أسلوب النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي

دراسة نحويَّة دِلاليَّة

الدكتور/ إبراهيم أحمد سلَّام الشيخ عيد

أستاذ النَّحو والصرف المشارك

جامعة الأقصى– كلية الآداب والعلوم الإنسانية

المستخلص

يتناول البحثُ بالدراسة والتحليل «**أسلوب النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّيّ– دراسة نحويَّة دلاليَّة**» بطريقة وصفيَّة تحليليَّة تقوم على معرفة حروف النِّداء واستعمالاتها المختلفة لتوضِّح سِمةً نحويَّةً محددة؛ تُظهر الجوانبَ التي وظَّفَ بها الشَّابِّيّ هذه الحروفَ في قصائده، وانتقل بين هذه الحروف لِيُبيّنَ الظواهر اللُّغَويَّة لها في ضوء الدراسات النَّحوية؛ حيث وردت متناثرةً في بعض قصائده، واستخدم أدوات النداء في تصوير أحداث العالم وتطوراته؛ لأنَّ أسلوب النداء يحرك مشاعر المستمعين، ويحرص الأدباء على توفُّره في أعمالهم؛ حتى لا تكون على وتيرةٍ واحدةٍ؛ فتفقد تأثيرَها.وإنَّ حروف النداء تخضعُ لأنظمةٍ حددتها كتب النحو، وعدم معرفة استعمالها يؤدِّي إلى الوقوع في الخطأ، وأكثر ما يوقع في الخطأ الجهلُ بخصائصها، ودلالة كل منها، ونظام تركيبها النحوي.وقد خرج أسلوبُ النداء في قصائد –كغيره من الشعراء– عن معناه الأصلي من نداء القريب أو المتوسط أو البعيد إلى معانٍ أخرى –تظهر في ثنايا البحث– تستفاد من السياق؛ كالاستغاثة، والتعجب، والندبة، والاختصاص وغيرها.وهيأ الشابِّي للنداء كلَّ المعاني التي أخرجته من طَوْرِه التقليديّ إلى الاسترخاء العاطفي في تأوهات الشاعر وشكاياته. وعلى الرُّغم من نظرته المتجددة للحياة، فلم تجد نظريتُه الرومنطيقيَّة لإصلاح مجتمعه أيَّ صدًى؛ ولهذا غادر مجتمعَه إلى الغاب، وبذلك توزَّعت عواطفُه بين همومه الشخصيَّة، ومشكلات مجتمعه.

الكلمات الدلالية: الشَّابِّيّ– النِّداء– الغاب– إصلاح مجتمعه.

Abstract

This research entitled “The style of the call in the Diwan of Abi al-Qasim al-Shabibi - semantic grammatical study” characterized by study and analysis, deals with in an analytical descriptive method based on the knowledge of the call letters and their various uses to clarify a specific grammatical feature. The aspects with which Abu al-Qasim al-Shabibi employed these letters in his poems show. While moving among these letters to explain the linguistic phenomena in the light of grammatical studies. As it appeared scattered in some of his poems; and I use the tools of the call to depict world events and developments , because the style of the call stirs the feelings of the listeners, and the writers are keen to have it plentifully in their works. So as not to be at the same pace; then loses its effect. The calling letters are subjected to systems defined by the grammar books, and not knowing their usage leads to falling into error, and what makes the mistake most often is ignorance of their characteristics, the significance of each of them, and their grammatical structure. The style of the call in poems - like other poets - deviated from its original meaning from the call of the near, middle, or distant to other meanings - appearing in the folds of the research - that benefit from the context. Such as distress, exclamation, mourning, and specialization, among others. Shabibi prepared for the call all the meanings that took him from his traditional stage to the emotional relaxation of the poet's groans and complaints and despite his renewed view of life, his romantic theory of reforming his society did not find any resonance. That is why he left his community to the jungle, and thus his emotions were divided between his personal concerns and the problems of his society.

Key words: al-Shabibi – call – jungle – reforming his society.

مقدمة:

الشِّعر العربيُّ من الأمور التي أثرَت ساحةَ اللغة العربية وميادينَها الكثيرة؛ لا سيَّما النَّحو الذي يُعَدُّ من أبرز العلوم التي يجب الإلمام بها؛ لِما له من دورٍ في استقامة الكلمة ووزنها وإعرابها؛ لِيَصلَ المعنى الصحيحُ إلى السامع، وللنَّحو أدواتٌ كثيرة؛ منها: حروف النِّداء التي استُخدِمت عند كثيرٍ من الشُّعراء؛ فكانت لها قيمةٌ نحويَّةٌ كبيرة في أشعارهم، ويتناول هذا البحث: **أسلوب النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي– دراسة نحويَّة دلاليَّة**، ويهدف إلى الكشف عن أحد الجوانب المختلفة في قصائده؛ مستقصيًا هذه الحروفَ المختلفةَ في منهج وصفيٍّ تحليلي يقوم على استجلاء أسلوب النِّداء واستعمالاته النَّحويَّة، وعَرضه على ما استقرَّ عليه نظامُ النَّحو العربي الذي قرَّرَهُ النُّحاةُ العرب.

وهذا البحثُ ثمرةٌ لجهد متواضع يتناول محورًا لُغَويًّا محددًا دراسة نحويَّة دلاليَّة لأسلوب من أساليب الاستعمالات اللُّغَوية العربيَّة بطريقة عِلمية وصفيَّة أخذت تشقُّ طريقَها إلى الدراسات الإبداعيَّة العربية، والدراسة الأسلوبيَّة تقوم على استجلاء الظواهر اللُّغَويَّة بمستوياتها المختلفة؛ إذْ إنَّ كل الوقائع اللُّغَويَّة تُعبِّر عن هذه الأساليب وتوضِّحُها.

ويقوم البحثُ على أساس حصر الدراسة في أسلوب النِّداء، موازِنًا بين الحروف المختلفة، ومستشهِدًا لكل حرف لتوضِّح السماتِ اللُّغَويَّةَ لها في ضوء الدراسات النَّحويَّة العربية، ويتناول البحثُ أيضًا حروفَ النِّداء المستعملة لنداء القريب، والمتوسط، والبعيد واستعمالاتها، والكشف عن الحالات التي امتاز بها الشعراءُ.

مشكلة البحث:

يمكن تحديد أسئلة البحث في السؤال الرئيس الآتي:

ما دور أسلوب النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي؟

ويتفتق عن هذا السؤال الرئيس ثلاثة أسئلة:

١– ما القيمة الدلاليَّة لأدوات النِّداء في ديوان الشَّابِّي؟

٢– ما الصور الفنِّيَّة لأدوات النِّداء في ديوان الشَّابِّي؟

٣- ما أكثر هذه الحروف استعمالًا في ديوان أبي القاسم الشَّابِّيّ؟

أهداف البحث:

يهدف البحثُ إلى تسليط الضوء على أسلوب النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّيّ، وإلى بيان القيمة الدلاليَّة لأدوات النِّداء في شعره. كما يهدف إلى بيان الصورة الفنية في فعل الإبداع والتعبير عن التجربة الشعرية، وعن فلسفة الحياة والطبيعة التي تُعبِّر عمَّا في نفس الشَّابِّيّ.

حدود البحث:

اقتصر البحثُ على تتبُّعِ أسلوب النِّداء في شعر أبي القاسم الشَّابِّيّ في ديوانه بشكل خاصٍّ؛ لأنَّ الأبيات التي تحمل معاني النِّداء ودلالاته المختلفة وردت متناثرةً في بعض قصائده.

إجراءات وأدوات البحث:

قام الباحث بجمع المادة العلمية ذات العلاقة بموضوع الدراسة من خلال المصادر الأصيلة مثل: ديوان الشَّابِّيّ، وبعض المصادر اللُّغَويَّة، مثل: لسان العرب، وبعض كتب النحويّين الأوائل، والمصادر الفرعية، مثل: الكتب الحديثة في مجال النَّحو العربي لدراسة أسلوب النداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّيّ، ثم تحليلها باستخدام المنهجَين: الوصفي والتحليلي.

منهج البحث:

اعتمد الباحثُ في بحثه المنهجَين: الوصفيَّ والتحليليَّ؛ اللَّذَين يُعنيانِ بدراسة النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّيّ؛ للوقوف على حروفه واستعمالاتها المختلفة، واستنباط أبعاده الدلاليَّة والجماليَّة، وانعكاسات هذه الأبيات على مجتمعه.

سبب اختيار الموضوع:

١- برزت فكرة هذا الموضوع في ذهن الباحث بعد أن وقف على ديوان الشَّابي؛ حيث استخدم الشَّابي أسلوب النِّداء النَّحوي متناثرًا بين أبيات قصائده؛ للمناداة بالحُريَّة، وللتخلُّص من الاستعمار بِشتَّى أنواعه.

٢- عدم وجود دراسات عُنيت بهذا الموضوع بشكلٍ مباشرٍ ومستقلٍّ لأسلوب النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابي -على حدِّ علم الباحث.

أهمية البحث:

تكمُنُ أهميةُ البحث في كونها تتناول موضوعًا له أهميتُه في النَّحو العربيِّ، يبحث في شعر الشَّابي الذي تناول هذا الموضوع بكلِّ أنماطه، وتكشف عن قدرته على توظيف النَّحو باستخدام أدوات النِّداء في تصوير أحداث العالم العربي وتطوراته، وقد تفتح الدراسة آفاقًا أمام الدارسين للكشف عن أسلوب النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابي في الأدبَيْن: العربيِّ والإسلاميِّ وغيره من الأساليب، ودراسة انعكاساته على حياة الأفراد في المجتمعات.

مصطلحات البحث:

لقد حرص الباحثُ على أن تكون مصطلحاتُ البحث متوافقةً مع المضمون العام له، ولهذا فقد استخدم بعض المفاهيم والمصطلحات، ومن هذه المصطلحات:

(١) **الأسلوب:** هو النَّهج الذي يتبعه الكاتبُ ويشتقه لنفسه عن طريق اختيار ألفاظٍ ومفرداتٍ وتراكيب للتعبير عن المعاني بهدف التأثير، أو إقناع سامعيه أو قارئيه[(١)]، وبدأ الاهتمام يتزايد بدراسة الأسلوب في النصوص الأدبية؛ باعتبارها نصوصًا ذات بنية لُغَويَّة في الأصل، ولما كان النَّحو يمثل طبيعة التركيب في الصياغة، فقد اهتمَّ الباحثون بالبينات النَّحوية اللُّغَويَّة التي تمثل في بعض جوانبها ربط التركيب بالأغراض والمعاني.

(١) السلطاني، طالب خليف جاسم، **الأسلوب: معناه وعناصره**، (العراق: شبكة جامعة بابل، «موقع إلكتروني»، (٢٠١٤/١٠/١٩).

وهو قالب تنصبُّ فيه التراكيب اللُّغويَّة، وصورة ذهنيَّة للتراكيب يخرجها كالقالب أو المنوال، ويتنوع بتنوُّعِ الموضوعات[١].

(٢) **النداء:** هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو، ملفوظ أو مُقدَّر[٢]، وهو توجيه الدعوة للمخاطَب، وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم، وأشهر حروفه: الهمزة المفتوحة مقصورة أو ممدودة، ولكلِّ حرف منها موضعٌ يُستعمَل فيه[٣]، والمنادى: هو نوع من المفعول به على ما يقول النُّحاة؛ لأنَّهم يجعلونه منصوبًا بفعلٍ محذوف، تقديره: أنادي أو أدعو، والحقُّ أنَّ هذا الفعلَ لا يظهر مُطلَقًا، ومن ثم فإنَّ حرفَ النِّداء هو العاملُ في المنادى على الأصحِّ، والمنادى اسمٌ يسبقه حرف من حروف النِّداء[٤].

الدراسات السابقة:

١- الجُمل المتوازية في شعر أبي القاسم الشَّابِّي -دراسة نحويَّة دِلاليَّة، محمود الجعيدي، جامعة المنصورة، كليَّة الآداب، بحث منشور في جامعة المنصورة، عدد (٣٢)، ٢٠٠٣م.

٢- الجملة الإنشائيَّة في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي ورسائله- دراسة دلاليَّة، الباحثة/ ريم بن لاغة، (ماجستير) جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي- الجزائر ٢٠١٥- ٢٠١٦م، (الشبكة العنكبوتية).

٣- أسلوب النداء في شعر النقائض- دراسة نحوية دلاليَّة، تغريد عاطف عاشور، (ماجستير غير منشورة)، جامعة الأقصى، غزة- فلسطين، ٢٠١٧م.

خطة البحث:

---

(١) ابن خلدون، عبد الرحمن بن مُحَمَّد، **المقدمة**، (بيروت: دار الجيل، د.ت)، ص٦٣١، وينظر: عبد المطلب، مُحَمَّد، **أدبيات البلاغة والأسلوبية**، (لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٤)، ص: ٣١، ٣٢.

(٢) عوض الله، مُحَمَّد محمود، **اللمع البهية في قواعد العربية**، (فلسطين- غزة: دار الأرقم، ط١، ١٩٩٩)، ص٣٣٩.

(٣) حسن، عباس، **النحو الوافي**، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٨م، (٤/ ١).

(٤) الراجحي، عبده، **التطبيق النحوي**، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م، ص٢٧٨.

وفقًا للمادَّة العلميَّة، وطبيعة البحث سعى الباحثُ إلى دراسة أسلوب النِّداء في شعر الشَّابِّي في مبحثَين:

المبحث الأول: الجانب النظري: حروف النِّداء واستعمالاته.

المبحث الثاني: الجانب التطبيقي: حروف النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي.

المبحث الأول

الجانب النظري: حروف النِّداء واستعمالاته

حروف النِّداء سبعة: (أ، أَيْ، يا، آ، أيَا، هَيَا، وا)[١]، وأشهر حروف النِّداء وأكثرها استعمالًا هو: (يا)، ويجوز حذف حرف النِّداء في الاستعمال الكثير، ويبقى أثرُه كما هو، وأسلوب النِّداء من أنواع الإنشاء الطلبي[٢]؛ قال ابن السرَّاج: «الحروف التي يُنادَى بها خمسة: يا، وأيا، وهيا، وأي، وبالألف، وهذه يُنبَّه بها المدعو؛ إلَّا أنَّ أربعةً غير الألف يستعملونها إذا أرادوا أن يمدُّوا أصواتهم للشيء المتراخي عنه، أو للإنسان المعروض أو النائم المستثقِل، وقد يستعملون الألِف في هذه المواضع التي يمدُّون فيها»[٣].

تتعدَّد حروف النداء ومعانيه ودلالاتُه، ولهذا تكثرُ استعمالاته، ولا يختلف اثنان على دور اللغة العربية في ترجمة الفِكر، وهي تعكس الجانبَ العلميَّ في الحياة حتى تدفعَ الكلمةَ لتكون في خدمة اللغة، والنِّداء من الأساليب التي تحرِّكُ مشاعرَ المستمعين، ويحرص الأدباءُ على توفرها في أعمالهم حتى لا تكون على وتيرةٍ واحدةٍ فتفقد تأثيرَها. وحروف النِّداء لكلٍّ منها استعمال خاص إلى المعنى الذي وضع من أجله.

وَلِلْمُنَـادَى النَّـاءِ أوْ كَالنَّـاءِ «يَا وَأَيْ، وَآ» كَـذَا «أيَـا» ثُمَ «هَيَـا»

وَالهَمْزُ لِلدَّانِي، وَ«وَا» لِمَنْ نُدِبْ أوْ «يَا» وَغَيْـرُ «وَا» لَـدَى اللَّبْسِ

(أي، أ)= للمنادى القريب، (أيا، هيا، آ)= للمنادى البعيد، (يا)= لكل منادى قريبًا كان أو متوسطًا أو بعيدًا، وهو أكثر استعمالًا في ديوان أبي القاسم الشَّابي.

(١) الغلاييني، مصطفى، **جامع الدروس العربية**، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م، ص٥٣٩.

(٢) عتيق، عبد العزيز، **علم المعاني**، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ١٩٧٤م، ص٨٠.

(٣) ابن السرَّاج، **الأصول في النحو**، (١/ ٣٢٩).

(٤) ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، (ط٢٠)، دار التراث، القاهرة، ١٩٨٠م، (٣/ ٢٥٥).

(وا)= للندبة، وهي التي ينادى بها المندوب المتفجَّع عليه، نحو: «واكبدي! – واحسرتي!»[(١)].

وقد ورد أسلوبُ النِّداء في أساليب اللغة العربية كثيرًا، ومن الجُمل التي يتحقَّق فيها النِّداء دون ذِكر حرف النِّداء، ويجوز حذف النِّداء بكثرة إذا كان «يا» دون غيرها، كقوله تعالى: ﴿رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرۡ إِلَيۡكَ﴾[(٢)].

واستعمال أحرُف النِّداء يخضع لأنظمة حدَّدتها كُتبُ النَّحو، وعدم معرفتها يؤدِّي إلى الوقوع في الخطأ عند استعمالها، وأكثر ما يوقع في الخطأ الجهل بخصائصها، ودلالة كل منها، ونظام تركيبها النَّحوي.

حروف النِّداء:

١– **يا:** حرف موضوع لنداء البعيد حقيقةً أو حكمًا، وقد يُنادَى بها القريب توكيدًا، وقيل: هي مشتركة بين القريب والبعيد، وقيل: بينهما وبين المتوسط، وهي أكثر الحروف استعمالًا، ولهذا لا يقدَّر عند الحذف سواها، نحو قوله تعالى: يُوسُفُ أَعۡرِضۡ عَنۡ هَٰذَا [(٣)]، ولا ينادى اسم الله عزَّ وجلَّ، والاسمُ المستغاثُ وأيُّها وأيَّتُها إلَّا بها، ولا المندوب إلا بها أو بـ(وا)، وليس نصب المنادى بها ولا بأخواتها أحرفًا، ولا بِهِنَّ أسماء لـ: أدعو متحملة لضمير الفاعل[(٤)].

وإذا ولي «يا» ما ليس بمنادى كالفعل في قوله تعالى: ﴿أَلَّا يَسۡجُدُواْ لِلَّهِ﴾[(٥)]، وقوله: (الطويل)

(١) الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، ص٥٣٩.

(٢) سورة الأعراف، الآية: ١٤٣.

(٣) سورة يوسف، الآية: ٢٩.

(٤) ابن هشام، عبد الله بن يوسف، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، حقَّقه وعلَّق عليه: د. مازن المبارك، ومُحَمَّد علي حمد الله، (ط٥)، دار الفكر، بيروت– لبنان، ١٩٧٩م، ص٤٨٨.

(٥) سورة النمل، الآية: ٢٥.

ألا يا اسْقِياني قبلَ غارةِ سنجالِ　　وقَبْلَ منايا قد حَضَرْنَ وآجالِ[١]

والحرف في قوله تعالى: ﴿يَٰلَيۡتَنِي كُنتُ مَعَهُمۡ فَأَفُوزَ﴾[٢]، «يا رُبَّ كاسيةٍ في الدنيا عاريةٌ يومَ القيامة»[٣]. والجملة الاسمية كقوله: (البسيط):

يا لَعْنـــةُ اللهِ والأقـــوامِ كِلّـــهِمُ　　والصـالحينَ على سِمْعان من جـارِ[٤]

فقيل: هي للنِّداء، والمنادى محذوف، وقيل: هي لمجرَّد التنبيه لِئَلَّا يلزم الإجحاف بحذف الجملة كلها[٥]، وقال ابن مالك: إن وَلِيَها دعاءٌ كهذا البيت أو أمر، نحو قوله تعالى: ﴿أَلَّا يَسۡجُدُواْ﴾[٦] فهي للنِّداء، لكثرة وقوع النِّداء قبلهما، نحو قوله تعالى: ﴿وَيَٰٓـَٔادَمُ ٱسۡكُنۡ﴾[٧]، وقوله تعالى: ﴿يَٰنُوحُ ٱهۡبِطۡ﴾[٨]، ونحو قوله تعالى: ﴿يَٰمَٰلِكُ لِيَقۡضِ عَلَيۡنَا رَبُّكَ﴾[٩]، وإلَّا فهي للتنبيه[١٠].

(١) سيبويه، أبو بِشر عَمرو بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م، (٤/ ٢٢٤)، سنجال: قرية بأرمينية، وقيل: بأذربيجان. والشاهد: دخول «يا» للتنبيه، وإن تقع على منادى، ويجوز أن يقدر معها المنادى محذوفًا؛ أي: يا هذان.

(٢) سورة النساء، الآية: ٧٣.

(٣) البخاري، مُحَمَّد بن إسماعيل، **صحيح البخاري**، باب التهجُّد، رقم الحديث (١١٢٦)، (ط١)، مكتبة ألفا للتجارة والتوزيع، مصر، ٢٠٠٨م، ص١٣٧.

(٤) سيبويه، **الكتاب** (٢/ ٢١٩)، يدعو على سمعان جاره أن تناله لعنة الله والناس أجمعين؛ لأنَّهُ لم يرعَ حق الجوار. والشاهد فيه: حذف المدعو لدلالة حرف النِّداء عليه، والمعنى: يا قوم، أو يا هؤلاء، لعنة الله على سمعان، ولذا رفع «لعنةُ» بالابتداء، ولو أوقعَ النِّداء عليها لنصبها.

(٥) ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص٤٨٩.

(٦) سورة النمل، الآية: ٢٥.

(٧) سورة البقرة، الآية: ٣٥.

(٨) سورة هود، الآية: ٤٨.

(٩) سورة الزخرف، الآية: ٧٧.

(١٠) ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص٤٨٩.

١- **الألف** (أ): من وجوه الألف المفردة: أن تكون حرفًا ينادى بها القريب كقول امرئ القيس: (الطويل):

أفـاطِمَ مَهْـلًا بَعْـضَ هـذا التَّـدُّللِ وَإن كنتِ أزمعتِ صَرْمي فأجملي[١]

وقد نقل ابنُ الخبَّاز[٢] عن شيخه أنَّهُ للمتوسط، وأنَّ الذي للقريب «يا»، وهذا خرق لإجماعهم[٣].

أ: تكون الهمزة من حروف المعاني، وتستعمل في النِّداء؛ لنداء القريب، فيقال: أَبُنَيَّ[٤].

٣- آ: بالمدِّ حرف لنداء البعيد، وهو مسموع، لم يذكُرْه سيبويهِ، وذكَرَه غيره[٥].

٢- **أيا**: حرف كذلك، وفي «الصِّحاح»: أنَّهُ حرف لنداء القريب والبعيد، وليس كذلك، قال الشاعر: (الطويل):

أَيَا جَبَلْـــي نَعْمـــانَ بِاللهِ خَلِّيَـــا سَبيلَ الصَّبَا يَخْلصُ إليَّ نَسيمُها[٦]

وقد تُبدل همزتها هاءً، كقوله: (الكامل):

فَأَصَـاخ يَرْجُـــو أنْ يَكُـــونَ حيًّـا وَتَقُـــول مِـنْ فَـــرَحٍ هَيَـــا رَبَّـــا[٧]

(١) امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، دار المعارف، القاهرة، (ط٤)، ١٩٨٤، ص١٢، والزَّوْزَني، حسين بن أحمد، **شرح المعلَّقات السبع**، مكتبة دار البيان، بيروت- لبنان، (د. ت)، ص١٨.

(٢) ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص١٩، ابن الخبَّاز: هو نحويٌّ من أهل الموصل، اسمه: أحمد بن الحسين (ت ٦٣٩هـ).

(٣) ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص١٧.

(٤) أنيس، إبراهيم، وآخرون، **المعجم الوسيط**، (ط٢)، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٧٢م، ص١٧.

(٥) ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص٢٩، وأنيس، إبراهيم، وآخرون، **المعجم الوسيط**، ص١٧.

(٦) الملوَّح، قيس، **ديوان «قيس بن الملوَّح»**، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، (ط١)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (١٩٩٩م)، ص٨٢.

(٧) ابن جنِّي، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: مُحَمَّد علي النجار، (ط١)، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م، (١/ ٢٩)، وابن هشام، **مغني اللبيب**، ص٢٩.

٥- أَيْ -بالفتح والسكون-: من وجوه أَيْ، حرف لنداء القريب أو المتوسط أو البعيد على خلاف في ذلك، قال الشاعر: (الطويل):

ألم تسمعي أيْ عبدَ في رونقِ الضُّحى　　بُكـــاءَ حمامـــاتٍ لهُـــنَّ هـــديرُ[١]

وفي الحديث: «أَيْ رَبِّ»[٢]، وقد تُمدُّ ألِفُها[٣].

٦- وا: من وجوه «وا»: أن تكون حرف نداء مختصًّا بباب النُّدبة، نحو: وا زيداه، وأجاز بعضُهم استعماله في النِّداء الحقيقي[٤].

وقد ينزل المنادى البعيد منزلة القريب، وعندئذٍ ينادى بالهمزة وأيْ، إشارة إلى قُربِه من القلب، وحضوره في الذهن لا يغيب.

وقد ينزل المنادى القريب منزلة البعيد فينادَى بغير الهمزة وأيْ، إشارة إلى عُلوِّ مرتبته، أو انحطاط منزلته، أو غفلته، وشرود ذِهنه.

وقد يخرج النِّداء عن معناه الأصليّ من نداء القريب أو البعيد إلى معانٍ أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال؛ كالإغراء والتحسُّر والزَّجر، وأشهر حروف النِّداء وأكثرها استعمالًا هو: يا، ويجوز حذف حرف النِّداء في الاستعمال الكثير ويبقى أثرُه كما هو.

وينقسم المنادى إلى نوعين: أحدهما مبني، والآخر مُعرَب.

أمَّا المنادى المبنيُّ فهو يُبنى على ما يرفع به في محل نصب، وهو نوعان:

١- العلم المفرد: أي الذي ليس مضافًا ولا شبيهًا بالمضاف.

---

(١) كُثَيِّر عَزَّة، **ديوان «كُثَيِّر عَزَّة»**، جمعه وشرحه: د. إحسان عباس (بيروت: نشر وتوزيع دار الثقافة، ١٩٧١)، ص٤٧٤.

(٢) مسلم بن الحجَّاج النيسابوري، **صحيح مسلم**، كتاب القدر، رقم الحديث (٢٦٤٤) (ط٥)، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٨م، ص١٠١٩، قال النبيُّ ﷺ: «**يَدْخُلُ الْمَلَكُ عَلَى النُّطْفَةِ بَعْدَمَا تَسْتَقِرُّ فِي الرَّحِمِ بِأَرْبَعِينَ، أَوْ خَمْسَةٍ وَأَرْبَعِينَ لَيْلَةً، فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، أَشَقِيٌّ أَوْ سَعِيدٌ؟ فَيُكْتَبَانِ، فيقول: أَيْ رَبِّ، أَذَكَرٌ أَوْ أُنْثَى؟ فَيُكْتَبَانِ، وَيُكْتَبُ عَمَلُهُ وَأَثَرُهُ وَأَجَلُهُ وَرِزْقُهُ، ثُمَّ تُطْوَى الصُّحُفُ، فَلَا يُزَادُ فِيهَا وَلَا يُنْقَصُ**».

(٣) ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص١٠٦.

(٤) ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص٤٨٢.

٢- النكرة المقصودة: التي تقصد قصدًا في النِّداء، ولذلك تكتسب التعريف منه؛ لأنَّهُ يحدِّدها من بين النَّكرات، وهي تُبنَى على ما ترفع به في محل نصب.

وأمَّا المنادى المعرَب المنصوب فهو ثلاثة أنواع:

١- النكرة غير المقصودة: وهي التي لا تفيد من النِّداء تعريفًا.

٢- المضاف.

٣- الشبيه بالمضاف[(١)].

وقد يخرج النِّداء عن معناه الأصليّ إلى معانٍ غير هذه، كأن يوجه إلى:

أ- الاستغاثة، نحو: يا أولي القوة للضعفاء.

ب- التعجب، نحو: يا لجمال الربيع!

ج- النُّدبة، نحو: واكبدي!

د- الاختصاص، نحو: بعلمكم أيها الشباب يعتزُّ الوطن وينهض[(٢)].

(١) الراجحي، عبده، **التطبيق النحويّ**، ص: ٢٨١، ٢٨٢.

(٢) عتيق، عبد العزيز، **علم المعاني**، ص: ٢٦، ١٢٧، ١٢٩.

المبحث الثاني

الجانب التطبيقي: حروف النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي

تُعَدُّ هذه الدراسةُ من الدراسات المهمَّة في أسلوب النِّداء في ديوان الشَّابِّي –على حدِّ علم الباحث– وقد قام الباحث بحصر جميع الأبيات الشِّعريَّة التي ورد فيها أسلوب النِّداء بنوعَيه: المبني والمعرَب.

ولكثرة ورودها في الديوان وتشابُهِها قام الباحثُ بدراسة بعض شواهد كلِّ أداة نداء دراسة نحويَّة دلاليَّة، ثم أرجأ بقيَّة الشواهد في نهاية البحث، مع إحصائها في جداول.

بلغت قصائد الديوان مائةً وتسعَ قصائد؛ منها ثمان وستون (٦٨) قصيدة بها أسلوب النِّداء، ووردت حروف النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي مائتين وإحدى وسبعين (٢٧١) مرة، وهي على النَّحو الآتي:

– يا: وردت مائتين وعشر (٢١٠) مرة.

وهي أمُّ الباب وأعمُّها، تدخل على كل نداء، وتتعيَّن، في نداء اسم الله تعالى، وفي باب الاستغاثة، نحو: يا لَلَّه للمظلومين، ويتعيَّن هي أو (وا) للنُّدبة، ويجوز حذفُها دون غيرها من حروف النِّداء، ويمتاز الحرف (يا) بأنَّهُ أكثرُ أحرف النِّداء استعمالًا، وأعمُّها؛ لدخوله على أقسام المنادى الخمسة[(١)]، وينادى بها المتوسط البعيد؛ لأنَّها تنتهي بصوت مَدٍّ، يعين المنادِي (بكسر الدال) على إيصال ندائه إلى المنادى البعيد عنه حقيقةً أو حُكمًا[(٢)].

وأجاز النُّحاةُ حذفَ حرف النِّداء (يا) في نداء القريب تخفيفًا، يقول سيبويه: «وإن شئتَ حذفتَهُنَّ كلَّهُنَّ، استغناءً، كقولك: حارِ بنَ كعبٍ، وذلك أنَّهُ جعلَهم بمنزلة مَنْ هو مُقبِلٌ عليه بحَضْرَته يخاطبُه»[(٣)].

---

(١) حسن، **النحو الوافي** (٤/ ٥).

(٢) المخزومي، مهدي، **في النحو العربي– نقد وتوجيه**، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٤٠٦هـ– ١٩٨٦م، ص٣٠١.

(٣) سيبويه، **الكتاب** (٢/ ٢٣٠).

والحذف المقبول عند النُّحاة هو الذي لا يخلُّ في المعنى العام للكلام، ليكون المعنى واضحًا مفهومًا عند المتلقِّي.

والغرض الأساسي من حذف (يا) النِّداء هو الإيجازُ والرغبة في الاختصار؛ حتى يكون الكلامُ أسرعَ إلى الفهم، وأبلغَ في المعنى؛ لذلك منع البصريون حذفَ حرف النِّداء إذا كان المنادى اسمَ إشارة، أو اسمَ جنس، أو نكرة غير مقصودة، أو مندوبًا أو مستغاثًا[١].

وردت (يا) في شعر الشَّابِّي ظاهرةً (موجودة غير محذوفة) مائتين وعشر (٢١٠) مرة[٢]؛ منها في العلم المفرَد خمس مَرَّات، نُوْرِدُهَا كما يأتي:

فَسِـرتُ وناديتُ: يـا أمُّ! هيَّا

فَسِـرتُ وناديتُ: يـا أمُّ! هيَّا

فَسِـرتُ وناديتُ: يـا أمُّ! هيَّا[٣]

إلى الموت! يابن الحياة التعيس، ففي الموت صوتُ الحياة الرخيمْ[٤]

في قصيدة تحمل اسم «إلى الموت» بدأ الشاعرُ قصيدته بداية سلبيَّة، إلا أنَّهُ ينبثق منها النقيض، وهو حنين الشاعر إلى الموت، وعبَّر عنه بألفاظ تعبر عن هول الموقف وهو الموت، واستخدم حرف النِّداء (يا) وقرنه بكلمة يا ابن لقُربِه منه، ويقصد به ابنَ مجتمعه، وقال في قصيدة (يا تونس الجميلة):

أنا يا تـــــونسُ الجميلـــــةُ في لُجِّ الهـوى قـد سـبحت أيّ سِـباحهْ[٥]

(١) حمودة، طاهر سليمان، **ظاهرة الحذف في الدرس اللُّغوي**، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية– مصر، (د. ت)، ص٢٣.

(٢) ينظر بقية الشواهد في الملاحق في آخر البحث.

(٣) الشَّابِّي، أبو القاسم مُحَمَّد، **ديوان أبو القاسم الشَّابِّي**، دار العودة، بيروت– لبنان، ١٩٧٢م، ص: ٩٥، ٩٦.

(٤) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص١٩٧.

(٥) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٥٩.

ذَكَرَ الشَّابِّي في هذا البيت (يا) مرةً واحدة، فهو ينادي على تونس ومدنها، وفي القصيدة لا يترك مناسبةً إلا ويشدُو الحنين إلى مُدن تونس التي تنقل بها، وتقوم الرومانسية عنده على الإيمان بالعاطفة، وتقديس الشعور؛ فالعاطفة كلُّ شيء في حياة الشَّابِّي.

وظَّف الشَّابِّي صوتَ الألف توظيفًا دقيقًا؛ فتراه يرمز تارة للفتحة الممدودة، وتارة أخرى لا يرمز لأيّ صوت، والحقيقة أنَّ الألف حرف لا يقترن بصوت معين، ولهذا لا يمكنه أن يرمز لفونيم محدَّد، ولم يوظِّفِ الشاعرُ الهمزةَ في هذا الموضع؛ لأنَّها للنداء القريب فقط، أمَّا الهمزة –ورغم أنها ليست حرفًا مستقلًّا– فإنَّها تمثِّل صامتًا حنجريًّا انفجاريًّا، ويُعدُّ هذا الصامتُ أحدَ الفونيمات العربية، ولم يكن استخدامُ الشاعر لهذه الحروف اعتباطيًّا؛ بل كانت نتاجًا ثقافيًّا لمكنونات الوعي لديه الذي عاش همومَه وهمومَ أُمَّته.

كما وظف الشَّابِّي حرفَي النداء (هيا، يا) في أبياته الشعرية؛ لشعوره بغُربة أبناء وطنه وبُعدهم عنه، فجاءت (يا) للقريب، و(هيا) للبعيد؛ وفيها دلالة على التفاؤل بعودة أبناء وطنه، وتصديقهم له؛ حيث جمع بين المتضادين في المعنى: القُرب والبُعد.

– يا + أيها: وردت خمس عشرة (١٥) مرة

تستعمل (أي وأيَّة) في النِّداء كثيرًا، فيجب إفرادُها وإلحاق هاء التنبيه لها ووصفها باسم معرف بأل، ومن الشواهد[١] عند الشَّابِّي ما يأتي:

فبحـقِّ الجمـال، يـا أيُّهـا الحُـ ـبُّ حنانَيْك بـي! وهـوِّن بلائـي

ليت شعري! يا أيها الحبّ، قل لي مِنْ ظلام خُلقتَ، أم من ضياء؟[٢]

ينادى البعيد بحرف النِّداء الخاص بالقريب للدِّلالة على قُربه من القلب؛ ولذلك «يرفع الشَّابِّي من شأن الرُّوح ويقلِّل من قيمة الشكل؛ فالجمالُ الذي تقع عليه الحواس ليس

(١) ينظر بقية الشواهد في الملاحق آخر البحث.

(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٥٤.

جمالًا حقيقيًّا؛ لأنَّهُ جمال متحوّل، ومتغيّر، ونسبي؛ أمَّا الجمال الذي تهتزُّ له الروح فهو الجمالُ المعنويُّ الذي يقترن بالحق وبالخير(١).

ذكَر النُّحاة أنَّ النِّداء بـ(يا أيُّها) يفيد معنى التأكيد في التنبيه(٢)، وفي «تفسير الرَّازي» أنَّهُ يفيد التأكيد أو التعظيم، قال: «في الفرق بين النِّداء والمنادى بقوله: يا رجل، ويا أيها الرجل، وقد قيل فيه ما قيل ونحن نقول قول القائل: يا رجل، يدل على النِّداء، وقوله: يا أيُّها الرجل، يدل على ذلك أيضًا وينبِئ عن خطر خطب المنادى له أو غفلة المنادى»(٣).

– أيُّها: وردت ثلاثًا وعشرين (٢٣) مرة.

وردت(٤) (يا) في شعر الشَّابِّي مقدرةً؛ حيث آثرَ مجيء المنادى المعرَّف بـ(ال) مشتقًّا عندما تكون (يا) النِّداء غير ظاهرة، نحو: (الدَّهر، والزمن، والكون، والفلَك)، فمن ذلك قوله:

أيُّها الدَّهر! أيُّها الزمن الجاري إلى غير وُجهةٍ وقرارِ!
أيُّها الكون! أيها الفلك الدَّوَّار بالفجر، والدُّجى، والنهارِ!(٥)

هذا ما قرَّرُه الشَّابِّي في العام الذي تُوفِّيَ فيه، بعد وفاة والده بخمس سنوات، ولكنَّ إقبالَه على الحياة لم يكن يعني أنَّ ظاهرة الموت –بكُلِّ ما فيها من عبثية وقسوة– كانت قد توارت عن ضميره؛ بل كان دائمَ الإحساس بها، وربَّما صرخ في وجهها صرخة الإنكار والتمرُّد(٦).

(١) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٢٧.

(٢) ينظر، سيبويه، **الكتاب** (٢/ ١٩٧).

(٣) الرَّازي، فخر الدين، **مفاتيح الغيب= التفسير الكبير**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٤٢٠هـ، (٢٥/ ١٥٣).

(٤) ينظر بقية الشواهد في الملاحق في آخر البحث.

(٥) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٤٠٤.

(٦) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٤٣، ٤٤.

في هذَين البيتَين جاءت (أي) وصلةً لنداء المعرّف بـ(ال)، وغرضها الدّلالي في النِّداء للتهويل من صروف الدَّهر، وقال أيضًا:

ألا أيُّهـــا الظـــالمُ المســـتبِدُّ　　حبيـب الظـلام، عـدو الحيـاة[١]

هذا النِّداء هيَّأ له الشاعرُ كلَّ المعاني التي أخرجته من طَوْرِه التقليديِّ، ثم بعد ذلك نلحظ الاسترخاء العاطفي في تأوهات الشاعر وشكاياته.

– هيَّا: وردت خمس (٥) مرات.

هيا: يرى بعض العلماء أنَّ أصل هذه الأداة هو (يا) أُدخلتَ عليها (ها) التنبيه؛ زيادةً في مدِّ الصوتِ وطوله، وهذا ما ينفي عندهم استقلاليَّة هذا الحرف بذاته في النشأة، غير أنَّ كثرةَ الشواهد في كلام العرب، يُثبِتُ وجودُ هذا الحرف بعيدًا عن سُنَّة الإبدالِ في لُغتهم([٢])، «وتستخدم لنداء البعيد، والهاء هاء أصل؛ لأنَّ الإبدالَ نوع من التصريف، والتصريف لا يدخل الحرف، وقيل: بدل من همزة (أيا)؛ لأنَّ هذا الإبدالَ لُغَويٌّ (صوتيٌّ)، والإبدال التصريفي هو المختص بالأسماء المتمكنة والأفعال»[٣]، «وتتألَّف من ثلاثة أحرف: الهاء: وتتميز بالاهتزازات في صوتها؛ ممَّا يثير انتباهَ السامع، فكانت للتنبيه، والياء والألف في (هيا): بنداء البعيد وهي لما هو أبعد»[٤]، وقد وردت (هيَّا) في الديوان سبع (٧) مرات[٥]، منها:

فهيَّا، نُجَرِّبِ الموتِ..، هيَّـا..![٦]

(١) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٤٥٧.

(٢) السيوطي، **همع الهوامع** (٣/ ٣٦).

(٣) ابن هشام، **أوضح المسالك** (٤/ ٥).

(٤) حسن، عباس، **حروف المعاني بين الأصالة والحداثة**، ص٢٨.

(٥) ينظر بقية الشواهد في الملاحق آخر البحث.

(٦) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٣٥٤.

يتكوَّن النِّداء في هذا البيت من: أداة النِّداء، وهي: هيَّا، والمنادى: الجملة الفعلية بصيغة الفعل المضارع (نجرِّب الموت)، وهي حرف نداء يستعمل لنداء البعيد، وقد جاء المنادى (جملة فعليَّة)؛ لأنَّها تَمدُّ الصورة الفنيَّة لِشِعرِه بالحركة والتجديد، وفي هذا البيت كان للنداء غرضٌ دلاليٌّ وهو التحبيب والتقريب؛ ليعبِّر عن معنى التوجُّع، فكانت الأداة (هيَّا) كافيةً في محلِّها وعملت عملها، في الوقت نفسه يحيل الموت إلى تجربة إنسانيَّة حيَّة؛ حيث عظَّم الشَّابي من شأن المنادى، فقد كان هنا في حالة ضعيفة نتيجة شظف العيش والفقر واللامبالاة، وعرض وطلب للخروج من الوضع المتأزم.

– أيا: وردت (مرَّتين).

تباينَت التسمياتُ في همزة النداء؛ فهناك من قال: ألفًا، وهناك من قال: همزةً، والصواب أنَّها همزة. «والهمزة مقصورة وممدودة»([1])، وينادى بها القريب؛ لأنها لا تقتضي رفعَ الصوت، ولا مَدَّهُ، ولأنَّ قُرب المنادَى لا يستدعي أن تمدَّ الصوت، أو ترفعه لينتبه، أو يلتفت([2]).

وتتميَّز (يا) عن أخواتها أنها تدخل في باب الندبة إنْ أمن اللَّبْس، وتدخل على أقسام المنادى الخمسة: (العلم المفرد، والنكرة المقصودة، والنكرة غير المقصودة، والمضاف، والشبيه بالمضاف).

(أيا، هيا)، فهما مثل: (يا) فيهما ما يعين على مدِّ الصوت ورفعه، وقد اختص بنداء البعيد([3])، والظاهر أنهما كلمة واحدة، والهاء في (هيا) بدل من الهمزة في(أيا)، وكثيرًا ما كان العرب يقلبون الهمزة هاءً في كلامهم؛ لصعوبة الهمزة وشدتها فيتخففون منها بحذفها ... أو بقلبها هاءً([4]).

(١) حسن، عباس، **النحو الوافي** (٤/ ١).

(٢) المخزومي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**، ص٣٠١.

(٣) المخزومي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**، ص٣٠٢.

(٤) المخزومي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**، ص٣٠٢.

وردت (أيا) في ديوان الشَّابِّي، وتتألَّف من الهمزة (أ) والياء (ي)، وللهمزة تسميةٌ أخرى؛ وهي الهمزة المقصورة التي ليس بها مدٌّ؛ فهي بذلك تضارع همزة الاستفهام في شكل الرسم والتحقيق، فهما لا يختلفان إلَّا من حيث دلالتهما على معنى النداء والاستفهام، وهذا ما جعلهما من حروف المعاني[١]؛ وهي عند جمهور النُّحاة لنداء البعيد بسبب المدِّ الذي يوجد في الحرف، والذي يتناسب مع البُعد، قال الشَّابِّي:

أيُّهـا اللّيـل! يا أبا البـؤس والهَـوْ　　ل، أيا هيكـل الحيـاة الرهيـب!

وقالـت ليَ الأرض –لمـا سـألت　　أيا أمُّ هـل تكرهيـن البـشرْ؟[٢]

(أيا) يستعمل لنداء القريب والبعيد، ولكن مع لفظ (أمُّ) يكون للقريب ونودي به البعيد تعظيمًا لها، ويتكون النِّداء في هذَين البيتين من أداة النِّداء (أيا) والمنادَى هو (هيكل، أم)، وقد استعملهما الشاعر لنداء القريب، فنزل القريب منزلة البعيد .

أمَّا الغرض الدِّلاليُّ للنداء في هذا البيتين فقد خرج عن معناه الأصليِّ للتعجُّب والاستفهام الإنكاري، ونجد في (أيا أمّ، وأيا هيكل) تعظيم المنادى لشأن المنادى وأظهر عظمته ورفع منزلته.

اهتدى الشَّابِّي إلى أنَّ عدم الاستسلام للواقع التعِس رهن بتلك الحقيقة النفسية الرائعة: إرادة الحياة. فمن شأن طبيعة النفس الإنسانية أن يتنازعها في كل وقت دافعان: دافع الحياة ودافع الموت[٣].

وتُعَدُّ قصيدة (إرادة الحياة) أكثر قصائد الشَّابِّي شهرة، ولعلَّها هي التي ساهمت في إبراز اسمه بين الشعراء وخصوصًا في المشرق العربيِّ، وهي ذات طابع وطني تحرُّري تؤكِّد حتميَّة

(١) الزجاجي، **حروف المعاني**، ص١٩.

(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ١٣٧، ٤٠٨.

(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص١٨.

انتصار الشعب على أعدائه؛ فضلًا عن أَنَّ القصيدة رومنطيقية تمجِّد الحرية، ولم يلجأ الشَّابِّي فيها إلى التلميح والإيحاء(١).

– ربَّاه: وردت (مرة واحدة).

وهو حذف الأداة مع نداء العلم المفرد؛ خاصة مع اسم الجلالة (الله)؛ لِقُرب الله من عباده؛ فقد ورد المنادى المفردُ محذوفَ الأداةِ في ديوان الشَّابِّي في موضعٍ واحدٍ فقط، وهو:

ربَّاه، كم من فتاة، تشكو الحياة وتبكي(٢)

(ربَّاه) وفيه يجوز حذف حرف النِّداء بكثرة، إذا كان (يا) دون غيرها، وذلك بعد لفظ الجلالة (ربّ)، «ولقد عاش الشَّابِّي بعواطفه حتى كادَت العواطفُ عنده تصبح مرضًا ناهشًا –كما تقول نازك الملائكة–: وقد توزَّعت هذه العواطفُ بين همومه الشخصية ومشكلات مجتمعه، فكان العبءُ عليه ثقيلًا، فلم تتولَّد عن هذه العواطف المشبوبة إلَّا الآلام، فكان «يحمل الوجود» –على حد تعبيره– على قلبه»(٣).

– رُبَّ: وردت عشر (١٠) مرات.

(رُبَّ) هو حرف جرٍّ شبيه بالزائد: وقد ورد في ديوان الشَّابِّي بدون حرف النِّداء في عشرة مواضع(٤)، منها:

رُبَّ ظبـــــيٍ عِلـــــقته ... بالبهـــا قـــد تقـرطقـــا(٥)

لستُ أدري، فـرُبَّ زهـرٍ شـذِيٍّ ... قاتـل رغـم حُسْـنِه المشـهود

أيُّ عـيشٍ هـذا، وأيُّ حيـاةٍ؟ ... رُبَّ عَـيْشٍ أخَـفُّ منْـهُ الحِمـامُ(١)

(١) عوض، ريتا، **أعلام الشِّعر العربي الحديث**، ص٤١.

(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص١٨٣.

(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٣٢.

(٤) ينظر بقية الشواهد في الملاحق في آخر البحث.

(٥) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٤٩.

ذكرَ في البيت الأول في قصيدة (الغزال الفاتن) النِّداء (رُبَّ ظبيٍ) بحرف نداء محذوف مقدر (يا)، و(رُبَّ) هو حرف شبيه بالزائد، ونوع النِّداء هنا القريب المعنوي؛ لأنَّهُ علم؛ ولهذا حذف حرف النِّداء «يا».

وقد جاء الغرض الدِّلاليُّ في هذا البيت لتغزُّل الشاعر بمحبوبته بوصفها كالظبي يلبس القرطق؛ أي: الشَّاية؛ وهي الثوب القصير بلا كُمَّيْن، ولبيان منظرها الرائع فيه الذي زادها بَهاءً.

أمَّا في البيتين الثاني والثالث فقد وردت (رُبَّ) بدون (يا) النِّداء؛ فهي مقدَّرة تقديرًا، وهدف الشاعر وغرضه الدِّلالي هو التحسُّر والألم على أمور الحياة اليومية.

في هذه الأبيات إشارة إلى معرفة الشَّابّي باللغة العربية وأساليبها وأسرارها، فحذف حرف النِّداء ويفيد التحسُّر واقترانه مع كلمة رُبَّ أنشأ جوًّا مفعمًا بمشاعر الأحزان.

وخرج النِّداء كذلك إلى غرض دلاليّ يمثل في: التخصيص والتعريض لطلب الفتيات من الحياة، ويخاطب الشاعر شعبَه متَّهِمًا أبناءه بالموت والصمت بعد أن فقد إحساسَه وطموحه وأحلامه؛ ممَّا جعل أبيات قصيدته (إلى الشعب) مباشرة وتقريريَّة وخطابيَّة[٢].

كما وردت الواو –حرف الجر الشبيه بالزائد– للنِّداء في ديوان الشَّابي، منها:

وليـــلٍ يفِـــرُّ، وفجـــرٍ يكـــرُّ　　وغيـــمٍ يُوشـــي رداء السَّـــحر

وفي هذا البيت تناص تراثي في كلمتي: (مِكَرّ– مفَرّ) عند امرئ القيس (الطويل):

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍ مُقْبِـــلٍ مُـــدْبِرٍ معًـــا　　كجلمودِ صَخرٍ حطَّه السيلُ من عَلِ[٣]

=

(١) الشَّابّي، **ديوانه**، ص: ٢٦٩، ٤٢٧، وعجز هذا البيت (٤٢٧) للمتنبي صدره: ذلَّ مَنْ يَغْبِطُ الذّليل بعَيْشٍ* رُبَّ عَيْشٍ أخَفُّ منْهُ الحِمامُ (المتنبي، أحمد بن الحسين، **ديوان المتنبي**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٦٤)، (الحِمامُ: الموت).

(٢) عوض، ريتا، **أعلام الشِّعر العربي الحديث**، ص: ٥٤– ٥٥.

(٣) امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، ص١٩، والزَّوزني، حسين بن أحمد، **شرح المعلقات السبع**، ص٤٠.

– الترخيم+ يا: وردت خمسَ (٥) مرات.

الترخيم لغةً: ترقيق الصوت، «وهو حذف أواخر الأسماء المبنيَّة المعرَّفة في النِّداء، ولا يُرخّم اسم على أقل من أربعة أحرف، وما يبقى فلك فيه وجهان: الضمُّ وتركه على ما به»[(١)].

ورد الترخيم عند الشَّابي في خمسة مواضع: أحدها محذوف حرف النِّداء (يا)، وهي كما يأتي:

إنَّ قــلبي مَـلّ أصــداء النّــواح غنّنـــــي، يـــــا صـــــاحِ!
غنّني يــا صــاحِ، أنَّــات الجحيــمْ واســـــــــــــــقني الآلامْ
يـــا صـــاحِ! إنَّ الحيـــاة قفـــرٌ مـــــروعٌ، مـــــاؤه ســـــراب
فلِمــاذا تعـيش في الكـون يا صـاحِ ومــا فيــكَ مِــنَ جــنى يســتفيدُهْ[(٢)]
صــاحِ! إنَّ الحيــاة أنشــودة الحــز ن، فرتّــلْ علــى الحيــاة نحيــي[(٣)]

جاء المنادى في (يا صاح) مرخَّمًا به حَذْفُ الحرفين الأخيرَين، وهي لغة من لا ينتظر، وأصله (يا صاحبي)، وحذفه لقُربه من قلبه، كما يجوز في ترخيم المنادى (صاح) حذف حرف النِّداء (يا).

صور المنادى في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي

– النكرة المقصودة:

النكرة المقصودة: هي التي تستفيد التعريف من النِّداء، وحُكمها البناء على الضمة أو ما ينوب عنها في محل نصب؛ فهي كالمفرد العلم في ذلك، بشرط أن تكون مفردة، وغير

(١) ابن الدهان، أبو مُحَمَّد سعيد بن المبارك، **شرح الدروس في النحو**، تحقيق: د. إبراهيم مُحَمَّد الإدكاوي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ص٤٥٣.

(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ١٢٥، ١٢٨، ٢٠٠، ٤٣٤.

(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص١٤١.

موصوفة قبل النِّداء[١]، وقد ورد المنادى نكرة مقصودة في ديوان الشَّابّي، وغالبًا ما تقع هذه الصور من صور المنادى في وسط الكلام وقليلًا ما وقعت في آخره، وندر مجيئُها في أوَّله، وهي كما يأتي:

يا قلبُ! كمْ فيكَ من كهفٍ قد انبجست[٢] * منه الجداولُ تجري ما لها جُمُمُ**

يا قلب! لا تجزع أمامَ تصلُّبِ الدهر الهصـورْ

يا قلب: لا تسـكبْ دمـوعَكَ بالفضـاء فتنـدمِ

يا شِعرُ! يا وْحَي الوجودِ الحيَّ! يا لُغَةَ الملائِكْ

يا شِعرُ! هل خُلِقَ المَنون بلا شعورٍ كالجمادْ؟

يا شِعرُ! أنْتَ نشيدُ أمواجِ الخِضَـمِّ السـاحرهْ[٣]

نلاحظ تنويعَه للقوافي في هذه الأبيات أنَّهُ تغيير شكليٌّ لا يمسُّ محورَ البنية الفنيَّة لقصائده، لِذا نراه –وإن حاول موضوعًا جديدًا– فهو لم يستطع أن يخلقه في صورة جديدة؛ الأمرُ الذي ينفي عن عمله صفة التكامل الفني الناتج عن الالتحام الحتمي بين الشكل والمضمون[٤].

كما يتمثل النِّداء في البيتين الآتيين (يا شعر)، (يا) هي أداة النِّداء، وشعر هو المنادى؛ لكثرة دلالات أداة النِّداء (يا)، كان لها مكانة في قصائد الشَّابِّي، فقد عبَّرت عن كل ما كان يريد أن يعبر عنه، فإنَّهُ يقول:

---

(١) ابن هشام، عبد الله جمال الدين، **ضياء السالك إلى أوضح المسالك**، تحقيق: يوسف الشيخ مُحَمَّد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ت) (٣/ ٢٥١).

(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٢٥٨، انبجست: تناصّ ديني من القرآن الكريم [سورة الأعراف، الآية: ١٦٠] ﴿ **ٱضۡرِب بِّعَصَاكَ ٱلۡحَجَرَۖ فَٱنفَجَرَتۡ مِنۡهُ ٱثۡنَتَا عَشۡرَةَ عَيۡنٗا** ﴾.

(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ١٠٤، ١٠٥، ١٠٧، ١١٠، ١١٣، ١١٧.

(٤) عوض، ريتا، **أعلام الشِّعر العربي الحديث أبو القاسم الشَّابِّي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط١)، ١٩٨٣م، ص: ٢٥– ٢٧.

يا شِعرُ، أنْتَ صُداحها، في موتها وحياتها

يا شِعرُ! أنْتَ جمالُ أضواءِ الغروبِ الساحرهْ[1]

ورد المنادى: (قلب- شعر) وهي ألفاظ مبنيَّة على الضمِّ في محل نصب؛ لأنَّها مضافة إلى (ياء المتكلم) المحذوفة، وسياق الكلام يؤكّد؛ فالشاعر خاطب قلبَه، والتقدير: يا قلبي، يا شِعري، ودلَّ النِّداء فيه على معنى التحزُّن الممزوج بالتذمُّر والتضجُّر؛ فالشاعرُ لم يَعُد يتحمَّل ما هو فيه من ألم الحياة ومرارتها، وفراق أحبّته.

يتمثَّل تكرار اللازمة[2] من خلال اختيار شطرٍ شِعريٍّ أو بيتٍ شِعريٍّ كاملٍ وتكراره على شكل فواصل بين فترة وأخرى تتبع في طولها وقصرها لطبيعة القصيدة، ودرجة تأثير هذه اللازمة في بنيتها، وقد استخدم أبو القاسم الشَّابي هذا التكرار بشكل غير ثابت؛ لِما كان يشعر به من اضطراب وقَلق، فجمع بين تَكرار الشطر مرَّة، والبيت كاملًا مرَّة أخرى، وفيما يلي مِثال من قصيدة (يا موت قد مزَّقت صدري):

يا مَـوْتُ قـدْ مزَّقْـتَ صَـدْري وقَصَـمْت بالأَرزاءَ ظَهْـرِي

يَا مَـوْتُ مـاذا تبتغِـي منِّـي وقـدْ مزَّقـتَ صَـدْرِي

يَا مَـوْتُ قَـدْ شـاعَ الفـؤادُ وأقفـرتْ عَرَصَـاتُ صـدْرِي

يا مـوتُ! نفسـي مـلَّت الـدنيا فهـل لـم يـأتِ دوري؟[3]

يتَّضح أنَّ الغرض الدَّلالي للنِّداء في هذه الأبيات جاء لدافع الحياة ودافع الموت[1]، «والتكرار يخضع للقوانين الخفيَّة التي تتحكَّم في العبارة، وأحدُها قانون التوازن، ففي كل عبارة

(١) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص١١٦.

(٢) تكرار اللازمة: هي بداية أو نهاية كل مقطع من القصيدة بنفس العبارة؛ أو «هي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة»، ربايعة، موسى، **التكرار في الشعر الجاهلي- دراسة أسلوبية**، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية- الأردن، العدد الأول،١٩٩٠، ص١٦٢.

(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٢٣٤، ٢٣٦، ٢٣٨.

طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفيّ الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها»[٢]، وجاء المنادى في الأبيات الآتية نكرة مقصودة، وكثيرًا ما نراها في أبيات شعر الشَّابي، منها:

مَا الذي خلفك يَا لَيْلُ! أو وَيْلٌ أمْ ما الذي خلفك؟ يَا لَيْلُ! أنورٌ؟ أمْ
هَيَّا يَا لَيْلُ لِنَسْعَى نحو هاتيك الفلاةْ حيث تقضي بسكون، زهرات
هل سيبدو الفجرُ، يَا لَيْلُ! إذا جاء وجناحاه إذا رَفَّ اللَّهيبُ الأسْودُ؟
فيكَ يا بلبلُ ما في الشِّعر من وحي تعوبْ
فيك يا طيرُ تَوَجَّسْتُ أغاريد الحَياة[٣]

دلَّت هذه الأبياتُ على خِبرة الشَّابِّي باللغة واطلاعه على فنونها، وفي هذه الأبيات دلَّ النِّداء على معنى الحرية، وكان للشابي مساحةٌ كبيرة في نداء النكرة المقصودة، لذلك جاءت أبياتُه جميلةً ومؤثرة ودالَّة، وقد جمع بين المتناقضات، مثل: النُّور والظلام، والفجر والليل.

– النكرة غير المقصودة:

وهي الباقية على إبهامها وشيوعها، ولا تدلُّ على فَرد معين مقصود بالمناداة؛ وتُسمَّى: اسم الجنس غير المعين(٤)، ولم تَرِد النَّكِرَةُ غَيْرُ المقصودةِ في ديوان الشَّابِّي.

أ– المضاف إلى ياء المتكلم:

=

(١) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٢٣٤، ٢٣٦، ٢٣٨، ٢٣٨.

(٢) الملائكة، نازك، **قضايا الشِّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٠م، ص٢٧٧.

(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٥١٥، ٥١٦، ٥٢٠، ٥٢١.

(٤) ابن هشام، **أوضح المسالك** (٤/ ١٣).

تدلُّ إضافة المنادى إلى (ياء المتكلم) على المجاملة واللُّطف والرِّفق واللِّين والأدب الجميل والخُلُق[١]، وتفيد أيضًا التوسُّل إلى المخاطَب، ويرى أبو حيَّان: «أنَّ إضافة المنادى إلى (ياء المتكلم) يشعر المخاطَب بالتحنُّن عليه»[٢].

«وهي كلُّ اسم مضاف منادى، فهو منصوب على أصل النِّداء الذي يجب فيه، تقول: يا عبدَ الله أقبل، ويا غلامَ زيد افعل، ويا عبدَ مرة تعال، ويا رجل سوء تُبْ، المعرفة والنكرة في هذا سواء، وقال عزَّ وجلَّ: ﴿يَٰقَوْمَنَآ أَجِيبُواْ دَاعِيَ ٱللَّهِ﴾»[٣]، وذكرَ سيبويه: «اعلمْ أنَّ النِّداء كلُّ اسمٍ مضاف فيه فهو نصبٌ على إضمار الفعل المتروك إظهارُه، والمفرَدُ رفعٌ وهو في موضع اسمٍ منصوب»[٤]، وفي نصب المنادى قال الكوفيون: «فأمَّا المضاف فنصبناهُ لأنَّا وجدنا أكثرَ الكلام منصوبًا؛ فحملناهُ على وجه من النَّصب لأنَّهُ أكثر استعمالًا من غيره»[٥]، ومن الشواهد[٦] ما يأتي:

يا نايَ أحلامي الحبيبةِ! يا رفيقَ صَبابتي
فاصدحْ على قمم الحياة بلوعتي، يا طائري[٧]

(١) ينظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عَمرو، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٤٠٧هـ، (٣/ ١٩)، والأوسي، قيس، **أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين**، دار الحكمة، بغداد، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م، ص٢٤٦.

(٢) ينظر، أبو حيَّان، مُحَمَّد بن يوسف، **البحر المحيط في التفسير**، تحقيق: صدقي مُحَمَّد جميل، دار الفكر، بيروت، ١٤٢٠هـ، (٨/ ٢٤٨)، وعضيمة، مُحَمَّد عبد الخالق، **دراسات لأسلوب القرآن الكريم**، تصدير: محمود مُحَمَّد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ١٤٠٤هـ، (٣/ ٦٠٩).

(٣) سورة الأحقاف: الآية، ٣١، ابن السراج، أبو بكر مُحَمَّد بن السّري، **الأصول في النحو**، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان- بيروت، (د.ت) (١/ ٣٤٠).

(٤) سيبويه، **الكتاب** (٢/ ١٨٢).

(٥) ابن الأنباري، عبد الرحمن بن مُحَمَّد، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين**، تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، (د.ت)، (١/ ٣٢٣).

(٦) ينظر بقية الشواهد في الملاحق في آخر البحث.

(٧) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص١١٧.

استعمل الشَّابي أداة النِّداء (يا)، فكانت ظاهرة وغير محذوفة، وهذا ما ميَّز شِعرَه؛ وفي هذه الأبيات كانت الأداة (يا) تنتهي بصوت مدٍّ طويل، الذي يعين المنادى على إيصال ندائه للبعيد، وقد جاء هذا النِّداء دلالة على الحالة النفسية التي كان يعيشها الشَّابّي، إثر الظروف التي عايشها بسبب فقدان محبوبته ووالده ومرضه.

ففي قصيدة (أغاني التَّائه) ارتكزت على قضية أساسيَّة هي حريَّة الإنسان، وأنَّ الحرية عقيدة راسخة لدى الشُّعراء الرُّومنطيقيين؛ فمن الناحية الفنِّية فقد ظل الشَّابّي خطابيًّا يقرِّر ويصف ويستحث بأسلوب مباشر، فظلَّت قصيدتُه نثرًا خاضعًا للوزن والقافية، لا شِعرًا قائمًا على الخيال والحدس ينطلق عبر الجزيئات الحسية إلى مضامينَ فكريةٍ وشعورية ونفسيَّة عميقة ومعقدة، تغذِّي العمل الفني وتجسده بأبعاد متعددة[١]، ومن أبياتها ما يأتي:

يا بني أُمِّي! تُرى أين الصباحْ؟ * فقد تقضّى العُمْرُ والفجْرُ بعيدْ**

يا بني أُمِّي! ترى أين الصباح؟

يا بني أُمِّي! ترى أين الصباح؟[٢]

وفي قصيدة (إلى قلبي التَّائه) يتساءل الشَّابّي عمَّا إذا كانت النفوس جميلة طاهرة، وعمَّا إذا كانت القلوب وضيئة؛ لأنَّ الجمال الحقيقيَّ إنَّما يتمثل في النفوس والقلوب، لا في الأشكال والأجسام، وهو بعد الجَمال الأبدي الباقي[٣]، ومنها ما يأتي:

هو ذا يا قلبِي البحر، وأمواج الحياة!

أين أحلامُك يا قلبي؟ لقد فات الفوات![٤]

فاختيار الشَّابِّي لأسلوب الاستفهام (أين أحلامك يا قلبي؟) بعد أداة النِّداء (يا قلبي) هو دلالة واضحة على اختيار الشاعر المتلائم مع السياق الحسِّي والشعوري لديه.

(١) عوض، ريتا، **من أعلام الشِّعر العربي الحديث**، ص: ٣٠- ٣١.

(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٢٢٣، ٢٢٤.

(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٢٧- ٢٩.

(٤) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٢٢٧.

وفي قوله:

لستُ يا أمسي أبكيكَ لِمجْدٍ أو لجاهْ

لا، ولا أبكيكَ يا أمسي، إذا ما قلت: «آه»

آه يا زهرتي الجميلةَ لو تدرين ما جَدَّ فؤادي في الوحيد[1]

استخدام الشاعر لفظةَ (آه) يبرز توجُّعَه وتألُّمَه وما يقاسيه، ثم يتبعها بحرف النِّداء (يا) في مد أطول يمثل تكثيفًا وإضمارًا للمعاني الخاصة بالمشاعر الخبيئة في نفسه، ويناديها مستخدمًا أداة النِّداء «يا» للدلالة على بُعدها عنه، متعجبًا لجمالها[2].

وقوله:

يا إلهي! أما تحسُّ؟ أما تشدو؟ أما تشكي؟ أما تتكلَّمْ؟

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبي ومشاعري عمياء بالأحزان[3]

إنَّ موت أبي الشَّابِّي الذي كان يسبغ عليه من عطفه ورعايته، ويحمل عنه تكاليف الحياة، ثم إذا به يدَعُ الدنيا مخلِّفًا له تركة من الأعباء والمسئوليات، فقد خلف موت أبيه له لوعةً جارفة وأسًى مستبدًّا، ولكنهما لوعة وأسى من نوع آخر، يستغرق الإنسان حقًّا، حتى إنَّ المرءَ لَيعجزُ عن أن يعبر عن شيء ممَّا تضطرم به نفسه (وهو ما حدث لشاعرنا إثر وفاة أبيه، حيث ظل يحسُّ بالعجز عن رثائه)، ولكن ما تلبث الحياة أن تغطي تلك اللوعةَ وذلك الأسى[4].

وقوله:

---

(١) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٢٩٦، ٢٩٧، ٣١٢.

(٢) محيي الدين، افتخار سليم، وأبو مراد، فتحي «مُحَمَّد رفيق»، **الانزياح في قصيدة: «صلوات في هيكل الحب» لأبي القاسم الشابي**، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السعودية، ١٤٣٧هـ- ٢٠١٥م، السنة الخامسة، العدد (١١)، ص٥٧٧.

(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٤٢٨، ٤٥١.

(٤) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٤١، ٤٢.

يَا فتـــاتِي! هـــل تُلـــبِّي دعـــوةً صـعدتْ مِـن غَـوْرِ أعمـاق الفـؤاد؟

يا فتاتـــي ذكِّـــرِي اللَّيْـــل بمـــا نَفَثَتْـهُ الـرّوحُ في صـدر الظَّـلامْ[1]

* **نَفَثَتْهُ**: تناصٌّ دينيٌّ من القرآن الكريم [سورة الفلق، الآية: ٤]، قال تعالى: ﴿وَمِن شَرِّ ٱلنَّفَّٰثَٰتِ فِى ٱلْعُقَدِ﴾، وقد جاء هذا النِّداء دلالة على الحالة النفسيَّة التي كان يعيشها الشَّابي، فاستعمل أداة النِّداء (يا) كوسيلة إبلاغية وخطابيَّة في عدة موضوعات أفاد منها معاني كثيرة؛ ومن أهمها: التشوق للحياة، فكانت القصيدة لها حظ وافر من أداة النِّداء (يا)؛ فكان النِّداء في قوله: (يا قلب، يا قوم، يا وحي، يا بلبل يا طير ... إلخ)، متعدِّدَ الأغراض من حيث النِّداء البعيد والقريب؛ إذ كان الأبُ وما يزال الأقرب دومًا مكانًا ومكانة؛ لأنَّ مكانته عظيمة، كي يعبر له عن أحاسيسه، وعن إحساسه بالظُّلم بسبب الوشايات التي أبعدته عن مكان سكناه.

ويتمثَّل النِّداء في هذه الأبيات بكثرة دلالات أداة النِّداء (يا)؛ فكان لها مكانة في أبيات شِعر الشَّابّي، حيث عبرت عن كل ما كان يريد أن يعبر عنه.

وللمنادى في هذه الأبيات بُعدٌ دلاليٌّ ورفعة بلاغيَّة نابعة من الإحساس؛ حيث يترك في نفس القارئ شعورًا بالمشاركة الوجدانية، أمَّا الغرض الدّلاليُّ من النِّداء في الأبيات فهو للإشادة بأصل المنادى والتعظيم به، وكذلك دلالة النِّداء على عظمة حُبِّه لمحبوبته ووطنه ووالده.

ب- المضاف إلى غير ياء المتكلم:

المضاف إلى غير المتكلم: يكون المنادى المضافُ منصوبًا دائمًا، وذكر سيبويه: «أنَّ ذلك منصوبٌ على إضمار الفعل المتروك إظهاره»([2])، وقال ابن السرَّاج: «اعلمْ أنَّ كلَّ اسمٍ

(١) الشَّابّي، **ديوانه**، ص: ٥٠١، ٥٠٢.

(٢) سيبويه، **الكتاب** (١/ ٢٨٢).

مضافٍ منادى فهو منصوبٌ على أصل النِّداء الذي يجب فيه، تقول: يا عبدَ الله أَقْبِلْ، يا غلام زيدٍ افْعَلْ»(١).

وقد شاعت صورة المنادى المضاف في شعر الشَّابِّي لِما فيها من قُدرة على الإيحاء أكثر من صور المنادى الأخرى؛ فاستطاع أن ينحرف بالنِّداء من دلالته على التنبيه والإقبال التي ركَّز عليها النُّحاة إلى عدَّة معانٍ تعتمد على اتساع ثقافته اللُّغَويّة والنَّحويَّة وخياله الجامح الذي يحلِّق في فضاءٍ لا حدود له، فينتج شِعرًا يسهر الخلق فيه ويختصم، ومن الشواهد(٢) ما يأتي:

أنــتَ يا كــاهنَ الظــلامِ حيــاةٌ تعبــد المــوتَ...! أنــت روحٌ شــقيُّ
يا حاضــرِ النَّــاس الــذي لم يَــزُل! يا أيّهـــا الآتي الـــذي لم يلـــد!
المعبـــدُ الحـــيُّ المقـــدّسُ ههنـــا! يا كـــــاهنَ الأحـــــزان والآلام(٣)

يتكوَّن النِّداء في الأبيات الثلاثة السابقة من: أداة النِّداء (يا)، والمنادى يتمثل في (كاهن، وحاضر)؛ حيث جاء المنادى على صيغة اسم فاعل، (فكاهن وحاضر) كلاهما اسم فاعل منصوب لأنَّهُ منادى، وهو مفعول به في الأصل؛ إذ أصله: أدعو كاهنًا، واسم الفاعل يعمل فيما بعده، وهنا اعتمد على النِّداء فقد سبَقه حرف نداء فحينئذٍ يعمل، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو؛ أي: كاهنًا وحاضرًا.

وغرضه الدِّلالي صرخة الشاعر في وجه الاستعمار والتنديد به؛ حيث الظلم والاستبداد والموت، وفي قوله:

وهتفــتُ: يا روحَ الجمــالِ تــدفَّقِي كــالنَّهرِ في فِكَــري، وفي أحلامــي(٤)

(١) ابن السراج، **الأصول في النحو** (١/ ٣٤٠).
(٢) ينظر بقية الشواهد في الملاحق في آخر البحث.
(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٤٣٥، ٤٥٠، ٤٧٠.
(٤) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٤٧١.

غرض البيت الدّلالي هو بحث الشَّابي عن الجمال المثالي الذي يكمُن في صميم الروح؛ حيث يرى سعادَته في معانقة النُّور، ولا يمكن أن يتخذ من العقل وسيلة للفهم والتعرف على الأشياء؛ لما يمثله العقل من صرامة المنطق، ولمجافاته لطبيعة التجربة الشعورية الحية[١].

أمَّا قوله:

فارموا إلى النَّارِ الحشائشَ، والعبوا يا معشرَ الأطفالِ تحت سمائي[٢]

ففي البيت دلالةٌ على اشتداد النار ولهيبها، وهي الاستعمار؛ حيث يبين شجاعة الأطفال ولا مبالاتهم بالاستعمار الضعيف في نظرهم، وفي قصيدة (نشيد الجبّار) يتحدث الشَّابّي عن صموده في وجه الدَّاء والأعداء، ولم يستفد من أسطورة بروميثيوس في قصيدته ... ولم تنطلق القصيدة من خيال أسطوريٍّ ولا تخطَّت المعنى المباشر لكلماتها إلى أبعاد رمزيَّة عميقة؛ فظلَّت خطابيَّةً وتقريرية، وظلَّ اسم بروميثيس غلافًا خارجيًّا وغريبًا عن طبيعتها[٣]، فقال:

يَـــا بنـــي الأوطـــان هُبُّـــوا فلقـــــد طَـــــال الوُجُـــــومُ
يَا عــروسَ الحــبِّ، هَيَّــا واخلعــي مـــن جفـــوني الـــدَّامِيات الأرقـــا
يا ســليل العــلا، وتــرب المعــالي وسمـــير العلـــوم، رب الفخـــــار
ضلَّ مَنْ سَمَّاكَ، يا ليلَ بني الحزن، إنَّمَـا أنـت بمـا تحويـه مـن شَـجْوٍ

- الشبيه بالمضاف:

الشبيه بالمضاف: ويُسمَّى المضارع للمضاف[٥]، ويُرادُ به كلُّ منادى جاء بعده معمولٌ يتمِّمُ معناه، سواء أكان هذا المعمولُ مرفوعًا بالمنادى، أم منصوبًا به أم مجرورًا بالحرف

(١) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٣١.
(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٤٤٥.
(٣) عوض، ريتا، **أعلام الشِّعر العربي الحديث**، ص: ٤٩، ٥٠.
(٤) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٥٠٢، ٥١٢، ٥١٥، ٥٣٤.
(٥) ابن السراج، **الأصول في النحو** (١/ ٣٤٤).

-لا بالإضافة-، والجار والمجرور متعلقان بالمنادى، أم معطوفًا على المنادى قبل النداء، أم نعتًا له قبل النداء أيضًا([1])، وورد حرفُ النِّداء (يا) متبوعًا بالمنادى المفرد[2] كما يأتي:

يا واقفًا فوق حطام الجِباهْ![3]

المنادى: واقفًا، وهو منادى شبيه بالمضاف؛ والمنادى الحقيقي هو الشاعرُ نفسه، (واقفًا) اسم فاعل؛ منصوب لأنَّهُ منادى، وهو مفعول به في الأصل؛ إذ أصله: أدعو واقفًا فوق حطام، واسم الفاعل يعمل فيما بعده، وهنا اعتمد على النِّداء فقد سبَقه حرف نداء فحينئذٍ يعمل، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو؛ أي: واقفًا هو، نقول: (فوق حطام) تعلَّق بقوله: واقفًا، لو نظرتَ في حدِّ الشبيه بالمضاف: ما تعلَّق به شيءٌ من تمام معناه، يعني لا يتمُّ المعنى إلا بذِكْرِه، فإذا قيل: يا واقفًا، واقفًا أين؟ لا يتمُّ المعنى هنا. والغرض الدِّلاليُّ من هذا النِّداء هو الحثُّ على عدم الاحتقار؛ لأنَّ الشَّابِّي رغم ما عمله لمجتمعه فلم يستمعوا إليه ولم يطيعوه؛ فقال: يا (واقفًا)، ففيها شكوى مفرطة.

جاء المنادى في هذا البيت اسم فاعل عامل، وذلك لتوافر الشرطين اللَّذَين جعلهما النُّحاةُ لعمل اسم الفاعل حينما لم يكن صلة لـ(أل)؛ يقول ابن هشام في باب إعمال اسم الفاعل: «فإن كان صلة لـ(أل) عمل مطلق، وإن لم يكن عمل بشرطَين: أحدهما: كونه للحال أو الاستقبال لا للمضي خلافًا للكسائي ... والثاني: اعتماده على استفهام أو نفي أو مخبر عنه أو وصف»[4]، وقد دلَّ النِّداء في البيت على اليأس وفقدان لذَّة الحياة والأمل.

أغراض أسلوب النداء النَّحوية

(١) حسن، عباس، **النحو الوافي** (٤/ ٣٢).

(٢) ينظر بقية الشواهد في الملاحق في آخر البحث.

(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص١٦٤.

(٤) ينظر، ابن هشام، **أوضح المسالك** (٢/ ١٨١)، وابن عقيل، **مغني اللبيب** (٢/ ٦٩).

إنَّ الغاية من النِّداء هو تحقيق أمر معين؛ وقد خرجت ألفاظ النداء عند الشَّابِّي من معناها الأصلي إلى معانٍ وأغراض بلاغيَّة كثيرة، من خلال السياق اللُّغَويّ الذي وضع فيه كالتمنّي والندبة والتعجُّب، منها:

أ- **التمنّي: ليت: وردت تسعَ عشرة (١٩) مرة، وبياء النِّداء أربع (٤) مرات.**

التمنِّي: وهو طلب ما لا طمع فيه، أو ما فيه عسر، نحو: ليتَ الشبابَ عائدٌ، وقول منقطع الرجاء: ليتَ لي مالًا فأحجّ منه[١]، وإنَّ استخدام (ليتَ) بعد (يا) كأنَّه بعيد عن القلب بغيض للنفس، وقد ورد حرفُ النِّداء (يا) متبوعًا بالحرف (ليت) في أربعة مَوَاضِع، وهي كما يأتي:

يا ليـــت قـــومي أصـــاخوا

يا ليتني مثـلُ الزهــور، بلا حيــاة واجمــه

يا ليتني مــتُّ مــن قبـل أن تَسـوءَ حيـاتي

يا ليت شِعري! هل لِلَيل النَّفس من صبح قريبْ؟[٢]

كان التمنّي عند الشَّابِّي صادقًا، استطاعَ بأسلوب التمنِّي أن يجعلَهُ أسلوبًا رصينًا متنوّعًا بأدواته ومُكثرًا من الأداة (ليت)؛ لأنَّها شديدة الارتباط بنبضات القلب.

يظهر غرضُ التمنِّي عند الشَّابِّي -من خلال الأبيات- تشاؤمه من الحياة، وتأنيبه لقومه لاستهزائهم به؛ ممَّا اضطره للجوء للغاب.

وفي قصيدة المجهول مثلًا التي يبدأها بـ(أيّها الشَّعب ليتني كنتُ حطَّابًا) كان التَّمنِّي يحمل مشاعر الغضب إزاء رضا النَّاس في حياة الذُّل والمهانة، فكان غرض التَّكرار في أسلوب التّمنّي حينها إيصال مدى فقدانه للأمل من الشّعب للتّغيير، ومن شواهدها ما يأتي:

(١) ابن هشام، عبد الله بن يوسف، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق: يوسف الشيخ مُحَمَّد البقاعي، دار الفكر، بيروت، (د. ت) (١/ ٣١٥).

(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٦٦، ١١٥، ١٨٠، ٢٠٨.

أيُّها الشعبُ! ليتني كنتُ حطَّابًا فأهْوِي على الجذوع بفأسي!
ليت لي قوّةَ الأعاصير، إن ضجَّتْ فأدعوك بالحياة بنبسي!
ليتَ لي قوّةَ العواصف، يا شعبي فأُلقي إليك ثُورَةَ نفسي!
ليت شعري! يا أيُّها الحبّ، قل لي مِنْ ظلام خُلقتَ، أم من ضياء؟
ليت شعري! هل ستسليني الغداةْ وتُعَزِّيني عن الأمس الفقِيدْ
ليت شعري! هل ستسلّيني الغداةْ؟
ليت شعري هل تُعزّيني الغداةْ؟[1]
ليت شعري! كم بين أمواجِكِ السُّو دِ، وطيَّاتِ ليلِكِ المسدول
ليتني كنتُ زهرةً، تتثنَّى بين طيَّات شَعْرِكِ المصقول
لَيْتَ شِعري! هل سحابُ الجهل تَذْرُوهُ العقيمْ؟
لَيْتَ شعري! يَا بلادي هل تصَافيكِ العلومْ؟[2]

أمَّا التكرار (وهو استخدام أساليب معيَّنة وتكرارها)، فقد أكثر الشَّابِّي من استخدامه في قصائده؛ منها: أسلوبَي النِّداء والتَّمنِّي؛ فالنِّداء يُوحي بقُرب الشَّاعر من الشَّيء الذي يتحدَّث عنه، وغالبًا ما يحمل طابع النِّداء الحِوار الذي يدور بين أبي القاسم وشِعره، فيشكو له كلّ ما يجول في خاطره.

ودلَّ النِّداء فيه على معنى التشوُّق والتحسُّر المغلَّف بالشكوى، وأضاف تكرار المنادى نوعًا من التأكيد على المعاني التي بثَّها الشَّابِّي كما يبث العليل أنينه أنَّةً بعد أنَّةٍ، فجاءت متدفقةً تصوِّر للمتلقِّي تجربةَ الشَّابِّي بكل صدقٍ.

ب- النُّدبة والتعجُّب: وردت تسعَ (٩) مرات

(١) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٥٤، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٤٦، ٢٤٧.
(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٣٨٩، ٣٩١، ٥١٣.

(وا) هي أداة تنبيه تقتضي الإطالة ومد الصوت، وتستعمل في النُّدبة مع أَلِف النُّدبة التي تلحق المنادى من آخره، وحدها، أو مع هاء؛ ليكون ذلك عَونًا على مدِّ الصوت، نحو: وا رأساه، ووا مَن نصر مُحَمَّدًا[١]، وهي نداء المتفجّع عليه لفقده، ويستعمل لنداء المندوب.

إنَّ أسلوب التعجُّب بالنِّداء ظاهرةٌ واسعة في العربية، ذكرَها أغلب النُّحاة، يقول سيبويه: «وقالوا: يا لَلعَجب ويا لَلماء، لما رأوا عَجَبًا أو رأوا ماء كثيرًا، كأنَّه يقول: تعالَ يا عجبُ، أو تعال يا ماء، فإنَّهُ مِن أيَّامك وزمانك»[٢]. وقد يستخدم (يا) بشرط أن يُؤتمن اللبس، كذلك لا يجوز أن يكون المندوبُ نكرةً، وهذا هو الأغلب[٣]، وردَ (وا) في ديوان الشَّابِّي مرة واحدة في قصيدة (أغاني التَّائه)؛ إذ يقول:

كـــان في قلـــبي صـــباحٌ، وإيَّاه وابتسامات، ولكن ... وا أساه[٤]

تمثَّلت أداة النِّداء في هذا البيت في (وا) وهي للنُّدبة مبنيَّة على السكون، والمنادى تمثل في (أساه)، وأداة النداء (وا) عملت عملها؛ بحيث إنَّها تعمل عملَين: عمل نداء المتفجَّع عليه والمتوجَّع منه، وهذا البيت من المندوب المتوجَّع منه، والغرض الدِّلاليُّ من هذا النِّداء هو نفسه عمل (وا)؛ أي: الندبة؛ فالشَّابّي في حالة يُرثَى لها من الألم. إن دلَّ النِّداء فيه على معنى التعجُّب والتفخيم؛ فاللفظ لفظ النِّداء، والمعنى معنى التعجُّب والتفخيم، أراد ما أعجبه ما فيه من ابتسامات الصباح الممزوج بالأسى، أمَّا الندبة الواردة في الديوان بغير (وا)، فقد جاءت كما يأتي:

وهـو المهشَّـمُ بالعواصـف! يا لـهُ من سـاذجٍ، متفلسـفٍ، مغرور![٥]

قـــد أضـاع الرَّشـاد فـي ملعب فيـــا بؤسُـــه، أصـــيب بمـــسِّ

(١) المخزومي، مهدي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**، ص٣٠٢.

(٢) سيبويه، **الكتاب** (٢/ ٢١٧).

(٣) خليفة، السيد، **الكافية في النحو والصرف**، دار المعرفة، الإسكندرية- مصر، ٢٠١٣م، ص٣٥١.

(٤) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٢٢٢.

(٥) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٣٢٢.

يا لها من معيشةٍ في صميم الغاب تُضحي بين الطيور وتمسي!
يا لها من معيشةٍ، لم تُدنِّسْها نفوس الورى بخبث ورجس
يا لها من معيشةٍ، هيَ في حياة غريبة ذات قُدس[1]

فالغابة رمز نفسي، واللجوء إليها يمثل الرغبة الدفينة في العودة إلى رحم الأم، فذهاب الشاعر إذن إلى الغاب إنما يمثل تمسُّكَه بمعطيات الشعور التي يرفضها المجتمع، ولرفضه لمنهج العقل الذي يتمسك به هذا المجتمع[2]، وقد جاء حرف النِّداء (يا) دلالة على بؤس الشاعر وشظف عيشه وحياته الصعبة، وقد خرج النِّداء عن معناه الأصلي إلى التعجُّب؛ مستخدمًا حرف النِّداء يا، للدلالة على الوداعة والجمال والطهارة، فقال:

يا لها من وداعةٍ وجمال وشباب مُنَعَّم أُمْلود! ندبة تعجب
يا لها من طهارةٍ، تبعثُ القديـ ـسَ في مهجة الشقيِّ العنيد![3]
يا لها رقَّةً تكادُ يَرفُّ الوَرْ دُ منها في الصخَّرة

من خلال تكرار بدايات الأبيات وتوازيها –وهي بالتالي تمثل عُنصرًا أساسيًّا من العناصر البنائيَّة للقصيدة– فاستخدام ياء النِّداء يعطي الشَّابِّي فرصةً لإخراج زفرات ممتدَّة تريح صدره من العبء الثقيل الذي يحمله، وتكرار الشَّابِّي الوحدة الألسنية (يا لها) بداية الأبيات يعمل على ربط مفاصل المقطع الشِّعري، ويمنحه مرتكزًا نغميًّا وجماليًّا يلمُّ أجزاء تجربته التي يعيشها[5].

(١) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٢٥١، ٢٥٥، ٢٥٦.
(٢) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٣٦، ٣٧.
(٣) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص: ٣٠٣، ٣٠٤.
(٤) الشَّابِّي، **ديوانه**، ص٣٠٤، وفي البيت تناص تراثي من الأدب الجاهلي في ديوان امرئ القيس (ص١٩) في وصف الفرس؛ وذلك في كلمة الجلمود؛ وهو: الحجر العظيم الصلب، يقول:
مِكَرٍّ مِفَرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معًا * كجُلْمُودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِنَ عَلِ**
(٥) محيي الدين، وأبو مراد، **الانزياح في قصيدة صلوات في هيكل الحب**، ص٥٩٠.

ويستغلُّ الشَّابِّيّ في هذه الأبيات إمكاناتِ اللغة بمحمولها الإيقاعيّ والدِّلاليّ إلى حدٍّ بعيد؛ إذ يبدأ بسلسلة متوالية من النِّداءات الممتدَّة (يا لها) بإيقاعها المتصاعد، والمشبع بنفسه المصر على الاستغراق في مشاعره وأحاسيسه، فيجعل من ياء النِّداء وتدًا دلاليًّا يلفت انتباه المتلقي إلى اتساع رقعة رنين النِّداء[١].

– الهمزة:

الهمزة: لنداء القريب حِسًّا ومعنًى، مثل: أمُحَمَّد أقبِل، وهي لنداء القريب دون البعيد؛ «والهمزة المفتوحة المقصورة لاستدعاء المخاطب القريب في المكان الحسيّ أو المعنويّ»[٢].

ولم تَرِد (الهمزة) للنِّداء في ديوان الشَّابِّيّ؛ إلَّا (ست مرات) جاءت متنوعةً بين الاستفهام (بأنواعه) والتعجُّب؛ لأنَّ من معاني الهمزة: الدفع، والضغط؛ والنَّبر، ويتضح جليًّا أنَّ هذه المعاني على المستوى الدِّلاليّ مختلفة فيما بينها، ويمكن أن نجد فيها من الدلالات ما تقابل وتعارض، وذكرَها الشَّابِّيّ في هذه الأبيات الواردة في ديوانه:

أنـــت يـــا شِـــعر كـــأسُ خمـــرٍ أتلهَّـــى بـــه خـــلال اللحـــود..!
أيســـطو علـــى الكـــلّ ليـــلُ الفنـــاء ليلهُـــو بهـــا المـــوتُ خلـــفَ الوجـــود
أيُعَـــدُّ هـــذا في الوجـــود جريمـــةً؟! أيـــن العدالـــةُ يا رفـــاقَ شبابـــي؟
أفـــلا يســـرُّكَ أن تكـــون ضـــحيَّتي فتحُـــلَّ في لحمـــي وفي أعصـــابي
أنســـيمٌ يهـــبّ فـــي الأســـحار بيـــن تغريـــد بلبـــل وهَـــزار[٣]

ملاحق شواهد البحث في ديوان أبي القاسم الشَّابِّيّ

(١) محيي الدين، أبو مراد، **الانزياح في قصيدة صلوات في هيكل الحب**، ص٥٩١.

(٢) حسن، عباس، **النحو الوافي** (٤/ ١).

(٣) الشَّابِّيّ، **ديوانه**، ص: ٢١٧، ٣٣٨، ٤٨٧، ٤٨٩، ٥٣٣.

رُتّبت الشواهد الشِّعرية حسب ورود أدوات النداء في البحث

م	يـا	صفحة الديوان
١	يا شعر أنت مِلاكي *** وطارِفي، وتِلادي	٦٣
٢	رفقًا بأهل بلادِي! *** يا مَجنون العوادي!	٦٣
٣	يا قومُ! عَيْنِيَ شامت*** للجهل في الجوِّ نارا	٦٤
٤	يا قومُ سِرتم حثيثًا *** خُطى، وراءَ، كبارا	٦٥
٥	يا قومُ ما لي أراكم*** قَطَنَنْتُمُ الجهلَ دارا؟	٦٥
٦	يا شعر! أسْمَعْتَ لكنَّ *** قومي أراهم سكارى	٦٦
٧	فابكِ يا قلب بما فيك من الحزن المذيب	٨٨
٨	ابْكِ يا قلب وحيدْ!	٨٨
٩	يَا شِعْرُ أَنْتَ فَمُ الشُّعُورِ، وصَرْخَةُ الرُّوحِ الكَئِيبْ	١٠٢
١٠	يَا شِعْرُ أَنْتَ صَدَى نحيبِ، القَلْبِ والصَّبِّ الغَرِيبْ	١٠٢
١١	يَا شِعْرُ أَنْتَ مَدَامعٌ، عَلِقَتْ بأَهْدَابِ الحَيَاةْ	١٠٢
١٢	يَا شِعْرُ أَنْتَ دَمٌ، تَفَجَّرَ مِنْ كُلُومِ الكائِناتِ	١٠٢
١٣	يا شِعْرُ قَلْبي –مِثْلما تدري– شَقِيٌّ، مُظْلَمُ؟	١٠٣
١٤	كم قلت: صبرًا يا فؤادُ! ألا تَكُفُّ عن النحيب؟	١٠٤
١٥	يا قلب! لا تسخط على الأيام، فالزهر البديعْ	١٠٤
١٦	يا قلب! لا تقنعْ بشوك اليأس من بين الزهور	١٠٥
١٧	يا شِعرُ! أنْتَ نشيد هاتيك الزهور الباسمهْ	١١٥
١٨	يا شِعرُ! أنْتَ نحيبها لما هَوَتْ لسُباتها	١١٦
١٩	أنت يا ليل ذرَّةٌ، صعدت للكون *** من موطئ الجحيم الغضوب	١٣٨

٢٠	يا دهرُ! رفقًا! فإنَّ القلوب أمست شظايا	١٧٩
٢١	يا قلب نَهنهْ دموعَ الأسى، ولوعة روعِكْ	١٨٠
٢٢	يا زهرةً سَامَها العابرون خسفًا وهُونا	١٨٣
٢٣	أنت يا شعر، فلذةٌ من فؤادي* تتغنَّى، وقطعةٌ من وجودي	٢١٤
٢٤	أنت يا شعر قصَّة عن حياتي* أنت يا شعر صورة من وجودي	٢١٧
٢٥	أنت يا شعر -إن فرحتُ- أغاريدي* -وإن غنَّت الكآبة- عودي	٢١٧
٢٦	يا موتُ! قد مزَّقتَ صدري*** وقصمْتُ بالأرزاء ظهري	٢٣٦
٢٧	يا موتُ! قد مزَّقتَ صدري *** وقصمْتُ بالأرزاء ظهري	٢٣٧
٢٨	ثمَّ قدَّمتُها إليكَ فأهرقْتَ رحيـ... قي ، ودُسْتَ يا شعبُ كأسي!	٢٤٨
٢٩	يا قلبُ! كم فيكَ من دُنْيا محجّبَةٍ*** كأنَّها، حين يبدو فجرُها «إرَمُ»	٢٥٧
٣٠	يا قلبُ! كمْ فيكَ من كونٍ، قد اتَّقدتْ*** فيه الشُّموسُ، وعاشتْ فَوقهُ الأممُ	٢٥٨
٣١	يا قلبُ! كمْ فيكَ من أفْقٍ تُنَمّقُهُ***كواكبٌ تتجلَّى، ثُمَّ تَنعدِمُ	٢٥٨
٣٢	يا قلبُ! كمْ فيكَ من قبرٍ، قد انطفَأتْ*** فيه الحياةُ، وضجَّتْ تحتهُ الرَّمَمُ	٢٥٨
٣٣	يا قلبُ! كمْ فيكَ من غابٍ ومن جَبَلٍ*** تَدوِي به الريحُ أو تسمو به القمِمُ	٢٥٨
٣٤	يا قلبُ! إنَّك كونٌ مُدْهِشٌ عَجَبٌ*** إنْ يُسَأل الناسُ عن آفاقه يَجِمُوا	٢٥٩
٣٥	يا قلبُ! كمْ من مسرَّاتٍ وأخْيِلة*** ولذَّة، يَتَحامَى ظِلّها الألمُ	٢٥٩
٣٦	يا قلبُ! كمْ قد تمليّت الحياةَ، كم*** رَقَّصْتَها مَرَحاً ما مَسَّكَ السَّامُ	٢٦١
٣٧	وناديت: أين يا قلب رفشي؟	٣٥١

٣٨	وهلُمِّي يا شِياهْ	٣٧٣
٣٩	الكونُ مُصْغٍ، يا كواكبُ، خاشعٌ*** طال انتظاري، فانطقي بجواب!	٣٨٤
٤٠	يا شعورٌ تميد في الغاب بالرَّ...يحان، والنور، والنسيم البليل	٣٨٨
٤١	اسكُني يا جِرَاحْ واسكُتي يا شجون	٣٩٥
٤٢	اسكُني يا جِرَاحْ واسكُتي يا شجون	٣٩٦
٤٣	اسكُني يا جِرَاحْ واسكُتي يا شجون	٣٩٧
٤٤	أينَ يا شعبُ قلبُكَ الخافقُ الحسَّاسُ؟ *** أينَ الطموحُ، والأحلامُ؟	٤٢٦
٤٥	أينَ يا شعبُ روحُكَ الشاعرُ الفنَّانُ؟ *** أينَ الخيالُ والإلهامُ؟	٤٢٦
٤٦	أينَ يا شعبُ، فنُّكَ، الساحرُ الخلَّاقُ؟ *** أينَ الرسومُ والأنغامُ؟	٤٢٦
٤٧	لستَ يا شيخُ للحياة بأهْلِ*** أنت داءٌ يُبيدُها وتُبيدُهْ	٤٣٤
٤٨	وقلت: يا ريحُ، بها اذهبي*** وبدِّديها في سحيق الجبال	٤٤٨
٤٩	يا ليلُ! ما تصنع النفسُ التي سكنت*** هذا الوجودَ، ومِنْ أعدائها القدرُ؟	٤٧٥
٥٠	حقيقة مُرَّةٌ، يا ليل، مُبْغَضَةٌ ***كالموت، لكن إليها الوردُ والصَّدَرُ	٤٧٨
٥١	يا شدَّتي! يا رخائي!	٥٤
٥٢	يا سميري! في أُوَيْقَاتِ الكدر والضّجر	٥٦
٥٣	يا فؤادي	٨٨
٥٤	يبكي حبيبته؟ فيا لمِصَارع الموت الجسور!	١١٢
٥٥	يا رفيقي! وأين أنتَ؟ فقد أعمت جفوني عواصف الأيَّام	١٩٢
٥٦	يا رفيقي! ما أحسبُ المنبعَ المنشودَ إلا وراءَ ليْلِ الرِّجام	١٩٣
٥٧	غنِّي، يا أُخَيَّ، فالكوْنُ تَيْهاءُ، بها قد تمزَّقت أقدامي	١٩٣
٥٨	يا رفيقي! أما تفكَّرْتَ في الناس، وما يحملون من آلام؟	١٩٣

٥٩	يا رفيقي! لقد ضللتُ طريقي، وتخطّت مَحَجّتِي أقدامي	١٩٥
٦٠	أنت يا قلبي قلبٌ، أنضجته الزفرات	٢٢٧
٦١	أنت يا قلبي عُشٌّ، نفرت عنه القطاة	٢٢٧
٦٢	صلِّ يا قلبي إلى الله، فإنَّ الموت آت	٢٢٩
٦٣	يا إلهي؟ قد أنطق الهمُّ قلبي بالذي كان ... فاغتفر يا إلهي!	٢٤٥
٦٤	فهو يا ربِّ معبدُ الحقِّ*** والإيمانِ، والنورِ، والنقاءِ الإلهي	٢٤٥
٦٥	إنني ذاهبٌ إلى الغابِ، يا شعبي*** لأقضي الحياةَ، وحدي، بيأسِ	٢٤٩
٦٦	يا عذاري الجمال، والحبّ، والأحلام *** بل يا بَهَاءَ هذا الوجود!	٢٦٧
٦٧	جَفَّ سحرُ الحياة، يا قلبيَ الباكي	٣٥٤
٦٨	فأفيقي يا خِرافي	٣٧٣
٦٩	واتبعيني يا شياهي، بين أسرابِ الطيورْ	٣٧٣
٧٠	لن تَمِلّي، يا خرافي، في حِمَى الغابِ الظليلْ	٣٧٦
٧١	ثمَّ قالت: يا حبيبي! سرْ على ***كَلاءِ الرّحمان، فِي المنقلب	٥١٠
٧٢	يا سلافَ الفؤاد! يا سُمَّ نفسي في حياتي!	٥٤
٧٣	فاذرِي يا مقلةَ الدرارِي عبراتْ	٨٨
٧٤	يا همسَ أمواجِ المساءِ، الباسماتِ الحائرهْ	١١٧
٧٥	لك الويل يا صَرْحَ المظالم من غدٍ *** إذا نهض المستضعفون، وصمّموا	١١٩
٧٦	يا ظلام الليل! يا روعَة الحز...ن! ويا مِعزفَ التعيس الغريب	١٤٠
٧٧	يا لقلب تجرّع اللوعةَ المرَّ...ة من جدول الزمان الرهيب!	١٤٧
٧٨	يا ربَّة الشِّعر والأحلام غنّيني *** فقد سئمتُ وجوم الكون، من حين	١٧٥
٧٩	يا ربَّة الشِّعرِ، غنّيني، فقد ضجرت *** نفسي من الناس أبناء	١٧٦

	الشياطين	
٨٠	يا ربَّة الشِّعرِ! إنِّي بائسٌ، تعسٌ *** عدِمتُ ما أرتجي في العالم الدّون	١٧٧
٨١	يا لابتسامة قلبٍ*** مطلولةً بدموعِهْ	١٧٩
٨٢	يا طائر الشِّعر، رَوِّحْ على الحياة الكئيبَهْ	١٨٤
٨٣	يا غربةَ الرُّوحِ المفكِّر! إنه***في الناس يحيا، سائمًا مسئومًا	٢٠٤
٨٤	يا مهجةَ الغاب الجميلِ* ألمْ يصدِّعْكَ النحيبْ؟	٢٠٩
٨٥	يا وجْنَةَ الورد الأنيقِ* ألمْ تشوّهك النُّدوب؟	٢٠٩
٨٦	يا جدولَ الوادي الطروب* ألم يرنِّقْكَ القطوب؟	٢٠٩
٨٧	يا غيْمةَ الأفُق الخضيب* ألمْ تمزّقكِ الخطوب؟	٢٠٩
٨٨	يا كوكبَ الشفقِ الضحوك أما ألَمَّ بك الشحوب؟	٢١٠
٨٩	يا كوكبَ الشفقِ الضحوك! وأنت مُبْتَهلُ الكئيب	٢١٠
٩٠	يا إله الوجود! هذي جراح*** في فؤادي، تشكو إليك الدواهي	٢٤٠
٩١	يا إله الوجود! ما لك لا تَرْثي*** لحزن المعذَّب الأوَّاه	٢٤٣
٩٢	يا رياح الوجود! سيري بعنفٍ *** وتغنَّيْ بصوتك الأوَّاه	٢٤٤
٩٣	يا ضمير الوجود! يا عالم الأرواح!	٢٤٥
٩٤	يا خضم الحياةِ، يزخر في الآفاق الترب، في قرار المياه!	٢٤٥
٩٥	يا عذارى الجمال، والحب، والأحلام*** بل يا بهاءَ هذا الوجود	٢٦٧
٩٦	يا زهور الحياة، للحبِّ أنتنَّ*** ولكنه مُخيفُ الورود	٢٧٣
٩٧	يا صميمَ الحياة! إنِّي وحيدٌ*** مدْلجٌ ، تائه، فأين شروقُكْ؟	٢٨١
٩٨	يا صميمَ الحياة! إنَّي فؤادٌ*** ضائعٌ، ظامئٌ، فأين رحيقك؟	٢٨١
٩٩	يا صميمَ الحياة! قد وجَمَ النَّايُ*** وغام الفضا، فأين بروقك؟	٢٨١
١٠٠	يا صميمَ الحياة! أين أغانيك؟*** فتحت النجوم يُصغِي مَشوقك	٢٨٢

١٠١	يا صميمَ الحياة! كم أنا في الدنيا غريبٌ! أشقى بغربة نفسي	٢٨٣
١٠٢	يا ابنةَ النُّور، إنني أنا وَحْدي*** من رأى فيك رَوْعةَ المعبود	٣٠٩
١٠٣	وامنحيني السلامَ والفرحَ الرو*** حيَّ يا ضَوْءَ فجريَ المنشود	٣٠٩
١٠٤	كبِّلي يا سلاسلَ الحبِّ أفكا ... ري، وأحلامَ قلبيَ الضِّليل	٣٨٩
١٠٥	يا عروسَ الجبالِ، يا وردةَ الآ ... مالِ، يا فتنةَ الوجودِ الجليل	٣٩١
١٠٦	الوَداعَ! الوَداع! يا جبالَ الهمومْ	٣٩٨
١٠٧	طهِّري يا شقيقةَ الرُّوحِ ثَغْري** بلهيب الحياة، بل قبِّليني	٤٢٢
١٠٨	بوركتَ يا حَرَمَ الأمومةِ والصِّبا***كم فيك تكتمل الحياةُ وتقدُس	٤٧٤
	يا+ أيُّها	
١	يا أيها القلب الشجيّ! إلام تخرسك الشجون؟	١٦٠
٢	يا أيها السادر في غَيِّه!	١٦٤
٣	يا أيها الجبار! لا تزدري	١٦٥
٤	يا أيها الشادي المغرِّد ههنا*** ثَمِلًا بغبطة قلبه المسرورِ	١٨٥
٥	يا أيها الشادي المغرِّد ههنا*** ثَمِلًا بغبطة قلبه المسرور!	١٩٠
٦	يا أيُّها الساري! لقد طال السُّرى***حتَّامَ ترقب في الظلام نجوما؟	٢٠٤
٧	يا ضمير الوجود! يا عالم الأرواح! يا أيها الفضاء الساهي!	٢٤٥
٨	يا أيها الغاب، المَنَمَّقُ بالأشعَّةِ والورودْ	٢٩٤
٩	يا أيها النُّور النقيُّ! وأيُّها الفجر البعيد!	٢٩٤
١٠	يا أيُّها الطفلُ الذي قد كان كاللّحن الجميلْ	٣٢٥
١١	يا أيُّها الطفلُ الذي قد كان في هذا الوجودْ	٣٢٥
١٢	يا أيها الماضي الذي قد مضى*** وضمَّهُ الموتُ، وليلُ الأبدْ!	٤٤٩
١٣	يا حاضر الناس الذي لم يَزُل!** يا أيها الآتي الذي لم يلد!	٤٥٠

١٤	يا أيها الغِرُّ المثرثر، إنَّني *** أرثي لثورة جهلك التلاب	٤٨٨
١٥	فيا أيها الظلم المصعِّر خدَّه*** رويدك! إنَّ الدهر يبني ويهدم	٤٩٦
	هيَّا	
١	فسرتُ وناديتُ: يا أمُّ! هيَّا	٩٥
٢	فسرتُ وناديتُ: يا أمُّ! هيَّا	٩٥
٣	فسرتُ وناديتُ: يا أمُّ! هيَّا	٩٦
٤	يَا عروسَ الحبِّ، هَيَّا واخلعي*** من جفوني الدَّامِيات الأرقا	٥٠٢
٥	هَيَّا يَا لَيْلُ لِنَسْعَى نحو هاتيك الفلاةْ *** حيث تقضي بسكون زهرات ناضراتْ	٥١٦
	أيُّها	
١	أيها الحبُّ! أنت سرُّ وجودي*** وحياتي، وعزَّتي، وإبائي	٥٣
٢	أيها الحبُّ! أنت سرُّ بلائي*** وهمومي، وروعتي، وعنائي	٥٣
٣	أيها الحبُّ قد جرعتُ بك الحُز... *** ن كئوسًا، وما اقتنصتُ ابتغائي	٥٤
٤	قِفْ قليلًا، أيها الساري القمرْ! واصطبِرْ	٥٦
٥	أيها القاموسُ يا صوتَ الحياة ! وصداها	٥٧
٦	كُف عن تلك الأغاني الباسمهْ أيها العصفورْ!	١٢٦
٧	أيها الليل! يا أبا البؤس والهَوَ... *** ل، أيا هيكل الحياة الرهيب!	١٣٧
٨	أيها الليل! أنْتَ نغم شجيٌّ *** في شفاه الدهور، بين النحيب	١٣٨
٩	أيها الساري مع الظلمة، في غبر أناة	٢٢٩
١٠	أيها الشعب؟ أنتَ طفل صغير *** لاعبٌ بالتراب والليلُ مُغْس!	٢٥٠
١١	يا أيها النُّور النقيُّ! وأيُّها الفجر البعيد!	٢٩٤

١٢	أيها الطائر الكئيب تغَرِّدْ*** إنَّ شَدْوَ الطيور حلوٌ رخيمُهْ	٣٥٦
١٣	أيُّهَا اللَّيْل الكئيبْ!	٥١٤
١٤	أيُّهَا اللَّيْل الغريبْ!	٥١٤
١٥	أيُّهَا القلبُ الدِّهَاقْ بشجون لا تطاقْ	٥١٦
١٦	أيُّهَا المحزونُ يا شاعر الدهر الكئيب *** إنَّمَا أنشودة الدَّهر نواح، ونحيبْ	٥١٦
١٧	أيُّهَا البلبل يا شاعر أحلام الربيع	٥١٨
١٨	أيها الموت! أيها القدر الأعمى*** قِفُوا حيث أنَتُمُ! أو فسيروا!	٤٠٤
١٩	أيها الموت، أيها القدر الأعمى*** قِفُوا حيث أنَتُمُ! أو فسيروا!	٤٠٤
٢٠	فاحْذَر السَّحَر! أيها الناسكُ القدِّيسُ*** إنَّ الحياةَ يُغْوى بَهَاها	٤٣١
	ليت	
١	ليت شعري! هل ستسليني الغداةْ *** وتُغريني عن الأمس الفقِيدْ	٢٢٤
٢	ليتني كنتُ كالسيول، إذا سالتْ *** تهدُّ القبور: رَمسًا برمسِ!	٢٤٦
٣	ليتني كنتُ كالرياحِ، فأطوي*** كلَّ ما يخنقُ الزهورَ بنحسي!	٢٤٦
٤	ليت لي قوة الأعاصير! لكن *** لكن أنت حيٌّ، يقضي الحياة برمس!	٢٤٧
٥	ليتني كنتُ كالشتاءِ، أُغَشِّي*** كلَّ ما أذبَلَ الخريفُ بقرسي!	٢٤٧
٦	كلُّ دهر يمُرُّ يفجع قلبي*** ليت شعري! أيْنَ الزمان المؤَسِّي؟	٢٧٩
٧	ليتني لم أفِدْ إلى هذه الدنيا، ولم تسبح الكواكب حولي!	٢٨٤
٨	ليتني لم يعانق الفجر أحلامي، ولم يلثم الضياءُ جفوني!	٢٨٤
٩	ليتني لم أزل –كما كنت– ضوءًا شائعًا في الوجود، غيرَ سجين!	٢٨٤
١٠	ليت لي أن أعيش في هذه الدنيا *** سعيدًا بوحدتي وانفرادي	٢٨٥

	رُبَّ	
١	فَوْجٍ تغذّيه الحياةُ لبانَها *** وفَوْجٍ يُرى تحتَ التراب له رَدْم	٢٩٣
٢	وعَقلٍ من الأضواء في رأس نابغ *** وعقلٍ من الظَّلماء يحمله فَدم	٢٩٣
٣	وأفئدةٍ حسرى، تذوب كآبة *** وأفئدةٍ سَكرى يرِفُّ لها النَّجم	٢٩٣

الخـاتمة

لله الحمدُ والشكر على ما أنعمَ ويسَّرَ، وبعدُ: فقد تناول البحث بالدراسة والتحليل «**أسلوب النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي– دراسة نحويَّة دلاليَّة**»، خلص الباحثُ إلى النتائج الآتية:

– عمد الشَّابِّي في قصائده إلى عناصر الزَّمن والتقابُل والحركة؛ لتحقيق ما يصبو إليه من النِّداء لتحقيق أهدافه، وكان له نظرة تختلف عن غيره.

– حقَّق الشَّابِّي القيمة الدلاليَّة لأسلوب النداء من خلال قصائده في الديوان.

– احتوتْ بعضُ قصائد الشَّابِّي سلسلة من النِّداءات الممتدَّة، مثل: (يا لها) – بإيقاعها المتصاعد، والمشبع بنفسه المصر على الاستغراق في مشاعره وأحاسيسه– فجعل من (ياء) النِّداء وتدًا دلاليًّا يلفت انتباه المتلقِّي إلى اتساع رقعة رنين النِّداء.

– أتقن الشَّابِّي أنواعَ التَّكرار المختلفة لحروف النِّداء في ديوانه، وأجاد استعمالَها، وأكثر من استعمال (يا).

– جسَّد الشاعرُ العاطفة في قصائده، وخاطبها على أنَّها مخلوق؛ مثل: يا فؤادي، يا قلبي، وهذا النِّداء –رغم بساطته– إلَّا أنَّه يبرز توفيقَ الشاعر في وضع يده على موضع الدَّاء؛ وهو القلب.

– نوَّع الشَّابِّي قوافيه –كما ورد في البحث وملاحق شواهده– وهذا التنوع يناسب اضطراب مشاعره وتناقض صوره الفنية، والذي يناسب ثوراته وسكونه، وبهذا التنويع كفل الشَّابِّي لنفسه المجانسة بين معانيه وقوافيه في قصائده.

– العلاقة بين النداء وبين الشاعر هي علاقة ارتباط عضوي بكل ما في الطبيعة.

– احتوى الديوان على تباين شاسع في استعمال أدوات النِّداء، فقد استعمل الشَّابِّي: (يا) مائتين وعشر (٢١٠) مرة، و(أيُّها) ثلاثًا وعشرين (٢٣) مرة، و(يا أيُّها) خمسَ عشرة (١٥) مرة، و(ليت) تسعَ عشرة (١٩) مرة، و(يا ليت) أربعَ (٤) مرات، و(رُبَّ+ الواو) عشر (١٠) مرات، و(هيَّا) خمسَ (٥) مرات، وأيا (مرَّتين)، و(يا صاح) أربعَ (٤) مرات،

وصاح (مرةً واحدة)، وربَّاه (مرَّةً واحدة)، و(النُّدبة والتعجُّب) تسعَ (٩) مرات، ولم ترِد الهمزةُ والنكرة المقصودة في ديوان الشَّابِّي، وهذا التباين في ورود أدوات النداء يبين مدى تعلُّق الشاعر بوطنه وأهله؛ فجاءت (يا) أكثرها استخدامًا، ينادى بها القريب توكيدًا، ومشتركة بين القريب والمتوسط والبعيد.

– بلغت قصائد الديوان مائةً وتسع (١٠٩) قصيدة، منها: ثمان وستون (٦٨) قصيدة ورد بها أسلوب النِّداء.

– عدد حروف النِّداء في ديوان أبي القاسم الشَّابِّي مائتان وإحدى وسبعون (٢٧١) حرفًا.

الرقم	الحروف	العدد	النسبة المئويَّة
١	يا	٢١٠	%٧٧.٤٩
٢	أيها	٢٣	%٨.٤٨
٣	ليت	١٩	%٧.٠١
٤	رب+ والشبيه بالزائد	١٠	%٣.٦٩
٣	هيَّا	٥	%١.٨٤
٤	أيا	٢	% .٠٠٧
٥	رباه	١	%.٧٣
٦	صاح	١	%.٧٣
المجموع		**٢٧١**	

توصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

- الوقوف على أغراض النِّداء في الشِّعر من خلال دراسة أخرى عن شاعر آخر.
- دراسة الأساليب النَّحويَّة المتعددة في ديوان الشَّابي دراسة دِلاليَّة، مثل: الاستفهام والشرط...، إلخ.
- الاهتمام بجانب الشِّعر؛ لارتباطه الوثيق باللغة العربية.
- عمل دراسات للكشف عن أسباب منع نداء النكرة غير المقصودة، وإجازته من خلال آراء علماء العربية وكلام العرب.

المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم.**

أولًا: الكتب:

(١) الاسترابادي، رضيُّ الدين مُحَمَّد بن الحسن (١٩٧٥)، **شرح الرضي على الكافية لابن الحاجب**، تحقيق: يوسف حسن عمر، ليبيا- بنغازي: جامعة قار يونس.

(٢) امرؤ القيس، جندح بن حُجر بن الحارث، (١٩٨٤)، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، (الطبعة الرابعة)، القاهرة: دار المعارف.

(٣) ابن الأنباري، عبد الرحمن بن مُحَمَّد، (د. ت)، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين**، تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الفكر.

(٤) أنيس، إبراهيم، وآخرون، (١٩٧٢)، **المعجم الوسيط**، (الطبعة الثانية)، القاهرة: مجمع اللغة العربية.

(٥) الأوسي، قيس، (١٩٨٨)، **أساليب الطلب عند النَّحويين والبلاغيين**، بغداد: دار الحكمة.

(٦) البخاري، مُحَمَّد بن إسماعيل، (٢٠٠٨)، **صحيح البخاري**، باب التهجد، رقم الحديث (١١٢٦)، (الطبعة الأولى)، مصر: مكتبة ألفا للتجارة والتوزيع.

(٧) ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، (١٩٩٠)، **الخصائص**، تحقيق: مُحَمَّد علي النجار (الطبعة الأولى)، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة.

(٨) حسن، عباس، (١٩٧٨)، **النَّحو الوافي**، (الطبعة الرابعة)، مصر: دار المعارف.

(٩) حسن، عباس، (٢٠٠٠)، **حروف المعاني بين الأصالة والحداثة**، دمشق: دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

(١٠) حمودة، طاهر سليمان، (د. ت)، **ظاهرة الحذف في الدرس اللُّغَوي**، الإسكندرية- مصر: الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع.

(١١) أبو حيَّان، مُحَمَّد بن يوسف، (١٩٩٩)، **البحر المحيط في التفسير**، تحقيق: صدقي مُحَمَّد جميل، بيروت: دار الفكر.

(١٢) ابن خلدون، عبد الرحمن بن مُحمَّد، (د. ت)، **المقدمة**، بيروت: دار الجيل.

(١٣) خليفة، السيد، (٢٠١٣)، **الكافية في النَّحو والصرف**، مصر- الإسكندرية: دار المعرفة.

(١٤) ابن الدهان، أبو مُحَمَّد سعيد بن المبارك، (١٩٩١)، **شرح الدروس في النَّحو**، تحقيق: د. إبراهيم مُحَمَّد الإدكاوي، (الطبعة الأولى)، القاهرة: مطبعة الأمانة.

(١٥) الراجحي، عبده، (١٩٨٥)، **التطبيق النَّحوي**، بيروت: دار النهضة العربية.

(١٦) الرَّازي، فخر الدين، (١٩٩٩)، **مفاتيح الغيب= التفسير الكبير**، (الطبعة الثالثة)، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

(١٧) الزجاجي، عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي، (١٩٨٤)، **حروف المعاني والصفات**، تحقيق: علي توفيق الحمد (الطبعة الأولى)، بيروت: مؤسسة الرسالة.

(١٨) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عَمرو، (١٩٨٦)، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، (الطبعة الثالثة)، بيروت: دار الكتاب العربي.

(١٩) الزَّوْزَني، حسين بن أحمد، (د.ت)، **شرح المعلَّقات السبع**، بيروت: مكتبة دار البيان.

(٢٠) ابن السرَّاج، أبو بكر مُحَمَّد بن السري، (د.ت)، **الأصول في النَّحو**، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، بيروت: مؤسسة الرسالة.

(٢١) سيبويه، أبو بِشر عَمرو بن قنبر، (١٩٩١)، **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، (الطبعة الأولى)، بيروت: دار الجيل.

(٢٢) السيوطي، جلال الدين بن عبد الرحمن بن أبي بكر، (د. ت)، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، مصر: المكتبة التوفيقية.

(٢٣) الشَّابي، أبو القاسم مُحَمَّد، (١٩٧٢)، **ديوان أبو القاسم الشَّابِّي**، بيروت: دار العودة.

(٢٤) عبد المطلب، مُحَمَّد، (١٩٩٤)، **أدبيات البلاغة والأسلوبية**، (الطبعة الأولى)، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

(٢٥) عتيق، عبد العزيز، (١٩٧٤)، **علم المعاني**، بيروت: دار النهضة العربية.

(٢٦) عضيمة، مُحَمَّد عبد الخالق، (١٩٨٣)، **دراسات لأسلوب القرآن الكريم**، تصدير: محمود مُحَمَّد شاكر، القاهرة: دار الحديث.

(٢٧) ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن، (١٩٨٠م)، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، (الطبعة العشرون)، القاهرة: دار التراث.

(٢٨) عوض الله، مُحَمَّد محمود، (١٩٩٩)، **اللمع البهية في قواعد العربية**، (الطبعة الأولى)، فلسطين- غزة: دار الأرقم.

(٢٩) عوض، ريتا، (١٩٨٣)، **أعلام الشِّعر العربي الحديث أبو القاسم الشَّابي**، (الطبعة الأولى)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(٣٠) الغلاييني، مصطفى، (٢٠٠٥)، **جامع الدروس العربية**، القاهرة: دار الحديث.

(٣١) كُثَيِّر عَزَّة، (١٩٧١)، **ديوان «كُثَيِّر عَزَّة»**، جمعه وشرحه: د. إحسان عباس، بيروت: نشر وتوزيع دار الثقافة.

(٣٢) المتنبِّي، أحمد بن الحسين، (١٩٨٣)، **ديوان المتنبِّي**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

(٣٣) المخزومي، مهدي، (١٩٨٦)، **في النَّحو العربي- نقد وتوجيه، (الطبعة الثانية)**، بيروت: دار الرائد العربي.

(٣٤) مسلم بن الحجاج النيسابوري، (٢٠٠٨)، **صحيح مسلم**، باب القدر، رقم الحديث (٢٦٤٤)، (الطبعة الخامسة)، بيروت: دار الكتب العلمية.

(٣٥) الملائكة، نازك، (٢٠٠٠)، **قضايا الشِّعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين.

(٣٦) الملوح، قيس، (١٩٩٩)، **ديوان «قيس بن الملوح»**، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، (الطبعة الأولى)، بيروت: دار الكتب العلمية.

(٣٧) ابن هشام، عبد الله بن يوسف الأنصاري، (د. ت)، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق: يوسف الشيخ مُحَمَّد البقاعي، بيروت: دار الفكر.

(٣٨) ابن هشام، عبد الله بن يوسف الأنصاري، (د. ت)، **ضياء السالك إلى أوضح المسالك**، تحقيق: يوسف الشيخ مُحَمَّد البقاعي، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

(٣٩) ابن هشام، عبد الله بن يوسف الأنصاري، (١٩٧٩)، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، حقَّقه وعلق عليه: د. مازن المبارك، ومُحَمَّد علي حمد الله، (الطبعة الخامسة)، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

ثانيًا: المجلات:

(١) محيي الدين، افتخار سليم، وأبو مراد، فتحي «مُحَمَّد رفيق»، (٢٠١٥)، **الانزياح في قصيدة: «صلوات في هيكل الحب» لأبي القاسم الشَّابِّي**، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية- السعودية، السنة الخامسة، العدد (١١)، الصفحات ٥٤٥- ٦٠٣.

(٢) ربايعة، موسى، (١٩٩٠)، **التكرار في الشعر الجاهلي- دراسة أسلوبية**، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية- الأردن، العدد الأول، الصفحات: ١٥٩- ١٩٢.

ثالثًا: المواقع الإلكترونية:

(١) السلطاني، طالب خليف جاسم، (٢٠١٤/١٠/١٩)، الأسلوب: معناه وعناصره، **(العراق: شبكة جامعة بابل)**.