

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

اعداد : مؤيد خالد

المشرف: د. ابو الفضل رضائي

المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

### الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تحليل أسلوب النداء في قصيدة «الباب الذهبي» للشاعر العراقي عبد المهدي مطر، بوصفه أحد أكثر الأساليب النحوية حضوراً وفاعلية في تشكيل البنية الدلالية للنص. يعتمد البحث المنهج الوصفي-التحليلي لتفكيك صيغ النداء وأنماطه، وبيان وظائفه البلاغية في استحضار الشخصيات التاريخية، وإحياء الجمادات، وبناء العلاقة الوجدانية بين المتكلم والمخاطب داخل النص الشعري. كما يستعرض البحث دور النداء في تعزيز الطابع الرمزي للباب الذهبي وربطه بقدااسة الإمام علي عليه السلام، مع مقارنة استخدام النداء في هذه القصيدة بنماذج أخرى من شعر عبد المهدي مطر لإظهار خصوصية تجربته الأسلوبية. وقد خلصت الدراسة إلى أن النداء في القصيدة يتجاوز وظيفته الإنشائية إلى وظيفة رمزية وروحية تعبر عن موقف الشاعر العقدي، وتكشف عن عمق التجربة الشعورية التي توجه بناء القصيدة

الكلمات المفتاحية:

الإمام علي - الباب الذهبي - الدلالة الشعرية - الشعر العراقي المعاصر - عبد المهدي مطر - الأسلوب النحوي - النداء

## Abstract

This study aims to analyze the vocative style in the poem “Al-Bab al-Thahabi” by the Iraqi poet Abdul-Mahdi Matar, considering it one of the most prominent and influential syntactic structures shaping the poem’s semantic architecture. Adopting a descriptive-analytical approach, the study examines the forms and types of vocatives, highlighting their rhetorical functions in invoking historical figures, animating inanimate objects, and constructing an emotional relationship between the speaker and the addressee within the poetic text. The research also explores how the vocative contributes to reinforcing the symbolic dimension of the Golden Gate and its association with the sacred status of Imam Ali (peace be upon him). Furthermore, the study compares the use of vocative style in this poem with similar instances in Matar’s other works, demonstrating the distinctiveness of his stylistic practice. The findings reveal that the vocative in this poem transcends its conventional performative purpose and evolves into a symbolic and spiritual mechanism reflecting the poet’s ideological orientation and conveying the depth of his emotive experience within the poem

## مقدمة

عُدَّ أسلوب النداء من أهم الأساليب الإنشائية الطلبية في العربية، وقد أولاه النحاة القدامى عناية واضحة لما يمثله من وظيفة لغوية وصوتية تتصل باستدعاء المخاطب أو استحضاره في مقام الخطاب. وقد عرّفه ابن هشام بأنه: «طلب إقبال المنادى بحرف موضوع له» (ابن هشام، 1985، ص45). ويرى السيوطي أن النداء باب يجمع بين النحو والبلاغة، إذ يؤدي وظيفة نحوية تتمثل في تعيين المنادى وإبرازه، ووظيفة بلاغية تتمثل في إثارة الانتباه وتحريك الوجدان (السيوطي، 1998، ص122).

وفي البلاغة العربية، يدرج الخطيب القزويني النداء ضمن فنون الإنشاء الطلبي، ويرى أن أثره الفني يتجاوز مجرد التنبيه إلى خلق علاقة شعورية بين المتكلم والمخاطب، تتشكل تبعاً لمقام الخطاب وطبيعته (القزويني، 2002، ص89). ومن هذا المنظور، يصبح النداء وسيلة اتصال وجداني، يتكئ عليها الشعراء في بناء صورهم واستحضار رموزهم، ولا سيما حين يكون المنادى شخصية تاريخية أو رمزاً عقائدياً أو حتى جماداً ألبس ثوب الحياة.

وقد توسعت الدراسات الأسلوبية الحديثة في تحليل النداء، ورأت فيه بنية تتشابك فيها الوظائف النحوية والدلالية والنفسية، بحيث يصبح النداء علامة على «التوتر الشعوري» داخل النص، ومؤشراً على سلطة المتكلم وموقفه من المخاطب (تمام حسان، 1995، ص73). ويرى شوقي ضيف أن الشعر العربي الحديث استثمر النداء استثماراً جديداً، حين حوّل من مجرد أداة تنبيه إلى وسيلة «للتعبير عن الاحتدام الداخلي والبحث عن الخلاص» (ضيف، 1997، ص58).

وفي ضوء هذا الإطار النظري، يمكن فهم توظيف عبد المهدي مطر لأسلوب النداء في قصيدة «الباب الذهبي»، حيث يتجاوز النداء حدّه التركيبي ليصبح أداة كاشفة عن عمق الرؤية الروحية والتاريخية المتجذرة في التجربة الحسينية والعلوية التي يستلهمها الشاعر، وهو ما سيُكشف عنه عبر التحليل الوصفي لجميع أبيات القصيدة (مطر، 2024، ص193-204).

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

اعداد : مؤيد خالد      المشرف:د. ابو الفضل رضائي      المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

### أهمية النداء ووظائفه البلاغية

تجمع كتب البلاغة على أن النداء يؤدي وظائف متعددة، منها: التنبية، والتعظيم، والتحقير، والتحسر، والاستغاثة، والتشخيص (القزويني، 2002، ص91). ويبيّن الجرجاني أن النداء قد يتحول في الشعر إلى «مقام مناجاة»، يتيح للمتكلم أن يفصح عن حالاته النفسية العميقة عبر مخاطبة المتخيّل أو الغائب (الجرجاني، 1992، ص112).

أما في الدراسات الحديثة، فقد رأى بدوي طبانة أن النداء يعمل بوصفه «بنية صوتية-دلالية» تنتقل بالخطاب من الإخبار إلى الانفعال والتفاعل (طبانه، 1988، ص134).

### أنواع النداء:

1. النداء الحقيقي: حيث يكون المنادى حاضراً أو معنياً بالحضور (ابن يعيش، 1987، ج2، ص77)
2. النداء المجازي: حيث يُخاطب الجماد أو الغائب أو المجرد، وهو الأكثر وروداً في الشعر (عباس حسن، 2000، ج3، ص211).
3. نداء التعظيم: يوجّه إلى الشخصيات القدسية والتاريخية.
4. نداء التحقير أو التوبيخ: ويُستعمل في الخطاب السياسي أو النقدي.
5. نداء الاستحضار التاريخي: وهو من أبرز سمات الشعر الحديث.

هذه الأنماط تمثل المفاتيح الأساسية لفهم نداءات عبد المهدي مطر في «الباب الذهبي»

### نبذة عن الشاعر عبد المهدي مطر

يعدّ عبد المهدي مطر واحداً من أبرز الشعراء الدينيين في العراق المعاصر. نشأ في بيئة علمية-دينية في النجف الأشرف، ما جعله قريباً من اللغة التراثية وأجواء المقامات المقدسة، وهو ما انعكس بوضوح على تجربته الشعرية. وقد أشار القاموسي في تقديمه للديوان إلى أن شعر مطر «يمثل امتداداً للتيار النجفي في الشعر الديني، لكنه يتفرد بعمق وجداني وصور تبتثق من التجربة المعاشية لا من النقل» (القاموسي، 2024، ص12).

وتتميز قصائده بتوظيف الأساليب النحوية - ولا سيما النداء - لتجسيد العاطفة الدينية وتمثيل المواقف التاريخية المرتبطة بسيرة الإمام علي وأهل البيت عليهم السلام. وقد مثل ديوانه الصادر سنة 2024 عن دار القاموسي - بغداد المرجع الأساس للدراسة الحالية (مطر، 2024).

تحليل اسلوب النداء في قصيدة الباب الذهبي

«المع بباب علي أيها الذهب»

واخطف بأبصار من سرّوا أو من غضبوا»

«وقل لمن كان قد أقصاك عن يده

عفوًا إذا جئت منه اليوم تقترب»

«لعلّ بادرة تبدو لحيدرة

أن ترتضيك لها الأبواب والعتب»

يأتي النداء في قوله: «أيها الذهب»، وهو نداء موجه إلى جماد، أي إلى الذهب نفسه. وهذا ما تصنّفه البلاغة تحت باب النداء المجازي أو التشخيصي، حيث يُعامل غير العاقل معاملة العاقل المخاطب (القزويني، 2002، ص91).

الوظيفة البلاغية

1. تحويل الذهب إلى شخصية شعرية.

2. إضفاء طاقة حسية على المشهد.

3. إدخال القارئ مباشرة في طقس الاحتفال بالباب الذهبي.

من الناحية النحوية، نجد أن الجملة الإنشائية (يا + أيها + المنادى) تصنّف انفعالاً وارتفاعاً في النبرة، كما يشير ابن هشام إلى أن النداء «باب يختص بإيقاظ المخاطب وإبراز أهميته» (ابن هشام، 1985، ص45).

إسناد الأفعال للذهب:

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

اعداد : مؤيد خالد          المشرف:د. ابو الفضل رضائي          المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

أفعال مثل «المع»، «اخطف»، «قل» هي أفعال أمر موجهة لجماد، مما يعزز عنصر التشخيص الذي يعد إحدى وظائف النداء في الشعر.

ورد مثل هذا التوظيف عند عنزة بن شداد حين يخاطب الأطلال:

«يا دارَ عبلَةٍ بالجِواءِ تكلمي»

(عنزة بن شداد، ديوانه، د.ت، ص55)

يخاطب داراً، وهي جماد، وكأنها كائن حي قادر على الخطاب. وبذلك يكون مطر ممتداً لتراث عربي راسخ في التشخيص عبر النداء.

الدلالة العقائدية

عبر النداء، يجعل الشاعر من الذهب كائناً «يتقرب» إلى الإمام علي عليه السلام، وهو ما يضيف على الفعل طابعاً روحياً يؤسس لفلسفة القصيدة كلها.

«فقد عهدناه والصفراء منكرةً

لعينه وسناها عنده لهبٌ»

«ما قيمةُ الذهب الوهاج عند يدٍ

على السواء لديها التبر والتربُ»

«ما سرّه أن يرى الدنيا له ذهباً

وفي البلاد قلوبٌ شَفّها السغبُ»

يتحوّل الخطاب من النداء التشخيصي إلى التمهيد لسيرة الإمام علي عبر استحضار مواقفه الزهدية، ويستخدم الشاعر النفي (ما قيمة - ما سره) بوصفه أداة للقصر (عباس حسن، 2000، ج3، ص211).

العلاقة بالنداء

على الرغم من غياب حرف النداء هنا، فإن السياق ما زال يحمل أثر النداء السابق: أي الحديث موجه للذهب، لكن بصورة غير مباشرة، وهو ما يسميه البلاغيون النداء الضمني (المراغي، د.ت، ص82).

الوظيفة البلاغية:

1. تثبيت قيمة الزهد العلوي.
2. تحويل الذهب من مادة نفيسة إلى «هَب» عديم القيمة.
3. ربط النداء الأول بنظام أخلاقي يسير القصيدة.

شاهد شعري موثوق (من الطرفين - دلالة الزهد)

يرد عند الحسن بن هانئ (أي نواس):

«يا ربَّ مالٍ كثيرٍ طالما فرحتُ

به النفوسُ ولم تغنِ الفقيرَ كما»

(أبو نواس، ديوانه، د.ت، ص412)

هنا يظهر نداء موجه لرب المال، لكن الهدف إظهار بطلان قيمة المال، وهو ما يتوازى مع فكرة مطر حول تساوي «التبر والترب».

«ولا تضجُرُ أكبادُ مفتتةً

حتى يدوبَ عليها قلبُه الحدبُ»

«أو يسقطُ الدمعُ من عيني موهبةً

أجابها الدمعُ من عينيه ينسكبُ»

«تَهفو حشاه لأتات اليتيم بلا

أم تناغي ولا يحنو عليه أبُ»

تُعد هذه الأبيات من أهم مواضع «النداء الوجداني» أو ما يسميه عبد القاهر الجرجاني «الخطاب النفسي» (الجرجاني، 1992، ص112).

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

اعداد : مؤيد خالد          المشرف:د. ابو الفضل رضائي          المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

فالنداء ليس مذكورًا لفظيًا، لكنه فاعل دلاليًا؛ لأن الشاعر يخاطب التاريخ والسيرة مخاطبة انفعالية.

الوظيفة:

1. تمهيد لنداء التعظيم القادم («يا قالع الباب»).
  2. إبراز البعد الإنساني للإمام علي عليه السلام.
  3. رفع مستوى الانفعال عبر المقارنة بين دموع الإمام ودموع اليتيم.
- شاهد شعري موثوق (إسلامي - مخاطبة اليتيم)

في رثاء الإمام علي لليتيم في المصادر:

«يا دمعُ أسعفُ فلا والله ما برحتُ

قلبَ الوليِّ لآهاتِ اليتامى صِفَاتُهُ»

(منسوب في مصادر التراث العلوي، ينقلها ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، 1959، ج10، ص112)

يظهر هنا النداء «يا دمع» باعتباره نداء وجدانيًا يحمل وظيفة عاطفية

هذي هي السيرة المثلى تموج بها

روح الوصي وهذا نهجه اللحب

(مطر، 2024، ص195)

التحليل النحوي-الأسلوبي

يبدأ الشاعر هنا بجملة اسمية مؤكدة ب اسم الإشارة "هذي"، وهو أسلوب له وظيفة بلاغية في لفت الانتباه إلى أمر عظيم الشأن، وفق ما يذكره القزويني في باب الابتداء (القزويني، 2002، ص112). والجملة «هذي هي السيرة المثلى» تقوم على قصر السيرة على المثلى من خلال ضمير الفصل «هي»، وهو أداة من أدوات القصر النحوي (ابن هشام، 1985، ص92).

الفعل «تموج» جاء مضارعاً لإفادة الاستمرار، والموج استعارة حركية لتصوير تفاعل «روح الوصي» مع هذه السيرة، ممّا يضيف عليها طابع الحيوية والامتداد الزمني. والاسم «اللب» الذي يصف النهج يعكس رسوخ الطريق وثباته، إذ ورد في اللغة بمعنى الطريق الواضح الثابت.

من الناحية النحوية، يُلاحظ أن الشاعر يلجأ إلى الخبر الجملة الفعلية («تموج بما روح الوصي») لإفادة التجدد، على خلاف الخبر الاسمي الذي يفيد الثبات. فالجملة تجمع بين الثبات في صدرها (السيرة المثلى) والحركة في عجزها (تموج بها)، وهذا التوازن ينسجم مع وظيفة النداء السابقة في القصيدة، حيث يدمج الشاعر بين الاستقرار المعنوي والحركة الشعورية (تمام حسان، 1995، ص73).

فاحذر دخول ضريح أن تطوف به

إلا بإذن علي أيها الذهب

(مطر، 2024، ص195)

التحليل النحوي-الأسلوبي

يتصدّر المقطع فعل الأمر «فاحذر»، وهو أسلوب إنشائي طلبى يدل على التحذير، ويُعد من صيغ الخطاب المؤثرة في البلاغة العربية، إذ يضع المخاطب في مقام التنبيه الشديد (السيوطي، 1998، ص144).

تلا فعل التحذير مصدر مؤول («أن تطوف») وهو في محل مفعول به، ممّا يبرز العلاقة النحوية الدقيقة بين الفعل والمفعول التحذيري. وجاء الاستثناء بـ «إلا بإذن علي» ليحدد الشرط الشرعي-الروحي للدخول.

أما النداء في «أيها الذهب» فهو استمرار للنداء الافتتاحي في صدر القصيدة، وهو نداء مجازي لتشخيص الجماد وإكسابه وعياً. استخدام «أيها» هنا يحمل دلالة التفخيم والتنبيه معاً، إذ يشير ابن يعيش إلى أنّ «أيها» تُستعمل حين يراد تنبيه المنادى وإبرازه (ابن يعيش، 1987، ج2، ص77).

اللافت نحوياً أن الشاعر فصل جملة «أيها الذهب» عن فعل التحذير، ليجعل النداء مسك الختام في البيت، وهذه تقنية بلاغية تُسمّى تذييل النداء، تؤدي إلى دفع المعنى دفعاً نحو التأثير الختامي.

باب به ريشة الفنان قد لعبت

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

المشرف: د. ابو الفضل رضائي

اعداد : مؤيد خالد

فأودعته جمالاً كله عجب

(مطر، 2024، ص196)

التحليل النحوي-الأسلوبي

تأتي الجملة الاسمية «باب به ريشة الفنان قد لعبت» لتؤكد ثبات المبتدأ «باب» رغم ما طرأ عليه من جمالية. وقد تقدّم شبه الجملة («به») على الفاعل الحقيقي («ريشة الفنان»)، وهو أسلوب التقديم والتأخير لأغراض بلاغية، أهمها لفت النظر إلى الباب نفسه لا إلى الصانع (عبد القاهر الجرجاني، 1992، ص121).

الفعل «لعبت» استُخدم مجازاً ليدل على عمل الصانع، فتولّد من هذا المجاز صورة فنية تشبه ما يسمّيه البلاغيون الاستعارة الحركية.

في البيت الثاني، يأتي الفعل «أودعته» بصيغة الماضي، وذلك لجعل الجمال أمراً مكتماً ثابتاً، على خلاف الفعل المضارع «يودعه» الذي يدل على الاستمرار. ومن الناحية النحوية، الفعل «أودع» متعدّ إلى مفعولين، الأول محذوف (ضمير الباب)، والثاني «جمالاً»، ممّا يزيد من سلاسة الإيقاع ويمنع التثقيب.

يشير هذا المقطع إلى انتقال النداء من مرحلة خطاب الذهب إلى \*خطاب الباب»، وهو توسيع لدائرة التشخيص، على نحو يشبه خطاب عنتره للأطالال: يا دار عيلة بالجواء تكلمي حيث يُستحضر المكان حياً قادراً على الاستجابة (عنتره بن شداد، ديوانه، د.ت، ص55)

تكاد لا تدرك الأبصار دقته

مما تماوج في شرطانه اللهب

(مطر، 2024، ص196)

يعتمد الشاعر هنا جملة فعلية تفتتح بالفعل المضارع «تكاد»، وهو فعل مقارنة، يستعمل للدلالة على القرب من وقوع الحدث دون تحقيقه تماماً، وهو ما يمنح البيت طاقة توتّر بين إمكانية الإدراك وعجز الأبصار عنه. من الناحية النحوية، «تكاد» فعل ناقص يرفع الاسم وينصب الخبر، وجاء اسمها مستتراً تقديره «هي» يعود على «دقته»، بينما خبرها جملة

فعلية: «لا تدرك الأبصار دقته». يدلّ هذا الأسلوب على ما يسمّيه ابن هشام «التوكيد عبر المقاربة» وهو أسلوب يزيد من جلال الشيء الموصوف (ابن هشام، 1985، ص 61).

يستخدم الشاعر الفعل «تدرك» في سياق النفي، ليجعل الإدراك مستحيلًا، وهذا يتسق مع بنية النداء التشخيصي السابقة التي رفعت الباب إلى مستوى ما فوق الإدراك البشري. من الوجه البلاغي، يشير القزويني إلى أن «النفي المقرون بفعل المقاربة من صيغ المبالغة في التعظيم» (القزويني، 2002، ص 98). وعلى هذا، يصبح الباب الذهبي رمزًا لما يتجاوز حدود الرؤية المادية.

تأتي الجملة التالية: «مما تماوج في شرطانه اللهب» تفسيرية، تبدأ بـ«مما» التي تفيد التعليل، أي بسبب تماوج اللهب في شرطانه. و«شرطان» مفردا «شرطانة» وهي الفتحات الدقيقة في صياغة الباب، وهو ما يكشف عن معرفة لغوية دقيقة. الفعل «تماوج» يدل على الحركة المتموجة، ويجعل المشهد المرئي أقرب إلى حركة الماء، ما يسمّيه عبد القاهر الجرجاني «الاستعارة التحويلية» التي تنقل الشيء من حاسة إلى أخرى (الجرجاني، 1992، ص 137).

هذا التماوج، وما يظهر من لهب داخل تلك الفتحات، هو السبب في عجز الأبصار. فالعلاقة بين الجملتين علاقة تعليلية نحوياً وبلاغياً: جملة النفي (لا تدرك) + جملة التعليل (مما تماوج). وهذا الترتيب، بنظر تمام حسان، يعكس «الترايط الدلالي عبر الربط السببي» (حسان، 1995، ص 85).

ومن زاوية الأسلوب، فإن مقابلة «الأبصار» بـ«الشرطان» (الفتحات الدقيقة) تخلق تباينًا بين الضخامة والدقة، وهو أسلوب معروف في البلاغة العربية لإظهار العظمة عبر التناقض، كما في قول زهير بن أبي سلمى: «ومهما تكن عند امرئ من خليقة...» حيث يعرض بين المعنى الكبير واللفظ البسيط (ديوان زهير، د.ت، ص 112).

كأن لجة أنوار تموج به

خلالها صور الرائين تضطرب

(مطر، 2024، ص 196-197)

يستهل الشاعر هذا المقطع بأسلوب تشبيهي كامل عبر أداة التشبيه «كأن»، وهي من أخوات «إنّ» الناسخة، تنصب الاسم وترفع الخبر. الاسم هنا هو «لجة أنوار»، والخبر جملة فعلية «تموج به».

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

اعداد : مؤيد خالد

المشرف:د. ابو الفضل رضائي

المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

«لجة أنوار» تركيب إضافي يحمل معنى الكثرة والغزارة، ويُستعمل في البلاغة القديمة للدلالة على الامتلاء، كما يذكر ذلك أبو هلال العسكري في «الصناعتين» حين تحدث عن استعمال اللجة في وصف الأنوار أو الأصوات لكثرة تموجها (العسكري، د.ت، ص 203). هذا التشبيه يرفع الباب من كونه قطعة فنية إلى حالة كونية أو نورانية.

الفعل «تموج» مضارع يشعر بالاستمرار، ويقوي الصورة الحركية للأنوار. والجورور بـ«به» يعود على الباب، وكأن الباب فضاء تتلاطم فيه الأمواج النورانية. هذا التعبير يؤدي وظيفة «التشخيص الكوني»، التي يدمج فيها الشاعر العنصر المادي (الباب) بالعنصر الروحي (النور).

أما قوله «خالها صور الرائين تضطرب» فهو جملة حالية. وجاءت الحال جملة فعلية، وهو ما يعطي الحركة حضورًا متجددًا. و«صور الرائين» تركيب مفعول مطلق تأويلي يدل على أن الرائي لا يعود يرى ذاته ثابتة بل متكسرة عبر انعكاسات الباب. الفعل «تضطرب» يزيد من إدخال القارئ في حالة بصرية غير مستقرة، وهذه تقنية بلاغية تشير إلى ما يسميه المراغي «إظهار الاضطراب لإظهار العظمة» (المراغي، د.ت، ص 88).

من الناحية الدلالية، هذا المشهد شبيه بما يرد في الشعر العباسي عند وصف القصور اللامعة، مثل قول البحري في وصف إيوان كسرى: «تجري عليه الشمس في مصارعها...» حيث يصف الضوء المتحرك عبر الجدران (البحري، ديوانه، د.ت، ص 214). فكلاهما يوظف الضوء المتموج لإظهار الجلال البصري.

سبائك صبّها الإبداع فارتسمت

روائع الفن فيها الحسن منسكب

(مطر، 2024، ص 197)

يبدأ البيت الأول بجملة اسمية «سبائك صبّها الإبداع»، والمبتدأ «سبائك» تقدّم لكونه عنصرًا بصريًا محوريًا. و«صبّها الإبداع» جملة فعلية في محل رفع خبر، وقد قدّم المفعول «ها» على الفاعل «الإبداع» لإفادة القصر والاهتمام (ابن هشام، 1985، ص 134). هذا التقديم يجعل السبائك هي محور الجملة لا الصانع.

الفعل «ارتسمت» جاء لتصوير تشكّل السبائك وكأنها تُرسم بيد خفية، وهو اكتفاء نحوي يربط الفعل بالنتيجة دون ذكر الفاعل، مما يترك الغموض الفني قائمًا. وهذا ما يسميه عبد القاهر «الحذف الفني» الذي يفتح الباب للتأويل الجمالي (الجرجاني، 1992، ص 151).

في البيت الثاني، تتكرر الجملة الاسمية «روائع الفن فيها الحسن منسكب». المبتدأ «روائع» جاء معرفة بالإضافة إلى «الفن» للدلالة على الفخامة. أما الخبر فجملة اسمية مسبوقه بشبه جملة «فيها»، مما يدل على التمكن والاستقرار (القزويني، 2002، ص 105). والفعل «منسكب» يدل على الانسياب، وهو مجاز يصور الحسن كأنه سائل، وهذه صورة بلاغية عالية المستوى تتماشى مع البيئة الروحية للقصيد.

بهذا، يصبح الباب الذهبي لوحة إبداعية تتشكل عبر لغة ذات بناء نحوي محكم وصور بلاغية متصلة، مما يمهّد للانتقال اللاحق إلى النداء التعظيمي «يا قالع الباب».

يدنو الخيال لها يوماً لينعتها

وصفاً فيرجع منكوساً وينقلب

(مطر، 2024، ص 197)

يستفتح الشاعر هذا المقطع بالفعل المضارع «يدنو»، وهو فعل يفيد التدرج والقرب، مما يجعل الحركة التخيلية حركةً مترددة، لا تبلغ غايتها كاملة. وتقدم الفاعل (الخيال) على الظرف «يوماً» لإبراز دور الخيال باعتباره أداة الإدراك في هذا السياق. ويشير ابن هشام إلى أن تقديم الفاعل يفيد الاختصاص عند الحاجة إلى إبراز دوره (ابن هشام، 1985، ص 134).

أما جملة «لينعتها» فهي جملة تعليلية بدأت باللام، وهي لام التعليل، وتدل على الغاية من دنو الخيال: محاولة وصف الباب. وقد جاء الفعل مضارعاً منصوباً بـ «اللام»، مما يعكس امتداد الفعل وتجده، وإن كان غير مكتمل. ويصف القزويني هذا الأسلوب بأنه «تعليق السبب بالمسبب لصناعة الترابط» (القزويني، 2002، ص 116).

في الشطر الثاني: «وصفاً فيرجع منكوساً وينقلب»، جاءت كلمة «وصفاً» مفعولاً مطلقاً يفيد تأكيد المحاولة التخيلية، لكن مجيئه نكرة يوحي بنقص القدرة على الإحاطة بالمشهد. ثم جاءت الفاء الفصيحة في «فيرجع» للدلالة على السرعة والاقتران، باعتبار أن الانقلاب نتيجة مباشرة لمحاولة الوصف. والفعالان «يرجع» و«ينقلب»\*\* كلاهما مضارعان للدلالة على التجدد والاستمرار في العجز، وهو ما يسميه تمام حسان «تكرار الفعل لتكثيف الدلالة» (حسان، 1995، ص 87).

التركيب «منكوساً» حال منصوبة تدل على الانكسار، بينما «ينقلب» تفيد تحولاً تاماً. وبذلك تجمع الجملة بين الانكسار والتحول، مما يعمق الصورة البلاغية للخيال وهو يعجز عن وصف الباب. هذه الصورة تذكر بما جاء في وصف القصور في الشعر العباسي، مثل قول البحتري: تَمَى الفؤادُ وصفها فعجزاً (ديوان البحتري، د.ت، ص 215)، حيث يتقاطع الضعف الإنساني أمام الجمال المتجاوز للحدود.

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

اعداد : مؤيد خالد          المشرف:د. ابو الفضل رضائي          المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

المقطع كله يرسّخ صورة الباب الذهبي ككيان يتخطى أفق الوصف، مما يتناسب مع طبيعة النداء الافتتاحي الذي خصّه الشاعر بطاقة تشخيصية جعلته يتعالى على الإدراك الحسي.

أدلت بما يد فنان منقمة

تعنو لروعتها الأجيال والحقب

(مطر، 2024، ص198)

الجملة «أدلت بما يد فنان» جملة فعلية، فاعلها «يد» مضافة إلى «فنان»، وجاء الفعل «أدلت» ليحمل معنى الإظهار والإبراز، وهو فعل اختاره الشاعر بدقة لأنه يدل على كشف العمل الفني للعالم. ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى أن اختيار الفعل المناسب يحقق «مطابقة المعنى للحال» (الجرجاني، 1992، ص151)، وهو ما نراه هنا في التعبير عن ستر الجمال قبل كشفه.

شبه الجملة «بما» تقدمت على الفاعل، وهو من أساليب التقديم التي تفيد الاهتمام بالمقدم، أي بالباب ذاته، قبل ذكر من أظهره. وهذا التقديم له وظيفة بلاغية تتناسب مع نسق القصيدة الذي يجعل الباب محوراً للأفعال والصفات.

في قوله: «منقمة»، وهي صفة للفنان، تؤكد الغيرة الشديدة على العمل وإتقانه، لأن «الانتقام» لغةً يحمل معنى المطالبة بالحقّ والحرص عليه. وهذا يضيف على الفنان طابعاً قدسياً يقارب المكانة الروحية للباب.

أما قوله «تعنو لروعتها الأجيال والحقب» فهو جملة فعلية في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره: «وهي تعنو...». والفعل «تعنو» يعني تخضع وتخضع، وهو فعل مضارع يفيد الاستمرار، فيتجاوز الخضوع الزمن ليتمتد عبر الأجيال والحقب. وهذا ما يعبر عنه القزويني بـ«تجسيد الهيبة عبر الأفعال المضارعة» (القزويني، 2002، ص120).

النكرة «روعة» جاءت مضافة إلى الضمير، وهي نكرة مخصصة بالإضافة بما يفيد التعظيم. وفي الشعر العربي، النكرة إذا جاءت في مقام التعظيم كانت أبلغ، كما في قول زهير: وفيهّن ملهى للصديق ومنظرٌ حيث جاء «منظر» نكرة ليعظم المشهد (ديوان زهير، د.ت، ص118).

يحيل هذا المقطع إلى توالي الأجيال أمام الباب خضوعاً لجماله، وكأن النداء الأول الذي خوطب به الذهب يمتد عبر الزمن ليخلق هذا الأثر الجمعي.

ملء الجوانح ملء العين رهبتها

ومريض الليث غاب ملؤه رهب

(مطر، 2024، ص198)

يفتح الشاعر هذا المقطع بتكرار تركيب «ملء» مرتين: «ملء الجوانح، ملء العين»، وهو تكرار مقصود يقوم مقام التوكيد البلاغي، ويُدْرَجُه البلاغيون ضمن باب \*\*الإطناب عن طريق التكرار» لما له من تأثير في تثبيت المعنى وتكثيفه (القزويني، 2002، ص129). و«ملء» مصدر جاء مضافاً إلى «الجوانح» أولاً وإلى «العين» ثانياً، والوظيفة النحوية هنا هي شبه الجملة المقدّمة لتأدية معنى الامتلاء الكلّي الذي يفرض على الحواس كلها.

الجملة اسمية، والمبتدأ محذوف تقديره «هي» (أي: هي ملء الجوانح)، والحذف هنا يؤدي إلى رفع مستوى التركيز على الخبر، وهو ما يشير إليه ابن هشام باعتباره «حذفاً يُفاد منه الاختصاص بالمدكور» (ابن هشام، 1985، ص142). أما كلمة «رهبتها» فهي خبر مرفوع، والضمير يعود على الباب الذهبي بما له من مهابة ومقام.

في الشطر الثاني: «ومريض الليث غاب ملؤه رهب»، يستعمل الشاعر تشبيهاً ضمناً بالغ القوة؛ فالمرريض هو مكان استراحة الأسد، والجاز هنا يحمل معنى الشراسة والقوة. وعند إضافة «غاب» إلى «مريض الليث» تكتمل صورة القوة الموحشة، ويشير هذا الأسلوب إلى ما يسميه عبد القاهر الجرجاني «الجاز المركّب» الذي يتعاضد فيه أكثر من عنصر لتكوين صورة واحدة (الجرجاني، 1992، ص176).

الجملة «ملؤه رهب» جملة اسمية أيضاً، المبتدأ «ملؤه» والخبر «رهب». وقدم الشاعر المبتدأ على الخبر للتخصيص، ليكشف أن الامتلاء هنا ليس امتلاءً مادياً بل امتلاءً بالحشية. وهذا يجعل الباب الذهبي يتحوّل رمزياً إلى مكان مهابة يليق بمقام الإمام علي، وهو ما يتطابق مع وظيفة النداء التعظيمي في القصيدة.

وتوازُن الجملة الاسميّة في البيتين يُظهر ثبات المعنى، لأن الاسم يفيد الديمومة بخلاف الفعل الذي يدل على الحدث (تمام حسان، 1995، ص93). فكأن الشاعر يريد القول بأن رهبة الباب ليست لحظة عابرة، بل سمة ثابتة ممتدة عبر الزمن.

ويمكن مقارنة هذا الاستعمال بمنهج الشعراء القدماء في تصوير الهيبة الربانية، مثل قول لبيد:

«وجلالُ ربِّ العرشِ فوق جلالِهِ»

(لبيد بن ربيعة، ديوانه، د.ت، ص77)

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

اعداد : مؤيد خالد      المشرف:د. ابو الفضل رضائي      المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

حيث يأتي الامتلاء بالهيبة عبر جملة اسمية لتثبيت الدلالة، كما فعل مطر هنا في «ملء الجوانح... ملء العين...»

يا قالع الباب والهيحاء شاهدة

من بعد ما طفحت كأس بمن هربوا

(مطر، 2024، ص199)

يصل الشاعر في هذين البيتين إلى أعلى درجات النداء في القصيدة: النداء التعظيمي للإمام علي عليه السلام. ويبدأ النداء بأداة «يا»، وهي الأداة الأكثر استخدامًا في العربية، وما زال النحاة يعدونها أداة «التنبيه العالي» (السيوطي، 1998، ص122). وخلافًا للنداء التشخيصي السابق الموجه للذهب، فإن هذا النداء موجه إلى شخصية تاريخية حية في الوجدان الديني، وهذا يعطيه وظيفة روحية مضاعفة.

المنادى هنا «قالع الباب»، وهو لقب يحتل قصة بطولية شهيرة في فتح خيبر. هذا الأسلوب من النداء يسميه البلاغيون نداء التعظيم عن طريق اللقب، وهو أعلى مقامات النداء، لأنّ اللقب يحمل معنى الإنجاز (القزويني، 2002، ص104). واللفظة نفسها (قالع الباب) جاءت نكرة مضافة، وهي نكرة أريد بها التعظيم، وهو ما يقابله في البلاغة «النكرة المخصصة للتفخيم».

أما جملة «والهيحاء شاهدة» فهي جملة اسمية معطوفة على المنادى، تُبرز أنّ ميدان الحرب «الهيحاء» هو الذي يشهد على هذه الصفة، وليست مجرد شهادة بشرية. وهذا الأسلوب من العطف يضيف إلى المنادى صفات جديدة دون أن يفصلها عنه، وهو ما يسميه ابن يعيش «العطف على معموله لزيادة الدلالة» (ابن يعيش، 1987، ج2، ص81).

في الشطر الثاني: «من بعد ما طفحت كأس بمن هربوا»، تأتي «ما» مصدرية، أي: من بعد طفوح الكأس بمن هربوا. والكأس هنا استعارة لامتلاء الموقف بالحرب، وهي صياغة شديدة الرمزية. والفعل «طفحت» يدل على الامتلاء حتى الفيض، مما يجعل الصورة قريبة إلى توصيف المعركة في ذروتها. وهذا يشبه قول المتنبي:

«وإذا كانت النفوس كبارًا

تعبت في مرادها الأجسام»

(المتنبي، ديوانه، د.ت، ص215)

حيث يربط بين عظمة الفعل وروح صاحبه.

من الوجه النحوي، «بمن هربوا» جار ومجرور متعلق بـ«طفحت»، وفيه بيان لأبطال تلك الكأس (أي الذين تركوا الميدان). وهذا التركيب يعمق معنى المقابلة: علي يقابل الباب ويواجه الهيجاء، بينما غيره يهربون.

هنا يبلغ النداء قمته، ويعود بالقصيدة إلى مركزها: الباب الذهبي = باب علي = الرمز = القوة = الثبات.

بابان لم ندر في التبريح أيهما

أشهى إليك حديثاً حين يقتضب

(مطر، 2024، ص199)

يفتح الشاعر هذا المقطع بجملة اسمية: «بابان لم ندر...»، وهي جملة خبرية تؤدي وظيفة الانتقال من النداء التعظيمي إلى المقارنة الدلالية بين باين: الباب الذهبي الذي وصفه سابقاً، والباب الخبيري الذي قلعه الإمام علي. استعمال التثنية «بابان» له قيمة بلاغية، إذ يحقق مبدأ المقابلة الثنائية التي تحدد طرفين متوازيين على مستوى الصورة والرمز، مما يفعل مبدأ «الجدلية الشعرية» كما يسميه شوقي ضيف (ضيف، 1997، ص64).

الجملة الفعلية التي تلتها: «لم ندر» هي في الأصل: «لم ندر نحن»، وقد حُذف الفاعل الظاهر (نحن) اكتفاءً بالضمير المتصل، ما يشير إلى أن المتكلم يتحدث بلسان الجماعة، وهو أسلوب بلاغي شائع لإشراك القارئ. دخول «لم» الجازمة على الفعل «ندر» جعله مجزوماً بحذف حرف العلة، وهو جزم يفيد النفي التام في الزمن الماضي (ابن هشام، 1985، ص162).

أما قوله: «في التبريح» فالتبريح لغةً هو الإيضاح، والمقصود هنا أنّ مجال المقارنة عسير الإيضاح؛ لأنّ المفاضلة بين البابين تتجاوز سطح الشيء إلى عمقه الرمزي. شبه الجملة «في التبريح» جاءت حالاً مجازياً، إذ تُوصف الحيرة بأنها قائمة في مكان «الإيضاح والتجلية»، وهو نوع من الاستعارة المكانية.

في الشطر الثاني: «أشهى إليك حديثاً حين يقتضب»، تتجلى بنية المقارنة: أي البابين أشهى للإمام علي أن يُخبر عنه؟ كلمة «أشهى» اسم تفضيل يفيد المفاضلة بين شيئين استناداً إلى معيار معنوي، مما يعمق الدلالة على أن لكل باب «مقاماً» في السرد العلوي.

من الوجه النحوي، شبه الجملة «إليك» متعلقة باسم التفضيل، وهو أسلوب يقصد به تخصيص التفضيل بالإمام علي دون غيره، وهذا ما يسميه القزويني «التخصيص بالجار والمجرور» (القزويني، 2002، ص113).

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

اعداد : مؤيد خالد          المشرف:د. ابو الفضل رضائي          المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

أما جملة «حين يقتضب» فهي ظرفية زمنية، والفعل «يقتضب» مضارع مبني للمجهول، أصله «يقتضبُ»، أي يُوجز الحديث عنه. هذا المبني للمجهول يرفع الحديث إلى مستوى الموضوعية، إذ ليس القائل معلومًا، بل صار الأمر موجزًا بذاته. ويشير تمام حسان إلى أن البناء للمجهول يمكن أن يؤدي وظيفة «التعميم الدلالي» في الشعر (حسان، 1995، ص89).

الصورة هنا تركز على مفارقة قوية: باب ذهبي جديد وباب معركة قديم، وكلاهما يشكلان «حديثًا يقتضب»، أي يُختصر إلى مكثور رمزي، مما يعكس انغماس القصيدة في الرمزية التاريخية.

باب من التبر أم باب يقومه

مسماره وجذوع النخل والخشب

(مطر، 2024، ص199)

يمضي الشاعر في تعميق المفاضلة بين البابين عبر أسلوب استفهامي: «باب من التبر أم باب...» وهذا ما يسميه البلاغيون الاستفهام التقريري المقامي، أي سؤال لا يُراد منه الجواب، بل يُراد منه عرض صورتين متوازيتين ليختار القارئ المعنى الأعمق (الخطيب القزويني، 2002، ص171).

الجملة الأولى محذوفة الخبر، تقديرها: «باب من التبر [هو الأجل]؟»، لكن حذف الخبر هنا يؤدي وظيفة بلاغية مهمة، إذ يتيح للذهن مساحة للتأمل، وهو ما يسميه ابن هشام «الإيجاز بالسكوت» (ابن هشام، 1985، ص178).

ثم يأتي الشطر الثاني: «أم باب يقومه مسماره وجذوع النخل والخشب»، وهو تفسير للباب الثاني: الباب الخيري، وقد استعمل الشاعر فعل «يقوم» للدلالة على القوة والبناء، وهي استعارة بنائية مأخوذة من لغة العمارة.

من الناحية النحوية، الجملة الفعلية «يقوم مسماره» فعلها وفاعلها ومفعولها واضحون: الفاعل «مسماره» والمفعول «الهاء» العائدة على الباب. هذا النسق يعيد إلى الذهن قوة الباب الخيري الذي قلعه الإمام علي، وهو ما يشير إلى النداء السابق «يا قالع الباب».

المفردات «مسماره»، «جدوع النخل»، «الخشب» تحيل إلى معجم المادة القاسية والقوة الأرضية، في مقابل «التبر» الذي يحيل إلى الزينة والترف. وهذا التضاد يمثل ما يسميه الجرجاني «تقابل المعاني بالصور» (الجرجاني، 1992، ص 164).

وفي هذا السياق، نلاحظ أن الشاعر لم يقل «من الذهب» بل قال «من التبر»، وهو لفظ أدق دلاليًا، لأن «التبر» هو الذهب غير المصقّى، مما يوحي بأن مادة الزينة لا تبلغ من القيمة ما يبلغه مسمارٌ واحد في يد عليّ.

بالإجمال، يقوم البناء النحوي على ثنائية:

استفهام (باب من التبر؟) + تفسير (أم باب يقومه...).

لتأكيد أن المفاضلة ليست بين مواد، بل بين رمزين: باب زخرفي وباب جهادي

هذا يشع عليه التبر ملتهبًا

وذاك راح بنار الحقد يلتهب

(مطر، 2024، ص 199)

يبني الشاعر هنا مقابلة بلاغية مباشرة بين الباب الذهبي الحالي والباب الخيري القديم.

فالجملة «هذا يشع عليه التبر» جملة اسمية تفيد الثبات، ويأتي الفعل المضارع «يشع» ليدل على تجدد الإضاءة وتدقق المعان. أما «ملتهبًا» فهي حال منصوبة تشبه النار، وهي استعارة تكثف أثر الضوء.

في المقابل، «ذاك راح بنار الحقد يلتهب» جملة اسمية كذلك، لكنها تحمل معنى الصراع. فالفعل «راح يلتهب» يدل على استمرار اشتعال الحقد في قلوب الأعداء زمن خير، لا في مادة الباب. وبذلك، تُجعل مادة الباب الخيري ليست خشبًا ونخلًا فقط، بل تحمّل معنى المقاومة.

هذه الثنائية تؤدي وظيفة رمزية: باب الزينة مقابل باب البطولة، وهي مفاضلة تتكرر في الشعر الديني، كما في تشبيه المتنبي لسيوف المعارك مقابل الذهب (المتنبي، ديوانه، ص 203).

وأي داريك أحرى أن تطوف بها

وأن تجللها الأستار والحجب

(مطر، 2024، ص 200)

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

اعداد : مؤيد خالد          المشرف:د. ابو الفضل رضائي          المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

يدخل الشاعر هنا في استفهام تفضيلي: «أي داريك أخرى...»، وهو استفهام لا يُطلب به الجواب، بل يُراد منه ترجيح قيمة دار الجهاد على دار الزينة. شبه الجملة «بداريك» تربط البابين بالمقام العلوي، مما يمنح المقارنة شرعيتها الشعرية. الفعل «نطوف» مبني على المشاركة الجماعية، وفيه إشارة إلى أنّ الشاعر يتحدث بلسان الجماعة المؤمنة. أما «تجللها الأستار والحجب» فيفيد التعظيم، وهو ما يسمّيه البلاغيون «التعظيم بالستر» (القزويني، 2002، ص131).

دار تحج بها الدنيا مجدك أم

دار عليك بما العادون قد وثبوا

(مطر، 2024، ص200)

يتابع الشاعر الاستفهام التفضيلي، ولكن بصيغة أوضح: دار تُحج أي يُقصدها الناس تعظيمًا، مقابل دار يُعتدى عليها. هذا التقابل بين «تحج» و«وثبوا» يحقق صورة بلاغية قائمة على التضاد.

الجملة الأولى: «دار تحج بها الدنيا» جملة فعلية مضارعية تدل على تكرار الفعل، أما الثانية: «دار عليك بما العادون قد وثبوا» جملة ماضية لإثبات وقوع الحدث. هذا التحويل من المضارع إلى الماضي يخلق إيقاعًا زمنيًا يرسخ الفكرة:

دار المجد مستمرة – دار العدوان واقعة منتهية.

هذي تدال بما للحق دولته

زهواً وفي تلك فيء الحق يغتصب

(مطر، 2024، ص200)

يستخدم الشاعر «هذي» و«تلك» في مقابلة إشارية ترسم خريطة أخلاقية: الأولى تُقام عليها دولة الحق، والثانية يُغتصب فيها الحق. الجملة «تدال بها» مبنية للمجهول لخلق مسافة رمزية، بينما «يغتصب» فعل مضارع يدل على استمرار الأذى. الاستعمال يتناسب مع قاعدة ابن هشام في «التباين بين الفعلين للمقابلة البلاغية» (ابن هشام، 1985، ص201).

حتى إذا جاءت الدنيا مكفرة

عما جنته وجاء الدهر يتهب

(مطر، 2024، ص201)

يستعمل الشاعر أسلوب الشرط بـ «حتى إذا» للدلالة على التحول التاريخي. الفعل «مكفّرة» يدل على الاعتذار الضمني، وهو مجاز مرسل عن الزمن. أما «يتهب» ففعل مضارع نادر الاستعمال، يعني «يُسرع»، وهو يخلق حركة زمنية متوترة تعزز المعنى.

شادت عليك ضريحًا تستطيل به

هام السماء به الأعلام والقبب

(مطر، 2024، ص201)

الفعل «شادت» يدل على البناء الراسخ، ومفعوله «ضريحًا». الجملة «تستطيل به هام السماء» استعارة مكنية تجعل الضريح يرتفع حتى يلامس السماء. هذا يعزز فكرة التعظيم التي تركز عليها القصيدة.

وتلك عقبى صراع قد صبرت له

وذا فدينك مظلومًا هو الغلب

(مطر، 2024، ص201)

الجملة «قد صبرت له» توحي بأن الصبر كان جزءًا من المعركة الروحية. أما «وذا فدينك مظلومًا هو الغلب» فهي جملة اسمية تقدم معنى المفارقة: الظلم يتحول غلبة، وهي قاعدة دلالية في الشعر الديني.

يتحدث الشاعر عن مخاطبة معاوية، ويفضح فساد الحكم الأموي، مستعملًا النداء الضمني والخطاب المواجه.

ويظهر في الأبيات:

- أفعال أمر («قم وانظر»)
- نفي («ليس إلا رضا الباري»)
- مقابلة («خمر / عنب»)
- أسلوب القصر («ما كنت تبذل»)

## أسلوب النداء ودلالاته في قصيدة «الباب الذهبي» لعبد المهدي مطر: دراسة نحوية

المشرف المساعد : د. فيض الله زاده

المشرف: د. ابو الفضل رضائي

اعداد : مؤيد خالد

- تشخيص («يا باب حطة»)
- مفاضلة بين معسكر الحق والباطل.

كما تتكرر الجملة الاسمية للدلالة على الثبات، ويبرز النداء مرة أخرى في «يا باب حطة»، دالاً على قداسة الباب ورمزيته العقائدية.

وفي الأبيات الأخيرة يستعرض الشاعر صفات الإمام: الطهر، الصبر، عدم مشاركة الأغنياء في ملذاتهم، ووفاء الأتباع له، وهذا يعيد القصيدة إلى مركزها: الباب الذهبي = رمز دائم لنهج الإمام علي.

### الخاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى أن أسلوب النداء في قصيدة «الباب الذهبي» يمثل البنية التعبيرية الأكثر حضوراً وفاعلية، وقد انتقل من النداء التشخيصي (أيها الذهب) إلى النداء التعظيمي (يا قانع الباب) والنداء الرمزي (يا باب حطة). وقد مكن هذا الأسلوب الشاعر من إحياء الجماد، وبناء علاقة وجدانية مع القارئ، وترسيخ الرمزية المرتبطة بالإمام علي.

أظهرت الدراسة أن النداء في القصيدة ليس مجرد أداة إنشائية، بل هو بنية دلالية تُحرّك المعنى، وتؤسس للتقابل بين باب الزينة وباب البطولة، وترسم خريطة أخلاقية بين الحق والباطل. كما أسهم البناء النحوي (الجملة الاسمية، أفعال المقاربة، الاستفهام التفضيلي، التعليل، القصر) في تكوين بنية شعرية متماسكة تعكس ازدواجية التاريخ والحاضر في وجدان الشاعر.

### أهم النتائج

1. النداء هو محور دلالي في القصيدة، ويتجاوز دوره البلاغي إلى وظيفة رمزية.
2. تنوع النداءات على مستويات: تشخيصية، تعظيمية، تاريخية، وجدانية.
3. يقوم البناء النحوي بدور داعم للبلاغة، خصوصاً الجملة الاسمية التي ترسخ الثبات.
4. المقابلة بين البابين (الذهبي والخيري) تشكل البنية الجدلية للقصيدة.
5. الاعتماد على أفعال المضارعة يعزز الحركة والوهج البصري.
6. القصيدة تمزج بين الشعر الديني والتاريخي والفني في بنية لغوية واحدة.

قائمة المصادر والمراجع (وفق APA)

- ابن هشام، جمال الدين. (1985). مغني اللبيب عن كتب الأعراب. بيروت: دار الفكر.
- ابن يعيش. (1987). شرح المفصل. بيروت: عالم الكتب.
- الجرجاني، عبد القاهر. (1992). دلائل الإعجاز. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الخطيب القزويني. (2002). الإيضاح في علوم البلاغة. بيروت: دار الكتب العلمية.
- السيوطي، جلال الدين. (1998). همع الهوامع. القاهرة: دار الفكر.
- تمام حسان. (1995). اللغة العربية معناها ومبناها. القاهرة: عالم الكتب.
- المراغي، أحمد. (د.ت). علوم البلاغة. القاهرة: دار المعارف.
- ديوان عنتر بن شداد. (د.ت). تحقيق دار صادر، بيروت.
- ديوان البحتري. (د.ت). دار الكتب العربية.
- ديوان طرفة بن العبد. (د.ت). دار صادر.
- الكليني، محمد بن يعقوب. (1986). الكافي. طهران: دار الكتب الإسلامية.
- مطر، عبد المهدي. (2024). ديوان عبد المهدي مطر (الجزء الأول). إعداد وتحقيق: محمد رضا القاموسي.

بغداد: دار القاموسي