هل سمعتِ رجعَ آهاتِ الكليم؟

يا هجيرًا كنتُ أشكو لفحه

أين مني حلو ذياك النّسيم؟

ويتضافر هنا الاستفهام مع النداء مع تكرار الإيقاع باستخدام النداء والاستفهام وما تضيفه تلك الاستفهامات من حيرة، ثم حسرة تبدو واضحة في استفهامات المقطع الثاني، كل ذلك يجعل اتجاه دلالة النداء للتنفيس مؤكدا ومؤشرا لسياق النص الحزين الواقع في غياهب الحيرة والحسرة.

وحين يستهل الشاعر قصيدته بالنداء، يكون مؤذنًا بإيقاع القصيدة القادم؛ فالنداء الحزين علامة الإيقاع الحزين كما في قصيدة (سفن الغوص البائسة)، حيث يقول[٣٤]:

إيه يا ماء الخليج

كم شربنا ماءك المالح

ورمال الأرض صخر ولهيب

ويتضافر مع النداء في هذه القصيدة تكرار اللازمة الذي يتمثل في تكرير جملة (إيه يا ماء الخليج) لتكون مفتاحا لكل مقطع من مقاطع القصيدة، وفي هذا تنفيس يدعم دلالة النداء، ويسهم في التماسك النصي، كما أن التكوين البنائي للازمة المكررة - حيث استخدام اسم الفعل (إيه) بدلالته على التأوه، وحرف النداء (يا) ذي المد الصوتي المناسب لسياقات الألم والحزن، و"المدّات في الصياغات المتوترة الحزينة لها أهمية"[٣٥] - كل ذلك يتضافر مع النداء، ويوجه للتنفيس.

ج- الجذب والتشويق:

وقد يفتتح بالنداء والهدف جذب القارئ، كقوله في مقام الغزل[٣٦]:

يا درة بين الجُمان

محسودة بين الحسان

وهنا استهلال بالنداء وباستخدام النكرة غير المقصودة، وفيه تجوّز لأن حق (يا درة) هو الضم، ولكن الشاعر تجوز[٣٧]، وأنزل النكرة المقصودة منزلة النكرة غير المقصودة[٣٨]، فالمحبوبة معروفة ومعينة، وفي مثل هذا الاستهلال تشويق للقارئ لتتبّع صفات هذه الدرة والتعرف إليها، وهذا له دوره في الجذب واللفت، كما يلحظ هنا استخدام (يا) التي لنداء البعيد، والمقام مقام تحبب وتقرّب، وذلك فيه ما فيه من الحاجة لمد الصوت، فمد الصوت له أثر نفسي في حالات الحزن وفي حالات الفرح كذلك.

فضلاً عن ذلك فإنّ هذه النكرةَ دلّت على التعظيم، مما ناسب مقام الغزل. ودلالة النكرة على التعظيم معروفة عند البلاغيين، وقد سبق لها صاحب الكتاب بقوله: «ويقول: أتاني اليوم رجل، أي: في قوته ونفاذه، فتقول: ما أتاك رجل، أي: أتاك الضعفاء"[٣٩].

ومن الافتتاح بالنداء لقصد التشويق واللفت قوله في قصيدة (أمام نخلة)[٤٠]:

يا نخلة فوق الكثيب

مهجورة الأصحابِ يحجبها الغروب

وفي هذا النداء تشويق، ولكنه يختلف عن سابقه من حيث إن التشويق هنا إنما جاء لتمتلئ النفس بمشاعر الشفقة على تلك النخلة الوحيدة المهجورة، مما يحرض نفس القارئ، فتُقبل على بقية المعاني باندفاع وتدفق. وفي تنكيرها هنا دلالة الوَحْدة، وهي من دلالات التنكير التي أشارإليها سيبويه أيضًا[٤١].

وفيها أيضًا إنزال للنكرة المقصودة منزلة غير المقصودة رغبة في التنكير، فنداؤه هنا موجه لنخلة معينة معروفة، والتنكير بالتنوين إنما كان وصولاً لدلالة التشويق.

د- التنبيه:

وذلك في افتتاح قصيدة (الغرب المهذب)، حيث يقول[٤٢]:

أيُّها الإنسانُ في الأرضِ المعذَّب

هل تراه الحب ولّى؟

أم تراه القلبُ أجدب؟

أم ترى الدنيا زِحاما؟

والضمير اليوم أذنب؟

كيف أرضاها حياة؟

وأخٌ في الأرضِ منسيٌّ معذّب؟

والافتتاح بالنداء مستخدمًا صيغة (أيها) ذات الزخم الدلالي؛ لما تتضمنه من تنبيه من خلال (يا) وإبهام من خلال (أي)[٤٣]، يدل على إرادة التنبيه واللفت لما يرد في المقطع من تساؤلات، كما أن هذه الاستفهامات المتكررة بما تحمل من دلالات الحيرة والعتاب، تدل على سبب اللفت والتنبيه الذي أداه النداء باستخدام صيغة النداء بـ (يا أيها) التي تعد أكثر أساليب النداء ورودًا في القرآن الكريم، والسر في ذلك كما يرى علماء البلاغة هو "أهمية المقاصد التي نادى الحقُّ خلقَه ليُسمِعهم إياها"[٤٥].

وهنا نلحظ أنه لولا تضافر أسلوب الاستفهام بما حمله من مقاصد، لاستشكل توجيه النداء لدلالة التنبيه.

هـ- التحسر:

وذلك في افتتاحه قصيدة (مناجاة الدهر) إذ يقول[٤٦]:

أيا دهرُ أرجع لي السنينَ الخواليا

وأيامَ عُمْرٍ كان ذا القلبُ خاليا

ودلالة النداء هنا هي الحسرة؛ فاستخدام (أيا)[٤٧] - وهي لنداء البعيد - تدل على حجم ما يكنّه الشاعر في نفسه من ألم، حيث المد الصوتي دلالة على الحسرة المخبوءة في ثوب النداء، و"المدّات في الصياغات المتوترة الحزينة لها أهمية"[٤٨]؛ فقد نادى الدهر نداء البعيد الذي تفصله عنه آلام الدهر وأوجاعه.

ودلالة النداء في هذا البيت تجلت أكثر ما تجلت في الأداة، ودور أداة النداء في كشف دلالاته قد يفوق بقية أركانه في الأهمية فقد "ترى الأداة في كثير منها كأنها صيحة أو

صرخة يطلقها الشاعر والبليغ المبين"[٤٩].

وهذه أغلب دلالات الاستهلال بالنداء في قصائد الشاعر، ومن المهم الإشارة إلى أن الشاعر اعتمد أسلوب النداء بشكل كبير في بداية المقاطع الشعرية ذات المعاني الجديدة في قصائده، وليس فقط في استفتاح القصائد، فرأينا النداء يتصدر أول المقاطع الشعرية في قصيدة الشعر الحر، أو يتصدر أبياتًا بعينها في قصيدة الشعر العمودي. ونستشهد على ذلك بقصيدته (الليل والضفاف) التي كانت مستهلة بالنداء، حيث يستهل المقطع الثاني منها بقوله[٥٠]:

يا ضنينًا زارني الطيف في الليل البهيم

فأجيبي يا نخيلاتٍ نأت

هل سمعتِ رجعَ آهاتِ الكليم؟

ويقول في مقدمة مقطع آخر من القصيدة نفسها[٥١]:

يا لَعمرٍ قد مضى يُحصي الليالي

لاهثًا خلف سرابٍ من خيال

ومثل ذلك افتتاحه جميع مقاطع قصيدة (سفن الغوص البائسة) بالنداء، وهي التي استهلها بقوله[٥٢]:

إيه يا ماء الخليج

ومن الشعر العمودي قصيدته (يا زهور الربيع) التي استهلها بقوله[٥٣]:

يا زهور الربيع قد عاد لي ليلي بالندى والنجوم والذكريات

وعشقتُ الحبيب في كل طيفٍ وخيالٍ يزف أغلى الصفات

ويفتتح بالنداء حين يستدعي معاني جديدة، فيقول في القصيدة نفسها[٥٤]:

يا غديرًا ويا زهور الخزامى يا ربيعًا.. ويا ليالي الندامى

قد ألِفتَ الربا طيورًا وروضًا فعلامَ الرحيلُ علاما؟

ويقول أيضا مستفتحًا معاني أخرى[٥٥]:

يا ربيعًا لِم الرحيلُ شهورًا وهبوب النسيم نجمي وفجري

أنا شاعرٌ كطيرك أهفو حيثُ روض الغدير والماءُ يجري

ويتضح في هذه الافتتاحات استناد الشاعر إلى أساليب تآزر النداء، وتمكن لدلالاته خاصة الاستفهام والتكرار.

ومثل ذلك كثير في قصائد الشاعر، وفي هذا دلالة على أن الشاعر اتخذ من النداء مدخلاً لغويًّا لإبراز المعاني والأفكار الجديدة، ووسيلة لربطها بنسيج القصيدة المعنوي، وتحقيق التماسك النصي.

وكما اعتمد الشاعر أسلوب النداء مدخلاً لمعانيه وأفكاره الجديدة، اعتمده أيضا لغلق معانيه واختتام قصائده، وهذا الغلق له دلالته أيضًا التي يمكن أن تستمد من سياق القصيدة.

ومن دلالات الغلق بالنداء:

أ- تأكيد الحب:

وذلك كما في قصيدته (مسافر على أمواج الخليج)، وهي التي استهلها بالنداء، فيقول في غلقها بالنداء أيضا [٥٦]:

ونجمَ الصباح إذا ما بدا

وفجرًا يقبّل تلك الدروب

فهيّا خذيني - مياهَ الخليج -

وهو نداء محذوف الأداة (مياه الخليج) كالذي بدأ به القصيدة، وهو يعزز ما ذكرناه سابقًا عن دلالة هذا النداء على الحب والشوق، وفي الغلق به تأكيد عليه.

ب- تأكيد التحسر:

وذلك كما في قصيدة (رفقة الصِّبا)، وهي مفتتحة بالنداء، فيقول في غلقها[٥٧]:

ربّاه كيف لنا لُقيا على صِغرٍ؟

وكيف تُعقبها بالبين ربّاه؟

وهذا الغلق بالنداء فيه دلالة على التحسر تدلُّ عليها مدة الصوت باستخدام هذه اللغة من لغات إضافة المنادى إلى ياء المتكلم (ربّاه)، وتكرارها يعزز هذا الشعور، إضافة إلى

الاستفهام وما يحويه من معاني الحسرة أيضًا، وغلق القصيدة بمثل هذا يدل على استمرار شعور الحسرة والتأكيد عليه.

فهنا تضافر التكرار والاستفهام لتأكيد التحسر.

ج- تأكيد الاغتراب:

ويغلق بالنداء أيضًا في قصيدته (أغنية الربيع)، وهي أيضًا قد استهلها واستهل جميع مقاطعها بالنداء. يقول في غلقها[٥٨]:

يا ربيعًا – متى رحلت – وطيفا

عشته في البعاد لو كنت تدري

وهذا الغلق جاء منسجمًا مع نداءات القصيدة التي جاء أغلبها نكرة غير مقصودة لتدل على حالة من الاغتراب الروحي، والغلق هو تأكيد الاستمرار في هذا الشعور.

ويبرز في هذا الغلق الاعتراض ليفصل بين المتعاطفين، ملوحا بالحسرة التي يعززها الاستفهام، وقد تضافرت كل هذه المكونات النحوية لتحيط اغتراب الشاعر الروحي بالحسرة، ذلك الذي لم يكن تحققه بالنداء وحده ممكنا.

د- الاستئناس:

حيث نجده في غلق قصيدة (بحر الزمرد) يقول[٥٩]:

يا نجمُ إنك قد شهدتَ عناءهم بالله يا نجمَ الثريا تخبرُ

وهذه القصيدة التي يصف فيها الشاعر بحر الخليج مفاخرًا ببطولات أهله، خلَت من النداء، إلا هذا الغلق الذي تكرر فيه النداء مرتين، وهو نداء ما لا يعقل، وإنزاله منزلة من يعقل للاستئناس به، وقد أدى مثل هذا الخطاب إلى غلق القصيدة بخطاب تنفيسي يؤكده تكرار الشاعر للنداء مرتين، إضافة إلى أن استخدام شكلين مختلفين للنداء في هذا الغلق: الأول المنادى المقصود، والثاني المنادى المضاف، فيه الإبهام ثم التفسير، وهذا من شأنه أن يترك أثره في النفس، ولاسيما إذا كان هذا آخر بيت في القصيدة.

كانت تلك بعض نماذج لغلق القصائد باستخدام أسلوب النداء.

أما دلالات أسلوب النداء بعيدًا عن الافتتاح والغلق، فكانت كالاتي:

١- التعجب:

ومن ذلك قوله[٦٠]:

يا لعمرٍ قد مضى يُحصي الليالي

لاهثًا خلف سرابٍ من خيالي

وهذه الدلالة من أهم دلالات النداء التي تناولها البلاغيون في كتبهم، وقد يكون التعجب من الأمر الذي فيه غرابة، أو قد يكون تعجبًا لمعانٍ أخرى يستدعيها السياق، كدلالة التعجب في هذا البيت على الحسرة. والنداء الدال على التعجب له صيغة محددة هي دخول لام مفتوحة، وهي التي يسميها سيبويه: حرف الإضافة[٦١].

وقد يكون النداء للتعجب مؤذنًا بصورة شعرية خيالية، فهو نداء للتعبير عن الدهشة والإعجاب، وذلك كما في قوله[٦٢]:

يا لكأسٍ ماؤها ضوءُ القدر

يا لَنورِ الفجر

إنْ عبَّأهُ قطرُ السحر

وقد أضفى تكرار النداء التعجبي هذا تأكيد حالة الدهشة، والحق أن تكرار النداء هنا أضفى شكلا من التوكيد المُوحي بحجم الدهشة، فهل كان للدهشة أن تأخذ زخمها هذا لولا التكرار؟

٢- التحبب:

ومن التضافر الموجه للنداء قوله[٦٣]:

أتراه الحبُّ يا ساحرتي

يصنعُ الأحلامَ من تلك الخصال؟

لقد تضافر الاستفهام التقريري بهدف تدليل المحبوبة والتحبب إليها مع النداء ليجعل دلالة التحبب تغلب على المقطع.

ومنه[٦٤]:

وجعلتُ قربكِ – يا حبيبةُ- جنتي

وجعلتُ بُعدكِ – يا حبيبةُ – ناري

وهنا يتضافر تكرار الإيقاع والاعتراض والنداء، ليضفي على النداء أقصى مشاعر التحبب، ويؤكد عليها.

٣- تلوين الخطاب العاطفي:

وهو شكل من أشكال التحبب، وقد استخدمه الشاعر في قصيدة كاملة يغلب عليها الحب والحاجة لتدليل المحبوبة بالمتاح من ألفاظ التغزل والعاطفة. ويظهر هذا واضحًا في قصيدته (نُوّارة)، حيث يستهلها بالنداء، ويستمر في استخدامه خلال القصيدة لتنويع الخطاب الغزلي. يقول فيها[٦٥]:

نُوارة يا أحلى الأسماء

يا نجمًا ضاء بغير فضاء

يا ورد النرجس يا أملاً

يا طيف رجاء

هل من عجبٍ

إنْ حَنَّ الطيرُ إلى الأفياء؟

أو حنّتْ صحراءٌ عطشى

تتساءلُ عن قطراتِ الماء

قولي وأجيبي نُوّارة

يا حبي يا أحلى الأسماء

لم أعلم أني فيكِ عشقتُ الشمس

حتى شاهدتُكِ في الظلماء

إني أحببتك يا عطرًا

أزكى من أوراء الحناء

إنّي أبحرت بلا رؤيا

كوني نورًا وسناء

إني أبحرتُ ببحر الشوق

فترفق يا بحر الأنواء

في هذه القصيدة، يحرك النداء الخطاب بشكل حيوي، ويعين الشاعر على تلوين الخطاب العاطفي، ويمكنه من استخدام ألفاظ الحب التي يرغب في تنوعٍ لطيف أضفى على القصيدة جوًّا غزليًّا وعاطفيًّا بدا واضحًا من مفردات المنادى. ويعزز هذا الخطاب العاطفي حرص الشاعر على استخدام حرف النداء (يا) وهو للبعيد، ولكنه هنا مناسب؛ لما فيه من مد صوتي يناسب العاطفة الجياشة، ويحرص الشاعر على حذفه حين ينطق اسم محبوبته (نوارة)، وهذا تأكيد لشعور الحب والتلطف، ويتضافر في هذا المقطع التكرار والاستفهام ليبعثا على هذا المقطع متعة التنويع، وقيمة التنقل من فن إلى فن وهذه طريقة حسنة امتدحها علماء البلاغة، فابن قتيبة يرى أن "افتنان المتكلم والخطيب في الفنون، وخروجه عن شيء إلى شيء - أحسنُ من اقتصاره في المقام على فن واحد"[٦٦].

٤- <u>التعظيم والتفخيم:</u>

ومن ذلك قوله[٦٧]:

من أين يَهُبُّ الحزنُ عليك

يا عشتارْ

أتغوصُ الشمس بقاع النفط

لتبحثَ عن شجر "المحّار"؟

فأجيبي ساكنة الشمس

يا ربّةَ مملكةِ الأقمارْ

فقوله: (يا ربَّة مملكة الأقمارْ) نداء فيه تعظيم، واستخدامه النداء محذوف الأداة في قوله: (ساكنة الشمس) يدل على ذلك، فهو يخاطب شيئًا عظيمًا غير عادي، شيئًا يسكن الشمس. ورغم أنه بعيد فعليًّا لم يُظهر الشاعر الأداة (يا)، وهي التي لا يُقدّر عند الحذف غيرها[٦٨].

وإنما حذف الحرف تخفيفًا من حدة الأمر في قوله: (فأجيبي)، وكأنه يتودد لها بعد أن

أمرها، مما يؤكد التعظيم في النداء الذي يليه، لاسيما أن المنادى لفظ يدل على العظمة كذلك، وهو (ربة).

وهنا تضافر ملحوظ بين الاستفهام وبين التكرار والنداء.

وقد يكون من التعظيم في الحب رفعًا لقدر المحبوب. ومن ذلك النداء في قوله[٦٩]:

تقول أراك.. إني أراك

يا مَن صاغني

في عقد أشعاره

فلا تنس

نجيمات السنا الآتي

وفي استخدام اسم الموصول (من) دلالة على ذلك، فالدلالة باستخدام اسم الموصول، مع ما يحتاج إليه من فك إبهامه بصلة الموصول بعده، مما يعطيه تكاثفًا دلاليًّا، كل هذا يُعطي للنداء بُعدًا آخر، ويجنح به نحو الغموض، فهذا المحبوب عظيم في نفس محبوبته، للدرجة التي تجعل كل الأسماء أو الألفاظ البيِّنة لا تناسب خطابه.

وقد يلجأ الشاعر للتجوّز في النداء حين يقصد التعظيم، وذلك مثل[٧٠]:

إيهٍ – خليجٌ – لا تنمْ عن ظالمٍ كلا، ولا يُذكر بك الفقراء

وهنا تنوين للنكرة المقصودة تجوزًا[٧١] لتعظيم الخليج، فما بعد النداء نهي عن شيء عظيم لا يليق بالخليج أن يصدر منه، وهو الظلم والفقر، كما أن التنوين في البيت أحدث قرعًا صوتيًّا ينسجم مع ما يتبع النداء من نهي وردع.

وقد استخدم النداء ذاته بدون تنوين في معنى آخر من القصيدة نفسها، وذلك في قوله[٧٢]:

إيهٍ – خليجُ – فإنْ تفرَّق شملنا يوما سيختم ذا الفراقَ لقاءُ

يبدو الهدوء واضحًا في هذا الخطاب الخالي من التنوين، والذي ينسجم أيضًا مع هدوء المعنى.

ويتجوز أيضًا في مثل قوله في بحر الخليج[٧٣]:

لولاك – يا بحرُ – لما شَقيتْ به روحٌ ولا سُمِعَتْ لها أصداءُ

ويلاحظ هذا في كل موضع يريد فيه الشاعر تعظيم المنادى. ولم تشكل تلك ظاهرة في شعره.

٥- التحقير:

وقد يؤدي النداء دلالة مغايرة للحب تمامًا، فيكون الغرض منه التحقير، ومنه قوله من قصيدته (مذكرات شاعر من العالم الثالث)[٧٤]:

صوت.. صوتان

ماذا؟ ماذا؟.. كم قلت لنا؟

مليونان.. مليونان

ويحك يا هذا.. حتى الآن؟!!!

والتحقير واضح من استخدام (هذا) بالإشارة فقط دون ذكر الاسم، وتتضافر هنا المكونات النحوية الظاهرة في شعره، وهي الاستفهام والتكرار لتصل بالنداء في نهاية المقطع لدلالة التحقير.

٦- الاغتراب والبعد:

ومما شكل ظاهرة لافتة في نداء الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني النداء باستخدام النكرة غير المقصودة، وقد أدت تلك النكرات دورها في إبراز حالة الاغتراب والبعد، وهي دلالات تنطلق من الجانب النفسي لدى الشاعر لتخدم معاني القصيدة.

ومن النكرة غير المقصودة قوله في مقطع من مقاطع قصيدته (الليل والضفاف)[٧٥]:

يا ضنينًا قد أتاني الطيفُ في الليل البهيم

فأجيبي يا نُخيلاتٍ نأتْ

هل سمعتِ رجع آهات الكليم؟

يا هجيرًا كنت أشكو لفحه

أين مني حلوُ ذياك النسيم؟

وهذه النكرات معلومة لدى الشاعر، ولكنه جعلها في منزلة ما لا يُعرف ليدل على البعد بينه وبين وطنه الذي يذكر منه النخيلات والهجير. وتصغير المنادى في (يا نخيلاتٍ) تُلمح بأن الشاعر يخاطب معروفًا مقصودًا، وها هو يتلطف معه ويتحبب إليه مستخدمًا

التصغير، مما يؤكد أن الشاعر قصد للنكرة غير المقصودة قصدًا ليبين حالة البعد التي يشعر بها. وتضافر الاستفهام هنا مع النداء ليجنح بالاغتراب نحو الحسرة والحيرة عبر لونين من دلالات الاستفهام.

ومن النكرة غير المقصودة أيضا قوله[٧٦]:

يا غديرًا ويا زهور الخُزامى

يا ربيعًا ويا ليالي الندامى

ثم في بيت آخر من القصيدة نفسها يقول[٧٧]:

فدعيني يا رُفقتي يا طيورا

فلقد أصبح الفؤاد حطاما

وفي بيت آخر يقول[٧٨]:

يا ربيعًا لِم الرحيلُ شهورا

وهبوب النسيم نجمي وفجري

ويختم القصيدة بالنكرة غير المقصودة أيضًا في قوله[٧٩]:

يا ربيعًا – متى رحلت – وطيفًا

عشته في البعاد لو كنت تدري

وهذه النكرات غير المقصودة أيضًا توضح المسافة بين الشاعر وبين ذكرياته مع الربيع؛ فالغدير والربيع والطيور جميعها ذكريات حاضرة في ذهنه، ولكنه خاطبها بخطاب غير المقصود، ليبين حالة البعد الحاصلة بينهما، ويدعم النداء فيها التكرار والاستفهام والاعتراض.

٧- <u>التعميم:</u>

وقد يستخدم النداء والغرض التعميم، كقول الشاعر في حواره مع (نياركس) الذي خاطبه باسمه مباشرة في بيت سابق، ثم أعاد النداء باستخدام النكرة غير المقصودة، فقال[٨٠]:

يا جائلاً في الشرق غيرَ مميّزٍ أين الذكاءُ وقد رماكَ غباءُ؟

في هذا النداء لم يخاطب الشاعر بالنكرة المقصودة رغم علمه بمخاطبه، ولكنه جعل الخطاب خطابًا عامًّا ليشمل كل جائل في مياه الخليج يصنع صنيعه، واستخدم

الاستفهام للاستهزاء والتقريع.

ومثل ذلك أيضًا قوله في الخليج[٨١]:

يا موطنًا أمن المقيم بأرضه أنعم بأرضٍ رامها السعداء

فالخليج بهذا الخطاب موطن للجميع، وليس لأهله فقط.

والتصرف بالنداء بهذا الشكل كثير جدًّا في شعر الشاعر.

٨- التعيين والقصد:

وقد استخدم الشاعر لهذه الدلالة النكرة المقصودة، ومن ذلك قوله[٨٢]:

لك يا خليجُ تحيةٌ وولاء هي ذي القلوبُ ونهجها القدماءُ

ونداء البحر والخليج باستخدام النكرة المقصودة كثير في قصائد الشاعر. ومن ذلك قوله[٨٣]:

يا بحرُ يا هبةَ الوجودِ وخيره فالشمسُ من طيّاتِ مائك تشرقُ

وهنا نلحظ تضافر الاعتراض والتكرار لتثبيت المدح للمعين المقصود.

ومثل هذا النداء كثير جدًّا، ووقع أغلبه على نداء ما لا يُنادى.

وبعد، فهذه جملة من الدلالات والفوائد التي تجلّت من خلال استقراء تضافر المكونات النحوية الموجهة لنداءات الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني. و قد تبين كم كان لهذا التضافر من دور في تمكين الدلالة، وتناميها، وإخراجها عن نطاق المألوف من الكلام.

نتائج البحث:

١- النداء بوصفه أسلوبا نحويا أدى دورا بلاغيا ونفسيا بارزا في نصوص الشاعر، حيث أحسن توظيفه ليصبح أداة فنية رائعة احتوت رغبات الشاعر التعبيرية، واستوعبت حاجاته النفسية.

٢- أدى تضافر المكون النحوي في المستوى الداخلي لجملة النداء قيمة معنوية عالية مكنت للنداء ليزاحم سواه من الأساليب النحوية المستخدمة في النص الأدبي عامة، والنص الشعري خاصة.

٣- ألقت دلالات الاستفهام والاعتراض والتكرار بظلالها على النداء، فقدم هذا التضافر

النحوي دلالات أخرى عززت من دلالة النداء، أو أضافت إليه مقاصد أخرى.

٤-الدلالات التي تشكلت نتيجة التضافر على المستوى الداخلي لجملة النداء:

أ- الجذب والتشويق

ب- التحسر

ج- تأكيد الحب

د- التعظيم

٥- الدلالات التي تشكلت نتيجة التضافر على المستوى الخارجي لجملة النداء:

أ- التحبب

ب- التنفيس

ج- التنبيه

د- تأكيد التحسر

هـ - الدهشة والاستنكار

و- تأكيد الاغتراب

ز- الاستئناس

ح- تلوين الخطاب العاطفي

ك- التعظيم والتفخيم

ل- الاغتراب والبعد

م- التعيين والقصد

ن- التعميم

٦- تضاعفت الدلالات الناتجة عن تضافر المكونات النحوية على المستوى الخارجي، مما يدل على حاجة جملة النداء لأساليب تؤازر دلالاتها، وتمكّنها، وتبعث فيها قوة المعنى وصلابة التعبير.

٧- كلما زاد المكون النحوي لدلالة ما زاد الزخم الدلالي الذي تتطلبه الأساليب الأدبية العالية.

الهوامش:-

(١)سورة يوسف: الآية (٢٩).

(٢) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم جار الله الزمخشري، اعتنى به وخرج أحاديثه وعلق عليه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٩م، ص٥١٢.

(٣) انظر: كتاب سيبويه أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، د.ت، ٥١٣/٣.

(٤) أثر النحاة في البحث البلاغي، د. عبد القادر حسين، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩٢.

(٥) انظر: الكتاب (٣٤٣/١).

(٦) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١١٤.

(٧) سورة الملك: الآية (٨).

(٨) الكشاف، الزمخشري، ص١١٢٦.

(٩) أساليب الاستفهام في القرآن، عبد العليم السيد فودة، المجلس الأعلى للفنون والآداب، ص٢٩٣.

(١٠) سورة الحديد: الآية (١٦).

(١١) انظر: الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، حققه وعلق عليه وعمل فهارسه: عصام فارس الحرستاني، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ٢١٥/١.

(١٢) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ٤٤٦/٢.

(١٣) البيان في روائع القرآن، د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م، ١١٥/١-١١٦.

(١٤) الخصائص، أبو الفتاح عثمان بن جني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ٣٤١/٢.

(١٥) البيت من الكامل، وهو في ديوان طرفة، بشرح الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧٥م، ص١٤٦، وفي البيان والتبيين، الجاحظ،

تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م، ١٢٧/١، وفي ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ٥٦٣/١، وفي الحماسة البصرية، صدر الدين علي بن حسن البصري، تحقيق: مختار الدين أحمد، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ٢٥٥/١.

(١٦) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ص١٤٤.

(١٧) البيت من الطويل، وهو في زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحق القيرواني، تحقيق: د. يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ٢٦٣/٢، وفي نهاية الأرب، النويري، تحقيق: مفيدة قميحة وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ٩٥/٣.

(١٨) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص٩٨-٩٩.

(١٩) المثل السائر، ابن الأثير، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ٤٤/٣.

(٢٠) الخصائص، ابن جنى، ٣٣١/٢.

(٢١) انظر: التوكيد وأثره في التراكيب النحوية، فهمي بيومي حمودة، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٧٣م، ص٢٢: ٣٨، وانظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ومعه شرح الشواهد للعيني، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوفيقية، د.ت، ١١٦/٣، وشرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو، لجمال الدين محمد بن مالك الطائي، وبهامشه حاشية الشيخ أحمد عبد الفتاح المكودي الأزهري، دار المعرفة، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ص٢٢٤.

(٢٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص١٨٣.

(٢٣) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٨٦.

(٢٤) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٨٩-١٩٠.

(٢٥) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٩٩.

(٢٦) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص٢٠٤.

(٢٧) انظر: العاطفة والإبداع الشعري - دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، د. عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، ص٢٠٣، ٢٠٦، ٢٠٧.

(٢٨) الأعمال الشعرية، ص١٥.

(٢٩) فن البلاغة، د. عبد القادر حسين، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص١٤٠.

(٣٠) دلالات التراكيب (دراسة بلاغية)، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الثالثة، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، ص٢٦٥.

(٣١) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م، ص٩٠.

(٣٢) الأعمال الشعرية، ص١٧.

(٣٣) الأعمال الشعرية، ص١٧- ١٨.

(٣٤) الأعمال الشعرية، ص٢٢.

(٣٥) قراءة في الأدب القديم، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٦م، ص٢٦٨.

(٣٦) الأعمال الشعرية، ص٤٣.

(٣٧) يجوز تنوين المنادى المبنى في الضرورة بالإجماع، وقد اختلف العلماء حول الضم أو النصب، فالخليل وسيبويه على بقاء الضم مع التنوين، وابن مالك على بقاء الضم في العلم والنصب في النكرة المعينة، والسيوطي على عكس ابن مالك وهو النصب في العلم والضم في النكرة المعينة وذلك حتى لا تلتبس بغير المعينة. انظر: الكتاب (٢/٢٠٢ -٢٠٣)، وانظر: شرح الكافية الشافية، لجمال الدين محمد بن عبد الله بن محمد بن مالك الأندلسي، تحقيق علي محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، (٢ / ٩)، وانظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، لجلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، شرح وتحقيق عبد السلام محمد هارون وعبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م، (٣ / ٤١، ٤٢).

(٣٨) بعض النحاة يدخل النكرة الموصوفة في الشبيه بالمضاف وفي ذلك يقول صاحب الهمع: "أما الموصوفة بمفرد، أو ظرف، فيجوز نداؤها وفاقا، وهى من شبه المضاف فتنصب نحو: يا

رجلا كريما، ويا عظيما يُرجى لكل عظيم": همع الهوامع (٣ / ٣٩)، وانظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ومعه شرح الشواهد للعيني، تحقيق: طه عبد الرؤوف، المكتبة التوفيقية، د.ت (٣ / ٢٠٤، ٢٠٥).

(٣٩) الكتاب (٥٥/١).

(٤٠) الأعمال الشعرية، ص٦٦.

(٤١) انظر: الكتاب (٥٥/١).

(٤٢ الأعمال الشعرية، ص٥١.

(٤٣) انظر: دلالات التراكيب، ص٢٦٢.

(٤٤) دلالات التراكيب، ص٢٦٢.

(٤٥) الأعمال الشعرية، ص٥٣.

(٤٦) انظر: الكتاب ٢٢٩/٢-٢٣٠.

(٤٧) قراءة في الأدب القديم، ص٢٦٨.

(٤٨) دلالات التراكيب ٢٦٢.

(٤٩) الأعمال الشعرية، ص١٧.

(٥٠) الأعمال الشعرية، ص١٨.

(٥١) الأعمال الشعرية، ص٢٢.

(٥٢) الأعمال الشعرية، ص٢٨.

(٥٣) الأعمال الشعرية، ص٢٨-٢٩.

(٥٤) الأعمال الشعرية، ص٢٩.

(٥٥) الأعمال الشعرية، ص١٦.

(٥٦) الأعمال الشعرية، ص٢١.

(٥٧) الأعمال الشعرية، ص٣٠.

(٥٨) الأعمال الشعرية، ص٥٠.

(٥٩) الأعمال الشعرية، ص١٨.

(٦٠) انظر: الكتاب، ٢١٥/٢.

(٦١) الأعمال الشعرية، ص١٩٢.

(٦٢) الأعمال الشعرية، ص١٩.

(٦٣) الأعمال الشعرية، ص٤١.

(٦٤) الأعمال الشعرية، ص٥٦- ٥٧.

(٦٥) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (١٤٩/١).

(٦٦) الأعمال الشعرية، ص٣٤.

(٦٧) انظر: مغني اللبيب ٢/ ٤٢٩.

(٦٨) الأعمال الشعرية، ص٢٣٢.

(٦٩) الأعمال الشعرية، ص١٥١.

(٧٠) انظر: الكتاب ٢٠٢/٢ -٢٠٣، وانظر: شرح الكافية الشافية ٢ /٩، وانظر: همع الهوامع ٤١/٣، ٤٢.

(٧١) الأعمال الشعرية، ص١٥٣.

(٧٢) الأعمال الشعرية، ص١٥٠.

(٧٣) الأعمال الشعرية، ص١٧٦.

(٧٤) الأعمال الشعرية، ص١٨.

(٧٥) الأعمال الشعرية، ص٢٨.

(٧٦) الأعمال الشعرية، ص٢٩.

(٧٧) الأعمال الشعرية، ص٢٩.

(٧٨) الأعمال الشعرية، ص٣٠.

(٧٩) الأعمال الشعرية، ص١٢٢.

(٨٠) الأعمال الشعرية، ص١٥٣.

(٨١) الأعمال الشعرية، ص٩٦.

(٨٢) الأعمال الشعرية، ص٦٩.

مراجع البحث:

١- الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، حققه وعلق عليه وعمل فهارسه: عصام فارس الحرستاني، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٢- أثر النحاة في البحث البلاغي، د. عبد القادر حسين، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣- أساليب الاستفهام في القرآن، عبد العليم السيد فودة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٥٣م.

٤- الأعمال الشعرية، مبارك بن سيف آل ثاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الطبعة العربية الأولى، ٢٠٠٥م.

٥- البيان في روائع القرآن، د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م.

٦- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م.

٧- تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

٨- التكرير بين المثير والتأثير، التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.

٩- التوكيد وأثره في التراكيب النحوية، فهمي بيومي حمودة، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٧٣م.

١٠- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

١١- حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ومعه شرح الشواهد للعيني، تحقيق: طه عبد الرؤوف، المكتبة التوفيقية، د.ت

١٢- الحماسة البصرية، صدر الدين علي بن حسن البصري، تحقيق: مختار الدين أحمد، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.

١٣- الخصائص، أبو الفتاح عثمان بن جني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

١٤- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر،

الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٥- دلالات التراكيب (دراسة بلاغية)، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الثالثة، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.

١٦- ديوان طرفة، بشرح الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧٥م.

١٧- زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحق القيرواني، تحقيق: د. يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.

١٨- شرح الكافية الشافية، لجمال الدين محمد بن عبد الله بن محمد بن مالك الأندلسي، تحقيق علي محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

١٩- شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو، لجمال الدين محمد بن مالك الطائي، وبهامشه حاشية الشيخ أحمد عبد الفتاح المكودي الأزهري، دار المعرفة، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

٢٠- العاطفة والإبداع الشعري - دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، د. عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م.

٢١- فن البلاغة، د. عبد القادر حسين، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٢٢- قراءة في الأدب القديم، د.محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٦م.

٢٣- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٢٤- كتاب سيبويه أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، د.ت.

٢٥- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم جار الله الزمخشري، اعتنى به وخرج أحاديثه وعلق عليه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٩م.

٢٦- المثل السائر، ابن الأثير، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

٢٧- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

٢٨- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.

٢٩- نهاية الأرب، النويري، تحقيق: مفيدة قميحة وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٣٠- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، لجلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، شرح وتحقيق عبد السلام محمد هارون وعبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.