

أفعال الكلام غير المباشرة لأسلوب النداء ودورها في استتطاق خبايا النفس لدى الشعراء القطريين

د. حنان أحمد عبد الله الفياض

قسم اللغة العربية – جامعة قطر

Abstract

Vocative style “Nidaa” in the speech plays a vital role whatever. And often come out from the original appeal speech to lead to high-value rhetorical purposes. In fact, linguists have not overlook taking the role of the vocative style to the advancement of the level of speech, raising his language levels rhetoric. This is reflected appeal out of its origin and its meaning is clearly in the Quran, even elaborated commentators in this has exceeded trading grammarians and focused their attention on the secrets hidden and learned the vocative style of contextual linguistic and non-linguistic marking their study of semantics appeal depth so that is consistent with the great Quran text. This study presents the implications of the vocative style out about the origin of its meaning and the origin of the vocative out its meaning in the poems Qatari poets.

يؤدي أسلوب النداء في الكلام دوراً حيوياً مهماً. وكثيراً ما يخرج النداء عن الأصل الذي وضع له، وهو طلب الإقبال، ليؤدي أغراضاً بلاغية إضافية أو ما يسمى بالأفعال الكلامية غير المباشرة مثلما يصطلح عليه الدرس التداولي المعاصر.. وما يميز النداء عن غيره من الأساليب اللغوية أن المعاني التي يتوصل إليها من طريقه ليست خاصة بمستوى معين من الكلام، بل إن التعبير بالنداء لأداء أغراض بلاغية مطلب مهم لكل مستويات الكلام، سواء أكان كلاماً عادياً أم شعراً أم نثراً.

فالمتكلم عندما يوظف أسلوب النداء، إنما يستخدمه لأغراض مقصودة

ربما لا تؤدي إليها أساليب لغوية أخرى.

والحقيقة أن علماء اللغة لم يَغلَوا عن تناول دور النداء في النهوض بمستوى الكلام، ورفع لغته لمستويات البلاغة، ولم يكن هذا الحديث خاصاً بعلماء البلاغة وحدهم، بل إن إمام النحاة (سيبويه) أشار بوضوح إلى أن النداء يخرج عن أصل معناه لمعان بلاغية، ففي (باب الحروف التي ينبه بها المدعو) يقول: «فأما الاسم غير المندوب فينبيه بخمسة أشياء: ب يا، وأيا، وهيا، وأي، وبالألف، نحو قولك: أحرار بن عمرو. إلا أن الأربعة غير الألف قد يستعملونها إذا أرادوا أن يمدوا أصواتهم للشيء المتراخي عنهم، أو الإنسان المعرض عنهم، الذي يرون أنه لا يُقبل عليهم إلا بالاجتهاد، أو النائم المستثقل، وقد يستعملون هذه التي للمد في موضع الألف، ولا يستعملون الألف في هذه المواضع التي يمدون فيها، وقد يجوز لك أن تستعمل هذه الخمسة غير (وا) إذا كان صاحبك قريباً منك مقبلاً عليك توكيداً، وإن شئت حذفتهن كلهن استغناء كقولك: حار بن كعب. وذلك أنه جعلهم بمنزلة من هو مقبل عليه بحضرته يخاطبه» (□).

ومن بين الأساليب الإنشائية التي تناولها صاحب الكتاب، وتخطى فيها حدود مُتجهه اللغوي والصناعة النحوية أسلوب النداء، حيث بين أدواته، وما قد تخرج إليه من معانٍ، مفرقاً بين ما يكون منها للقريب وما يكون للبعيد، كما ينص في أثناء ذلك على أن البعيد قد يُنزل منزلة القريب، فينادى بالهمزة تنبيهاً أو تأكيداً، وقد يُنزل القريب منزلة البعيد، فينادى بإحدى أدواته للغرض نفسه، وربما تحذف أدوات النداء للدلالة على شدة القرب توكيداً (ب).

وليست هذه الدلالات التي أشار إليها سيبويه فحسب، بل أشار إشارات قيمة لخروج النداء عن أصل معناه من أجل الاختصاص في مقامات الافتخار والتعظيم، يقول: «هذا باب ما جرى على حرف النداء وصفاً له، وليس بمنادى ينبيه غيره، ولكنه اختص كما أن المنادى مختص من بين أمته، أمرك ونهيك أو خبرك» (ت).

فقلوله: «وليس بمنادى ينبهه» يبين رأي سيبويه في كون النداء قد لا يكون لمجرد التنبيه.

ويتجلى خروج النداء عن أصل معناه بشكل واضح في القرآن الكريم، حتى أفاض المفسرون في هذا بشكل فاق تداول النحاة والبلاغيين له، وانصب اهتمامهم على أسرار النداء الخفية والمستقاة من سياقيه اللغوي وغير اللغوي، مما وسم دراستهم لدلالات النداء بالعمق بحيث تنسجم مع النص القرآني العظيم.

ولعل أبرز دلالات تكرار أسلوب النداء كما أشار إليها المفسرون، تؤكد أن "التكرار من الأساليب الشائعة في العربية. تثيره في الغالب حاجة المتكلم إلى الاهتمام باللفظ المكرر، وتقرير المعنى الذي يتضمنه الكلام في نفوس متلقيه، حتى قيل: إن الكلام إذا تكرر تقرر" (ي). كما أنه "أداة بيانية عريقة راسخة في موقعها بين أدوات البيان، وهو فن بلاغي أصيل قريب من الفطرة، يستخدم في مقامات لا يسد غيره مسده، وفي أغراض لا يحققها سواه" (سم).

والنداء في القرآن الكريم كثير جداً، ودلالاته لا مجال لحصرها، وإذا ما تمت إعادة توصيفها وفق الدرس التداولي المعاصر، سوف تفيض مباحثه عما جاء به أوستين أو سيرل في مجال أفعال الكلام، لذا سيتم استتطاق هذه الظاهرة بنفس آليات الدرس العربي فيما سموه بخروج النداء عن أصل معناه.

للنداء، إذن، دور مهم في استتطاق جوانب النفس الخفية على جميع مستويات الخطاب، سواء الشعري أو النثري، وربما كان الشعراء أكثر لجوءاً إليه لما وجدوا فيه من وسائل لغوية معينة على إظهار مشاعر التنفيس والتوجد والتعجب والاستعطاف والتعجب وغيرها من المشاعر أو المقاصد.

وسنحاول التعرف على الأفعال غير المباشرة لفعل النداء وهو ما سماه علماء العربية بخروج النداء عن أصل معناه في الشعر، من خلال كتاب (وميض

البرق) (□)، الذي جمع فيه الباحث مجموعة من قصائد الشعراء القطريين التي تشكل مادة ثرية ومناسبة لبحث خروج النداء عن أصل معناه في قصائدهم. ومن المهم تسجيل عدد من الملاحظات العامة قبل الشروع في تفصيل دلالات أسلوب النداء، ومن أهمها:

- 1 - أن دلالات أسلوب النداء قد تشكلت عند الشعراء من دلالة الحرف، أو من شكل المنادى، أو من جواب النداء، أو من كل ذلك مجتمعاً.
- 2 - أنه قد تتعاضد مع أسلوب النداء أساليب لغوية أخرى لتعزيز الدلالة المقصودة.
- 3 - أن من السمات الأسلوبية التي تفرّد بها النداء عند الشعراء القطريين:
 - أ - تكرير المنادى، وإنزاله منزلة النكرة غير المقصودة - وإن كان معيّناً مقصوداً - لاسيّما في مقامات التحجب لدلالة التفرّد والتعظيم.
 - ب - استخدام أسلوب النداء بوصفه مفتاحاً للمعاني ذات الأهمية الخاصة، أو للتقليل بين الأغراض الشعرية.
 - ج - خروج النداء للتحسر.
 - د - الاستناد إلى النداء للتفيس ولاسيّما في مقام الرثاء.
 - هـ - الاستناد إلى النداء لتلوين الخطاب بما يناسب غرض القصيدة.
 - و - الاستناد إلى النداء لتوجيه الخطاب وتوضيحه.
- 4 - أن الشعراء قد استخدموا النداء بوصفه وسيلة لغوية ذات تكاثف دلالي ومرونة ساعدتهم في التحرك بيسر دون الإخلال بوزن القصيدة أو رويها.
- 5 - أن التجوزات الشعرية في أسلوب النداء قد اختفت من قصائدهم.
- 6 - أن خروج النداء عن أصل معناه شكّل في لغة الشعراء الأصل، وطلب الإقبال المحض فرع عليه.

كانت تلك جملة من الملحوظات التي سُجلت على استخدام الشعراء

لأسلوب النداء، وبرزت عمّا سواها، مع وجود ملحوظات أخرى جزئية سيتم التعرض لها من خلال التطبيق على قصائد الشعراء، وهي لا تقل أهمية عن الملحوظات السابقة وإن كانت أقل ظهوراً.

أما الأفعال غير المباشرة أو الدلالات التي أداها النداء خروجاً عن معناه الأصلي فهي:

1 - **التحبيب:** كان غرض التحبيب من أكثر الأغراض التي أداها النداء خارجاً عن أصل معناه، وهي سمة اتسم بها الشعر العربي عموماً، إذ نادى الشعراء محبوباتهم بأجمل الصفات تحبباً وتودداً، فلم يكن هذا بدعاً عند الشعراء القطريين، بل فيه كثير من المحاكاة لمن سبقهم، وقد يكون التحبيب نفسه دلالة عامة تؤدي لدلالات فرعية، فالمحب قد يتوجه لمحبيته ب خطاب الحب تحبباً أو استعطافاً أو تغزلاً أو تدليلاً. ومن الأبيات التي دل فيها النداء على التحبيب بغرض الاستعطاف قول الشاعر علي ميرزا محمود من قصيدته (هذي كل مشكلتي)^(٤):

يا حلوة العين ما في القلب مقدرةً على العذاب وأنتِ البائع الشاري

ففي هذا النداء يتحبيب الشاعر بغرض الاستعطاف.

ومن التحبيب بالنداء قول الشاعر محمد العطية من قصيدته (وفاء)^(٥):

فيا أرضَ حلمي ونجوى رحيلي لأنتِ الربيع إذا أزهر

والنداء في هذا البيت بتركيبه الممتد بالإضافة والعطف، ثم تعزيزه بلام

التوكيد في جوابه، كل ذلك عزز خروج النداء لدلالة التحبيب. ومنه أيضاً قول الشاعر عبد الله محمد جابر من قصيدته (بدايات جنوني)^(٦):

آه يا جرحاً تمادى في عذابي ثم أفنى كل أيام سنيني

كدتُ في بعدك أنهار أنهيّاراً لم يزل في اشتعال أطفئني

وفي تتوين (جرحاً) وتكثيره تعزيز لدلالة الاستعطاف، حيث يشير لعظم

الجرح مما يجعله أوقع في النفس، وأجود لطلب الاستعطاف. 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» (لج □).

وقد شكل تنكير المنادى، وإنزاله منزلة النكرة غير المقصودة - وإن كان معيّنًا مقصودًا - ظاهرة أسلوبية عند الشعراء القطريين لاسيما في مقامات التحبب، ومن ذلك قول الشاعرة حصّة العوضي من قصيدتها (كلمات اللحن الأول) (□ □):

يا حبيباً يعشق الحب معي

وفي هذه القصيدة تتوجه الشاعرة بخطاب الحب لحبيب معين مقصود يدل على ذلك قولها:

حدث الذكرى حبيبي لا تسلني
وقولها:

يا حبيبي كم طربنا بالهوى

ومع أن هذا الحبيب مقصود، نجد أن الشاعرة تعتمد لإنزاله منزلة غير المقصود بتتكيره في قولها:

(يا حبيباً) (بر □)، وذلك لما يدل عليه هذا التتكير من دلالة التعظيم كما رأينا في النموذج السابق.

كما أن في هذا التتكير دلالة التفرد، فهو حبيبٌ متفردٌ بهذه الصفة وهي اجتماعه معها على عشق الحب، ودلالة الوحدّة من دلالات التتكير التي أشار لها سيبويه أيضاً (تر □).

ومنه أيضاً قول الشاعر علي آل ثاني من قصيدته (يحرق القلب من الأمر الجلل) (ير □):

لأع قلبي من جفاه حُرقة إذ سبّاه وكَرَاه وشغل

يا غزالا شاردنا من سربه بارع الحسن كمالا ودلل
وقوله من القصيدة نفسها:

يا أنيسا مرّ فينا خلصة يعبر الحي جمالا مكتمل

ويتضح من قوله: (لاع قلبي) أنه حبيب معروف معين، ورغم ذلك ينزله الشاعر منزلة غير المعين بتكثيره، وفي تنكير (غزالا) و(أنيسا) دلالة التفرد.

2 - **التبئية:** وقد أدى النداء دور المنبه للمعاني الهامة في القصائد، لذلك اعتمد عليه الشعراء اعتمادا كبيرا في افتتاح المعاني الجزئية في قصائدهم. ومن ذلك قول الشاعر ماجد بن صالح الخلفي في افتتاح أحد مقاطع قصيدته (أريد جوادا) (سمل):

خليليّ من هذا الذي منه أرتجي نداه إذا كان الصديق تعذرا!

وهذا المقطع من القصيدة الذي افتتحه الشاعر بالنداء هو أهم مقاطع القصيدة، وفيه الغرض الذي من أجله نُظمت، وفيه بيت القصيد، الذي يقول فيه (سمل):

أريد جوادا أعجميا مُطَهّما إذا ما علا صوت الصريخ تحدرّا

وذلك بحسب القصة التي أوردها الباحث، وهي أن الشاعر طلب من والده جوادا، فرفض خوفا عليه، فكانت هذه الأبيات (سمل). وعلى هذا فإن افتتاح هذا المقطع بالنداء دليل على التبئية لأهمية ما يقال بعده والاهتمام به.

ومن ذلك أيضا افتتاح الغرض الأخير في قصيدته بالنداء الذي جاء بغرض النصح والإرشاد. وفيه يقول من القصيدة نفسها (سمل):

أخيّ استمع مني وصايا نظمتهّا أضاءت وضاعت نشر مسكٍ وعنبرا

في هذا البيت يؤدي النداء دلالة التبئية، وهو تنبيه لأمر عظيم كأمر النصح والإرشاد، لذلك عزز الشاعر هذا النداء بالوسائل اللغوية المعينة على تحقيق هذا الغرض، فاستخدم التصغير تحببا، وحذف حرف النداء تقريبا،

وأضاف (أخ) لياء المتكلم، واختار لفظة (الأخ) بما فيها من معاني الحب والألفة، وجمع كل هذه الوسائل ليختم قصيدته بهذا المقطع الوعظي الذي اختار لأوله أن يكون مفتتحاً بالنداء.

ومن نماذج افتتاح المقاطع الهامة في القصيدة بالنداء ما فعله الشاعر عبد الرحمن الدرهم في قصيدته (خذ من زمانك ما صفا)، حيث يفتتح أحد معانيها الهامة بالنداء، وذلك في قوله (□□):

يا أيها الخل الذي ما زل قطّ ولا هفا

وهذه قصيدة قالها الشاعر معاتباً أحد أصدقائه، وهي طويلة مبدوءة بذكر قيمة الصديق والصداقة، انطلاقاً إلى الحدث الذي من أجله بنيت هذه القصيدة، وهو هجر صديق الشاعر له، والملاحظ أن جميع أبياتها - رغم طولها - قد خلت من النداء باستثناء البيت السابق، وقد أفرد الشاعر الأبيات الواردة بعده لطرح تساؤلاته حول موضوع الهجر، وشرح حجم الأذى الذي لحقه منه، وهو ما تمثله هذه الأبيات (لح بر):

ما ذنب مملوك لكم	أسقيته كأس الجفا
إن كان عن ذنب فأذ	ت أحقّ من عنه عفا
أو لم يكن ذنب فإني	قد عهدتك منصفاً
تالله حلقة صادق	في الجهر مني والخفا
ما لذ لي من بعدكم	نومٌ وعيشي ما صفا
والقلب بعد فراقكم	أضحى جوى متلفاً

وهذا يجعلنا نقول إن النداء جاء في افتتاح هذا الجزء من القصيدة لأهميته، ومثل النداء أداة للتنبيه لهذه الأهمية، إضافة إلى أن التركيب المستخدم للنداء يؤكد هذا، وهو استخدام (يا أيها) ذات القيمة الدلالية العالية؛

لما تتضمنه من تنبيه من خلال (يا) وإبهام من خلال (أي) ^(ب)، وقد مثلت صيغة النداء بـ (يا أيها) أكثر أساليب النداء وروداً في القرآن الكريم، والسري في ذلك كما يرى علماء البلاغة هو "أهمية المقاصد التي نادى الحق خلقه لئسمعهم إياها" ^(بر بر).

ومثل ذلك أيضاً عند الشاعر عبد الله الخليلي في قصيدته الوعظية (باسمك الرحمن)، حيث يقول بعد مقدمة طويلة أفردتها للثناء على الله سبحانه وتعالى ^(تر بر):

أيها التائه في غلوائه في البطالات وإحضار السمر
خل عنك الجهل والغي وقم باعتبار وافتكار ونظر

وقد شكل استخدام أسلوب النداء كمفتتح للمعاني الهامة، وللتنقل بين الموضوعات المطروحة في القصائد سمة أسلوبية في قصائد الشعراء القطريين، وتمثل قصيدة الشاعر محمد المرزوقي في رثاء الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني خير شاهد على هذا، فهي قصيدة طويلة تجاوزت الستة والخمسين بيتاً، تنقل الشاعر بين معانيها معتمداً على النداء، وذلك من مطلعها إلى غلقها، وذلك قوله ^(بر بر):

أيا عين فابكي واسبلي عبرات وجودي بقاني اللون لا الدمعات
لعل فؤادي ثم ينجو من الردى ويذهب وسواس لدى الصلوات

ثم ينتقل لفكرة أخرى منطلقاً من النداء في قوله:

أيا نفس فابكي من يقاسمك العنا يُبادر من ناواك بالهلكات
نديمك من دون البرية فاندبي إذا لم تموتي فاسبلي عبرات

وقد كانت تلك طريقة الشاعر في افتتاح كل معنى جديد من معاني قصيدته، يبدأ بالنداء كوسيلة لغلق فكرة، والولوج في أخرى.

3 - التحسر: من خروج النداء عن أصل معناه عند الشعراء القطريين

استخدامه للتحسر، ويمثل ذلك قول الشاعر ماجد الخليفي في رثاء زوجته من قصيدته (يا عينُ جودي) (سم بر):

يا طولَ حزني عليها ثم يا أسفي ما أنقص العيشَ بل ما أوحش الدار (□ بر)
ودلالة النداء في هذا البيت مستفادة من جملة أشياء، وهي: استخدام (يا) مع ما فيها من مد صوتي يتناسب مع رغبة الشاعر في التألم، ومد الصوت على نحو يشبه التأوه، واستخدام التركيب الإضافي من خلال إضافة (طول) للحزن، مع إضافة (الحزن) لياء المتكلم، مما يحمل التركيب ذلك التكاثف الدلالي المعبر عن عمق الحزن وطوله وإحاطته بالشاعر بشكل خاص، كما أن في تكرار النداء في الشطر نفسه، مع استخدام منادى دال على الحسرة (يا أسفي)، دعماً لدلالة التوجع والتحسر وتأكيداً لها.

ومن الإشارات التي تُلحظ على النداء في هذه القصيدة أن الشاعر أثبت (يا) في جميع نداءاته، مما يدل على أنه وجد فيها مُعيناً على رغبته في التفرغ النفسي من خلال ما فيها من مد الصوت، وفي هذا تأكيد لخروج النداء لدلالة التحسر، ومن أمثلة ذلك قوله (ل بر):

يا عينُ هذا أوان الدمع فانسكبي وابكي عليها وسحي دمعك الجاري
وقوله:

قد كنتُ أحذر هذا قبل موقعه فالآن يا بينُ قد حققتَ أحذاري
ومن خروج النداء لدلالة التحسر قول الشاعر علي ميرزا محمود من قصيدته (الطريق) (□ بر):

ويدور دولا ب الحياة على الضلوع
فأموت من ظمأً ومن تعب أجوع
وإذا أنا - يا ويح قلبي -

ليس يحويني سوى كفن وأحجار ورمل في العراء
والريح تعصف والسفين على ضفاف البحر تنتظر الرجوع
ومنه أيضا قول الشاعر حسن النعمة من قصيدته (أم الفداء) التي قالها في
عيد استقلال الجزائر^(ب):

يا لَهْفَ نفسي كم أحن إلى الغنا فرحا بعيد عروبتني ولوائي
وتمثل قصيدة الشاعر محمد المرزوقي في رثاء الشيخ قاسم بن محمد آل
ثاني مؤسس دولة قطر الحديثة، واحدة من أكثر القصائد التي اتضح فيها
اعتماد الشاعر على النداء لإظهار التحسر والتوجع، وهي بعنوان: (توفيت الآمال
من بعد فقده)، حيث يقول فيها^(ج):

أيا عينُ فابكي واسبلي عبرات وجودي بقاني اللون لا الدمعات
ويقول:

أيا نفسُ فابكي من يقاسمك العنا يُبادر من ناوأك بالهلكات
ويقول:

أيا نفسُ فابكي الدينَ من بعد قاسمٍ وأبدي وداعا للهدى ورعات
ومما يُلاحظ على النداء في هذه الأبيات أنه جاء مكررا، مثبت الأداة،
معتمدا على (أيا)، وكل هذه الأسباب مجتمعة تعزز دلالة التحسر، وتؤكد لها،
فاستخدام (أيا)^(د) -وهي لنداء البعيد- تدل على حجم ما يكنه الشاعر
في نفسه من ألم، حيث المد الصوتي دلالة على الحسرة المخبوءة في ثوب النداء،
و"المدّات في الصياغات المتوترة الحزينة لها أهمية"^(هـ).

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"^(و).

وقد يلجأ الشعراء لأسلوب الاستغاثة المتفرع عن أسلوب النداء للتحسر،
ومن ذلك قول الشاعر مبارك آل ثاني من قصيدته (الليل والضفاف) (برتر):

يا لَعْمَرٍ قد مضى يُحْصِي الليالي

لا هُثًّا خلف سراب من خيالي

وقد يكون تركيب أسلوب النداء دالا على التمني الممزوج بالتحسر،
وذلك حين تدخل (يا) على حرف التمني (ليت) ومن ذلك قول الشاعر حجر أحمد
حجر في قصيدته (يا ليت أيام الشباب تتؤل) (سمتر):

أرى الشيبَ يسري والسوادَ يزولُ فيا ليتَ أيامَ الشباب تتؤل

ويا ليت أيامي التي قد فقدتها تعود إليَّ مرةً وتطول

كانت تلك نماذج من خروج النداء لدلالة التحسر، وقد كانت تلك
الدلالة من أكثر الدلالات التي خرج إليها النداء في قصائد الشعراء القطريين.

4 - التنفيس: تجتمع في أسلوب النداء سمات خاصة تجعله من أكثر

أساليب اللغة مناسبة لمقامات الحزن، وتحقيقا لرغبة الشعراء في التنفيس عن
آلام النفس وأوجاعها، أو توترها وقلقها، وذلك من حيث تركيبه من عدة
أركان، وقدرته على التشكل بحسب الحاجة، فالأداة التي قد تحذف وقد
تظهر، وقد تطول أو تقصر بحسب الحاجة، ثم المنادى نفسه الذي قد يتشكل
مفردا بأنواعه، أو مركبا يطول ويقصر أيضا بحسب الحاجة، إضافة لجواب
النداء الذي قد يتضمن كذلك تعريضا لما يدل عليه أسلوب النداء بحسب تركيبه
وتكوينه، كل ذلك يجعل لأسلوب النداء خاصية تميزه عن غيره من أساليب
اللغة ليكون أداة للتنفيس، ويدل على ذلك أن استخدام النداء لهذا الغرض
شكل سمة أسلوبية في نداءات الشعراء القطريين.

ومن ذلك قول الشاعر مبارك آل ثاني من قصيدته (الليل والضفاف) (برتر):

يا ضفافَ الشُّطِّ

هل أشكو لما بي من حنين؟

أم أداري ما بقلبي من جوى؟

في هذه القصيدة يبدو الحزن مسيطراً؛ 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 التفتيس. 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 (٢٠ تر):

يا ضنيئاً قد أتاني الطيفُ في الليل البهيم

فأجيبني يا نُخيلاتٍ نأتُ

هل سمعتِ رجَعَ آهاتِ الكلِيم؟

يا هجيراً كنتُ أشكو لفحه

أين مني حلو ذياك التَّسيم؟

فمن إيقاع القصيدة الحزين يتضح أن النداء أدى دوراً هاماً في الاستجابة لحاجة الشاعر للتفتيس. ومن ذلك قصيدة (سفن الغوص البائسة)، حيث يقول (٢١ تر):

إيه يا ماء الخليج

كم شربنا ماءك المالح

ورمال الأرض صخر ولهب

وهذه القصيدة ذات إيقاع حزين، والشاعر يفتح كل مقاطعها بالشكل نفسه، وهو اسم الفعل الدال على التأوه (إيه) ثم النداء (يا ماء الخليج)، وهذا النداء هو للتفتيس بنداء ما لا يعقل، وإنزاله منزلة من يعقل، وجعله شاهداً على

الذكريات المريرة، ومشاركاً في التألم عليها.

واستخدام الشاعر لاسم الفعل (إيه) يعزز دلالة التفتيس، وتضريح النفس من شحنات الحزن، كما أنه مؤشر لحجم الألم ونوعه.

ومن استخدام النداء للتفتيس في مخاطبة ما لا يعقل قول زكية مال الله من قصيدتها (من أجلك أغني) حيث تقول مخاطبةً الليل (□ تر):

غدا يا ليلُ ألقاه

ويطويني محياه

...غدا يا ليلُ يغمرني

بأحلام من الماضي

...غدا يا ليلُ يجمعنا

حنانٌ كان يرويني

ومناجاة الليل واضحة من الاعتماد على التكرار الذي يعد هو أيضاً طريقاً من طرق التفتيس عن مكنونات النفس. فإنزال الليل منزلة من يسمع ويعقل، ومناجاته في الأحلام والأمنيات دلالة على أن النداء هنا هو شكل من أشكال التفتيس.

ومثل هذا النداء لما لا يعقل كثير جداً 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 منزعاً نفسياً واحداً هو الإحساس بالاندماج في الأشياء، والاقتراب منها، وبث الروح الإنسانية فيها لتكون قادرة على المشاركة والإحساس بما يحسه الشاعر من مشاعر مختلفة" (لح ير).

وتتسم الشاعرة زكية مال الله باعتماد أسلوب النداء بوصفه وسيلة لغوية دائمة الحضور، في مقامات المناجاة بما تحمله من حاجة ملحة للتفتيس، ومن ذلك أيضاً استخدامها النداء في مناجاة الله سبحانه وتعالى في قصيدتها (على

القيثار أغني) حيث تقول (□ ي):

يا إلهي.. يا حنين الليل في دقات قلبي

يا إلهي.. يا ضياء لم يزل يسكن كوني

فالنداء في مثل هذه المواضع هو للتفيس عن الذات، وهو معنى نفسي

واضح، سواء بتكرار المنادى، أو بمد الصوت من خلال الأداة.

5 - تلوين الخطاب: النداء من الوسائل اللغوية المعينة على تلوين الخطاب،

وهو بذلك يخدم النص في المقامات التي تحتاج إلى هذا التلوين بشكل خاص

كمقام الفخر والحب، وقد استعان الشعراء القطريون به لتلوين خطاباتهم بما

يخدم أغراضهم، ومن ذلك في مقام الفخر قول الشاعر حسن النعمة في قصيدته

(أم الفداء) مفتخرا بدولة الجزائر في عيد استقلالها^(برير):

يا ساحة الأبرار والشهداء يا شعلة في ليلة ظلماء

يا ملعب الثوار قهار الردى يا منية الأحرار والشرفاء

يا منبرا منه نداءات المنى ومنازة للهدي في الغبراء^(تريز)

يا أغنيات الحق يُشدها الورى يا جسر أرواح وفيض دماء

فهذه سبعة نداءات مختلفة ومتنوعة، منها المركب الإضافي، ومنها

النكرة غير المقصودة، وفي مثل هذه النداءات المتنوعة تعزيز لمقام الفخر حيث

الحاجة لتعديد محاسن الممدوح ليفخر به، والنداء وسيلة لغوية معينة على مثل

هذا التجسيد بما تتيح من تنويع وتلوين ويسر لهذا التجسيد داخل سياق النص

الشعري المحكوم بوزنه وقافيته.

وفي هذا المقطع المستند إلى النداء وصولا للفخر، من المهم أن تسجل هنا

ملحوظة أن الشاعر أنزل المنادى المقصود منزلة المنادى غير المقصود ليُكسب تلك

المفردات سمة التفرد، وهذا أوقع للمدح الذي يُراد به الفخر، فيمكن ملاحظة

(شعلة)، (منبرا)، (المعطوف (منازة)). كما يُلاحظ أنه أثبت الياء، ولم يحذفها،

ذلك أن المد الصوتي في الياء أكثر مناسبة لنبرة الفخر التي تحتاج إلى رفع الصوت وقوته.

ويتضح أيضا دور النداء في تلوين الخطاب من القصيدة نفسها، ولكن في سياق يختلف عن السياق السابق، وهو سياق الحب، حيث يقول (يرير):

أم الفداء وساحة الشهداء ومحط أنظاري وكلّ رجائي
أم الفدا أزكى السلام على الفدا وعليك يا أنشودة الشعراء
محبوبة الأحرار أنت هزرتني هزّ الغصون بصرصر هوجاء

وهنا يبدو واضحا أن الشاعر حين احتاج إلى مد الصوت في سياق الفخر أثبت (يا)، أما في هذا السياق المملوء بالحب فنبرة الخطاب لا تحتاج إلى مد الصوت، فحذف الشاعر (يا) النداء.

ومن تلوين الخطاب في سياق الحب قول الشاعرة حصة العوضي في قصيدتها (يا ثرى الدوحة الجميلة)، وهي قصيدة في حب الوطن (سمير):

غنّ وابك يا ثرى أرضي الحبيبة
لا تسلمي ما سبب هذي الدموع
غني وابكي يا روابي الجميلة
ثم غني

لحن هاتيك الضلوع

ابتسم لي يا هوى النفس العليلة

ومن تلوين الخطاب في حب الوطن للشاعر محمد المعضادي قوله في قصيدته (عز الاستقلال) (ير):

يا بلاد العرب يا وجه القمر موطن الأجداد أنت يا قطر

ومنه في الفخر أيضا للشاعر حسن النعمة من قصيدته (في ذكرى تقسيم

فلسطين) قوله^(٢٠١):

يا قدسُ يا حصنَ النضال وقلعةَ الأبطال دارَ الصفوة الأختيار

6 - المدح والثناء: استند الشعراء إلى النداء بوصفه طريقاً لإظهار خصال

الممدوح الحميدة، وذلك من خلال مناداته بأجمل صفاته وأبرزها، ومن ذلك قول الشاعر محمد المرزوقي في رثاء الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني^(٢٠٢):

فيا رجلَ الدنيا والدين كله فيا قاسمُ الموسومُ بالبركات

اكتسب النداء دلالة المدح هنا من جوانب عدة، أولها المنادى المضاف، ثم

امتداد التركيب بالعطف، مما أدى للتكاثر الدلالي، واستخدام التوكيد المعنوي (كله) بما أضافه من قيمة معنوية، ثم تكرار النداء في الشطر الثاني بذكر اسم الممدوح والتصريح به، بعد أن هياً له في الشطر الأول دون ذكر، وكل ذلك أخرج النداء لدلالة المدح والثناء.

وقد يستخدم الشعراء للمدح النكرة غير المقصودة، ومن ذلك قول

الشاعر أحمد الجابر في مدح الشيخ خليفة بن حمد آل ثاني^(٢٠٣):

فيا أميرا له في كل خاطرة حبٌ لغيرك لم يخطر على كبد

ففي نداء (أميرا) بالنكرة غير المقصودة، رغم كونه أميرا معيّنا

مقصودا، خدمة لغرض المديح، وذلك لما يضيفه التذكير في (أميرا) من معاني التفرد والوحدة، وسياق البيت يؤكد هذا المعنى، ففي قوله: (حب لغيرك لم يخطر على كبد) دليل على أنه يقصد تفرد هذا الأمير بالحب الذي لا يشابهه حب.

ومن خروج النداء للمدح قول الشاعر حسن النعمة في رثاء الشيخ قاسم بن

حمد آل ثاني من قصيدته (جللت في الخلد)^(لحسم):

يا ذروة النبل ما سلواي عن رجل جنى المروءات جنى النحل للشهد

7 - الذم والتحقيق: وكما استخدم الشعراء النداء للمدح، استخدموه

أيضا للذم، ومن ذلك قول الشاعر علي آل ثاني في خطابه لـ (شامير) من قصيدته (القدس والأرض والأقصى) (□سم):

إن كنت تجهل يا ملعون غايتنا إنا على العهد يوم الزحف والقسم
وقد استخدم هذا الشاعر للتحقير النكرة غير المقصودة بما تحمله من التعميم، ليصير الذم عاما يشمل جميع المتقاعسين، ولا يستثني أحدا، وذلك في قوله من القصيدة (يوم الرجم بالحجر) (برسم):

يا نائما وله في النوم غفلته هلا صحوت من الإغماء والحذر
ومنه قول الشاعر محمد العطية من قصيدته (رسالة إلى العرب) (ترسم):
يا أمة الصمت عن خوفٍ وعن حزنٍ من ذا بآمالنا حقا سينطلقُ
ومنه قول الشاعر علي آل ثاني من قصيدته (غرناطة) (يرسم):

يا من يشذ عن الإسلام قاطبة له على الشر أتباعٌ وأخذانُ
وفي كل نداء من هذه النداءات ما يعزز دلالة التحقير والذم، ففي (بؤسا) يُستقى الذم من أمرين: المعنى المعجمي للبؤس، وجعل المنادى على النكرة غير المقصودة، مما يكسب البؤس بُعد الشيوع، أما في المنادى (أمة الصمت) فالمركب الإضافي وامتداد التركيب بالمتعلق ثم بالعطف تكاثف دلالي يدل على تعميق الذم، وفي المنادى (من) ترفع عن ذكره، واكتفاء بالإشارة إليه من خلال جملة الصلة (يشذ)، مما يدل على التحقير.

8 -توضيح الخطاب: كان هذا أحد أهم الأدوار التي أداها النداء في كثير من قصائد الشعراء خارجا عن معناه الأصلي، ومن ذلك قول الشاعر ماجد بن صالح الخلفي في قصيدته (أريد جوادا) (سمسم):

عليك سلامُ الله يا دارُ كُلِّما تنفس فجرٌ في البلاد وأسفرا
وقد ورد هذا البيت ضمن المقدمة الطللية التي بدأها الشاعر بقوله (□سم):

خليلي هذا ربيع دار تغيرا ورسم عفت آثاره فتتكرا

ووجود كاف الخطاب في قوله: (عليك) كان كافيا لتوضيح الخطاب،
غير أن النداء (يا دارُ) جاء زيادة للاهتمام بذكر الدار.

ومن ذلك قول الشاعرة حصة العوضي من قصيدتها (الباحث) (لهسم):

ستسأل يا صاحبي كلَّ ليل وتسأل أفلاكَ هذي السماء

وجاء هذا النداء لتوضيح الخطاب بعد مقدمة لم يرد فيها ذكر
للمخاطب، وفيها تقول (□سم):

ستسأل عني صمت السواقي ستسأل عني همسَ الوتر

فإن لم تجدني ستسأل عني في كلِّ واد جذور الشجر

ومن ذلك أيضا قول الشاعر عبد الرحمن الخلفي من قصيدته (دع
التصابي) (□سم):

واخلع قميص الهوى يا صاحبي فلقد ولى الشبابُ وناعي الله قد صاحبا

والنداء في هذا البيت قام بتوجيه الخطاب وتحديدده لصاحبه.

ومنه أيضا قول الشاعر عبد الله محمد جابر من قصيدته (النداء) (لج□):

قد أضعنا كلَّ معنى للرجاء يا حبيبي ليس لي غير النداء

وقد مثل استناد الشعراء إلى النداء لتوضيح الخطاب سمة أسلوبية بارزة في

نداءاتهم.

9 - الوظيفة الجمالية: استتدت عدد من المعاني المقصودة في قصائد

الشعراء القطريين على النداء بوصفة وسيلة لغوية قادرة على الجمع بين البعد
الدلالي والبعد الفني، فجاءت كثير من النداءات سواء المفردة أو المركبة
لتحافظ على جرس القصيدة الموسيقي وحرف رويها، وذلك دون أن يكون
استخدامها إقحاما للحفاظ على هذا البعد الفني فقط، بل كان لها ما أضافته
من معانٍ وقيم دلالية. ومن ذلك قول الشاعر ماجد الخلفي من قصيدته (يا عينُ
جودي) (□□):

أبقيتني واحدا في الدار منفردا من بعد أنسي بها يا طول أحساري
ففي إرجاء (يا طول أحساري) لآخر الشطر الثاني خدمة للروي، مع إضافة
بعد دلالي متكاثف من خلال استخدام المنادى المضاف على وجهين الأول في
إضافة (طول) للأحسار، وفي هذا بعد دلالي يدل على التحسر المنسجم مع مقام
القصيدة وسياقها العام، والثاني في إضافة (الأحسار) لياء المتكلم مما يخدم
الروي، ويضيف للدلالة بعدا آخر يتمثل في إضافة الحسرة لنفسه بشكل خاص،
وفي هذا عمق الحزن وتمكنه. ومنها قول الشاعر علي الخيارين من قصيدته (اللّه
أكبر) (بر□):

يا غارة الله جدي الخطو مسرعة في حل عقدتنا يا رب نجينا
ففي قوله: (يا رب نجينا) بعد دلالي هو الدعاء، وبعد فني هو الحفاظ على
الروي.

ومنه أيضا قول الشاعرة زكية مال الله من قصيدتها (إلى قطر) (تر□):

بلادي أحب ثرائك قطر

كما كنتُ بالأمس أهوى المطر

والنداء هنا بما فيه من مرونة وقدرة على التشكل ساعد الشاعرة على
التنقل بحرية بين تضاعيف قصيدتها، مع مراعاة عدم الإخلال بوزن القصيدة
ورويها. ومثله أيضا قول الشاعر محمد المطوع من قصيدته (عز الاستقلال) (ير□):

روحنا تفديك في يوم الوغى فحمالك الله يا حبي قطر

ومثل ذلك كثير في قصائد الشعراء القطريين، حيث استثمروا قدرة
أسلوب النداء على التشكل بحسب الطول والقصر بما يخدم معانيهم، دون أن
يسبب إخلالا في الجوانب الفنية لقصائدهم.

وأخيرا، فهذه جملة من المعاني والفوائد التي تجلّت من خلال استقراء
النداء لدى شعراء الفصحى في قطر. ورصد مظاهر خروج فعل الكلام المتمثل في

النداء إلى معان غير مباشرة، ووظائفه التداولية. وقد تبين من خلالها دور النداء في كشف المعاني الخفية، ولفتنا لبعض حالات النفس البشرية، فخرج النداء عن أصل معناه شكّل في لغة الشعراء الأصل، وطلب الإقبال المحض فرع عليه، ومثل هذا لا يستغرب في لغة الشعر؛ لأن "الشعر في حقيقته خروج عن اللغة المألوفة في حياة المتكلمين"^(سم). لذلك عدّ خروجاً عن المألوف والاستعمال العادي للغة.

الهوامش:

- (1) كتاب سيبويه أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر (ت 180هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، د.ت. 2/ 229، 230.
- (2) انظر: الأصول البلاغية في كتاب سيبويه وأثرها في البحث البلاغي، د. أحمد سعد محمد، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، 1419هـ - 1999م، ص 165.
- (3) انظر الكتاب 2/ 231، 232.
- (4) التوجيه البلاغي للقراءات القرآنية، د. أحمد سعد محمد، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى 1421هـ - 2000م ص 320.
- (5) التكرار في القرآن الكريم - بحث للدكتور سعد عبد العظيم، صحيفة دار العلوم، الإصدار الرابع، السنة الخامسة، العددان الأول والثاني، يونيو 1999م، ربيع الأول - شعبان 1418هـ، يوليو - ديسمبر 1997م، ص 8.
- (6) وميض البرق، علي الفياض، دار الموسوعة القطرية، الدوحة - قطر، الطبعة الأولى، 1993.
- (7) وميض البرق، ص 136.
- (8) وميض البرق، ص 188.
- (9) وميض البرق، ص 163.
- (10) الكتاب (55/1).
- (11) وميض البرق، ص 225.
- (12) بعض النحاة يدخل النكرة الموصوفة في الشبيه بالمضاف وفي ذلك يقول صاحب الهمع: "أما الموصوفة بمفرد، أو ظرف، فيجوز نداؤها وفاقاً، وهي من شبه المضاف فتصحب نحو: يا رجلاً

كريما، ويا عظيما يُرجى لكل عظيم: "همع الهوامع (3 / 39)، وانظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ومعه شرح الشواهد للعيني، تحقيق: طه عبد الرؤوف، المكتبة التوفيقية، د.ت (3 / 204، 205).

(13) انظر: الكتاب (55/1).

(14) وميض البرق، ص 87.

(15) وميض البرق، ص 25.

(16) وميض البرق، ص 25.

(17) انظر: وميض البرق، ص 24.

(18) وميض البرق، ص 25.

(19) وميض البرق، ص 32.

(20) وميض البرق، ص 32.

(21) انظر: دلالات التراكيب ص 262.

(22) دلالات التراكيب ص 262.

(23) وميض البرق، ص 40.

(24) وميض البرق، ص 48.

(25) وميض البرق، ص 29.

(26) القصيدة قافيتها مقيدة، وقد وردت كلمة القافية (الدار) مقيدة لتتوافق قافوياً مع بقية الأبيات، والنحو يقتضي نصب كلمة الدار وإطلاقها ليصبح الكلام: (بل ما أوحش الدار) لأنها مفعول به، وليست مضافاً إليه.

(27) وميض البرق، ص 29.

(28) وميض البرق، ص 139.

(29) وميض البرق، ص 109.

(30) وميض البرق، ص 48، 49.

(31) انظر: الكتاب 229/2-230.

(32) قراءة في الأدب القديم 268.

(33) دلالات التراكيب 262.

(34) وميض البرق، ص 147.

- (35) وميض البرق، ص 234.
- (36) وميض البرق، ص 146.
- (37) وميض البرق، ص 146.
- (38) وميض البرق، ص 154.
- (39) وميض البرق، ص 206، 207.
- (40) دلالات التراكييب (دراسة بلاغية)، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الثالثة، 1425هـ - 2004م، ص 265.
- (41) وميض البرق، ص 193.
- (42) وميض البرق، ص 110.
- (43) القصيدة من بحر الكامل، والشرط الثاني من هذا البيت فيه خلل في الوزن العروضي.
- (44) وميض البرق، ص 109.
- (45) وميض البرق، ص 217.
- (46) وميض البرق، ص 176.
- (47) وميض البرق، ص 98.
- (48) وميض البرق، ص 49.
- (49) وميض البرق، ص 56.
- (50) وميض البرق، ص 95.
- (51) وميض البرق، ص 79.
- (52) وميض البرق، ص 82.
- (53) وميض البرق، ص 184.
- (54) وميض البرق، ص 86.
- (55) وميض البرق، ص 24.
- (56) وميض البرق، ص 24.
- (57) وميض البرق، ص 224.
- (58) وميض البرق، ص 224.
- (59) وميض البرق، ص 36.
- (60) وميض البرق، ص 169.

- (61) وميض البرق، ص 29.
- (62) وميض البرق، ص 248.
- (63) وميض البرق، ص 196.
- (64) وميض البرق، ص 176.
- (65) ظواهر نحوية في الشعر الحر، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، 2002م، ص 25.