مجلة جامعة عمران **03** (2023) ص 153

توجيه النداء في شعر المناجاة والوعظ للحسن بن علي الهبل (دراسة أسلوبية)

ثابت صالح ظفران الدعاني

قسم اللغة العربية، كلية العلوم التطبيقية والإنسانية، جامعة عمران

الملخص

تناول البحث أسلوب النداء بالدراسة والتحليل في شعر المناجاة والوعظ للهبل، وهدف إلى التعرف على بنية التركيب الندائي وخصائصه في ضوء توجيه النداء عند الشاعر، والكشف عن الدلالات وتلمس الايحاءات لنداء كل توجيه في ضوء سياق النداء، ومدى مناسبتها وانسجامها مع مقام المناجاة والوعظ.

وقد وظف الباحث لتحقيق أهدافه منهجاً وصفياً تحليلياً؛ اعتمد على المنهج الوصفي في تقديم وصف نحوي بلاغي لأركان النداء في كل توجيه، واستعان بالإحصاء لتقديم معطيات رقمية شكلت محوراً أساسياً في الدراسة التطبيقية، كما تأسس المنهج التحليلي في تنميط التوجيه، وتحليل أركان النداء في كل توجيه؛ لاستجلاء الدلالات، فجاء البحث في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: توجيه النداء إلى الله عز وجل ودلالته.

المبحث الثاني: توجيه النداء إلى الشخصيات ودلالته.

المبحث الثالث: توجيه النداء إلى غير العاقل ودلالته.

تسبقها مقدمة، تطرقت إلى أهمية أسلوب النداء في المنظومة اللغوية العربية، وبيان أركانه، وطبيعة تركيبه، كما أشارت إلى دوره وأثره في الخطاب الوعظي، وتضمنت التعريف بالشاعر وديوانه.

وتوصل الباحث إلى عدد من النتائج، من أهمها: تميز نداء الشاعر في كل توجيه بخصائص تركيبية ودلالية تميزه عن بقية التوجيهات، جاءت متناسبة متناغمة مع طبيعة التوجيه.

الكلمات الاستدلالية: توجيه النداء، أداة النداء، المنادى، الأمر المنادى من أجله.

Abstract: The current research deals with appeal method through studying and analyzing the poetry of soliloquy and preaching to (Habal). It also reveals connotations and touch of allusions to appeal context. The aims are here employed to achieve the descriptive, analytical and methodical studies. The research depended on the descriptive approach in providing a rhetorical grammatical description for appeal pillars. The researcher used statistics to present the digital data as an essential focus in applied study whereas the analytical approach was established on steering profile. Accordingly, the research was divided into three sections; directing appeal to (God Almighty and its significance, the characters and its significance, and the unreasonable and its significance). Those three sections were preceded by an introduction. The results were distinguished by poet's appeal in light of its structure and semantic characteristics from the rest of other directions, consequently, they were represented in proportion and harmony to the nature of direction.

المقدمة

يعد أسلوب النداء أحد أهم أساليب التخاطب، يلجأ إليه المتكلم والواعظ للتعبير عن مختلف أغراضه ومشاعره، وإيصال رسالته وتبليغها إلى الآخرين، وتكمن أهميته في أنه الأكثر دورانا على الألسنة والأقلام، فهو أول كل كلام، إلا أن المتكلم قد يدعه استغناء بإقبال المخاطب عليه، وقد أشار (سيبويه، 1988) إلى هذا حين قال: "وإنما فعلوا هذا بالنداء لكثرته في كلامهم؛ لأن أول الكلام يبدأ بالنداء، إلا أن تدعه استغناء بإقبال المخاطب عليك، فهو أول كل كلام" (208/2).

*Email: thabitdhafran@gmail.com

©Amran University Publishing

ومما يدل على أهمية أسلوب النداء في المنظومة اللغوية العربية عناية علماء العربية به نحويين وبلاغيين، ومعالجتهم المتكاملة لهذا الأسلوب، وهو ما تسفر عنه كتاباتهم، فلا يخلو كتاب في النحو أو في البلاغة من الحديث عنه، ومن يتصفح المصادر النحوية والبلاغية سيجدها تخصص له في طياتها حيزاً زاخراً بكم هائل من أقوال مؤلفيها، تفصح عن دراستهم لهذا الأسلوب دراسة تفصيل وتشريح وتعليل؛ لإيضاح مفهومه وبيان بنيته وطبيعة تركيبه ودلالة حروفه، وإبراز وظيفته ودوره وأثره ودلالاته في النصوص العربية.

وعلى الرغم من اختلافات علماء العربية في بعض قضاياه ومسائله، فإنهم قد اتفقوا في تعريفه؛ فالنحاة يعرفونه بقولهم: "هو طلب المتكلم إقبال المخاطب بواسطة أحد حروف النداء، ملفوظاً كان حرف النداء أو ملحوظاً" (ابن عقيل، 1980، 16/3، ابن يعيش، د.ت، 120/8)، ولا يختلف هذا التعريف عند البلاغيين؛ فـ(القزويني، 2003) يعرفه بقوله: "هو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة" (136/1).

ويتألف أسلوب النداء من ركنين اثنين، هما: أداة النداء، والاسم المنادى، ومن هذين الركنين يتألف أسلوب النداء في تركيب لم تألفه تقسيمات النحاة للتراكيب من حيث علاقة الإسناد؛ فما ألفوه من تراكيب إسنادية تتألف من مسند ومسند إليه لا ينطبق على أسلوب النداء بركنيه الظاهرين (الأداة/ المنادى)، فلا إسناد بينهما، كما أن النحاة لاحظوا أنه تركيب يبعد في مظهره عن التراكيب غير الإسنادية، إذ إن استقلاله بمعناه يتأتى بهذين الركنين (الأداة/ المنادى)، وهذا ما دفع النحاة لأن يجدوا لذلك مخرجاً على وفق قاعدة نحوية يرتضونها، فقدروا له إسناداً مضمراً، يتمثل في فعل مضمر، تقديره (أنادي) أو ما يرادفه، وبناء على ذلك قرروا أن أسلوب النداء تركيب إسنادي مبني على إضمار نحوي (الاستراباذي، 1996)، وقد أشار (الجرجاني، 1989) إلى تفرد جملة النداء بتكونها من حرف واسم، وتعلق حرف النداء بالاسم حين قال: "وجملة الأمر أنه لا يكون كلام من حرف وفعل أصلاً، ولا من حرف واسم إلا في النداء، نحو: يا عبدالله، وذلك أيضاً إذا حقق الأمر كان كلاماً بتقدير الفعل المضمر الذي هو أعني وأريد وأدعو، و(يا) دليل على قيام معناه في النفس" (51)، ولا يظهر هذا الفعل المضمر؛ لأن ظهوره يجعل النداء جملة خبرية، وقد فرق (ابن جني، 1990) في أسلوب النداء بين جملتي (يا زيد) و (أنادي زيداً)؛ فقال: "ألا ترى لو تجشم إظهاره فقيل: (أنادي زيداً) لاستحال أمر النداء، فصار إلى لفظ الخبر المحتمل للصدق والكذب، والنداء مما لا نصنع منه تصديقاً ولا تكذيباً" (186/1)، فهو أسلوب إنشائي طلبي "يطلب به أولا من الذي نودي الإقبال بسمعه وذهنه على الذي ناداه منتظرا لما يخاطبه به بعد النداء" (الفارابي، 1990، 162)، ففي قولك: يا زيد، طلب منك لإقباله عليك (السكاكي، 1982).

وهذا ما يرتضيه الباحث ويميل إليه لا إلى الآراء التي يقول فيها أصحابها بأن البنية الندائية شبه جملة (عياد، 1996)، أو هو كلام مكتفٍ بذاته، ولا يرقى إلى مرتبة الجملة (برجستراسر، 1926).

وقد ذكر النحاة ثمانية حروف للنداء، تعمل على توجيه وظائفه النحوية، ومعانيه الدلالية ضمن التراكيب والسياقات المختلفة التي يرد فيها، هي: (يا، الهمزة، أيْ، أيَا، هَيَا، آ، آي، وا،) (الإشبيلي، 1971 أ، 175/1)، وقسموها على قسمين، الأول: يضم (الهمزة، أيْ)، لنداء القريب، والثاني: يضم ما سواهما لنداء البعيد، (الأشموني،1957)، وأشاروا إلى جواز تبادل الوظيفة بينهما قرباً وبعداً؛ لأغراض بلاغية (الأنصاري، 2000 ج).

ويعرف النحاة المنادى بقولهم: "هو الاسم المطلوب إقباله، بحرف ناب مناب فعل مضمر وجوباً"(الاستراباذي، 2000، 345/1)، والأصل في المنادى أن يكون إنساناً عاقلاً؛ إذ لا يوجه النداء إلا لمميز يتأتى منه الإقبال والحضور والتلبية، فالدلالة الأصلية للنداء تدور حول معاني طلب الإقبال والدعوة والاستحضار وتنبيه المنادى وتهيئته لاستقبال ما يطلب منه، إلا أن الاستعمالات اللغوية تثبت أن النداء لا يقتصر على دلالته الحقيقية المحددة بطلب الإقبال، وإنما يخرج عن هذه الدلالة إلى فضاء من الدلالات والمعاني البلاغية التي يشف عنها السياق والمقام وقرائن الأحوال (خليل،2004، عتيق، 1974).

ومما لا شك فيه أن إدراك هذه المعاني والدلالات للنداء لا يقف عند دراسة وتحليل ركني جملة النداء(الأداة/المنادى) فحسب، وإنما هناك ركن ثالث يمثل غاية النداء وهدفه، وهو الأمر المنادى من أجله؛ حيث يبقى المنادى مشدوداً نحو المعاني التي تتبع النداء؛ لأنها هي المقصودة، فليس القصد من النداء تنبيه المنادى دون إخباره.

إن عملية النداء تنطلق ابتداء من نطق المنادي بأداة النداء، لتنتقل سماعاً إلى المنادى (المخصص بالنداء)، لتحقيق الغرض الذي نودي من أجله، وتتحرك الدلالات في النداء بين هذه الأطراف الثلاثة: المنادي والمنادى ونص الرسالة التي يتم تنبيه المنادى إليها عن طريق أداة واحدة من أدوات النداء، ويؤدي سياق الخطاب الذي ورد فيه النداء وما يصاحبه من كيفية التصويت بالأداة والنبرة التي يتحلى بها الصوت أثناء النطق دوراً مهماً في تحديد دلالة النداء.

ولا شك أن النداءات في النص الشعري تعد منبعًا ثريًّا غنيًّا بالدلالات؛ حيث تتضمن معانٍ خفية زائدة على المعنى الأصلي، ترتبط بالجوانب النفسية والشعورية والوجدانية؛ ذلك أن نداء الشاعر في شعره لا يتوقف عند الدلالة الحقيقية أو المعنى الأصلي المتمثل في طلب الإقبال، فنداء الشاعر لا يطلب فيه إقبالاً معيناً أو استحضاراً محدداً، فالنداء يخرج التعبير الشعري من الدلالات الظاهرة ويدخله في نظام إشاري جديد، ينفتح من خلاله السياق الشعري على معانٍ خفية، فيكون ميداناً للشاعر يقدم فيه تصورات ما، ويوحي من خلاله بمشاعر وانفعالات وإيحاءات متعددة ومتنوعة بتنوع سياقات النداء ومقاماته، فيصبح النداء ظاهرة جمالية وبلاغية وإبداعية في النص.

ولذلك اختار الباحث النص الشعري ميداناً لدراسته، ووقع اختياره على نص شعري لأمير شعراء اليمن في القرن الحادي عشر الهجري، الحسن بن علي الهبل، وهو شاعر يمني ولد في أسرة علمية لها تاريخ عريق من العلم والأدب والقضاء بصنعاء سنة: 1048هـ/ 1639م، وفيها نشأ، وبها توفي سنة: 1079هـ/ 1668م ولم يكمل عامه الواحد والثلاثين (الشوكاني،2011).

له ديوان شعري مطبوع، قام بتحقيقه أحمد بن محمد الشامي، ويعد الهبل من الشعراء المجيدين، قال عنه (الشوكاني،2011): "الشاعر المفلق الفائق المكثر المجيد" ووصف شعره بأنه "يكاد يسيل رقة ولطافة وجودة سبك وحسن معانٍ، وغالبه الجودة" (199/1)، واعتبره محقق الديوان أروع شعراء القرن الحادي عشر الهجري، ولو طال به العمر لكان له شأن عظيم، وعد قصائده "بلاغة وفصاحة وأسلوباً وسبكاً وتصويراً وتعبيراً كلها غُرر" (الديوان، 1987، 11)، وقسمه إلى خمسة أبواب، اقتصر الباحث على الباب الأول منها المعنون بـ(المناجاة

الإلهية والمواعظ الزهدية)؛ ليكون ميداناً له لدراسة النداء؛ ذلك أن أسلوب النداء يعد طريقة من طرق الوعظ والإرشاد، ووسيلة من وسائل الوعاظ والمرشدين، ولأهمية النداء في الوعظ يقول (الزركشي، 1984): " كل نداء في كتاب الله يعقبه فهم في الدين، إما من ناحية الأوامر والنواهي التي عقدت بها سعادة الدارين، وإما مواعظ وزواجر وقصص لهذا المعنى" (342/2).

وقد اشتمل هذا الباب على (173) من الأبيات الشعرية، جاءت في (24) نصاً شعرياً، توزعت في (6) قصائد، و(18) مقطوعة، تواتر فيها النداء (33) مرة، فشكل ظاهرة واضحة في شعر المناجاة والوعظ عند الشاعر؛ حيث لجأ إليه وعده وسيلة تخاطب مثلى، وظفها لإيصال رسالته وتبليغها إلى الآخرين، وقدم من خلاله نصائحه وتوجيهاته وأوامره ونواهيه وإنذاره وتبشيره.

وبتتبع توجيه النداء يجد الباحث أنه قد تعددت أنماطه؛ إذ توجه الشاعر بندائه إلى ربه ومولاه تارة، وإلى مخاطبه تارة أخرى، كما توجه بندائه أيضاً إلى ما لا يعقل في مواضع أخرى، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول رقم (1) أنماط توجيه النداء

التوجيه	إلى الله عز وجل	إلى الشخصيات	إلى غير العاقل	الإجمالي
التواتر	15	9	9	33
النسبة	%45.5	%27.27	%27.27	%100

وقد تميز نداء الشاعر في كل توجيه بجملة من الخصائص الدلالية والتركيبية التي تميزه عن غيره من التوجيهات، كما اتسم نداء الشاعر في كل نمط بتقاطعه مع أساليب خبرية وإنشائية تميزه عن بقية الأنماط، ويمكن للبحث تناول ذلك في المباحث الآتية:

المبحث الأول: توجيه النداء إلى الله عز وجل ودلالته.

المبحث الثاني: توجيه النداء إلى الشخصيات ودلالته.

المبحث الثالث: توجيه النداء إلى غير العاقل ودلالته.

المبحث الأول

توجيه النداء إلى الله عز وجل ودلالته

وجه الشاعر نداءه إلى الله عز وجل (15) مرة، بنسبة (45.5%)، محتلاً مرتبة الصدارة، وقد تخير الشاعر في هذه النداءات الموجهة إلى الله عز وجل أسماء من أسمائه الحسنى، تتناسب وتتناغم مع سياق النداء في مقام المناجاة والابتهال والدعاء، كانت الصدارة فيها للفظ (رب)، إذ تواتر النداء به (4) مرات، وهذه الصدارة تتناسب مع ما ذكره العلماء من ارتباط هذا الاسم عند الناس بالدعاء، "فمعظم الآيات القرآنية المشتملة على لفظ الرب مضافاً إلى ضمير المتكلم أو المتكلمين جاءت في مجال الدعاء والمناجاة الإلهية" (عمر،2000، 124).

كما يبدو للباحث تناسب وتناغم اختيار الشاعر للاسم المنادى مع سياق النداء وغرضه؛ حيث اختار لفظ (الرب) في سياق إخباره عن بعض مظاهر نعماء الله عليه، يقر الشاعر فيه ويعترف بفضل الله عليه؛ إذ خلقه في أحسن تقويم، وكمله بالعديد من الأدوات والآلات التي يستعين بها في حياته، وحفظه، وقدر أقواته وأوقاته، وهذا السياق يناسب مضمونه صفة الربوبية؛ ومن مواطن نداءه بلفظ (رب) قوله (الهبل، 1987، 75):

أحسنت يا رب تقويمي بتسوية مكملاً أدوات لي وآلاتِ
حفظتني رب إذ لا خلق يحفظني براً وقدرت أقواتي وأوقاتي

لما في هذا اللفظ من "تذكير للإنسان بموجبات استحقاق الرب طاعة مربوبه" (ابن عاشور، 2000، 175/30)، فالرب في اللغة: المالك، وكل من ملك شيئاً فهو ربه، والرب: السيد، والرب: المصلح والمربي والمدبر والرب القيم والرب المنعم (ابن منظور، 2000)، ومن أشهر الأقوال في معنى الرب: "السيد، المالك المتصرف في مخلوقاته بإرادته" (عمر، 2000، 55)، وكل هذه المعاني لها علاقة واضحة بمضمون إخبار الشاعر.

واحتل لفظ (المولى) المرتبة الثانية، حيث اختاره الشاعر في موضعين متتابعين، ليوجه نداءه بهذا اللفظ في سياق إخباره عن سعة غفران مولاه، وسعة عفوه الجم، فقال (الهبل، 1987، 75):

مولاي عاداتك اللاتي عرفت بها الغفران مهما غدا العصيان عاداتي
وعفوك الجم يا مولاي أوسع مما ضاق عنه احتمالي من خطيئاتي

وناسب هذا السياق النداء بلفظ (مولاي)؛ فمن أشهر معاني هذا الاسم "أنه المأمول منه النصر والمعونة؛ لأنه الملك، ولا ملجأ للمملوك إلا مالكه" (عمر،2000، 82).

وفي موضعين اثنين أيضا اختار الشاعر الاسم الموصول (مَن) لينادي ربه به في قوله (الهبل، 1987، 80/77):

يا من مقاليد الأمور بكفه عطفاً فأنت بحال عبدك أعلمُ
ويا من إليه أشتكي الضر والأذى إذا ضرني صرف الزمان وآذى

وفي النداء بالاسم الموصول من إتاحة الحرية ما أفسح مجالاً للشاعر، استطاع من خلاله تجسيد صفات مناديه وإظهارها في جملة الصلة، التي جاءت جملة إسمية في أحد الموضعين (مقاليد الأمور بكفه) تفيد الثبات، وجملة فعلية في الموضع الآخر، (إليه أشتكي...)، تفيد الحدوث المتجدد، تقدم فيها الجار والمجرور.

وتمثل المنادى في بقية المواضع بأسماء (يا رافع السبع السماوات/ يا عادلاً في حكمه/ يا سامع الأصوات/ معاذي/ يا إلهي/ إله الخلق/ أيها العدل القدير)، تواتر كل لفظ منها مرة واحدة، وكلها توحي بتمجيد الشاعر وتعظيمه لربه تعظيماً يتناسب مع مقام مناجاته لربه وابتهاله إليه ودعائه.

وبالنظر إلى ركني النداء (الأداة والمنادى) يجد الباحث أن نداء الشاعر في هذا التوجيه قد تميز بجملة من الخصائص التركيبية، يوضحها الجدول الآتي:

جدول رقم (2) أشكال المنادى

المنادى		الأداة		موقع الجملة الندائية		
شكل المنادى	التواتر	ظاهرة	محذوفة	بداية	وسط	نهاية
مضاف إلى ياء المتكلم	8	5	3	3	5	---
مضاف إلى اسم ظاهر	3	2	1	2	---	1
اسم موصول	2	2	---	2	---	---
اسم مبهم (أيّ)	1	---	1	---	---	1

نكرة مقصودة(منصوبة)	1	1	---	1	---	---
الإجمالي	15	10	5	8	5	2
النسبة	%100	%66.7	%33.3	%53.3	%33.3	%13.3

ولا شك أن لأداة النداء من حيث اختيارها وذكرها وحذفها، وكذلك شكل المنادى، وموقع الجملة الندائية دلالات وإيحاءات في ضوء سياق النداء، يمكن للبحث تناول ذلك كما يأتي:

أداة النداء:

تميز نداء الشاعر في هذا التوجيه بتوحد أداة النداء؛ حيث اقتصر على أداة النداء (يا)، وتعد (الياء) أشهر حروف النداء وأكثرها استعمالا، فهي "أم الباب" (الرماني، 1984، 452، الأوسي، 1998، 277)؛ لأنها "تدخل في كل نداء" (الصبان، 1997، 199/3)، و"تنفرد (وا) في الاستغاثة، وتشارك في الندبة، وتتعين في نداء (أيها)" (هارون، 1979، 137)، وإذا حذفت أداة النداء لا تقدر إلا الياء (ابن مالك، 1967)، كما أنها "تتعين في نداء اسم الله تعالى" (الأنصاري، 1998 ب، 9/4، الخضري،1940، 71/2)، فـ"هي دون سواها تدخل على اسم الجلالة، فيقال: يا الله" (فارس، 1989، 81)، وليس في التنزيل نداء بغير (يا).

ويذكر النحاة أن الأصل في استعمال أداة النداء (يا) أنها لنداء البعيد (الأشموني، 1957، حسن، 1974)، لكن الاستعمال اللغوي يثبت أنها قد تخرج عن هذا الأصل؛ ذلك أن ملاحظة البعد الحسي الذي يقاس بالمسافة المكانية لا تكون في كل نداء، فمن النداءات ما لا يمكن فيها ملاحظة ذلك؛ ولا شك بأن توجيه الشاعر نداءه لربه في مناجاته لا يمكن بأي حال أن يتصور فيه المسافة المكانية والبعد والقرب الحسي؛ ولذلك فإن دلالة (يا) تخرج هنا عن حقيقة ما وضعت لها من حيث الدلالة على البعد، لتحمل دلالات أخرى، توحي باستشعار الشاعر(المنادي) لعلو مرتبة المنادى ومنزلته، وتعاظم الفرق بينه وبين المنادى، واستبعاد حاله عن حال المنادى.

وقد امتاز نداء الشاعر في هذا التوجيه بذكر الأداة وحذفها؛ إذ ذكرها في (10) مواضع، بنسبة (66.7%)، وحذفها في (5) مواضع، بنسبة (33.3%)، وقد حمل ذكره للأداة وحذفها من الدلالات والايحاءات ما يتناسب مع السياق؛ ففي مطلع قصيدته (مناجاة) (الهبل، 1987، 75):

من ذا إلى عدله أنهي شكاياتي سواك يا رافع السبع السماواتِ

يصرح الشاعر بذكر الأداة (يا) في الجملة الندائية التي وردت في نهاية البيت الشعري؛ ليسهم ذلك في الإيحاء بجرعة شعورية هائلة، توحي بقوة إقرار الشاعر وإيمانه واعتقاده الجازم بتفرد الله عز وجل في كونه الملاذ الوحيد الذي يلجأ الشاعر إلى عدله لينهي شكاياته إليه، لقد استفتحت هذه القصيدة باستفهام (**من ذا...**)، فتحركت باستفهامات متراكمة متوالية جعلت القصيدة مسرحاً للتساؤلات التي تجسد قلق الذات الإنسانية وخوفها مما يصيبها من بلاء، ومما قد يلم بها من ملمات ومصائب ومضرات، إنه الخوف من مصيرها النهائي؛ ولذا فهي تتساءل عن الملجأ العادل الذي تنهي وتبلغ شكاياتها إليه، تتساءل عن المرتجى والمؤمل في كشف بلواها التي أتتها وستأتيها، عن الملاذ والملجأ الوحيد الذي تلوذ به وتلجأ إليه في ملماتها ومصائبها، وعن المدعو الذي تدعوه في مضراتها لكشفها حين يقل صبرها.

فلم يتأخر الجواب حتى انتهاء الاستفهامات، وإنما أتى الجواب منذ البداية، عقب أول استفهام، **(سواك يا رافع السبع السماوات)**، بذكر أداة النداء (يا)، ومد الصوت بها؛ ليقدم الشاعر منذ البداية جواباً حصرياً مؤكداً للاستفهام السابق، ولكل الاستفهامات اللاحقة المتراكمة، أسهم فيه ذكره أداة النداء في الإيحاء بمدى قوة اعترافه وإقراره إقراراً أغلق به فضاء تساؤلاته المتراكمة منذ بداية القصيدة، كما أغلق ذلك بندائه الأخير في القصيدة مع ذكره أداة النداء **(فأنت يا رب علام الخَفِيَّاتِ)**.

وكذلك أسهم تصريح الشاعر بذكر حرف النداء في مستفتح أبياته الشعرية في الإيحاء بمشاعر نفسية وخلجات وجدانية ألمت بالشاعر، إذ تكشف (يا...) بأدائها الصوتي في ضوء سياق النداء شدة تضرعه لخالقه وعمق مناجاته، **(ويا من إليه أشتكي الضر...)**، فكأنما يريد أن يرفع صوته ويمده زيادة في الضراعة إلى الله واستجلاب عطفه ورضاه، واستجابته لطلبه **(يا رب فاكتب...)**.

وفي مقطوعة (دعاء) التي تألفت من ثلاثة أبيات، استفتح كل بيت منها بنداء صرح فيه بذكر الأداة، فتوالت وتتابعت، محدثة نغمات إيقاعية ندائية متكررة (الهبل، 1987، 80):

يا عادلا في حكمه لا يظلم برح الخفاء بما نجن ونكتمُ

يا سامع الأصوات إن لم تستجب من يستجيب لنا سواك ويرحمُ

يا من مقاليد الأمور بكفه عطفا فأنت بحال عبدك أعلمُ

أسهمت في تصوير لوعة الشاعر وشدة تضرعه، وأوحت بمشاعره النفسية الجياشة التي تسري في وجدانه وتطمح إلى استجابة صوته والعطف على حاله.

كما أسهم تصريحه بذكر حرف النداء في وسط الأبيات الشعرية أيضًا حين جاء النداء معترضًا بين عناصر الجمل بالإيحاء بقوة تعظيمه وتقديسه وإجلاله لربه،**(أحسنت يا رب تقويمي..)**، **(إذا لم تعذني يا إلهي فمن...)**، وتصوير قوة بثه لاستجلاب عفو مولاه، **(وعفوك الجمُّ يا مولاي أوسع مما...)**، ولعل ما في ذكره للأداة من إطالة الصوت، ومده ما يتناغم مع مد مشاعره وقوتها.

وكما كان لذكر الأداة تلك الإيحاءات وذلك التناسب مع السياق، فقد كان أيضا لحذفها إيحاءات ودلالات مناسبة للسياق؛ فحين حذف الشاعر الأداة في مستفتح قوله **(مولاي عاداتك...)** ناسب حذفه هذا الاستفتاح؛ لما في ذلك من دلالة وإيحاء يصور قوة لجوئه، وعودته وإنابته، واستشعاره للقرب من مولاه، وفرط إقباله عليه، ومسارعته إلى الاشتغال بذكر مولاه، ولذلك نجده أيضا حذف الأداة في مستفتح قوله **(إله الخلق...)**.

وحين جاءت جملة النداء في وسط البيت الشعري جملةً اعتراضية، نجد حذف الأداة في موضع واحد فقط، في قول الشاعر:

حفظتني رب إذ لا خلق يحفظني براً وقدرت أقواتي وأوقاتي

وفي هذا الحذف إيحاء بالتودد والرغبة في التقرب، ودلالة على المبالغة في تصوير قرب المنادَى (رب) حيث إن معناه المربي والسيد والمالك، وهو بهذه المعاني من شأنه أن يكون قريبًا حاضرًا لا يحتاج في ندائه إلى وسائط.

ولأن النداء جاء معترضاً للتعظيم، فإن سياق البيت لا يتناسب مع التصريح بذكر الأداة؛ "لأن النداء يتشرب معنى الأمر؛ لأنك إذا قلت: يا زيد، معناه: أدعوك يا زيد، فحذفت (يا) من نداء الرب ليزول معنى الأمر ويتمحض التعظيم والإجلال"(الزركشي، 1984، 213/3).

المنادى:

غلب على نداء الشاعر في هذا التوجيه اختياره للمنادى المضاف؛ حيث ورد المنادى مضافا في (11) موضعا، وهو ما يشكل نسبة غالبة بلغت (73.33%)، في حين توزعت بقية النسبة بين الاسم الموصول (من) بنسبة (13.3%) باختياره في موضعين، والاسم المبهم (أي) بنسبة (6.7%)، والنكرة المقصودة بنسبة (6.7%) بورودهما في موضع واحد.

كما غلب على نداء الشاعر للاسم المضاف إضافته إلى ياء المتكلم؛ حيث ورد في (8) مواضع، بنسبة (72.7%)، وكانت بقية النسبة (27.3%) للمنادى المضاف إلى الاسم الظاهر الذي ورد في (3) مواضع.

وفي إضافة المنادى إلى ياء المتكلم لغات عدة، استعمل الشاعر منها أربعاً، هي:

1. حذف ياء المتكلم وإبقاء الكسرة دليلاً عليها: وهي اللغة الأكثر والأجود عند النحاة، وجميع نداءات الشاعر التي توجه فيها بلفظ (ربِّ) جاءت على هذه اللغة، وكان ذلك في (4) مواضع.

2. إثبات ياء المتكلم مفتوحة وجوباً: ويوجب النحاة ثبوت ياء المتكلم مفتوحة إذا كان المنادى المضاف معتل الآخر بالألف، وهو المقصور؛ "لأن الياء لو حذفت، لالتبس المنادى بغير المضاف، والتحق بباب النكرة المقصودة المقصورة، ولو ثبتت ساكنة لالتقى ساكنان...، ولو حركت بالضم أو الكسر لحصل ثقل في النطق، فلم يبق إلا أن تبقى مفتوحة" (حسن، 1974، 65/4). وقد جاء على هذه اللغة نداؤه للفظ (مولى) في الموضعين (مولايَ).

3. إثبات ياء المتكلم ساكنة: أجاز النحاة في ياء المتكلم تسكينها بحجة كثرة استعمالها ساكنة عندما لا يلزم اجتماع ساكنين (الأنصاري، 1998 ب)، وقد جاء على هذه اللغة نداؤه (إلهِيْ) فأثبت الياء ساكنة، في موضع واحد.

4. إثبات ياء المتكلم مفتوحة: أجاز النحاة في ياء المتكلم تحريكها بالفتحة؛ لأنها محركة في الأصل (الاستراباذي، 2000)، وقد جاء على هذه اللغة نداؤه (معاذِيَ) فأثبت الياء مفتوحة، في موضع واحد.

إن النسب السابقة تقود إلى القول بتميز نداء الشاعر في هذا التوجيه بسيطرة شكل المنادى وغلبته المتمثل في المنادى المضاف إلى ياء المتكلم على بقية أشكال المنادى، وتعد هذه السيطرة التي حققها هذا الشكل هي الأنسب في توجيه نداء الشاعر لخالقه ومولاه في مقام مناجاته وابتهالاته؛ لما في إضافة المنادى إلى ياء المتكلم (المنادي) من دلالات وإيحاءات تدل على طلب اللطف والرفق واللين، وتوحي بالقرب والتودد والتمسك، وتفيد التوسل والرجاء إلى المنادى.

أما في بقية المواضع فقد جاء المنادى في (3) مواضع ملحقاً بالمنادى المبني، إذ جاء في موضعين اسماً موصولًا (من)، وفي موضع واحد اسماً مبهماً (أي)، ولا خلاف عند النحاة من جواز نداء الاسم الموصول المجرد من (أل) (المبرد، د.ت، المكودي، 2004).

ويقف البحث عند شكل المنادى الذي ورد عند الشاعر في موضع واحد حين توجه بندائه إلى ربه قائلا:

يا عادلا في حكمه لا يظلم برح الخفاء بما نجنُّ ونكتمُ

إذ يعد النحاة من أنواع المنادى النكرة غير المقصودة، "غير مقبل عليها" (الإشبيلي، 1998 ب، 179/2)، ويقصدون بها النكرة "التي بقيت على إبهامها وشيوعها بدلالتها على غير معين"، فلا تعيين يخصصها، ولا يعيرها النداء تعريفا، فيبقى المنادى مجهولا، لا يعرف له اسم، فينادى بجنسه أو وصف ظاهر للعيان.

وقد اختلف النحاة في نداء هذا الشكل، فذهب أغلبهم إلى أنه موجود، وأوردوا له أمثلة قليلة تدل على ضيق مجاله في العربية، قال (الأنصاري، 1998 ب) في كلامه على أقسام المنادى وأحكامه: "ما يجب نصبه، وهو ثلاثة أنواع: أحدها: النكرة غير المقصودة، كقول الواعظ: يا غافلا والموت يطلبه، وقول الأعمى: يا رجلاً خذ بيدي..." (18/4).

وأنكر آخرون نداء هذا الشكل، كالمازني من البصريين، والكسائي والفراء من الكوفيين، محتجين بأن العاقل لا ينادي إلا من يقبل عليه ويذهب إليه (السيوطي، 2001)، فلا يتصور نداء إلا مع إقبال، أما أن ينادي شائعاً فهذا لا يجوز، وخرجوا شواهد نداء النكرة غير المقصودة المنصوبة كقول أوس بن حجر (ابن حجر، 1986، 99):

يا راكبًا إما عرضت فبلغَنْ يزيد بن عبد الله ما أنا قائلُ

بأن ذلك من النكرة المقصودة، وهي وإن كان حكمها البناء على الضم إلا أنها نُونت ونصبت للضرورة (الإشبيلي، 1998 ب).

ويرى البحث أن النصب والتنوين في نداء شاعرنا الموجه إلى ربه، **(يا عادلا...)** ليس فيه دلالة على التنكير وعدم القصد والتعيين، وهو ليس كنداء الشاعر (يا راكبا...)؛ فحاجة هذا الشاعر هنا إلى الوصية وتبليغها جعلته يستنجد بأي راكب من الركبان، يأمل أن يكون قاصداً وجهة مأمله، فالركبان كثر، وأيهم يسمع هذا النداء ويعرف محل المؤمل، ومن له كان فحوى الخطاب فهو معني بندائه.

إن شاعرنا في ندائه هذا **(يا عادلا في حكمه...)** يتوجه إلى ربه قاصداً إياه باسم من أسمائه الحسنى، فليس المنادى هنا من باب النكرة غير المقصودة، وإن كان منصوباً، وكذلك كل الصفات التي اختص بها الباري عز وجل، وعرف بها دون سواه، لا يكون النصب فيها سبباً في التنكير؛ لأن معرفته باقية فيه، فـ" أسماء الله هي أسماء لله وضعت بإزاء مدح له جل وعلا، وليست أعلاماً له تعالى؛ لأن العَلَم إنما يوضع لتمييز ذات عن جنسها، والله تعالى لا جنس له، فيميز بعضه عن بعض"(الشرفي، 2013، 246/1).

وقد نقل (الزجاجي، 1999) في مجالسه عن المبرد قوله بأن المنادى في مثل العبارات (يا حليمًا لا يعجل يا حيًّا لا يموت، يا قادرًا لا يعجز) ليس من باب النكرة غير المقصودة، ولم ينصب فيها المنادى على جهة التنكير، فهو معرفة؛ لأنه ليس يشركه أحد.

الأمر المنادى من أجله:

تميز نداء الشاعر في هذا التوجيه بتعدد موقع الجملة الندائية واحتلاله مواقع مختلفة من البيت الشعري؛ إذ وردت الجملة الندائية في مستفتح الأبيات الشعرية في (8) مواضع، بنسبة (53.3%)، كما وردت وسطها في

(5) مواضع، بنسبة (33.3%)، وجاءت أيضا في موضعين في نهاية البيت الشعري، وهو ما نسبته (13.4%).

ويبدو للبحث أن هذا التعدد المكاني لمواقع الجملة الندائية مناسب لهذا التوجيه الندائي؛ فالله حاضر في مناجاة الشاعر في كل وقت ومكان، كما أنه مناسب أيضا لمقام المناجاة الذي لم يصاحب فيه النداء طلباً؛ فبالعودة إلى الأبيات الشعرية التي توجه فيها الشاعر بندائه إلى ربه، يجد البحث أن توجيه الشاعر نداءه قد غلب عليه تميزه بعدم الطلب، فنداؤه لم يكن مصاحباً لطلب من أمر أو نهي أو استفهام في (12) موضعاً، وهو ما يمثل نسبة كبيرة جداً بلغت(80%)؛ حيث جاء النداء جملةً اعتراضية في (5) مواضع، بين عناصر كلام خبري، وفي (5) مواضع تلاه أسلوب خبري، تنوع بين الإخبار بجملة إسمية، أو الإخبار بجملة شرطية، وفي موضعين اثنين ورد النداء في نهاية البيت الشعري.

ويبدو للبحث تناسب عدم اقتران نداء الشاعر بالطلب وما فيه من أمر ونهي في توجيه الشاعر نداءه إلى ربه في مقام المناجاة والابتهال؛ إذ يقتضي هذا المقام تعظيم الله وتقديسه، وإثبات صفاته، والتأكيد عليها؛ والمبالغة في التأدب في مناجاته، وهو ما كان في نداءات الشاعر التي توجه بها إلى خالقه ومولاه، ولم يصاحبها طلب يقتضي تحصيل المنفعة والفائدة للمنادي من المنادى، ولعل ما عمد إليه الشاعر من قصد بورود ندائه معترضاً يفصح عن هدف النداء وغايته الذي قصد إليه الشاعر؛ فمجيء النداء معترضا فيه إيحاء بالتعظيم والتمجيد والتقديس، والإيمان المطلق بأن الله تعالى هو وحده المتفرد بالنفع والضر، والعدل الذي لا يظلم عنده أحد، كما يجد البحث فيما صاحب نداء الشاعر من ألفاظ وتراكيب عمد إليها ما يكشف ويدل على غايته من النداء؛ من ذلك:

- اقتران النداء بلفظ (سواك)، في قوله:

من ذا إلى عدله أنهي شكاياتي سواك يا رافع السبع السماواتِ

يا سامع الأصوات إن لم تستجب من يستجيب لنا سواك ويرحمُ

- مجيء جملة لا النافية للجنس بعد النداء في قوله:

حفظتني رب إذ لا خلق يحفظني برا وقدرت أقواتي وأوقاتي

- تقديم الجار والمجرور المشتمل على ضميره عز وجل، بعد النداء في قوله:

ويا من إليه أشتكي الضر والأذى إذا ضرني صرف الزمان وآذى

- مجيء الجملة الاسمية بتعريف ركنيها، بعد النداء، في قوله:

مولاي عاداتك اللاتي عرفت بها الغفران مهما غدا العصيان عاداتي

- تأكيد الوصف بجملة فعلية منفية بعد النداء في قوله:

يا عادلا في حكمه لا يظلم برح الخفاء بما نجنُّ ونكتمُ

إن كل هذا بما يحمل من دلالات حصرية وتأكيدية يدل على ما قصد إليه الشاعر من ندائه الموجه إلى خالقه من إثبات ما يستحقه من تعظيم وتقديس وتمجيد وتبجيل؛ وشهادة بعدله في قضائه، وعظيم إحسانه على عباده، فهو وحده رافع السبع السماوات، من يلجأ إليه، وهو وحده سامع الأصوات، من يستجيب ويرحم، وهو وحده

حصراً وقصراً من يحفظه، فلا خلق إطلاقا يحفظه، وإليه وحده حصرًا وقصرًا يشتكي ضره وأذاه، ومهما بلغ عصيانه وأصبح عادة له، فإن عادات مولاه هي الغفران، وهو العادل في حكمه، وليس ذاك فحسب بل إنه لا يظلم.

المبحث الثاني

توجيه النداء إلى الشخصيات ودلالته

وجه الشاعر نداءه إلى مخاطبه (9) مرات، بنسبة (27.3%) من إجمالي النداء الوارد في قصائد الوعظ، محتلاً بذلك المرتبة الثانية، وقد ظهرت شخصية المخاطب في جميع نداءات الشاعر في حالة الإفراد والتذكير؛ إذ اقتصر توجيهه على نداء المفرد المذكر؛ فلم يوجه نداءه إلى المثنى أو الجمع (المذكر أو المؤنث) إطلاقاً، وإنما وجهه إلى المفرد المذكر، الذي لم يكن شخصية معينة بذاتها، ولم يكن مخاطبه شخصاً معروفاً أو اسماً معيناً أو ذاتاً محددة، لوالٍ معين أو حاكم أو أمير مثلا، وإنما كان شخصية خلع عليها الشاعر صفات تتسم بالعمومية، فتوجه بندائه إليها، **(يا صاح/ يا كادحاً/ يا أخا الحرص/ أيها المختال/ أيها الآبق/ يا خاطب الدنيا/ يا أيها المذنب/ يا ذا الحجا/ أيها المقتر)**، وتعكس هذه العمومية حرصه على توصيل مقاصده إلى المخاطبين كافة؛ فالمخاطب هو كل مخاطب متلقٍّ للنداء، متصف بهذه الصفات، وهي صفات تعددت بتعدد مواضع النداء، فلم تتكرر صفة في موضعين، وإنما اختص كل نداء بصفة معينة، جاءت متناسبة ومتناغمة في السياق الواردة فيه؛ ففي قصيدته (الدنيا)، وبعد أن أوضح لمخاطبه حقيقة الدنيا، وأنها زائلة لا محالة، توجه إليه بالنداء في قوله (الهبل، 1987، 85):

يا صاح ما لذة عيش بها والموت لا ندري متى ينزلُ

واصفًا إياه بالصاحب، وهو وصف يحمل معاني المرافقة والملازمة والمعاشرة، عمد الشاعر إلى اختياره؛ ليلبي رغبته، ويحقق مقصده فيما أراده من إظهار تقربه وتلطفه وتوده لمناداه، وفي هذا تناسب مع الأمر المنادى من أجله، وهو الاستفهام المثار بطريقة تقتضي مشاركة المنادى، وتفاعله وإثارة فكره، وإبداء رأيه في الاستفهام المطروح بعد النداء **(ما لذة عيش بها...)**.

وإضافة إلى أن هذا الوصف قد أسهم في إظهار صفة المنادى وتصوير علاقته بالشاعر، فإنه وصفٌ يحمل من المعاني العميقة والإيحاءات الدقيقة ما يسهم في إضاءة جوانب كثيرة مرتبطة بالمقام، وإلقاء ظلال من المشاعر والأحاسيس التي تربط بين المنادي والمنادى، وتوحي بمصداقية الخطاب والإخلاص في التوجيه؛ ذلك أن الصاحب لا يكون إلا صادقاً مخلصاً في وعظه، حريصاً تمام الحرص على صاحبه، وهذا يجعل متلقي الموعظة يقبل عليها بنفس مطمئنة، كما يجعله واثقًا من صاحبه الواعظ.

وفي القصيدة نفسها حين رأى مخاطبه يجهد نفسه في كسب الدنيا، ويغتر بملذاتها وما فيها من مشرب ومأكل، ويحرص كل الحرص على جمع الدنيا، وجه إليه النداء في بيتين متتابعين (الهبل، 1987، 85):

يا كادحاً يجهد في كسبها أغرك المشرب والمأكلُ

ويا أخا الحرص على جمعها مهلا فعنها في غد تسألُ

فوصفه بالكادح، أي الشخص الذي يجهد نفسه في عمل شاق، وأصل الكدح في اللغة "العمل والسعي والكسب بمشقة" (ابن منظور، 2000، كدح)، والكدح "عمل الإنسان وجهده في الأمر من الخير والشر حتى يكدح ذلك فيه أي يؤثر" (البغوي، 1988، 374/8)، لكن مخاطب الشاعر هنا ومناداه هو كادح، يجهد نفسه في كسب الدنيا، في سبيل لقمة العيش، ويظهر هذا الوصف السعي الشديد والعناء الكثير، وهذا يتناسب مع سياق النداء الذي ورد في قصيدة عنوانها (الدنيا) ظهر فيها المخاطب مغتراً بها حريصاً عليها، كما يتناغم مع ما تلا النداء من استفهام موجه إلى المنادى يكشف توبيخه في اغتراره بالمشرب والمأكل، **(أغرك المشرب والمأكل)**.

وفي ندائه الآخر وصف مخاطبه بالحريص فتكرر توجيهه النداء إليه قائلا: **(ويا أخا الحرص على جمعها...)**، وهو وصف يتناسب مع موضوع القصيدة نفسها، وسياق النداء نفسه الذي ظهر فيه المخاطب حريصاً على جمع الدنيا، وقد أسهم اختياره للفظ (أخ) وإضافته للمصدر (الحرص) في الدلالة التي تظهر رغبة المنادى الشديدة وجشعه وشرهه في جمع الدنيا، حتى أصبح أخاً للحرص.

وفي قصيدته (عد إلى ربك) تخير الشاعر وصفين، فتوجه إلى مخاطبه مناديا إياه بهذين الوصفين، استفتح قصيدته بقوله (الهبل، 1987، 90):

أيها المختال كبراً سر على الأرض رويداً

فوصفه بالمختال، وهو "الرجل الصلف المتباهي الجهول الذي يأنف من ذوي قرابته إذا كانوا فقراء، ومن جيرانه إذا كانوا كذلك، ولا يحسن عشرتهم"(ابن منظور، 2000، خيل) وهذا الوصف يتناغم مع الأمر الموجه إليه؛ فقد طلب منه السير على الأرض بتمهل، والمختال هو الرجل المتكبر الذي يعجب بنفسه ويشعر بالفخر.

وبعد أن توجه الشاعر بخطابه إلى المخاطَب وأخبره بأن ذنوبه قد تعاظمت، وتجاوزت الحدود، أنهى قصيدته نفسها بنداء موجه إلى هذا المخاطب، وصفه فيه بالآبق، فقال (الهبل، 1987، 90):

أيها الآبق إن لم ترج وعدًا خف وعيداً

وطلب منه أن يخاف الوعيد ويعود إلى ربه، فجاء هذا الوصف متناسباً متناغماً مع الحالة التي ظهر عليها المخاطب في القصيدة؛ فالآبق هو المتمرد على المحق، الهارب من مولاه، الخارج عن طاعته بلا مقتضٍ يستحق ذلك (ابن منظور، 2000، أبق)، وكأن الشاعر يطلب من مناداه الذي رآه أفحش في بعده عن الله أن يتعقل ويرجع ويعود إلى ربه، ويرقى بنفسه ولو إلى مستوى العبيد الذين أقل ما يحملهم على طاعة أسيادهم في العادة هو خوفهم من غضبهم وسياط عذابهم.

وفي قصيدته (فضيحة الحشر) وجه الشاعر نداءه مرة واحدة إلى مخاطبه قائلا (الهبل، 1987، 88):

يا خاطب الدنيا حذار فإنها باد بشاشتها وباطنها وري

وعلى الرغم من أن النداء تواتر في هذه القصيدة (7) مرات، فإنه لم يوجهه إلى المخاطب إلا مرة واحده؛ ذلك أن سياق القصيدة يعج بموجة ذاتية اتسم التوجيه فيها إلى ذات الشاعر؛ إذ طغت فيها العناصر اللغوية الدالة على ذات الشاعر بشكل كبير، وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم يهمل المخاطب، إذ وجه إليه هذا النداء في نهاية القصيدة، بعد أن أنهى موجته الندائية التي توجه فيها نادباً، وموجته التساؤلية التي تساءل فيها عن غفلته عن اليوم الموعود، واعتكافه على الذنوب واكتسابها، فبدا آمنًا من تبعاتها، لاهياً في رياض الهوى، جارياً بحرية في

ميادين الصبا، وماشياً فيها مشية المستكبر، واصفاً مخاطبه ومنادياً إياه بخاطب الدنيا، فقال: **(يا خاطب الدنيا...)**

ويعد اختياره لهذا الوصف (خاطب) وإضافته للدنيا اختيارًا بديعًا؛ لما فيه من تناسب مع ما سبقه من حديث عن الدنيا اتسم بإظهار ملذاتها ومفاتنها، وتناسب –أيضًا– مع ما لحقه من توضيح لحقيقة الدنيا وكشف لعلاقة مخاطبه بها، في صور شعرية بدت فيها الدنيا امرأة فاتنة في مظهرها، تسلب زخارفها العقل، وتغر أمانيها النفس، لكنها حين تكشف قناعها تظهر بشاعتها وشناعتها، فلا يغتر بها صاحب العقل، كما لا ينبغي أن يغتر من يتوجه إلى خطبة امرأة بجمالها الظاهري. كما يتناغم هذا الوصف مع ما تلا النداء من تحذير من الدنيا جاء بصيغة الأمر (حذار).

وفي مقطوعته (ابك واستغفر) التي ظهر فيها المخاطب مضيعاً وقت صباه في اللذات تائهاً في اللهو، آمناً من ذنوبه، توجه إليه بالنداء واصفاً إياه بالمذنب: (الهبل، 1987، 89):

يا أيها المذنب ما لي أرى أمنك من ذنبك أمن البرى

ويعد هذا الوصف مناسبًا للسياق الذي ظهر فيه مخاطبه مرتكباً تلك الذنوب، فطلب منه التوبة إلى ربه والخوف من مكره والبكاء على ذنوبه والاستغفار.

وحين كانت القضية المطروحة تتطلب تحكيم العقل والفطنة والذكاء والحكمة، توجه إلى مخاطبه بالنداء، فوصفه بصاحب الحجا: (الهبل، 1987، 95):

سماعك بالنار يا ذا الحجا شديد شديد شديد شديدْ

فكيف إذا أنت أبصرتها فكيف الوقوع وكيف الخلودْ

والحجا: العقل والفطنة الذكي الحكيم (ابن منظور، 2000)، وهو وصف يتناسب مع القضية المطروحة في سياق النداء، وما تتطلبه من إعمال العقل.

وفي مقطوعة الهبل (لن تنالوا البر حتى تنفقوا) توجه إلى مخاطبه بالنداء فوصفه بالمقتر: (الهبل، 1987، 96):

أيها المقتر شحاً لا تخف عيلة فالله حيٌّ يَرْزُقُ

والمقتر هو "المضيق في الإنفاق الممسك يده شُحًّا" (ابن منظور، 2000، قتر). وهو وصف متناسب مع السياق وما جاء فيه من نهي بعدم الخوف من الحصول على رزق من يعول.

وبالنظر إلى ركني النداء (الأداة والمنادى) يجد البحث أن نداء الشاعر في هذا التوجيه قد تميز بجملة من الخصائص التركيبية فيما يخص ركني النداء، يوضحها الجدول الآتي:

جدول رقم (3) أشكال المنادى

المنادى		الأداة		موقع الجملة الندائية		
شكل نوع المنادى	التواتر	ظاهرة	محذوفة	بداية	وسط	نهاية
الاسم المبهم (أي)	4	1	3	4	---	---
المضاف إلى اسم ظاهر	3	3	---	2	1	---
نكرة مقصودة(مبنية)	1	1	---	1	---	---

نكرة مقصودة(منصوبة)	1	1	---	1	---	---
الإجمالي	9	6	3	8	1	00
النسبة	%100	%66.7	%33.3	% 89	%11	%00

ولا شك أن لأداة النداء من حيث اختيارها وذكرها وحذفها، وكذلك شكل المنادى، وموقع الجملة الندائية دلالات وإيحاءات في ضوء سياق النداء والأمر المنادى من أجله، ويمكن للبحث تناولها كما يأتي:

أداة النداء:

استعمل الشاعر في جميع النداءات التي وجهها إلى الشخصيات أداة النداء (يا)، ذكرها (6) مرات، وحذفها (3) مرات، كانت جميعها مع نداء الاسم المبهم (أيها).

والمشهور عند النحاة والبلاغيين وكذلك المفسرين أن أداة النداء (يا) تدل في الأصل على نداء البعيد أو من هو بمنزلته (الأنصاري، 1998 ب)، ولعل في اقتصار الشاعر على الأداة (يا)، وعدم استعماله لأدوات النداء الأخرى، ولا سيما ما يدل منها على القريب، كالهمزة وأي، على الرغم من إمكانية ذلك دلالة وإيحاء بما يراه الشاعر من بعد في مخاطبه؛ كونه بعيداً غافلاً عن اليوم الآخر، فكأن غفلته قد أنزلته منزلة البعيد حسيّاً، الضعيف معنويّاً؛ لظهور علامات الغفلة عليه والبعد عن الله؛ ولذلك نجد الشاعر في ندائه وصف مخاطبه بتلك الأوصاف التي تدل على غفلته وبعده عن الله.

وقد تميز توجيه الشاعر نداءه بقصده وعمده إلى ذكر أداة النداء (يا)، فلم يحذفها إلا حين كان المنادى اسماً مبهماً (أيها)، أما ما عدا ذلك فقد ذكرها في جميع المواضع، وقد كان ذكرها مناسباً للسياق؛ فالشاعر يتوجه بندائه إلى شخصيات ظهرت في سياق النداء بأنها غافلة بعيدة، فكان مناسبًا التصريح بذكر الأداة (يا)؛ لتسهم في شد مخاطبه ولفت نظره وجذب انتباهه لاستدعاء معانٍ ودلالات تلك الصفات التي يتصف بها، ومن ثم يزداد انتباهه ويقظته للأمر المنادى من أجله، كما يعكس عمد الشاعر لذكر الأداة حرصه على إقبال مناداه عليه؛ ليشد انتباهه لما يدعوه إليه، ولذلك نجده ذكر الأداة وصرح بها على الرغم من إشعار سياق النداء بقرب المنادى في قوله: **(يا صاح...)**؛ حرصًا منه على إقبال مناداه عليه.

وقد ظل هذا الحرص ملازمًا للشاعر في كل نداءاته الموجهة إلى المخاطب، ولذلك نجده لم يحذفها، وحين حذفها اعتمد في إقبال مناداه وجذب انتباهه على وسيلة أخرى، تمثلت في عنصر لغوي ذي تأثير مهم في اللفت والإيقاظ، هو (أي)، التي لها في العربية استخدامات عدة، منها "أن تكون وُصْلَة إلى نداء ما فيه أل" (الأنصاري، 2000 ج، 522/1)، فقال: **(أيها المختال.../ أيها الآبق.../ أيها المقتر...)** دون أن يذكر معها أداة النداء، مكتفيًا بدلالة (أيها) على تنبيه مناداه وجلب انتباهه.

وحين اقتضى المقام التأكيد والمبالغة صرح الشاعر بذكر الأداة مع المنادى المبهم (أي) في موضع واحد حين قال:

يا أيها المذنب ما لي أرى أمنك من ذنبك أمن البرى

ولا شك أن مجيء (أي) في النداء بـ(يا) "يزيده تأكيدًا لما يقتضيه السياق اللغوي أو سياق المقام" (البسيوني، د.ت، 20)، فهذا التركيب (يا أيها...) فيه قوة لجلب الانتباه؛ لما فيه من اجتماع تنبيهات، عدة ولما فيه من

إطالة النفس ومد الصوت، وهو أيضاً يوحي بأن الأمر المنادى من أجله أمر مهول، فمخاطبه ومناداه آمن من ذنوبه أمن البرى. وفي العموم فإن جميع نداءات الشاعر الموجهة إلى مخاطبه يقتضي سياقها التنبيه؛ فهي سياقات طلب وتحذير وزجر وليست سياقات ود وقرب؛ ولذلك حرص الشاعر على ذكر أداة النداء (يا) والتصريح بها.

المنادى:

امتاز نداء الشاعر في هذا التوجيه بتعدد شكل المنادى، حيث ورد المنادى في أربعة أشكال [الاسم المبهم (أي)/ المضاف/ النكرة المقصودة(المبنية)/ النكرة المقصودة (المنصوبة)]، ويبدو للبحث أن هذا التعدد في شكل المنادى متناغم مع هذا التوجيه الندائي؛ فهو نداء موجه إلى شخصيات، تعددت أشكالها وتنوعت أنماطها، واختلفت أصنافها، وتباينت صفاتها.

وقد تواترت أشكال المنادى بنسب متقاربة إلى حد ما، كانت الصدارة فيها لنداء الاسم المبهم (أي) الذي تواتر (4) مرات مشكلًا نسبة (44.4%)، يليه المنادى المضاف، الذي تواتر (3) مرات مشكلًا نسبة (33.3%)، في حين تواتر كل من نداء النكرة المقصودة (المبنية/ والمنصوبة) مرة واحدة، بنسبة (11.1%) لكل منهما.

وتعد الصدارة التي تحققت لنداء الاسم المبهم (أيها) في نداءات الشاعر الموجهة للمخاطب متناسبة مع طبيعة خطاب الوعظ؛ فهذا التركيب الندائي كثيراً ما التزمه الوعاظ للفت انتباه مخاطبيهم، وقد كثر في القرآن دون غيره؛ "لاستقلاله بأوجه من التأكيد وأسباب من المبالغة؛ لأن كل ما نادى الله له عباده من أوامره ونواهيه... أمور عظام وخطوب جسام ومعانٍ عليهم أن يتيقظوا لها، ويميلوا بقلوبهم وبصائرهم إليها، وهم عنها غافلون فاقتضت الحال أن ينادوا بالآكد الأبلغ." (الزمخشري، 1998، 90/1)، وهو ما أكده (الآلوسي، 1995) بقوله: "وكثر النداء في الكتاب المجيد على هذه الطريقة؛ لما فيها من التأكيد الذي كثيراً ما يقتضيه المقام بتكرر الذكر والإيضاح بعد الإبهام والتأكيد بحرف التنبيه واجتماع التعريفين" (180/1).

والمقصود بالنداء بـ(أيّ) هو نعتها المذكور بعدها، فـ (أيّ) "اسم مبهم مفتقر إلى ما يوضحه ويزيل إبهامه فلا بد أن يردفه اسم جنس، أو ما يجري مجراه يتصف به حتى يصح المقصود بالنداء" (الزمخشري، 1998، 89/1)، فـ(أي) لم تخصص لذاتها بالنداء، لكن النحاة جعلوها في مرتبة المنادى، وهو من نوع النكرة المقصودة التي تبنى، وأكثر النحاة يرون أن ما بعدها نعتاً لها؛ لأنها من المبهمات، ولا يزيل الإبهام إلا النعت (الأندلسي، 1998، الأنباري، 1999).

وتتبع (أيّ) (ها) التنبيه، التي تعد جزءاً من اسم الإشارة، الذي حذف واكتفي بها، عوضًا من دخول (يا) على ما فيه (أل)، ومعاضدة لحرف النداء (ابن الخباز، 2002).

وقد اختار شاعرنا هذا الشكل الندائي حين توجه لنداء الاسم المعرف بـ(أل)، فأتى بـ(أي) متبوعة بـ(ها)، وآثر مجيء نعتها اسمًا مشتقًّا معرفًا بـ(أل)، في جميع المواضع التي توجه فيها لنداء الاسم المعرف بـ(أل)، فقال: **(أيها المختال.../ أيها الآبق.../ يا أيها المذنب.../ أيها المقتر...)**.

ويبدو للبحث تناغم وتناسب هذا الشكل لسياق النداء؛ لما فيه من خصائص تركيبية وصوتية تمنحه القدرة على تأكيد تنبيه المخاطب وجلب انتباهه، واستدعاء ذهنه، وشده لكل المعاني والدلالات والإيحاءات التي تحملها تلك

الأسماء المشتقة، ويعد أكثر إيحاءً وأشد تأثيراً في جذب المخاطب ولفته إلى إدراك أهمية وعظم الأمر المنادى من أجله، المتمثل في الطلب بأسلوب إنشائي طلبي تمثل في الأمر بالسير على الأرض بتمهل **(سر على الأرض رويداً)**، والخوف من الوعيد، **(خف وعيداً)**، والاستفهام **(ما لي ...)**، والنهي **(لا تخف عيلة)**.

واختار الشاعر من أشكال المنادى المنادى المضاف في (3) مواضع، فتوجه إلى مخاطبه بالنداء قائلا: **(يا أخا الحرص.../ يا خاطب الدنيا.../ يا ذا الحجا...)**، وقد آثر الشاعر هذا الشكل الندائي في سياق هذه النداءات؛ لما فيه من قدرة على تصوير شخصية المخاطب وبيان صفاتها، وكشف نفسيتها، من خلال التركيب الإضافي الذي اشتمل على المضاف (أخ/ خاطب/ ذو، بمعنى صاحب)، وهي ألفاظ موحية تصور وتكشف مدى العلاقة وقوتها بالمضاف إليه الذي تمثل في (الحرص/ الدنيا/ الحجا بمعنى العقل)، وكل هذا أسهم في كشف شخصية المخاطب وما تتصف به من صفات.

أما في الموضعين المتبقيين فقد وردا في قصيدته (الدنيا) فاختار الشاعر من أشكال المنادى النكرة المقصودة، فقال في أحدهما: **(يا صاح...)**، وفي الآخر توجه بندائه منوناً ناصباً حين قال: **(يا كادحاً...)**، ولا يعد البحث هذا الشكل من نداء النكرة غير المقصودة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك؛ وسياق النداء يؤيد ذلك؛ إذ صاحبه نداءان آخران يدلان على قصده وتعيينه بهذا النداء؛ فقد سبقه نداء في قوله: **(يا صاح...)** وهو نكرة مقصودة، ولحقه نداء آخر معطوفا عليه بقوله: **(ويا أخا الحرص...)** وهو منادى معرف بالإضافة، مما يدل على قصده وتعيينه في ندائه: **(يا كادحا...)**.

وقد آثر الشاعر ترخيم المنادى في قوله:

يا صاح ما لذة عيش بها والموت لا ندري متى ينزلُ

إذ يجوز ترخيم النكرة المقصودة، وهو الموضع الوحيد الذي ورد فيه المنادى مرخماً في جميع نداءات الشاعر، والترخيم عند النحاة: "حذف آخر الاسم تخفيفاً" (الأنصاري، 1994 أ، 353)، على وجه مخصوص، ولا يكون إلا في النداء؛ لكثرته في كلام العرب (سيبويه، 1988، 239/2).

ويبدو للبحث أن اختيار الشاعر لهذا الشكل الندائي اختياراً مناسباً متناغماً للسياق الوارد فيه؛ لما فيه من دلالة على القصد في التوجيه والتعيين والتحديد للمنادى عمد إليها الشاعر في التوجيه الأول لندائه إلى المخاطب الوارد في قصيدته (الدنيا)، فتعين وتحدد مخاطبه، ذلك أن النكرة المقصودة هي "التي يزول إبهامها وشيوعها بسبب ندائها...، فتصير معرفة دالة على واحد معين" (حسن، 1974، 25/4)، وحين يوجه الخطاب إلى المنادى من خلالها يحدث القصد ويتعين المخاطَب، وإن لم يذكر اسمه، فالمقصود يكون معروفاً على الأقل بالنسبة للمخاطِب؛ ولذلك عدت النكرة المقصودة في النداء من المعارف السبع.

كما أن في ترخيمه تناسباً وتناغماً مع دلالة صفة المنادى؛ فهو الصاحب المقصود، فلا صاحب غير مقصود، وقد منح الترخيم النداء إيحاءً بالملاطفة ظهرت فيها رغبة الشاعر وحرصه على التقرب والتلطف وإظهار تودده ولينه لمناداه، ففي الترخيم دلالة على التسهيل واللين والترقيق (ابن منظور، 2000، رخم)، ذلك أن الوعظ يجب ألا يكون بجفاء، إنما باستثارة المشاعر والأحاسيس وترقيق القلوب وإقناع العقل.

الأمر المنادى من أجله:

تميز توجيه الشاعر نداءه إلى الشخصيات بتماثل موقع الجملة الندائية وتوحده؛ إذ وردت الجملة الندائية في مستفتح الأبيات الشعرية في (8) مواضع، بنسبة (88.9%)، وهي نسبة مسيطرة، ويبدو للبحث أن تصدر النداء الأبيات الشعرية مناسب في هذا التوجيه؛ لما للنداء من تأثير كبير في جذب انتباه مخاطبه وإيقاظه، وبعث وعيه، وإثاره حسه وشعوره وملكاته، لاستقبال الطلب اللاحق للنداء بغية تثبيته في عقله وقلبه معاً.

ولذلك نجد أن جميع الأبيات الشعرية التي تصدر فيها النداء اشتملت على طلب موجه إلى المنادى، حيث تلا النداء أسلوب إنشائي طلبي في (8) مواضع، تنوع بين الأمر والاستفهام والنهي، ومصاحبة النداء للطلب في هذا التوجيه هو ما يقتضيه النداء؛ فنداء الشاعر موجه هنا للمخاطب في مقام الوعظ الذي يستلزم النصح والإرشاد والحث في صيغ إنشائية طلبية، فـ "حين يعظم الأمر يصحب النداء أساليب أخرى كالأمر والنهي والاستفهام" (درازة، 1986، 286).

وبالوقوف عند موضوع النداء والأمر المنادى من أجله يجد البحث أن ثنائية (الدنيا والآخرة) قد شكلت محوراً أساسياً لخطاب الشاعر الوعظي في نداءاته الموجهة إلى المخاطب، هذه الثنائية التي تجسد الصراع المتأزم بين المادة والروح، ويظهر فيها الصراع الداخلي عند الإنسان ما بين نزوع نفسه للحياة ومباهجها وزخارفها وملذاتها من جهة، وبين تطلعه الروحي إلى الآخرة، طمعاً في نيل رضا الله والفوز بجنته والنجاة من عذابه من جهة أخرى.

ولأن المخاطب قد ظهر عند الشاعر بتلك الأوصاف التي تدل على قربه من عالم الدنيا وابتعاده عن عالم الآخرة، نجده قد حرص في نداءاته وما تلاها من توجيهات وعظية على كشف حقيقة الدنيا وماهيتها لمناداه، لحثه على التمهل والتروي، وإرشاده إلى إدراك حقيقتها والحذر منها، وتوجيهه في الوقت نفسه إلى ما يسمو بروحه ويقربه من عالم الآخرة، وبشكل معتدل متوازن يجمع بين حاجات الروح ومتطلبات الجسد، وفي أسلوب مقنع محبب إلى النفس يضفي الحيوية على الموقف الكلامي، ويبعد الملل والشرود عن المتلقي، ويشد انتباهه، ويجعله أكثر إقبالاً على المتابعة، كما يجعل ذهنه أكثر انفتاحاً وتجاوباً واستجابة لتوجيهاته الوعظية والإرشادية، فتوارد الأمر (4) مرات بعد النداء، محتلاً مرتبة الصدارة، ويرجع ذلك إلى ما يتمتع به الأمر من قوة في التأثير على المتلقي وإقناعه، بعيداً عن التكلف والصنعة، فصيغته "صالحة للتأثير في العامة في مجال الوعظ والإرشاد" (الحوفي، 1996، 20).

ويلحظ البحث اقتران طلبه ببعض الأساليب التي تسهم في الإقناع؛ كالترهيب في قوله:

ويا أخا الحرص على جمعها مهلا فعنها في غد تسألُ

فقوله: **(فعنها في غد تسأل)** فيه تعليل لطلبه التمهل، وهو تعليل يسوده ترهيب يلفت نظر مناداه الحريص على جمع الدنيا إلى أنه سيواجه السؤال عنها في اليوم الآخر، مما يجعله يحسب حساب هذا الموقف، ويخاف منه، فيصلح نفسه قبل الوصول إليه.

وفي قوله:

يا خاطب الدنيا حذار فإنها باد بشاشتها وباطنها وري

اتبع صيغة الأمر (حذار) بجملة إسمية مؤكدة، تعلل طلبه تعليلاً يكشف حقيقة الدنيا ويصور خداعها ليحذر من يناديه من الانجرار والاغترار بها.

وفي قوله:

أيها الآبق إن لم ترج وعداً خف وعيداً

ترهيب لمناديه بوعيد العذاب في الآخرة، ولا شك أن لأسلوب الترهيب أثراً في استجابة النفس البشرية وتفاعلها مع الأوامر الموجهة إليها؛ فما يحرك العواطف ويثير الوجدان من ترهيب ووعيد، يعد حافزاً للاستجابة.

وتوارد الاستفهام (3) مرات بعد النداء، محتلاً المرتبة الثانية، وقد تناولت هذه الاستفهامات وأثارت تساؤلات تقود إلى إدراك مناداه لحقيقة الدنيا؛ بهدف نصحه وإرشاده وتوجيه علاقته بعالمي الدنيا والآخرة التوجيه المثالي الصحيح.

ويلحظ البحث في هذه الاستفهامات مراعاة الشاعر للجانب النفسي والعاطفي لمن يناديه؛ ففي قوله:

يا صاح ما لذة عيش بها والموت لا ندري متى ينزلُ

يوجه الاستفهام توجيهاً يجعل الشاعر فيه المنادى مشاركاً له في الرأي والحكم، فيترك الرأي له ليرى فيه الحكم، ويصل إلى النفي الذي تضمنه الاستفهام تلويحاً لا تصريحاً بنفسه، فتتكشف له حقيقة لذة عيش الدنيا، فلا لذة لها مادام نزول الموت مجهول للإنسان.

وفي اختيار الشاعر للفظ (يا صاح...) ما يشعر مناداه بالاشتراك معه في الإنسانية والشعور بملذات الحياة الفانية، فليس الشاعر الناصح مثلاً من جنس الملائكة، لينصح بما لا يشعر به مما هو من لوازم الطبيعة الإنسانية، وهذا من أبلغ الأساليب في إقناع مناداه بما حمله النداء إليه من نصح، في جو سادته الملاطفة وراعى فيه الشاعر الجوانب النفسية والعاطفية للمنادى.

وفي قوله:

يا كادحًا يجهد في كسبها أغرك المشرب والمأكلُ

يخرج الاستفهام من دلالته الأصلية ليحمل دلالات نفسية تتمثل في توبيخ المنادى المغتر بالمشرب والمأكل.

وفي كل ذلك مراعاة لمشاعره، وما ذاك إلا لأن مراعاة الجانب النفسي والعاطفي أساس مهم في عملية الوعظ؛ إذ يملك ما يملك من التأثير على النفس البشرية، وقد حرص الشاعر على مراعاة هذا الأمر في نداءاته؛ إذ نجده عمد إلى تجسيد علاقة قوية بالمخاطب، من خلال تلطفه في التوجيه، وتقربه من مخاطبه، وإبداء احترامه.

وقد ورد النهي بعد النداء في موضع واحد، حين وجه الشاعر نداءه للمنادى المقتر، وطلب منه عدم الخوف من رزق من يعول بصيغة النهي المعروفة (لا تخف) في قوله:

أيها المقتر شحا لا تخف عيلة فالله حيٌّ يرزقُ

وقد صاحب هذا النهي تبرير وتعليل ممزوج بالترغيب، حيث أتى بجملة إسمية **(فالله حي يرزق)**، وفي هذا ترغيب وتشويق للمنادى للاستجابة للطلب، وعدم الخوف من الحصول على رزق من يعول، وأسلوب الترغيب هو أحد الأساليب التي تدخل في العملية الإقناعية.

المبحث الثالث

توجيه النداء إلى غير العاقل ودلالته

لا يقتصر النداء على نداء العاقل فحسب، فقد يوجه النداء إلى غير العاقل، وشواهد اللغة تؤيد هذا، وفي مقدمتها القرآن الكريم، ومنه قوله تعالى {وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي} [هود:44]، وقوله تعالى: {وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلاً يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ} [سبأ:10]، وذهب جمهور العلماء إلى أن مثل هذه النداءات إنما هو على سبيل الاستعارة المجازية (البسيوني، د.ت)؛ إذ لا ينادى في الحقيقة إلا المميِّز؛ لأنه الذي تتأتى إجابته، وأما غيره كـ(يا جبال، يا أرض) فاستعارة؛ حيث شبه المنادى بالمميز في الانقياد (الخضري، 1940، الصبان، 1997).

وقد توجه الشاعر بندائه إلى ما لا يعقل في (9) مواضع، بنسبة (27.27%) من إجمالي النداء الوارد في قصائد الوعظ، يمكن للبحث تناولها في محورين اثنين كما يأتي:

المحور الأول: نداء الندبة:

الندبة في اصطلاح النحويين هي "نداء موجه إلى المتفجع عليه حقيقة أو حكماً، أو إلى المتوجع منه" (الرماني، 1984، 91، ابن السراج، 1996، 401/1)، إنها "ضرب من النداء... يقصد به التفجع على مفقود حقيقة، أو منزل منزلة المفقود، أو الحسرة على المتوجَّع له، أو إظهار الألم من المتوجَّع منه" (هارون، 1979، 146).

وقد توجه الشاعر بندائه نادباً (6) مرات، لكنه لم يتوجه بندبه إلى ما يعقل؛ فلم يندب شخصاً عاقلاً هالكاً يتفجع عليه، كما هو متعارف عليه في أحد قسمي الندبة، وإنما توجه بندبه توجيهاً مباشراً إلى ما يتوجع منه في جميع المواضع، حيث تمثل المندوب عنده في ألفاظ (الحزن، الحيرة، السوأة، اللهفة، الأسف)، وقد تخير الشاعر هذه الألفاظ فجاءت متناسبة متناغمة مع سياقها الذي وردت فيه؛ إذ وردت جميعها باستثناء لفظ (الأسف) في قصيدته (فضيحة الحشر) متتابعة في مطلعها، وما ذاك إلا لأن قصيدته هذه كما هو واضح من عنوانها تعرض بعض مشاهد يوم الحشر، ظهر استشعار الشاعر لموقفه في تلك المشاهد منذ مستفتح القصيدة، فبدأها بموجة ندائية توجه فيها إلى أعماق نفسه وما يختلج فيها من خلجات شعورية وجدانية تعيش الحدث المستقبلي القادمة إليه، وتستشعر مواقفه التفصيلية في إيمان راسخ واعتقاد جازم بيوم الحشر، فحين تكشف الفضائح ولا تستر، كان الحزن بل كان طول الحزن بآلامه القلبية الخشنة المضادة للفرح، في قوله (الهبل، 1987، 87):

واطول حزني في غد وتحسري وفضيحتي في الحشر إن لم تُستَرِ

و"الحزن خشونة في النفس لما يحصل فيها من الغم ويضاده الفرح" (الأصفهاني، 2002، 231)، ويعد أمراً فطرياً طبيعياً يستجيب له الإنسان بشكل لا شعوري، وقد استجاب الشاعر هنا فشعر بالحزن وما صاحبه من هم وغم، فتأثر وتألم قلبه، ليس لأمر من أمور الدنيا ووقوع مكروه ما أو فوات خير من خيراتها، وإنما على فوات الخير والنجاة يوم الحشر بعدم ستر الفضائح، وهذا الحزن مشروع، ويعد من علامات حياة القلب ودليل على قوة الإيمان.

وحين عاش الشاعر مشهداً آخر تمثل في رؤيته فوز أقرانه، ووقوفه وحيداً حيراناً، عاش حالة نفسية تتسم بالتردد والاضطراب وتخبط الأفكار، فاختار لفظ (الحيرة)، فقال (الهبل، 1987، 87):

وا حيرتي إن فاز أقراني غداً ووقفت وحدي وِقفةَ المتحيرِ

ويعد لفظ (الحيرة) مناسبا لهذا المشهد؛ لما يحمله هذا اللفظ من دلالات ومعان تتناسب مع أحداث هذا المشهد، فالإنسان في هذا الموقف لا يدري ماذا يفعل، أيطلق صرخات بكائه وعويله حسرة على نفسه التي منيت بالخسارة، أم يطلب من أقرانه الانتظار، أم يبحث له عن شفيع مخلص، أم ماذا، لاسيما أن كل ذلك لن يجديه نفعاً في ذلك اليوم، فيالها عندئذ من حيرة قاتلة بحق.

وقادته حيرته هذه إلى حيرة أخرى تتمثل في حيرته حين يتركه أهله وحيداً فريداً عند الموت، فتوجه نادِباً فاختار لفظ (السوأة) فقال (الهبل، 1987، 87):

وا سوأتي إن أفردتني حائراً أهلي وأسلمني هنالك معشري

وتكرر هذا اللفظ في إحدى مقطوعاته حين قال (الهبل، 1987، 79):

واسوء حالي في غد لقبيح ما قد كان مني

وحين وصلت هذه الموجة الشعورية بالشاعر إلى مرحلة كشف الأعمال ونشرها والمحاسبة عليها، ولم يعد هناك ما يسترها، أنهى الشاعر موجته الندائية في قصيدته (فضيحة الحشر) بنداء اختار فيه لفظ (اللهف)، فتوجه إليه نادبا قائلا (الهبل، 1987، 87):

والهف نفسي حين تكشف في غدٍ عن سوء أعمالي ثياب تستري

ويعد هذا اللفظ مناسباً لهذا المشهد؛ لما فيه من إيحاء كاشف لمدى الحزن والتحسر على ما فات تحسراً يقترن به حرقة القلب وألم النفس.

وفي قصيدته (هل يغتر بالدنيا لبيب) اختار لفظ (الأسف)، فتوجه إليه نادباً بقوله (الهبل، 1987، 84):

فوا أسفاً وهل يشفي غليلي وينقع غلتي الدمع الغزيرُ

ويعد لفظ الأسف هنا مناسباً للسياق وما حمله من ألم الشعور بالخيبة والخسارة الموجعة، إذ لن يكون بمقدور غزارة دمعه أن تشفي غليله، أو تبدد أحزانه، وهو أمر مؤسف محزن، ويحق للتأسف الموجع أن يبلغ عنده مبلغاً عظيماً، والأسف هو أشد الحزن (العسكري، 1979)، وقد أوحى هذا اللفظ بشدة حزن الشاعر وحسرته على نفسه وما آلت إليه.

لقد استطاع الشاعر باختياره لهذه الألفاظ أن يجسد معاناته وتجربته، وينقل أحاسيسه ومشاعره وكل ما يدور في خلجات نفسه بإيقاع مؤثر وجرس حزين، وبصدق كبير.

وامتاز التركيب الندائي في هذا التوجيه بجملة من الخصائص التركيبية والدلالية، يمكن للبحث تناولها كما يأتي:

الأداة:

تعد الأداة (وا) الأداة الرئيسة لنداء الندبة، إذ تختص بنداء الندبة (ابن هشام، 2000 ج،421/4)، "فلا ينادى بها إلا المندوب" (الرماني، 1984، 91)، بلا قيد؛ لأنها موضوعة لنداء المندوب، وقد تستعمل (يا) في الندبة بشرط ألا يكون هناك لبس من استعمالها في الندبة، فإذا كان نداء المندوب بها يوقع في لبس وجب استعمال (وا) (الأنصاري، 2000 ج).

ولم يستعمل الشاعر الأداة (يا) في الندبة، وإنما اقتصر استعماله على الأداة الرئيسة في هذا الشكل الندائي (وا)، وقد لجأ إليها؛ لما تتمتع به من سمات صوتية وآلية نطقية؛ إذ تتكون هذه الأداة من صوتين، الأول (الواو) وهي هنا عاجزة عن مد الصوت؛ لأنها حرف لين، وليست حرف مد؛ فهي ليست ساكنة قبلها مضموم، وإنما مفتوحة، ولذلك جاء المكون الثاني وهو (الألف)؛ ليمكنها من المد واستطالة الصوت، وعند النطق بهذين الصوتين مجتمعين (وا) يتمكن النادب المتوجع من فتح شفتيه وإخراج كمية من الصوت والهواء المنبعث من أعماق الجوف بقدر كافٍ، وكل ذلك يسهم في تحقيق الغرض من الندبة وإظهار عظم التوجع والألم والتأوه الذي يطلب فيه النادب مشاركة المخاطب مصابه، ولولا هذا المد وهذه الاستطالة الصوتية لانفرد المتوجع بفاجعته، فزاد ذلك من كمده وحسرته.

ولذلك يلزم النحاة هنا ذكر الأداة، فلا يصح حذفها ولا الاستغناء عنها (الأنصاري، 1998 ب)، "بعوض أو بغير عوض" (حسن، 1974، 89/4)؛ كون المندوب منادى مجازاً، ولا يقصد فيه حقيقة التنبيه والإقبال كما في النداء المحض، "فلما نقل من النداء إلى معنى آخر مع بقاء معنى النداء فيه مجازاً ألزم لفظ علامة النداء؛ تنبيها على الحقيقة المنقول هو منها" (الاستراباذي، 2000، 159/1).

وسيراً على ذلك ذكرها الشاعر في جميع المواضع، وقد أحدث ذكره للأداة وتتابعها بشكل متوالٍ في مستفتح قصيدته (فضيحة الحشر) إيقاعاً نغميّاً دلاليّاً مثيرًا، أوحى بكم هائل من المشاعر النفسية والخلجات الوجدانية التي تدفقت مع كل صرخة نداء صرح فيها الشاعر بالأداة (وا)، فبث من خلالها شدة حزنه وحيرته وحسرته وتوجعه وتأوهه ولهفته كما يبث العليل أنينه، فجاءت متدفقة معبرة عن حالة نفسية شعورية، وفكرية موضوعية في آن واحد، تصور للمتلقي تجربة الشاعر بكل صدق، ولا شك أن صوت (وا) بترديده النغمي الطويل وبما فيه من مد الصوت بالألف قد أسهم في الإيحاء بتلك المشاعر الجياشة التي أظهرت الحزن والألم والحسرة واللهفة، فالندبة شكل تعبيري من أشكال أسلوب النداء يعتمد مد الصوت بوصفه ملمحاً تمييزيّاً عن باقي الأساليب.

المنادى (المندوب):

تميز نداء الشاعر في توجيه ندبه بتوحد شكل المندوب، بوروده اسمًا معرفًا بالإضافة في جميع المواضع، متخذًا ثلاث صور:

1. مضاف إلى اسم مضاف إلى ياء المتكلم، وجاءت في (3) مواضع: **(وا طول حزني.../ وا لهف نفسي.../ وا سوء حالي...)**.

2. مضاف إلى ياء المتكلم، دون إلحاق ألف الندبة، وجاءت في موضعين: **(وا حيرتي.../ وا سوأتي...)**

3. مضاف إلى ياء المتكلم المنقلبة إلى ألف، وجاءت في موضع واحد: **(فوا أسفا...)**، وفي هذه الصورة يرى الزجاج أن الألف هي (ياء المتكلم) قلبت ألفا، إذ يقول عند قوله تعالى: {وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ } [يوسف:84]: " الأصل يا أسفي إلا أن (يا) الإضافة يجوز أن تبدل ألفا؛ لخفة الألف والفتحة" (الزجاج، 1988، 125/3)، ويؤيد البحث هذا الرأي في قول شاعرنا **(فوا أسفا...)**؛ وذلك لأن هذا البيت يعد فاصلاً بين حالتين في توجيه الخطاب في القصيدة، فما سبقه كان الخطاب فيه موجهاً بصيغة المخاطب، ثم تحول منذ هذا البيت إلى توجيه الخطاب بصيغة المتكلم، وبنى استفهامه

ووجهه إلى ذاته (غليلي/ غلتي)، ولا شك أن في استطالة الصوت بالألف في آخر المندوب تعبيراً عن الأسف الشديد الذي لحق بالشاعر.

إن توحد شكل المندوب بإضافته إلى ياء المتكلم يعد مناسباً لسياق هذا التوجيه؛ لما في الإضافة إلى ياء المتكلم من تصوير يجسد معاناة ذات الشاعر، معاناة أسهمت في الكشف عما يعتريها من مشاعر الحزن والحسرة والأسف، وأوحت بمشاعره النفسية الجياشة التي تسري في وجدانه، في جرس حزين مؤثر، يعد صدى لحالة الذات النفسية والشعورية.

الأمر المنادى (المندوب) من أجله:

تميز توجيه الشاعر ندبه بتماثل موقع الجملة الندائية وتوحده؛ حيث وردت الجملة الندائية في مستفتح الأبيات الشعرية في جميع المواضع، لما لهذا الشكل الندائي من قيمة انفعالية، تقتضي تصدره؛ فالندبة تركيب مشحون بانفعالات المتكلم وفيض وجدانه، قائم على أساس من التوجع، وباعث عليه، وفيه دعوة المتلقي إلى مشاركة وجعه، وكل هذا يفرض على النادب الاستفتاح بها.

كما تميز توجيه الشاعر ندبه بعدم مصاحبته للطلب؛ إذ تلا ندبه كلام خبري في (5) مواضع بنسبة (83.3%)، وهو ما يشكل نسبة غالبة، كما يجد المتأمل في سياقات هذه الندبة أن توجيه الشاعر ندبه تميز بمصاحبته لأحداث ومشاهد ومواقف تقع في زمن المستقبل، وقد عبر عن هذا الزمن في كل المواضع بكلمة (غد)، ويقصد به اليوم الآخر، فشكلت أحداث هذا اليوم محوراً أساسياً لندبة الشاعر؛ فالشاعر في غمرات حياته الحالية يعيش لحظات الغد، وهي لحظات تفجع القلب وتمزقه، فينزف دماً ويعتصر ألماً، وهذا يترك بصمات جلية على مساحة الشعور، وقد صحب كل ذلك عند الشاعر مشاعر تدفقت، غمرت صاحبها، فنفس عنها وأفصح عنها في موجة ندائية متتابعة بأصوات وتراكيب أظهرتها بجلاء.

لقد تضمنت هذه الموجة الندائية موضوعاً مهماً يتحدد فيه المصير النهائي الخالد للإنسان بما فيه من فرح دائم أو حزن دائم، أراد الشاعر أن يلفت مخاطبه (متلقي القصيدة) الذي هو مقصده ومبتغاه إلى أحداث ومشاهد اليوم الآخر، وما ينبغي أن يكون عليه من إدراك واعٍ، ويقين جازم بحتمية مصيره النهائي، وما يترتب على ذلك من ضرورة الاستعداد لذلك، لذلك تلا ندبه نداءات موجهة إلى النفس والعين أعقبها بتوجيهات في موجة أمرية مصحوبة بالردع والزجر.

المحور الثاني: نداء (نفس/ عين/ قلب):

توجه الشاعر بندائه إلى ما لا يعقل في (3) مواضع، اختار فيها ثلاثة أسماء، (نفس/عين/قلب)، ويعد اختياره لهذه الأسماء مناسباً لمقام الوعظ، وللسياق العام الذي ورد فيه النداء، ومتناغماً مع الجو الوجداني والشعوري الذي ساد ذلك السياق؛ فلم يتوجه الشاعر في قصيدته (فضيحة الحشر) إلى نداء (نفس/ عين) إلا بعد تلك السلسلة الندائية المتتابعة التي توجه فيها الشاعر نادباً بشكل كشف فيه حزنه وتحسره، وأظهر حيرته وسوأته، وصور لهفة نفسه، حين عاش الحدث المستقبلي القادم إليه، وما صاحبه من مظاهر ومشاهد اليوم الآخر.

هذه السلسلة الندائية وما صاحبها من مشاعر هي التي قادته إلى اختيار لفظ (نفس) ليوجه إليها النداء في قوله (الهبل، 1987، 87):

يا نفس كم هذا النزوع إلى الهوى طال اكتسابك للذنوب فأقصري

معاتبا لها زاجراً إياها؛ لأن النفس "هي جوهر الإنسان ولبابه وإليها وبها صلاح الإنسان وفساده وهديه وضلاله ونعيمه وشقاؤه" (الخطيب، 1979، 93). وقد كانت محطة للنداء في القرآن.

إن انتقال الشاعر مباشرة بعد إنهائه ندبه إلى نداء النفس فيما يبدو للبحث يعد انتقالاً بديعاً؛ لما فيه من إيحاءات متناغمة مع المشاعر التي سرت في وجدانه إثر ندبة تكشف أثر النفس ودورها في تحديد المصير النهائي للإنسان، ولذلك وبعد أن وجه إليها النداء تساءل عن كثرة نزوعها إلى الهوى، وأخبرها بأن اكتسابها للذنوب قد طال، فأمرها زاجرا أن تقصر عن ذلك.

وتتعالى نغمة اللوم والعتاب والزجر عند الشاعر فأتبع نداءه هذا بنداء آخر مباشرة، توجه فيه، فاختار لفظ (عين) فقال (الهبل، 1987، 87):

يا عين ويحك إن أقراني ثووا في الرمس فاعتبري بهم واستعبري

ويعد اختياره لفظ العين متناسبا مع الأمر المنادى من أجله؛ إذ أعقب نداءه سلسلة من الأوامر المتعلقة بالعين، فطلب منها أن تعتبر وتستعبر، وتسأل وتستخبر، وتذري المدامع وتتغسل بمياهها وتتطهر.

وفي إحدى مقطوعاته توجه بندائه إلى لفظ (قلب) قائلاً (الهبل، 1987، 89):

ما هذه الجرأة يا قلب لو تركتها للفزع الأكبرِ

ويعد اختياره للفظ (القلب) وتوجيه النداء إليه بعد إثارته الاستفهام عن الجرأة مناسباً للسياق؛ فالقلب هو المسؤول عما يتصف به المرء من جرأة وتهور وإقدام وعدم إدراك للعواقب الوخيمة التي قد تترتب على أفعاله بما قد يفسد النفس، فصلاح العمل وفساده مرتبط بصلاح القلب وفساده، مصداقاً لقوله –صلى الله عليه وآله وسلم–: "ألا وإن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله، وإذا فسدت فسد الجسد كله، ألا وهي القلب" (البخاري،1،28/1883، (52)، مسلم، 3،1219/1990، (1599).

وقد امتاز التركيب الندائي في هذا التوجيه بجملة من الخصائص التركيبية والدلالية، يمكن للبحث تناولها كما يأتي:

أداة النداء:

تميز نداء الشاعر في هذا التوجيه باقتصاره على أداة النداء (يا)، وعلى الرغم من أن ملاحظة البعد المكاني الحسي بين المنادي والمنادى تقتضي استعمال أداة نداء للقريب كالهمزة، فإن الشاعر لم يستعملها، ولجأ إلى الأداة الرئيسة في النداء، وقد تميز توجيه الشاعر ندائه بقصد ذكرها في جميع المواضع؛ لما في هذه الأداة من إطالة صوتية مكنت الشاعر من الإيحاء بما يريده من توجيه اللوم، وإظهار الزجر إلى المنادى، وإن كان قريباً منه، فقد وجد فيه من الغفلة والهوى والجرأة ما جعله يُرى بعيداً عن الله وعن العمل الذي يوجب له الفوز بالجنة والنجاة من النار، وهو ما يستحق الزجر، فناداه بالأداة المناسبة لذلك؛ إذ لا تتناسب الهمزة القريبة مع الزجر.

المنادى:

امتاز توجيه الشاعر ندائه في هذ النمط بتوحيد شكل المنادى في جميع المواضع، ويرجح البحث أن المنادى هنا **(يا نفسُ.../ يا عينُ.../ يا قلبُ...)** ليس نكرة مقصودة، وإنما هو منادى مضاف إلى ياء المتكلم، حذفت منه الياء، واكتفي من الإضافة بنيتها، فبني الاسم المضاف على الضم كما يبنى المنادى المفرد، وقد ذكر النحاة مجيء ذلك بوصفه من اللغات الواردة في المنادى المضاف إلى ياء المتكلم، وأجازوها في الأسماء التي غلبت عليها الإضافة إلى ياء المتكلم (الأشموني،1957، الشنتمري، 1992، حموده، 1998)، وذكر (سيبويه، 1988) أن العرب تقول: "يا ربُ اغفر لي يا قومُ لا تفعلوا" (209/2).

وعليه فإن البحث الحالي يرجح أن المنادى عند الشاعر في هذا التوجيه منادى مضاف إلى ياء المتكلم المحذوفة التي تعود على الشاعر، وسياق الأبيات الشعرية وسياق النداء يؤيد ذلك؛ فبعد أن أنهى الشاعر في قصيدته (فضيحة الحشر) ندبه الذي جاء في جميع المواضع، موجهاً إلى ذاته بإضافته إلى ياء المتكلم، ورد هذا النداء فوجهه إلى لفظ (نفس/ وعين) بالبناء على الضم، والشاعر في ندائه هذا لا يقصد نفساً غير نفسه، تناسباً وسيرا مع توجيه الخطاب في القصيدة.

وفي هذا الأسلوب بلاغة وإيجاز يستند إليه الشاعر، تاركا للمتلقي فهم المحذوف من القرينة العقلية، فينتج من هذا الحذف نوع من المجاز، يكسو الكلام جمالاً وقوة في التعبير، وبلاغة في الأداء (العبيدي، 2004).

الأمر المنادى من أجله:

تميز نداء الشاعر في هذا التوجيه بمصاحبته للطلب في جميع المواضع، حيث تلا النداء أسلوب إنشائي طلبي في موضعين تصدرت فيهما الجملة الندائية، وفي الموضع الثالث تأخرت الجملة الندائية وتصدر الاستفهام الموجه إلى المنادى المتأخر.

وقد تلا الشاعر نداءه المتتابع الموجه إلى لفظي (نفس/عين) سلسلة متتابعة من الأساليب الإنشائية الطلبية، التي تضمنت توجيهات وعظية ونصائح وتعليمات وإرشادات، ينبغي على النفس أن تسير عليها، وتلزم بها لتكون على إدراك واعٍ، ويقين جازم بحتمية مصيرها النهائي، وما يترتب على ذلك من ضرورة استعدادها لذلك، وقد سيطر أسلوب الأمر عليها، حيث وجه الشاعر إلى مناداه سلسلة متتابعة من الأوامر، بلغ تواترها (9) مرات، في أربعة أبيات، جاء فيها (الهبل، 1987، 87):

يا نفس كم هذا النزوع إلى الهوى طال اكتسابك للذنوب فأقصري

يا عين ويحك إن أقراني ثووا في الرمس فاعتبري بهم واستعبري

هذي ديارهم بلاقع بعدهم فسلي البلاقع عنهم واستخبري

واذري المدامع حسرة وتلهفا وتغسلي بمياهها وتطهري

وهي أوامر مصحوبة بالردع والزجر لمناداه، تواردت بشكل متناغم متجانس، منح النص إيقاعاً موسيقيّاً؛ أوحى بدفقات شعورية هائلة توحي بالرغبة الشديدة في إصلاح الحال، وسمو الروح وزكاء النفس والاتجاه نحو اليوم الآخر والابتعاد عن الواقع المادي الوجودي (الدنيا)، وتتناغم في الوقت نفسه مع تلك الدفقات الشعورية السابقة المتأتية من موجة نداءات الندبة.

ويلحظ البحث أن هذه التوجيهات تتوزع فيها قوتان اثنتان؛ قوة التفكير وقوة الوجدان، وأن الشاعر في هذه الموجة التوجيهية المتتابعة الموجهة إلى النفس والعين قد سعى إلى مخاطبة كلتا القوتين، بهدف تحقق الإقناع العقلي والعاطفي، من خلال هذه المجموعة من الأوامر المتتابعة التي سعى في بعضها إلى مخاطبة العقل، فعلل طلبه اقتصار النفس عن الذنوب بجملة خبرية أثبت فيها بأن اكتسابها للذنوب قد طال، سبقه استفهام أوحى بكثرة نزوعها إلى الهوى، واقترن طلبه الاعتبار بالنظر إلى الأقران والأصحاب وقد ثووا في الرمس بين التراب، فخلت ديارهم منهم، وإذا أرادت أن تتأكد، ولكي تقتنع طلب منها أن تسأل وتستخبر، وفي كل هذا مخاطبة للعقل.

وسعى في بعضها الآخر إلى مخاطبة العاطفة والوجدان، فطلب من العين الاستعبار وذري المدامع حسرة وتلهفاً، وفي كل هذا خطاب للوجدان، ودغدغة للإحساس واستثارة للعواطف؛ فمتى استثيرت العواطف، كان التأثر والتأثير.

الخاتمة

بعد جولة نحوية دلالية مع نداءات الهبل الشعرية التي وردت في مناجاته ووعظه، على وفق منهج لغوي اعتمد على وصف بنية النداء وتحليل أركانها، وقراءة سياقها ودلالاتها يصل البحث في نهاية المطاف إلى النتائج الآتية:

أولاً: شكل أسلوب النداء ظاهرة ملحوظة واضحة عند الشاعر، لجأ إليه في ابتهالاته ومناجاته، وقدم من خلاله نصائحه وتوجيهاته ووعظه وإرشاده، فوظفه توظيفاً فنياً دلالياً إيحائياً، استطاع من خلاله أن يضمنه قيما تعبيرية أسهمت في تشكيل المعنى الكلي، ودلالات ومعانٍ خفية زائدة على المعنى الأصلي، ترتبط بالجوانب النفسية والشعورية والوجدانية، النابعة مما يختلج في خلجات نفسه من تعظيم وإجلال لخالقه، وحرص على صلاح مخاطبه وتزكيته.

ثانياً: تعددت أنماط توجيه نداء الشاعر حيث شملت ثلاثة أنماط، تميز كل نمط بخصائص تركيبية ودلالية، جاءت متناسبة متناغمة مع سياق توجيه النداء:

ففي ندائه الموجه إلى الله عز وجل اقتصر الشاعر على أداة النداء (يا)، ذكرها وحذفها، وآثر المنادى المضاف إلى ياء المتكلم على بقية أشكال المنادى، وأورد الجملة الندائية في مواقع متعددة في البيت الشعري، بما كشف حيوية الموقع الإبلاغي لأسلوب النداء، كما آثر الشاعر مصاحبة ندائه لكلام خبري لا إنشائي طلبي، وحمل النداء دلالات التعظيم والتمجيد لله عز وجل.

وفي ندائه الموجه إلى الشخصيات اقتصر الشاعر أيضا على أداة النداء (يا)، مع تميزه بذكرها وعدم حذفها، وآثر إيراد المنادى في أشكال متعددة بنسب متقاربة، كما التزم بإيراد الجملة الندائية في بداية البيت الشعري، وصاحب نداءه الطلب، لا الخبر، وحمل النداء دلالات النصح والإرشاد.

وفي ندبه لجأ الشاعر إلى أداة النداء (وا)، فذكرها في كل المواضع، وآثر المنادى المضاف إلى ياء المتكلم على بقية أشكال المنادى، كما التزم بإيراد ندبه في بداية البيت الشعري، وآثر مصاحبة ندبه لكلام خبري، لا طلبي، وحمل ندبه دلالات التوجع والتحسر.

وفي ندائه الموجه إلى ما لا يعقل اقتصر الشاعر على أداة النداء (يا)، مع تميزه بذكرها وعدم وحذفها، وآثر المنادى المضاف إلى ياء المتكلم على بقية أشكال المنادى، كما التزم بإيراد الجملة الندائية في بداية البيت الشعري، والتزم بمصاحبة ندائه للطلب لا للخبر، وحمل نداؤه دلالات الردع والزجر.

ثالثاً: أكد البحث ضرورة إدراك أركان النداء الثلاثة (الأداة/ المنادى/ الأمر المنادى من أجله أو جملة جواب النداء)، وأن الفصل بين هذه الأركان يهدم أساس بنية النداء الدلالية، فلا يمكن بأي حال من الأحوال الاكتفاء بأحدهما دون الآخر في الدراسة الدلالية، وإن تيسر ذلك في الدراسة النحوية؛ بقصد تحليل كل ركن على حدة، فجملة جواب النداء لو انفصلت بذاتها عما سبقها في تركيب النداء لاستقلت وحددت مجالاً دلالياً مغايراً.

رابعاً: أثبت البحث دور أسلوب النداء وأثره في الوعظ بوصفه أسلوباً يؤدي دوراً مهماً في تنبيه المنادى وإيقاظه وتهيئة نفسه، وبعث وعيه وإثارة حسه وشعوره؛ لتلقي الكلام الذي يعقب النداء مباشرة، وكأن النداء جسر يعمل على تقوية الرابط والعلاقة بين الطرفين (الشاعر الواعظ/ المخاطب المتلقي).

المراجع

ابن الخباز، أحمد بن الحسين، (2002). توجيه اللمع، تحقيق: فايز زكي، ط.1، دار السلام، القاهرة– مصر.

ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل، (1996). الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، ط.3، مؤسسة الرسالة، بيروت– لبنان.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، (1990). الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، ط.4، مشروع النشر العربي المشترك، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد– العراق.

ابن حجر، أوس، (1986). ديوان أوس بن حجر، تحقيق: محمد يوسف نجم، د.ط، دار بيروت– لبنان.

ابن عاشور، محمد الطاهر، (2000). التحرير والتنوير، ط.1، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت– لبنان.

ابن عقيل، بهاء الدين عبدالله، (1980). شرح ابن عقيل، ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل لمحمد محيي الدين عبد الحميد، ط.20، دار التراث، القاهرة– مصر.

ابن مالك، جمال الدين محمد بن عبدالله، (1967). تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق: محمد كامل بركات، د.ط، دار الكتاب العربي، القاهرة– مصر.

ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم، (2000). لسان العرب، ط.1، دار صادر، بيروت– لبنان.

ابن يعيش، موفق الدين بن علي، (د.ت). شرح المفصل، د.ط، إدارة الطباعة المنيرية–مصر.

الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن، (2000). شرح الرضي على الكافية، شرح وتعليق: عبد العال سالم مكرم، ط.1، عالم الكتب، القاهرة– مصر.

الإشبيلي، أبو الحسن علي بن مؤمن بن عصفور، (1971). المقرب، تحقيق: أحمد عبد الستار الجواري، ط.1، مكتبة العاني– العراق.

الإشبيلي، أبو الحسن علي بن مؤمن بن عصفور، (1998). شرح جمل الزجاجي، تحقيق: فواز الشعار، ط.1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.

الأشموني، أبو الحسين نور الدين بن على محمد بن عيسى، (1957). شرح الأشموني على ألفية بن مالك، ط.1، دار الكتب، بيروت– لبنان.

الأصفهاني، أبو القاسم الراغب، (2002). المفردات في غريب القرآن، ضبط: هيثم طعمي، ط.1، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان.

الآلوسي، شهاب الدين محمود بن عبدالله، (1415). روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.

الأنباري، كمال الدين أبو البركات، (1999). أسرار العربية. تحقيق: بركات يوسف، ط.1، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت– لبنان.

الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف، (1998). ارتشاف الضرب من لسان العرب. تحقيق: رجب عثمان، ومراجعة: رمضان عبد التواب، ط.1، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر.

الأنصاري، أبو محمد عبدالله جمال الدين بن هشام ، (1998). أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، د.ط، المكتبة العصرية، بيروت– لبنان.

الأنصاري، أبو محمد عبدالله جمال الدين بن هشام، (1994). شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط.1، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت.

الأنصاري، أبو محمد عبدالله جمال الدين بن هشام، (2000). مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: عبداللطيف محمد الخطيب، ط.1، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

الأوسي، قيس إسماعيل، (1998). أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، د.ط، مطابع دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل– العراق.

البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، (1403هـ). الجامع الصحيح. تحقيق: محب الدين الخطيب وآخرين، ط.1، المطبعة السلفية–القاهرة.

برجستراسر، (1926). التطور النحوي للغة العربية، د.ط، مطبعة السماح، شارع حسن الأكبر– القاهرة.

البسيوني، خالد سعيد أحمد، (د.ت). النداءات الإلهية في القرآن الكريم، د.ط، مقال منشور بمجلة جامعة الأزهر.

البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود، (1409). معالم التنزيل، تحقيق: محمد عبدالله النمر وآخرين، د.ط، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض– السعودية.

الجرجاني، عبد القاهر، (1989). دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، د.ط، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر.

حسن، عباس، (1974). النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، د.ط، دار المعارف، القاهرة– مصر.

حمودة، طاهر سليمان، (1998). ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، د.ط، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية– مصر.

الحوفي، أحمد محمد، (1996). فن الخطابة، د.ط، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، القاهرة– مصر.

الخضري، محمد بن مصطفى، (1940). حاشية الخضري على شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك، د.ط، البابي الحلبي، القاهرة– مصر.

الخطيب، عبد الكريم، (1979). الإنسان في القرآن الكريم منذ البداية إلى النهاية، ط.1، دار الفكر العربي، بيروت– لبنان.

خليل، عاطف فضل، (2004). تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، دراسة وصفية تحليلية، د.ط، عالم الكتب الحديث–مصر.

درازة، صباح عبيد، (1986). الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم، ط.1، مطبعة الأمانة، مصر.

الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، (1984). معاني الحروف، تحقيق: عبد الفتاح شلبي، ط.3، دار الشروق، جدة– السعودية.

الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السري، (1988). معاني القرآن وإعرابه، تحقيق: عبد الجليل عبده شلبي، ط.1، عالم الكتب، بيروت– لبنان.

الزجاجي، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، (1999). مجالس العلماء، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط.3، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر.

الزركشي، بدر الدين أبو عبدالله محمد بن عبدالله، (1984). البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط.3، مكتبة دار التراث، القاهرة– مصر.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، (1998). الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، على محمد معوض، ط.1، مكتبة العبيكان، الرياض– السعودية.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، (1982). مفتاح العلوم، تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف، ط.1، دار الرسالة، بغداد– العراق.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، (1988). الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط.3، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر.

السيوطي، جلال الدين، (2001). همع الهوامع في شرح جمع الجوامع. تحقيق: عبد العال سالم مكرم، (د.ط)، عالم الكتب، القاهرة– مصر.

الشرفي، أحمد بن محمد، (2013). عدة الأكياس، ط.2، دار الحكمة اليمانية، صنعاء– اليمن.

الشنتمري، الأعلم أبو الحجاج يوسف، (1992). تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب، تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، ط.1، دار الشئون الثقافية، بغداد– العراق.

الشوكاني، محمد بن علي، (2011). البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، د.ط، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة– مصر.

الصبان، محمد بن علي، (1997). حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية بن مالك، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ط.1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.

العبيدي، عادل هادي حمادي، (2004). التوسع في كتاب سيبويه، ط.1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة– مصر.

عتيق، عبد العزيز، (1974). علم المعاني، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان.

العسكري، أبو هلال، (1979). الفروق اللغوية، ط.3، دار الآفاق الجديدة، بيروت– لبنان.

عمر، أحمد مختار، (2000). أسماء الله الحسنى، دراسة في البنية والدلالة، ط.1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– مصر.

عياد، شكري، (1996). مدخل إلى علم الأسلوب، ط.3، طبعة أصدقاء كتب القاهرة.

الفارابي، أبو نصر، (1990). كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، ط.2، دار المشرق، بيروت– لبنان.

فارس، أحمد محمد، (1989). النداء في اللغة والقرآن، ط.1، الفكر اللبناني، بيروت– لبنان.

القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، (2003). الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ط.1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، (1994). المقتضب. تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة. (ط.3)، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، وزارة الأوقاف– مصر.

مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج، (1990). صحيح مسلم بشرح النووي المسمى (المنهاج في شرح مسلم)، ط:1، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان.

المكودي، أبو زيد بن صالح، (2004). شرح المكودي على ألفية ابن مالك، تحقيق: فاطمة راشد الراجحي، د.ط، الدار المصرية السعودية، القاهرة– مصر.

هارون، عبد السلام، (1979). الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط.3، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر.

الهبل، الحسن بن علي، (1987). ديوان الهبل، قلائد الجواهر، تحقيق: أحمد بن محمد الشامي، ط.2، الدار اليمنية للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان.