ألفاظ الظلمة والنور المحوريّة في الشعر المهجريّ الشماليّ

أ. م. د علـي جميـــل أحمد العبـيـديّ م. م أحمد عيسى دهيم المطيريّ

The Lexical Phrases of Day and Night of the Northern Exiled Poem

Prof.Asst.phd .Ali Jameel Ahmad Al obaidy
Instructor; Asst. Ahmad Essa Douhaim Al Mutairee

The search deals with the lexical semantic phrases for the northern exiled poem that has been used by poets to explain the performance art and chose five exiled poets with exclusion one of them, where this one have been studied in (Al Khalil University in Palestine), also it chose the semantic of darkness and light to indicate the day and night, it discussed their subject and the poets interest, those have been chosen as an example.

Les expressions axiaux de l'obscurité (La nuit) et de la lumière (Le jour) dans la poésie immigrante du nord

P. A. D. Ali Jamal Ahmad Al oubaidee...
P.D. Ahmad Essa Douhaim Al Mutairee...

La recherche prend en effet la signification axiale des expressions de la poésie immigrante du nord dont les poètes les effectuent à fin de montrer la performance technique , choisissant d'autant cinq poètes immigrés, expulsant d'ailleurs l'un qui était déjà étudié dans l'université d'Al Khalil en Palastine, puis elle a plutôt choisi les deux mots de l'obscurité et de la lumière comme une indication de la nuit et du jours, discutant en outre comme un exemple leurs sujets et le soucis des poètes de cette recherche…

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على خاتم النبيّين محمّد وعلى آله وصحبه، وبعد:

فارتأينا في هذا البحث أن ندرس الدلالة المحوريّة لألفاظ الشعر المهجريّ الشماليّ، ونقصد بالدلالة المحوريّة للألفاظ أنها تحمل دلالة ارتكازية أو مفصليّة يلحّ الأديب أو الشاعر على الإتيان بها موظّفًا إياها توظيفًا يخدم أغراضه الفنيّة من حيث التصوير الأدائي أو الترميزيّ بأبعادٍ مجازيّة أو استعاريّة، وقامت هذه الدراسة على التحليل الدلاليّ الذي يكشف سياق اللفظة داخل التركيب الذي وُجدتْ فيه، إذ تتلخّص أهمّ مبادئ نظريّة الحقول الدلالية بما يأتي:

١- إنّ الوحدة المعجمية تنتمي إلى حقلٍ واحدٍ معيّن .

٢- كلّ الوحدات تنتمي إلى حقول تخصّها .

٣- لا يصحّ إغفال السياق الذي ترد فيه الوحدة اللغوية .

٤- مراعاة التركيب النحويّ في دراسة مفردات الحقل[١].

وقد حدّدنا خمسة شعراء من المهجريّين الشماليّين هم: جبران خليل جبران، ورشيد أيوب، وميخائيل نعيمة، وندرة حدّاد، ونسيب عريضة، في حين لم ندرس إيليا أبا ماضي لأنّه دُرِسَ في محفل علميّ آخر في جامعة الخليل بفلسطين[٢]، ومن هذا المنطلق سلّطنا الضوء على سائر شعراء الرابطة القلمية. ومن الله التوفيق .

---

(١) ينظر: نظرية الاكتمال اللغوي، د. أحمد طاهر حسين: ٢٠٠ .

(٢) عنوان الرسالة هو (ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر إيليا أبي ماضي – دراسة دلالية) للباحث: فايز رسمي الشوامرة، جامعة الخليل، ٢٠٠٧ .

التوطئة

قبل البدء في بيان مفهومي الظلمة والنور لا بدّ من بيان أمرٍ، مؤدّاه أنّ هذين المفهومين في الحضارات الأولى قد تشابها فيما بينهما تشابهًا واضحًا، إذ تُظهر الأساطير المصريّة القديمة، ولا سيّما في الجزء التاسع والثلاثين من كتاب الموتى لوصف القتال بين الإلهين، تشابه إله الشمس وإله الليل، أو إله النور وإله الظلام[١]، ولعلّ هذا الصراع بين الظلمة والنور الذي عرف في الفكر القديم، من أهم مظاهر الصراع بين عناصر الطبيعة، ويتجلّى بوضوح في الديانات المجوسيّة التي آمنت بالثنويّة، تلك التي تعني وجود إلهين هما إله النور (هرمز)، وإله الظلام (أهريمان)، وما تصوّرته من صراع دائمٍ بين الإلهين، أو بعبارة أخرى بين العنصرين الظلمة والنور[٢].

وممّا لاشكّ فيه أيضًا أنّ جزءاً لا بأس به من المسائل المتعلّقة بالمعتقدات البابليّة القديمة عن أصل الكون والآلهة قد أشار إلى أنّ الظلام والماء كانا سائدينِ كما يشير إلى ذلك نصّ سيبار الذي عثر عليه في خرائب مدينة سيبار البابليّة الجديدة في القرن السادس قبل الميلاد، ورواية الراهب برغوشا في القرن الثالث قبل الميلاد مع أسطورة التكوين البابلية، "إذ إنّه في البداية كان الماء البدئيّ والحال السكونيّة الأزليّة، وفي البدء لم يكن سوى الظلام والمياه"[٣].

ولم تقتصر هذه الجدليّة على الجانب الميثيولوجيّ بل استمرّت في الكتب السماويّة، فقد ورد في سفر التكوين ما يأتي: "في البدء خلق الله السماوات والأرض، وكانت الأرض خربة وخاوية، وعلى وجه الغمر ظلمة، وروح الله يرفّ على وجه المياه، ثمّ قال الله ليكن نور، فكان نور. ورأى الله النور أنّه حسن. وفصل الله بين

---

(١) ينظر: إبليس، عباس العقاد: ٥٦ .

(٢) ينظر: الأسطورة في قصة الأدب في العالم، أحمد امين، وزكي نجيب محفوظ: ٦٩/١ ، والطبيعة في القرآن الكريم، د. كاصد ياسر الزيدي: ٢٣ .

(٣) الماء بين الميثالوجيا والعلم، ازدهار علي، صحيفة الوحدة، اللاذقية، ع ٧٢٧٩ ، ٤/٢٨/ ٢٠١٠ .

النور والظلمة، ودعا الله النور نهارًا، والظلمة دعاها ليلًا. وكان مساءٌ وكان صباحٌ يومًا واحدًا"[١].

وجاء في القرآن الكريم ﴿ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَجَعَلَ ٱلظُّلُمَٰتِ وَٱلنُّورَ﴾[٢]، فقد ذكرت كتب التفسير أنّه تعالى قدّم الظلمات على النور لتقدّم الإعدام على الملكات، وجمعت الظلمات وأفرد النور لتعدّدها واختلاف أجناسها، ولأنّ الحقّ واحد والباطل كثير، مع ما فيه من رعاية حسن المقابلة بين الثنائيّات، السموات والأرض، والظلمات والنور[٣].

وجاء في صحيح مسلم في حديث أبي هريرة (ﷺ): " خَلَقَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ التُّرْبَةَ يَوْمَ السَّبْتِ وَخَلَقَ فِيهَا الْجِبَالَ يَوْمَ الأَحَدِ وَخَلَقَ الشَّجَرَ يَوْمَ الاِثْنَيْنِ وَخَلَقَ الْمَكْرُوهَ يَوْمَ الثُّلاَثَاءِ وَخَلَقَ النُّورَ يَوْمَ الأَرْبِعَاءِ وَبَثَّ فِيهَا الدَّوَابَّ يَوْمَ الْخَمِيسِ وَخَلَقَ آدَمَ عَلَيْهِ السَّلاَمُ بَعْدَ الْعَصْرِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ فِى آخِرِ الْخَلْقِ وَفِى آخِرِ سَاعَةٍ مِنْ سَاعَاتِ الْجُمُعَةِ فِيمَا بَيْنَ الْعَصْرِ إِلَى اللَّيْلِ"[٤].

وبذلك يكون خلق الظلام سابقًا لخلق النور بحسب النصوص الواردة سواء أكانت الأسطوريّة أم الدينيّة . ولذا فهذان الضدّان يمثّلان جدليّة قديمة قدم الوجود، وتتجدّد مع كلّ إنسان يولد في هذه الحياة، فضلاً عن أنّ انعكاسها يكون بصورة تأمّلية ولا سيما عند الأدباء والشعراء يبثّونها في نثرهم وشعرهم، وإذا كنّا أكثر اقتصارًا على الشعر نجد الظلام والنور يخرجان في سياقات بعيدة التخيّل ولا سيما عند شعراء المهجر الذين راحوا يستلهمون الطبيعة في أشعارهم، ويوظفونها في تأملاتهم وفلسفتهم .

ووفقًا للسياقات التي وردت في أشعار المهجريّن الشماليّين وجدنا أنّ هذين الضدّين يدوران في الفلك المجازيّ في تصوير حالة انفعاليّة معيّنة، فشاعرٌ مهجريّ

---

(١) سفر التكوين، الإصحاح الأول: ١ – ٥ .

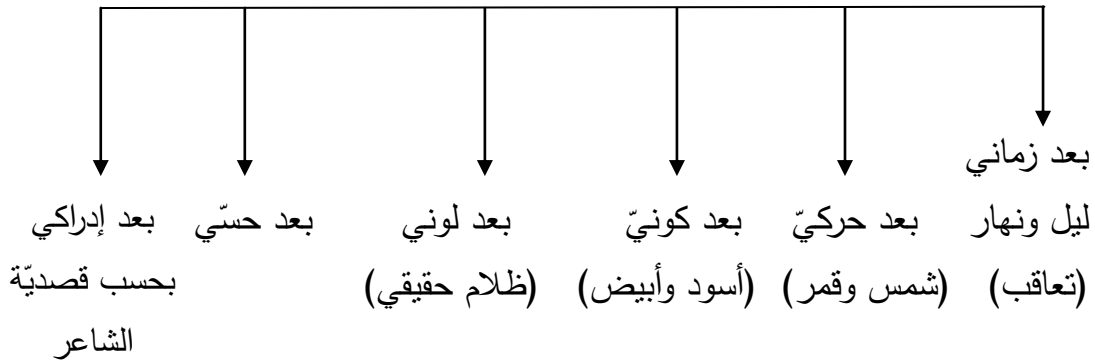
(٢) الأنعام: ١ .

(٣) ينظر: الكشاف: ٣/٢ ، والتفسير الكبير: ١٥١/١٢ .

(٤) صحيح مسلم: ١٢٧/٨ باب ابتداء الخلق وخلق آدم، رقم الحديث: ٧٢٣١ .

معيّن يخشى الظلام وما يتعلّق به، وشاعر آخر نجده متعلّقًا بذلك الظلام الذي يثير أفكاره وتأمّلاته، وشاعر يكره النور لأنّه مجلبة لضوضاء المدينة وغير ذلك، ويمكن توضيح هذه الضدّيات وما تشكله من استعارات في أشعارهم في هذا المخطّط:

الظلام والنور



والألفاظ التي حظيت بالدراسة والتحليل، التي جاءت حسب كثرة استعمالها عند الشعراء موضوع الدراسة ، هي (البرق، والصبح، والفجر، والنار، والنور، والدجى، والظلام والليل)، مع بيان أهم العلائق الدّلاليّة بينها، أمّا حقل الظلمة فقد جاء بحسب الشيوع والاستعمال بثلاثة ألفاظ هي (الدجى، والظلام، والليل). مع بيان أهمّ العلائق الدّلاليّة بينها، وهي كما في الجدول في أدناه:

حقل الألفاظ الدالة على الظلمة							
الوحدة	تكرار الألفاظ	جبران	رشيد	ميخائيل	ندرة	نسيب	المجموع
ليل		١٥	١١٢	١٠	٣٦	٨٤	٢٥٧
ظلام		.....	٢٢	.....	.....	٢٧	٤٩
دجى		.....	١٨	.....	.....	٢٦	٤٤

وأمّا الألفاظ الدالّة على النور فقد جاءت بحسب شيوعها كما يأتي (البرق والصبح والفجر والنار والنور)، على وفق ما مبيّن في الجدول في أدناه:

حقل الألفاظ الدالة على النور							
الوحدة	تكرار الألفاظ	جبران	رشيد	ميخائيل	ندرة	نسيب	المجموع
نور		٧	١٥	.....	١٢	٣١	٦٥
نار		.....	١٩	.....	.....	٢٩	٣٨
برق		.....	١٤	.....	.....	١٢	٢٦
صبح		.....	.....	.....	١٠	١٣	٢٣
فجر		.....	.....	.....	.....	١٣	١٣

وسنعالج هذه الألفاظ تباعًا في إطار نصوصها، وكما يأتي:

الليل

"اللّيلُ عَقِيبُ النّهارِ ومبدؤُهُ منْ غُرُوبِ الشّمسِ، ومُنْتهَاهُ إلى طُلُوعِ الفَجْرِ الصادِقِ وهو ضِدُ النّهارِ"(١). و"اللّيلُ ضِدُ النّهارِ، واللّيلُ ظلامُ اللّيلِ، والنّهارُ الضِياءُ، واللّيلُ اسمٌ لكُلِّ ليلَةٍ"(٢).

والليل ذو جانب انفعاليّ ووجدانيّ لدى الشعراء، كما نجد ذلك عند الشاعر جبران خليل جبران الذي يتأثّر وينفعل بدخول الليل، إذ تأتي فيه الأفكار متتابعة، يقول في ذلك(٣):

وســـكوتُ الليـــلِ بحـــرٌ موجُـــهُ فـــي مســـمعِكْ
وبصـــدرِ الليـــلِ قلـــبٌ خـــافقٌ فـــي مضـــجَعِكْ

أضفى الشاعر على الليل بعدًا تشخيصيًّا، إذ دلّ في التركيب الأوّل في قوله (وسكوت الليل بحرٌ) على حالة الهدوء التي تعمّ الليل، ولكن تركيب (موجه في

(١) لسان العرب: ٢٦٧/١٣ (ليل) .
(٢) تهذيب اللغة: ١٤٩/٦ (ليل) .
(٣) المجموعة الكاملة: ٢٠٦ .

مسمعك) قد خرق قاعدة السكوت، وكان يقصد من ذلك التأمّلات التي تعتمل في فكره، فتكون راسخة في ذهنه . وهيّأ البيت الأوّل انتقالة إلى البيت الثاني إذ حمل دلالة الحركة الذهنيّة التي ذكرها على شكل تأمّلات، إلى حركة أكثر انفعالاً وتأثيرًا في مشاعر الشاعر، ذلك أنّ القلب يتّصف بالليّن[1]، ولا سيّما إذا لحظنا خفوق القلب في المضجع، وقد أفاد البيت الثاني سياقات محتملة عدّة، كالحبّ الذي يؤثّر في مشاعر العاشقين، وقد يكون زيادة الهمّ الذي يعتمل في الفكر، وقد يكون التأمّل في أصل النشأة وغير ذلك .

ويدلّ لفظ (الليل) على الهول الذي يحمله في دخوله على الأرض، يقول جبران خليل جبران واصفًا الأسد[2]:

فـي ظـلامِ الليـلِ يمشـي مبطئًـا وهـو مثـلُ الليـلِ هـولاً قـد بـدا
وحـدَهُ يمشـي كـأنّ الأرضَ لـم تَبْـرِ إلاّهُ عظيمًـا سـيّدا

وقع لفظ (الليل) الوارد مرّتين في سياقين مختلفين، إذ دلّ في الأول على معنى الظلام الذي يعدّ من مستلزمات الليل، وفي الثاني وقع في سياق التمثيل، وكلا التعبيرين وقع لتبيان حالة العظمة التي يكون فيها الرئبال وهو الأسد[3]، إذ أحال الضمير في (يمشي) إحالة خارجيّة على الأسد، الذي لا يهاب الليل، والذي يهابه أغلب الناس، ولا سيما في غابة تسود فيها الوحوش . ونلحظ أنّ الشاعر ذكر ما يؤيّد هذه الدلالة وذلك في قوله (مثل الليل هولا)، و(وحده يمشي)، و(الأرض لم تبر إلاّه عظيمًا سيّدا) أي تخلق، وكلّ هذه التراكيب تدلّ على انفراد هذا المخلوق وندرته عن باقي المخلوقات .

---

(١) ينظر: الفروق اللغوية: ٤٣٣ ، طبعة مؤسسة النشر الإسلامي بـ(قم) .
(٢) المجموعة الكاملة: ٣٥٤ .
(٣) ينظر: لسان العرب: (رأبل) .

ويدلّ لفظ (الليل) عند الشاعر رشيد أيوب على فقدان الأمن وضياع الناس، يقول في ذلك[١]:

ليتنـي يـا ليتنـي موسـى الكلـيمْ
فأنـــادي اللهَ مـــن رأسِ الجبـــلْ
ربِّ إنّ النـــاسَ فـــي ليـــلٍ بهـــيمْ
حيـثُ بـدرُ الأمـنِ فـي الـدنيا أفـلْ

إنّ التمنّي والنداء ذوا وظيفة إفهاميّة؛ لأنّهما يخصان المرسل[٢]؛ ولكنّنا نجد أنّ المرسل إليه غائب بسبب حالة المناجاة والشكوى؛ ممّا دعا الشاعر إلى استعمال أساليب إنشائية ذات قوة إنجازيّة متفاوتة، كالتمنّي والنداء لأنّه في مقام أدنى من المدعو وهو الله عزّ وجلّ، فقد شكّل النداء في قوله (ربِّ) مدخلاً للفعل الكلاميّ؛ ومن ثمّ فهو ليس فعلاً مقصودًا لذاته؛ لأنّ النداء يأتي بعده غالبًا نهي أو أمر أو غير ذلك[٣]، وإذا كان الأمر موجهًا إلى الله فالقوة الإنجازيّة الحرفيّة تكون بحسب صيغة النداء كأن تكون الأمر في ربِّ اغفرْ لي أو النهي في ﴿ رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا ﴾[٤]، أما القوة الإنجازية المستلزمة فهي الدعاء، وقد كان التمنّي والنداء سببًا إلى دخوله في الغرض الذي ينوي الشاعر الدخول إليه (الليل) فقد دلّ على أفول الأمن وضياع الناس، وفقدان الأمل، وقد أوضح الشاعر المطلوب من دعائه بعد الإيهام في قوله: (ليل بهيم) فالمطلوب من نجواه إلى الله هو فقدان الأمن، وربّما كان السبب في إيضاحه إفراغ الشحنة العاطفيّة الملتهبة في نفس الشاعر .

ويجلب الليل الهمّ والنكد عند أهالي لبنان المنكوبين جرّاء الفقر وصعوبة العيش، ممّا يضطرهم إلى التفكير بما سيؤولون إليه من الأسى، يقول رشيد أيّوب[٥]:

تطـولُ ليـاليهِمْ إلـى حـدٍّ أنَّهـمْ

---

(١) الأيوبيات: ٧٤ .
(٢) ينظر: لسانيات النص، النظرية والتطبيق، ليندة قياس:٢٢٢ .
(٣) ينظر: من بلاغة القرآن: ١٣٠.
(٤) آل عمران: ٨ .
(٥) الأيوبيات: ١٤٤ .

يظنُّــونَ أنَّ الــدهرَ صــارَ لياليــا

يثير الليل وجدان الشاعر رشيد أيوب؛ ولا سيّما إذا كان الظرف الخارجيّ في حالة من الفوضى والصراع، فقد أحال الضمير المتّصل في قوله (لياليهم) على أهالي لبنان، الذين يعانون الفقر والظلم، وقد أوحى لفظ (الليل) المجموع على (ليالٍ) باللوعة، فإذا كان الإنسان محبطًا من أمرٍ ما وجنّ عليه الليل قضى ذلك الليل منشغلاً باله بالتفكير بما مضى وبما سيأتي، ونلحظ أنّ لفظ (الليالي) جاء مكرّرًا مرّتين، في التركيب الأوّل وقع مسندًا إلى الفعل (تطول)، وفي التركيب الثاني، وقع خبرًا للفعل (صار)، وفي كلا التركيبين نلحظ سمة الترابط الدلاليّ، فالتركيب الثاني ذو تعالق نحوي مع التركيب الأوّل، فالفعل (صار) وقع خبرًا لـ(أنّ)، والمصدر المؤوّل من (أنّ واسمها) وقع مفعولاً لـ(ظنّ)، والفعل (ظنّ) وقع خبرًا لـ(أنّ)، والمصدر المؤوّل وقع مضافًا إلى (حدّ)، والحدّ متعلّق بالفعل (تطول) فهذا الترابط بالسلسلة الكلاميّة، جعل من الدهر مناسبًا في الدلالة مع الفعل (تطول) ولفظ (الحدّ) الذي يعد امتدادًا يصل باللبنانيين إلى قمة الإحباط والأسى، ولا يمكنّ إغفال الدلالة في الفعل (ظنّ) وقد عرفه الجرجانيّ بأنه: "الاعتقاد الراجح مع احتمال النقيض"[1]، أي إنّهم وصلوا إلى موقف اعتقدوا فيه أنّ طول هذه الليالي قد أحالها إلى دهر طويل غير متناه .

ويتناسى الشاعر رشيد أيوب همومه في تلك الليالي الملأى بالحزن، فيصوّرها دالّة على أنسه فيها ، يقول في ذلك [2]:

أهــوى الليــالي كيفمــا جــاءَت علــى علّاتِهــا
فلكــم شــربتُ الــراحَ صِــرْ فًــا مــن أكُــفِّ سُــقاتِها

اختلفت وجهة الدلالة عند الشاعر، فقد رسم لليل منظرًا آخر يدلّ على الأنس وهو بخلاف ما نعهده عنده في دلالته التي تسيطر عليها الشكوى والتفكير، فقد وقع لفظ (الليالي) مجموعًا، وهذا يدلّ على مفارقة في منظور الشاعر لـ(الليل)، ولم يقصد من الألف واللام العهد، إذ إنّه لم يرد لياليَ معدوداتٍ، لأنّ التشاكل موجودٌ في النصّ في

---

(١) التعريفات: ١٤٧ ، وينظر كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٥٥ .

(٢) أغاني الدرويش: ٢٥ .

قولـه (علاّتها)، والعـلاّت تخـالف دلالـة الأنس، ويبدو أنّ الشـاعر كـان قد تعوّد علـى صروف الليالي، وما تجلبه إليه من أسى، وكان الشيء الوحيد الذي ينسى فيه أساه شرب الخمر، وهذا الفعل كثير منه بدلالة (كم) الخبريّة التي أفادت التكثير، وهو مناسب لكثرة الليالي، وهذا دليل لغويّ آخر على كون الحزن شفيفًا ومتأصلاً في ذات الشاعر .

ويمثّل (الليل) بؤرة الخوف والرهبة لأنّه يرمز إلى حقيقة الناس الذين يحيطون بميخائيل نعيمة، يقول في ذلك[1]:

مـــن ســـراجي الضـــيئلْ أســـــــتمِدُّ البصـــــــرْ
كلّمـــــا الليـــــلُ طـــــالْ والظـــــــلامُ انتشـــــــرْ
وإذا الفجـــــــرُ مـــــــاتْ والنهـــــــارُ انتحـــــــرْ
فـــــاختفي يـــــا نجـــــومْ وانطفـــــئْ يـــــا قمـــــرْ
مـــــن سِـــــراجي الضـــــئيلْ أســـــــتمِدُّ البصـــــــرْ

النصّ عبارة عن استدلالات قياسيّة إذ إنها آليات يتكاثر فيها النصّ ويتماسك فيها الخطاب[2]، كونـه قائمًا برمتـه علـى التأويـل، فـالقراءة الحرفيّـة تـوحي بشـيء والقـراءة الضمنيّة توحي بشيء آخر تمامًا، فالسراج أحال على طمأنينته، ولذا وصفه بالضئيل، وهذا الوصف بعيد عن قصديّة المتكلّم وسياقات القول يحيل على ذمّ السراج، ولكنه من منظور الشاعر ذو معنى إيحائيّ يدلّ على عظمة الضئيل عنده؛ لأنّه يحيل على الطمأنينة التي تكتنف حياته التي تعدل كلّ ما هو مريب، كالليل وهو المحور الأساس في الخوف الريبة والرهبة، ومن هنا نلحظ إيراد متعلّقات الليل المخيف كطوله وظلامه وموت الفجر فيه وانتحار النهار الذي يرمز إلى انهيار معالم الإنسانيّة، وهذا ما نلحظه في تكرار الشرط بصورٍ مختلفة كـ(كلّما وإذا) ممّا يدلّل على السلوك غير المتفائل من الآخر الذي تشوّهه صور البشاعة، ولا سيّما في أفعال الأمر الدالّة على

---

(١) همس الجفون: ٧١ .

(٢) ينظر: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: ٢٩٠ .

عدم ثقته بالآخر في قوله (فاختفي يا نجوم)، و(وانطفئ يا قمر)، إذ ترمز إلى ما يبطنه الناس من الشرّ مع أنّ وجوههم تدلّل على غير ذلك .

ويأتي الشاعر ميخائيل نعيمة بلفظ (الليل) ليوظّفه توظيفًا يجلب الوحشة، ومن ثمّ البحث عمّا يبعد تلك الوحشة وهو المذياع[1]:

أنـــا فـــي ليلِـــكَ القَمَـــرُ

أنـــا فـــي صـــفوكَ الكَـــدَرُ

السياق جاء في ذكر المذياع وقد جعل منه مقابلاً له في الخطاب، وكأنّ ميخائيل شكّ في إمكانات المذياع، ولذا نجد الأنا متضخّمة في الجواب، وهي تنمّ عن قدرات مهولة يحملها هذا الجهاز، ومن هنا دلّ لفظ (الليل) على الظلام الذي يحيط بأفكار الإنسان، والطرف الآخر الذي يمثل الخلاص من هذا الظلام هو المذياع الذي استعار له الشاعر لفظ (القمر)، إذ يجعل من حياة الإنسان عبارة عن متناقضات وتقابلات، فالليل يأتي مقابلاً للقمر، والصفو يأتي مقابلاً للكدر، ممّا يصنع حالة عدم استقرار عند المتلقّي، فهو يمثّل ذاتًا واحدة تصنع الخير والشر في آن واحد .

والليل عند ندرة مجلبة للكآبة والحزن في أكثر شعره، فهو طويل جدًا لأنّه ملهم لأفكارٍ غير طيّبة، ومن ذلك قوله[2]:

ولّـــى الشـــتاءُ ومـــا برحْـــتُ مـــعَ الزمـــانِ أحـــاذرُهْ

حَـــذَرَ الأســـيرِ وقـــد تغَيَّـــبَ عنـــه حينًـــا آســـرُهْ

ليلـــي بـــه ليـــلُ المعـــذَّبِ لـــيسَ يُـــدرَكُ آخـــرُهْ

كـــالكهْفِ لا نجـــمٌ إذا غـــابَ الحبيـــبُ أســـامرُهْ

بحـــرٌ وقـــد مُخِـــرَتْ بأنـــ واعِ الهمـــومِ بـــواخرُهْ

وقع لفظ (الليل) في سياق ذكر حال الشتاء، الذي مثّل عند الشاعر منطلق خوف وحذر؛ لأنّه يفقد الطبيعة معالمها الرائعة، ولذا يمكن أن نعدَّ (الليل) لفظًا ذا دلالة تزيد من القيمة التشاؤمية التي يحملها الشتاء، فهو أحد معالم الأسى لدى الشاعر؛ وذلك

---

(١) همس الجفون: ١٠٤ .

(٢) أوراق الخريف: ١٣٣ .

لطوله وقسوته، ولذا أتى الشاعر بالتشبيه البليغ، في قوله (ليلي به ليل المعذّب) إذ إنه حذف أداة التشبيه، وكان المشبه به خبرًا، وإنّ طرفي التشبيه يمثلان بعدًا حسيًّا يمكن إدراكه بالبصر، فالليل في كلا المشبّه والمشبّه به واحد، ولكنّه أضاف إلى المشبّه به لفظ (المعذّب) الذي يشتدّ عليه الألم ليلاً، ووجه الشبه في كليهما أنّهما يدلاّن على الهمّ والأسى، لهذا سمي هذا التشبيه بالبليغ؛ لأنّ حذف الوجه والأداة يوهم اتحاد الطرفين وعدم تفاضلهما فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به، وهذه هي المبالغة في قوّة التشبيه[١].

وتتضافر في هذا ألفاظ عدّة مع لفظ (الليل) في تكوين الهالة المروّعة للشتاء، مثل(الكهف، والنجم، وبحر)، إذ نلحظ أن الكهف والشتاء قد وقعا دالّين على البعد والظلمة، وأن لفظ (النجم) منفيٌّ بـ(لا) التي دلت من خلال سياقها على أنّها لنفي الجنس؛ وذلك أنّها تحتمل نفي الواحد، ونفي الجنس[٢] وأراد أنّ هذا الكهف لبعده وظلمته لا يستطيع حتى رؤية النجوم، كناية عن قبح الشتاء .

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ الشاعر لا يفرّق بين لفظ (الليل) ولفظ (الدجى) من الجانب المعجمي، إذ يقول[٣]:

كـــمْ شـــاعرٍ رافـــقَ القـــوافي فرافـــــقَ الفقـــــرَ والهـــــزالْ
ســـميرُهُ فـــي الـــدجى هـــلالٌ وجســـمُهُ فـــي الضـــنى هـــلالْ
يخفّـــفُ الهـــمَّ عـــن ألـــوفٍ وهمُّـــــهُ يـــــنطحُ الجبـــــالْ

رادف الشاعر بين لفظي (الليل) و(والدجى) وقد بيّنا الفرق الدلالي بينهما قبلاً، وما يهمّنا أنّ استعمال الشاعر لهذا اللفظ قد وظّف على أنّه الليل نفسه، بدلالة القرائن اللفظيّة التي رافقت لفظ (الدجى)، وهو أنّ الشاعر كثير التأمل للطبيعة التي حوله، ومن هذه الطبيعة (الهلال) وقد بيّنا أنّ الدجى لا تظهر فيه نجوم ولا غيرها .

---

(١) ينظر: علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، احمد مصطفى المراغي: ٢٣٣ .
(٢) ينظر: شرح ابن عقيل: ٥/٢ .
(٣) أوراق الخريف: ١٥٩ .

ويمثّل الليل عند نسيب عريضة الصراع الذي يكون بين الموت والنوم[١]، فهو يحمل بين طياته الخوف والطمأنينة في آنٍ واحد يقول في هذا المعنى[٢]:

هـا أنـا أسـمع مـن خلـفِ الجـدارْ همـسُ طيـفٍ كحفيـفٍ فـي الخريـفْ
قائـلٌ: "رجـلايَ مـن بُعْـدِ المـزارْ كلَّتـا والجسـمُ بالـداء ضـعيفْ
يـا أخـي كـن لـي معينًـا فـي الجـوار وافـتحنَّ البـابَ فالليـل مخيـفْ

يحيط بالنصّ عنصر الخوف، فقد صوّر الشاعر بيئتين، الأولى خارجيّة تمثّل الموت الذي يشبه النوم في عمليّة فقدان الذات، ولذا وصفه نسيب عريضة بأنّه أخٌ للموت، في حين أنّ العامل البيئيّ الآخر تمثّل بالنوم وهو استقرار بدنيّ لما يلاقيه الإنسان من التعب، ولذا كان لليل أثرٌ واضح في تشكيل بنية القصيدة، فهو المرتكز في دخول الموت والنوم، مجسدًا إيّاهما على شكلِ صورٍ بشريّة متناقضة من حيث المضمون متشابهة من حيث الشكل، فالتصوير الأدائيّ لدخول الموت كان ذا طبيعة ماكرة، ولا سيما التعبيرات التداوليّة بينه وبين الشاعر فقولاه: (رجلاي ... كلتا) و(الجسم بالداء ضعيف) فيهما استلزام حواريّ لفتح الباب، ذلك أنّ الشاعر كان على علمٍ بمكر الموت، وعرف القول المضمر من هذه التعبيرات، وهو غير مطمئنّ، ممّا ولد بعد ذلك النداء الذي تبدو فيه نبرة أحدّ ممّا سبق من التراكيب، وهو مدخل إلى الأمر الصريح المصحوب بالشفقة في قوله (كن ... معينًا)، و(وافتحنَّ الباب)، لعجز الموت من الدخول في تلك المدّة المريبة في الليل، وهذا ما دعا الموت إلى طلب الإشفاق من الشاعر في قوله (الليل مخيف) وهو إخبار يدلّ على تسويغ فتح الباب؛ لما يحمله الليل كما بيّنا .

والليل عند نسيب عريضة مصدر القلق والكآبة، وليس له منه أيّ مفرّ إذ إنّه يحجب كلّ ما هو جميل، يقول في هذا المعنى[٣]:

أرنـــو بليـــلٍ كئيـــبٍ وطـــرفُ جســـمي كليـــلْ

---

(١) في قول الشاعر نسيب عريضة تناصّ مع قول الشاعر أبي الحسن التهاميّ:
فالعيش نومٌ والمنية يقضة والمرء بينهما خيالٌ ساري (ديوان أبي الحسن التهامي: ٣٠٩).
(٢) الأرواح الحائرة: ٣٥ .
(٣) الأرواح الحائرة: ٧٦ .

أصـغي: تـرى مـن مُجيـبِ أو مـــن خيـــالٍ جميـــلْ
وكيـــفَ والجـــوُّ قفـــرٌ يحـــارُ فيـــه الـــدليلْ
يـــا ويـــحَ هـــذي الليـــالي أضـــحتْ لطرفـــي لثـــامْ

وقع لفظ الليل في سياق التأمّل الذي أدّاه الفعل (أرنو) الذي أحال على حيرة الشاعر، ولذا كان الليل مصدر ذلك التأمّل والتوحّد مع الذات، بدلالة الأنا التي سيطرت على أجواء النصّ كما في (أرنو، جسمي، أصغي، طرفي)، مع امتداد ظاهرة الكآبة بسبب وجود المسبّب وهو الليل، ولا سيّما في إيراد التنوّع في أسلوب الاستفهام كما في الاستفهام الذي حذفت أداته في قوله (ترى من مجيب؟) إذ دلّ على نفيٍ مطلق لجميع المجيبين ولجميع الكائنات الجميلة لإصغائه إليها، وهذا عزّز الانتقال من النفي إلى التعجّب بـ(كيف) في قوله (كيف والجوّ قفرٌ) كون التعجبّ يدلّ على "انفعال النفس عمّا خفي سببه"[(١)]، والانفعال النفسيّ ينمّ عن استماعه لأشياء غير موجودة أصلاً، ومعدمة لوجود الليل الذي يطبق على القفر، ممّا رفع القيمة الأدائيّة في النداء المقصود منه الليالي، التي سترت كلّ ما يمكن للمرء أن يبصره، ونلحظ أنّ الشاعر وقع في مغالطة معنويّة باستعماله للفظ (الويح) الذي يدلّ على الرحمة جاء في لسان العرب: "وَيْح كلمة رحمة ووَيْلٌ كلمة عذاب"[(٢)]، وهي لا تناسب ذمّ الليل الذي كان لثامًا يحجب رؤياه .

ويحمل الليل عند نسيب عريضة مجموعة من المتناقضات بحسب ما يكون عليه الإنسان في حالتي فرحه وترحه ، يقول في هذا المعنى[(٣)]:

يـا ليـلُ، يـا سيّدي وعبـدي يـا ظـالمي إذا أكـون وحـدي
يـا خـادمي، يـا معينَ وجدي سـاعة يمسـي الحبيـبُ عنـدي

وقع لفظ (الليل) في سياق النداء موظّفًا الشاعر إيّاه للتنفيس عن مشاعره أو لفت انتباه المتلقّي، فإنّنا نلحظ أنّه ذكر الليل وقد أضفى عليه بعدًا تشخيصيًّا، وهذا

---

(١) التعريفات: ٦٦ .
(٢) لسان العرب: ٦٣٨/٢ (ويح) .
(٣) الأرواح الحائرة: ١٠٢ .

التشخيص جعله يضفي صفاتٍ أخر على الليل، كما في (ظالمي، وخادمي، ومعين وجدي) إذ أفاد النداء هنا التعبير عن الحب وتقريب المسافة بين الشاعر والليل، وما نجده في هذا النصّ إيراد مجموعة من التقابلات كما في (سيّدي وعبدي)، (ظالمي وخادمي)، وهذا التقابل يدلّ على أنّ الليل ذو طبيعة واحدة، ولكنه يكون ذا طبيعة مزدوجة بحسب مشاعر البشر وظروفهم التي يكونون بها .

الظلام

الظلمة ذهاب النور، وقيل أوّل الليل، وإن كان مقمرًا[١]، ويفيد صاحب المقاييس أنّ الظاء والميم واللام أصلانِ صحيحان: أحدهما خلاف الضياء والنور ومنه الظلمة، والآخر وضع الشيء غير موضعه تعدّيًا، ومنه ظلمه يظلمه ظلمًا، فيقولون "من أشبه أباه فما ظلم"[٢].

ويرمز الظلام عند الشعراء المهجريّين الشماليّين إلى دلالات مختلفة، فإنّه يشير عند رشيد أيوب إلى الخلاص؛ كونه يمثّل الحياة الصافية ، لنقرأ له قوله[٣]:

يـــا هنـــدُ قـــد فَسَـــدَ الزمـــا ... وراجَ قـــــولُ المُرجِـــــفِ

فهلـــمَّ نـــذهبُ فـــي الظـــلا ... مِ إلـــى الجبـــالِ ونختفـــي

هل تذهبينْ ؟

السياق يدلّ على رغبة الشاعر في الخلاص من أدران المجتمع، وقد وقع لفظ (الظلام) في سياق فعل الأمر (هلمّ)، إذ حمل الفعل دلالة الالتماس من (هند) وهذا الاسم له دلالة إيحائية؛ إذ إنّه يرمز عند العرب إلى الذات الأخرى التي يتخيّلها الشاعر؛ لكي يفرغ شحناته العاطفية تجاه ما يسود في المجتمع، ولا سبيل لهما إلاّ الظلام؛ لأنّه يرمز إلى السكينة والهدوء ولا سيما بين الجبال، ونجد أنّ الشاعر غير من الدلالة التي يحملها الظلام من التشاؤم إلى التفاؤل بحسب منظوره الخاصّ، وهذا ما عزّزه الاستفهام في قوله (هل تذهبين؟)؛ إذ أفاد معنى العرض المؤدّب؛ كون هند لا تؤمن إيمانًا مطلقًا بما يراه الشاعر من نظرته إلى الظلام .

---

(١) ينظر: لسان العرب: ٣٧٣/١٢ (ظلم) .

(٢) مقاييس اللغة: ٣٦٦/٣ – ٣٦٧ (ظلم) .

(٣) أغاني الدرويش: ٤٧ .

وكذلك قوله في خطاب الليل الذي هو وسيلة لدخول الظلام ومن ثم الاستئناس به وخلوته مع نفسه[١]:

أيـا ليـلُ يـا ابـن الـدهورْ بربِّـــــكَ لا تنجـــــلِ
ظلامُـــكَ رشـــدٌ ونـــورْ لــدى الشــاعر المختلــي
أمـــــانٍ وراءَ البـــــدورْ بهـــا قلبُـــهُ ممتلـــي
فَمَهْلاً، ألا يا ظلامْ

ذكر الشاعر الليل، ومن المعهود أنّ الظلام هو السائد في هذه المدّة، فكان لذكر الظلام غاية يروم الشاعر إيصالها، وهذا ما يؤكّده إلحاح الشاعر على الليل، ولا سيّما في القسم بقوله (بربّك) وهذا القسم قد أفاد الاستعطاف[٢] لمناسبة المقام؛ لأنّ الخطاب موجّه إلى ظاهرة غير خاضعة لمراد المتكلّم، وهو (الليل)، إذ نزّله منزلة من هو أعلى منه رتبة، ومن ثمّ كان حضور الظلام الذي تكرّر مرّتين، ذلك أنّ الظلام هو الهدف عند الشاعر؛ لأنّه يرمز إلى توحّده مع ذاته، وهذا ما نلمسه في قوله (لدى الشاعر المختلي)، مع خلق مدينة متخيّلة بداخله تتمّ عما يحلم به، والذي يؤكّد إصرار الشاعر على الظلام قوله (فمهلاً ألا يا ظلام)، إذ تضافرت ثلاثة أساليب متفاوتة في قوتها الإنجازيّة، تمثّل الأوّل بالأمر في قوله (مهلاً) وهو أعلى درجات القوّة في الفعل الكلاميّ، ومن ثمّ العرض في (ألا) إذ يؤدّي امتداد الصوت واختلاف النغمة في الألف إلى تقوية الفعل[٣]، وأخيرًا النداء الذي يعدّ مدخلاً إلى الفعل الكلاميّ المؤوّل في الأبيات السابقة في قوله (لا تنجلي)، كلّ ذلك عزّز دلالة التوحّد والانفعال مع ذاته .

ويبعث (الظلام) عند نسيب عريضة على انقطاعه عمّن حوله، يقول في ذلك[٤]:

عنـدما تجلـسُ فـي الليـلِ العميـقْ مغمـدًا طرفَـك فـي جسـمِ الظـلامْ
مســهدًا لــم تلــقَ للنــومِ طريــقْ تتمنّــى مؤنسًــا يلقــى الســلامْ

---

(١) المصدر نفسه: ٥٥ .

(٢) ينظر: خزانة الأدب: ٥٢/١٠ .

(٣) ينظر: النص والخطاب والاتصال: ٣٠٢ – ٣٠٣ .

(٤) الأرواح الحائرة: ٣١ .

أخذت الاستعارة طورًا ترميزيًّا، فلا يمكن أن يكون للظلام جسم بأيّ حال من الأحوال، ويقصد من ذلك التأمّل الذي يسود الإنسان في تلك المدّة من الزمن التي تشغل باله، إذ نلحظ ترابط المكان مع الزمان متمثّلاً بالجلوس في الليل العميق، ومن ثمّ الزمان كما في الليل، ومن ثمّ وقت الذروة، ونلحظ تكرار الأحوال كما في (مغمدًا، ومسهدًا، لم تلقَ، وتتمنّى)، إذ أراد منها تأكيد الجانب الشعوريّ عنده في تلك المدّة، ونلحظ أيضًا تأكيد الحضور كما في إيراده أفعالاً مضارعة في (تجلس، وتتمنى، و يلقى)، مع الفعل المنفي بـ(لم) وهو (لم تلقَ) ولم يكن المقصود من هذا الفعل المضي؛ لأنّ السياق أفاد الاستمرار بالزمن؛ لأنّ النوم مستمرّ في مفارقة عينيه.

ويكون الظلام ذا طبيعة مشؤومة عند الأطفال، فهو شبيه بالويل عندهم، ولكنّه أرحم من الموت في تلك المدّة، يقول نسيب عريضة[1]:

ظــلامُ الويــلِ قــد جنّــا وبــوقُ الهــمِّ قــد رنَّــا

فــنمْ يــا طفــلُ لا يهنــا غنِــيٌّ بــات شــبعانَا

هنا يغيّر الشاعر من نظرته إلى الليل، فتكون ذات طبيعة مخيفة، فقد استعار الظلام بصورته المشؤومة مضافًا إلى الويل، وقد أخذت الاستعارة بعدًا محوريًّا بدلالة تغيير الدلالة من الطمأنينة إلى الخوف، إذ أضفى على الليل جانباً شعوريًّا انفعاليًّا عند المتلقّي، وقد رفع بذلك دلالة الظلام المصحوب بالويل مع الغنيّ الذي فقد حتى العنصر الظلاميّ، ولذا نجده بجملة الابتداء في (ظلام الويل قد جنّ) و(وبوق الهمّ قد رنّ) المسندة إلى الفعل الماضي المسبوق بـ(قد) وفيه دلالة القرب من الزمن الماضي، وهذا يعني التماس الزمنيّ الحاصل بين الطفل الجائع والغنيّ، ومن هذا التقارب الزمنيّ نجد خروج صيغة الأمر بدلالتها الموجعة، إذ إنّ هذا الفعل لم يكن ذا معنًى حرفيّ، بدلالته على الأمر الصريح، ولكنّه كان دالاً على معنى الترحّم، وهذا ما يؤكّده الدعاء الحاصل بعده، في قوله (لا يهنا غنيٌّ) .

ويؤدّي (الظلام) عند الشاعر نسيب عريضة إلى التأمّل والبحث عن الحقائق الوجوديّة؛ لأنّه في هذا الوقت يعتمل فكره كثيرًا، إذ يقول[1]:

---

(١) المصدر نفسه: ٦٣ .

الشــمسُ مالــت للغــروب لا بــأسَ فليــأتِ الظــلامْ
طــوبى لقلــبٍ فــي القلــوب يرجــو مــن الليــل المــرامْ

دلّ لفظ (الظلام) على السكينة وطغيان حالة التأمّل والاندماج مع الليل، فإن كان الجانب المشرق يدلّ على الحياة، فهو لا يدلّ على الانقطاع التامّ، بل هناك حياة راقدة في مخيّلة الشاعر، وهذا ما نلحظه جليًّا في قوله (مالت للغروب) إذ أفاد الخبر انتهاء المدّة الزمنيّة التي تنقطع فيها المعيشة عند أغلب الناس، وهذا الغروب غير مؤثّر في وجدان الشاعر، كما نجده في قوله (لا بأس) إذ أفاد النفي مطلق البأس[٢]، والبأس اسم جامع لمعاني الضيق كالمشقّة والحرب والضرب والعذاب والشدّة[٣]، وقد مهّد النفي إلى الفعل الإنجازيّ وهو الأمر بصيغة متأدّبة، كما نجده في استعماله للام الطلب ودلالة هذه اللام أنّها تدخل على الفعل لتؤذن أنّه مطلوب للمتكلم[٤]، وكأنّ الشاعر متلهّف لقدوم الظلام الذي سيندمج فكره فيه ويزيد من تأمّله؛ لأنّ الليل ذو طبيعة هادئة وساكنة، وهذا ما نلحظه بصورة واضحة في البيت الثاني في قوله: (طوبى لقلب ... يرجو من الليل المرام) .

الدجى

جاء في العين: "الدُّجُوُّ : الظُّلْمةُ"[٥]، والدُّجى "سَوادُ الليلِ مَعَ غَيْمٍ وأَنْ لا ترى نَجْماً ولا قمَراً وقيل هو إذا أَلْبَسَ كلَّ شيءٍ"[٦]. بالربط الدلاليّ لما بين الليل والهمّ نجد أنّ الدجى عند الشاعر رشيد أيوب مجلبة للهموم والحزن؛ لأنه يمثّل حالة التعاسة، يقول في ذلك[٧]:

---

(١) الأرواح الحائرة: ١٥٢ .
(٢) ينظر: الكتاب: ٢٧٤/٢ ، ومعاني النحو: ٣٣٠/١ .
(٣) ينظر: لسان العرب: ٢٠/٦ (بأس) .
(٤) ينظر: البرهان: ٣٤٩/٤ .
(٥) العين: ١٦٨/٦ (دجو) .
(٦) لسان العرب: ٢٤٩/١٤ (دجا) هكذا ورد الجذر في هذا المعجم .
(٧) الأيوبيات: ١٩٠ .

فيا ليتَ شعري كم يبيتُ على الطَّوَى
قريحُ جفونٍ صوتُهُ مُتَقَطِّعُ
لهُ زفراتٌ كلّما جَنَّهُ الدجى
يشقُّ بها سِتْرَ الدجى ويُمَزِّعُ

وقع لفظ (الدجى) في سياق الشرط بـ(كلّما) التي دلّت على التكرار[1]، فناسب ذلك كثرة الهموم التي تحيط بالفقير، ونلحظ حالة الانفعال الوجدانيّ في قوله (له زفرات) والزفير "أن يملأَ الرجل صدره غمّاً"[2]، وهذا الهمّ نتاج يومٍ بطوله، فإذا أقبل الظلام تحرّكت تلك المشاعر في قلبه، فضلاً عن زيادة الانفعال عنده، كما في الاستعارة التخييليّة في قوله: (يشقّ بها سترَ الدجى ويمزّع) فالبؤرة الأساس عنده هي الدجى، وهي المحور الرئيس لحالة الانكسار النفسيّ، إذ خلق الجانب الاستعاريّ لوحة ذات طابع تأثيريّ لدى المتلقّي، فإذا راعينا القراءة الحرفيّة نجد أنّ الصورة تؤسّس لشخصٍ يقوم بعمل الشقّ والتفريق في هذا الظلام الدامس، وهو ما يمكن تسميته بالشذوذ الدلاليّ إذا لم تتمّ به مراعاة الموسوعة المعرفيّة بين المتكلّم والمتلقّي، ونجد الانزياح حاضرًا باستعماله الفعل المضارع الواقع جوابًا لـ(كلّما) وهذه الأداة تقتضي أن يكون فعلها وجوابها ماضيينِ[3]، لأنّها تقتضي تكرار الحدث من دون أن يكون فعلاها مضارعينِ، ولربّما كان الشاعر على دراية بماهيّة اللغة وقد تعمّد ذلك مراعاة للوزن، أو كان هذا الانزياح عن عدم وعيّ من قبل الشاعر لأنّه كان يلحّ على الحاضر الذي يعشيه الفقير في الدجى .

وقد يدلّ لفظ (الدجى) على الشدائد والصعوبات، يقول رشيد أيّوب مادحًا الشريف حسين[4]:

صاحبَ السيفِ الصقيلِ المستهابْ
في دياجي المحنْ

---

(١) ينظر: ارتشاف الضرب: ١٨٩٠/٤ ، وهمع الهوامع: ٣٨٤/٤ .
(٢) لسان العرب: ٣٢٤/٤ (زفر) .
(٣) ينظر: ارتشاف الضرب: ١٨٩٠/٤ ، وهمع الهوامع: ٣٨٤/٤ .
(٤) الأيوبيات: ٢٢٣ .

أنــتَ مــن قــومٍ لهــم تحنــو الرقــابْ

مــن قــديمِ الــزمنْ

دلّ لفظ (الدياجي) على الشدائد، وهي تناسب حال الشجاع وصاحب الملمّات وهو الشريف حسين، ولذا نجد الشاعر يبتدئ البيت بالمنادى من دون ذكر حرف النداء، وهذا يدلّ على "قرب المنادى من المنادي، سواء أكان القرب حقيقيًّا مادّيًّا، أم معنويًّا، فكان المنادى لقربه لا يحتاج إلى وساطة لندائه، ولو كان حرف نداء كأن تقول لمن تناديه وهو قريب منك"[1]، فليس حذف الأداة للضرورة لاستقامة الوزن، كون الشاعر قادرًا على أن يأتي بجملة إخبارية كما في البيت الذي أعقبه والذي ابتدأ بـ(أنت)، كأن يقول: أنت ذو سيف صقيلٍ مستهاب، وهذا القرب من الممدوح قد جعله على دراية بحاله وشجاعته، وما لديه من قدرات من اقتحام الشدائد التي استعار لها لفظ الدياجي، ثمَّ فصّل في سبب هذه الشجاعة، فهي موروث قديم كونه من نسل العترة المُحمديّة الطاهرة .

ويدلّ لفظ (الدجى) على الشيخوخة عند الشاعر رشيد أيوب، إذ يصوّر تلك المرحلة من العمر بمنظر معتم، يقول في ذلك[2]:

لقد ماتَ شخصُ الشبابْ وغطَّــى الــدُّجَى مُقْلتيــهْ

لمــاذا أنــادي الســحابْ ليبكــي انتحابًــا عليــهْ

أنــا مــن خــلالِ الضــبابْ ســريعًا أســيرُ إليــهْ

وقع لفظ (الدجى) في سياق الإسناد للفعل (غطّى)، وهذا الإسناد أضفى على الدجى ملمحًا تخيليًّا؛ إذ دلّ الظلام هنا على شيخوخة الشاعر، بدليل قوله (لقد مات شخص الشباب)، ومن هنا رسم الشاعر لنفسه شخصين، الأوّل: يمثّل الشباب الذي فارق الحياة، والثاني: الشيخوخة التي لم يذكرها كشخص؛ كونها لا تمثّل كيانًا يعتدّ به في الحياة وهذا واضح في قوله (غطّى الدجى مقلتيه)، إذ نجد أنّه ذكرها بمنظرٍ سوداويّ بعيدٍ عن التفاؤل، فضلاً عن أنّ الشاعر قد مرّ بمرحلة من الانهزام والانكسار

---

(١) معاني النحو: ٢٧٨/٤ .

(٢) أغاني الدرويش: ٥٧ .

النفسيّين، ولا سيّما الاستفهام التهكّمي في قوله: (لماذا أُنادي السحاب؟)، فالمعهود عند تخيّل منظر سقوط المطر عند الشاعر، أنّه يصوّر هطوله وكأنّه في حالة بكاء على ذاته، ولكنّ الشاعر يصنع مفارقة في أنّه هو الذي سيذهب إلى ذلك السحاب؛ وذلك لقرب أجله وانتقال روحه هناك .

ويدلّ الدجى عند نسيب عريضة على الحياة الحالمة التي يصطنعها في تلك الحقبة من الليل، يقول في ذلك[1]:

إلى أن مضى ليلُ الخيال بعزّهِ وجاءَ نهارٌ باللُّتيّا وبالّتي
فقمْنا ونفّضْنا غبارَ عروشِنا لنظفرَ من كَدِّ الحياةِ بلقمةِ
فنحنُ حيارى في النهارِ صعالكٌ ونحنُ ملوكٌ في الدجى أهلُ سطوةِ
تُملّكُنا أحلامَنا وخيالنَا ودولةُ أهلِ الشعرِ أوسعُ دولةِ

يمثّل لفظ (الدجى) العالم المثالي عند الشاعر؛ لأنّ الدجى أحد بواعث التفكير عنده، ومن ثَمّ صناعة المدينة التي يروم تحقيقها، فالنهار يمثّل الشقاء ممّا يعني الواقع المرير، والليل يمثّل المجد والعلوّ، وقد خلق بذلك تقابلاً غايته فيه البون الشاسع بين الحياة الواقعيّة بمآسيها كافّة، والحياة المصطنعة، وقد أوجز الشاعر تلك المآسي بلفظين هما (اللتيّا والتي)، ومن ثمّ تفصيل اللتيّا والتي لإفراغ شحنة الأسى عنده كما نلحظة في (لنظفر من كدّ الحياة بلقمة وحيارى، وصعالك)، وفي هذه الكلمات نشاهد صورة الانكسار المفرط عند الشاعر فقد انتقل من حالة السلطة الحالمة كما في (قمْنا ونفّضنا) وهما فعلان ماضيان دالاّن على الزمن القريب، مع وجود دلالة الترتيب فيهما، وفي الفعل الثاني (نفّضنا) المشدّد الوسط على وزن (فعّل)، ودلالة التشديد في هذا الفعل لتقوية المعنى، ، فالحدث في المضعَّف أقوى وأشدَّ[2]، ممّا يعني كثرة الأفكار وشدّتها، إذ اختلجت في مخيّلته انتهاءً إلى الفعل المضارع في (لنظفر) المسبوق باللام الدالة على انتهاء الغاية[3]، إذ مثّلت الحياة الصعبة والشاقّة عنده، ولا

(١) الأرواح الحائرة: ٣٧ .
(٢) ينظر: الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني: ٢٨٤.
(٣) ينظر: الجنى الداني: ٩٩ .

سيّما أنّه ذكر اللقمة وهي أقلّ ما يسدّ الرمق، ويقابل ذلك الأسى المجد المصطنع المتوازي معنًى مع الأسى كما في (حيارى × ملوك)، و(النهار × الدجى)، و(صعالك × أهل سطوة)، وضمير المتكلّم فيهما واحد وهو (نحن)؛ وبذلك تكون حياة الشعراء من وجهة نظره ذات طبيعة مزدوجة في وقتين مختلفين .

ويستعير نسيب عريضة لفظ (الدجى) لما ينمّ عن حيرته، ويصوّره تصويرًا إنسانيًّا لإشباع رغبات نفسيّة، يقول في ذلك[1]:

شـــــفّني التّـــــذكارْ وعصـــــاني صـــــبري
وفـــــؤادي غـــــارْ إثـــر طيـــفٍ يســـري
والـــــدجى مِحْيَـــــارْ لـــيس يـــدري أمـــري
أيّهـــــا الأقمـــــارْ أيـــن ولّـــى بـــدري

وقع لفظ (الدجى) بعد حشد من التراكيب الدالّة على ألم الشاعر وهي (شفّني التذكار، و عصاني صبري، وفؤادي غار) ومثّلت هذه التراكيب المقام الذي يجلب الهمّ عند الشاعر في تلك المدّة، ونلحظ أنّ جميع التراكيب السابقة جاءت مصحوبة بالفعل الماضي؛ لأنّه في معرض ذكر لأخيه الفقيد، ولكننّا نجد أنّ لفظ (الدجى) وقع مسندًا إلى (مِحْيَار) وهو صيغة مبالغة على وزن (مِفْعال) تدلّ على أنّ من اتّصف بهذا الوزن كانَ عادة له، قال الثعالبيّ:"وأكثر العادات في الاستكثار على مِفْعَال"[2]، وقد ناسب هذا الوزن حالة الحزن المتجدّد في نفس الشاعر، وقد أدّت الأفعال السابقة عند الشاعر دوراً تراكميًّا في تعزيز دلالة الثبوت في قوله (مِحْيَار)؛ لأنّ كلّ ما سبق يجلب الحيرة المعتادة التي تعتمل في فكره، وكان للاستعارة في قوله (الدجى محيار، وليس يدري أمري) أثرٌ واضح في تشكيل البنية التخيّليّة عند المتلقّي، إذ رسم الشاعر شكل الدجى وهو في حالة حيرة ممّا أصابه، وهنا يكون الكون كلّه في الليل الساكن في حالة انشغال تامّ مع الشاعر، ولذا كان النداء الذي خصّه الشاعر بالأقمار، لكي يُفهم المتلقّي أنّ الدجى وما فيه مصغٍ له تمام الإصغاء، وهذا ما عزّزه بقوله: بـ(أيها) الذي دلّ على الخطر الذي تعرّض له المنادى له، يقول فخر الدين الرازي: فـ"قول القائل (يا رجل)

---

(١) الأرواح الحائرة: ١١٩ .

(٢) فقه اللغة وسر العربية: ٤٠٩ .

يدل على النداء، وقوله (يا أيها الرجل) يدلّ على ذلك أيضًا، وينبئ عن خطر خطب المنادى له أو غفلة المنادى"[1]، ولذا كان هذا التنبيه في النداء مدخلاً إلى أصل الخطر الفاجع الذي ألمّ بالشاعر بواسطة الاستفهام بـ(أين) الذي قصد به البحث عن أخيه الذي استعار له (البدر) إشارة إلى رفعته ومقامه .

والدجى عند نسيب عريضة من معالم الجمال الذي يلهم الشاعر، ولكنّه قد عُكِّر بسبب فقد أخيه[2]:

لكِ الويلُ عكّرتِ صفو الدجى وكان دجاي جميلاً جليلاً
ترقّبتِ فرصةَ ضعفِ الفؤادِ فمثّلتِ لي عذابي فصولاً

يدلّ (الدجى) على استئناس الشاعر بالظلام الذي ينفرد فيه مع تلك الظاهرة الطبيعيّة، وهذا ما نلحظه في قوله (وكان دجاي جميلاً جليلاً) في تأكيد تكرار خبر (كان) بـ(جليل)، ودلّ الفعل (كان) على انقطاع تلك الحقبة الزمنيّة، بقرينة حالة الفقد التي سيطرت على فكره وتأمّلاته، وأحال الضمير في (لكِ، وعكرتِ، ترقبتِ، مثّلتِ) على طيف الرؤى الذي يأتيه ليلاً، فيعكّر ذلك صفو ذلك الدجى الجميل، إذ يضعف قلبه في تلك المدّة ويلين، ونقرأ أيضًا أنّ الشاعر قد جعل كلاًّ من (الليل) و(الدجى) مترادفين ترادفًا تامًّا حينما استأنف جملة جديدة في قوله: (عكّرت صفو الدجى...) ويقصد منه الليل؛ لأنّ كلّ ما سبق من كلام إنّما سيق لتوضيح حالة الليل، وهذا من استعمالات الشاعر الخاصّة، ولكنّ المعنى المعجميّ للدجى يختلف عن المعنى المعجميّ لليل، فالدجى "سَوادُ الليلِ مَعَ غَيْمٍ وأَنْ لا ترى نَجْماً ولا قمَراً، وقيل: هو إذا أَلْبَسَ كلَّ شيءٍ ولَيْس هو من الظُّلْمة"[3]، وهذا المعنى يخالف تمام المخالفة الجملة التي تلي الأبيات التي ذكر فيها صفات الدجى في قوله: (وكان دجاي جميلاً جليلاً).

النور

---

(١) التفسير الكبير: ١٨٩/٢٥ .

(٢) الأرواح الحائرة: ١٢٤ .

(٣) لسان العرب: ٢٤٩/١٤ (دجا) .

"النور ضدّ الظلمة" وذهب بعض اللغويين أنّ النور والضياء بمعنى واحد إذ يقول ابن سيده: "النُّور الضَّوْءُ أَيًّا كان"[١]، وقيل هو شعاعه وسطوعه والجمع أَنْوارٌ ونِيرانٌ عن ثعلب وقد نارَ نَوْراً وأَنارَ واسْتَنارَ ونَوَّرَ الأَخيرة عن اللحياني بمعنى واحد أَي أَضاء"[٢]، في حين أنكر أبو هلال العسكريّ هذا الترادف إذ يقول: " إنّ الضياء ما يتخلل الهواء من أجزاء النور فيبيض بذلك، والشاهد أنّهم يقولون ضياء النهار، ولا يقولون نور النهار، إلا أن يعنوا الشمس، فالنور الجملة التي يتشعّب منها والضوء، مصدر ضاء يضوء ضوءًا يقال ضاء وأضاء أي ضاء هو وأضاء غيره"[٣].

ومن جوانب هذا اللفظ عند الشعراء المهجريّين الشماليّين أنّه يحيل عند جبران خليل جبران على الحياة المترفة، التي يقابلها بصورة منطقيّة الحياة القاسية، وهو يحض عليهما كليهما لأنّهما في الغاب ذاتا بعد ساذج، يقول في ذلك[٤]:

أعطني والنايَ وغَنِّ فالغِنا نارٌ ونورْ
وأنينُ النايِ شوقٌ لا يُدانيهِ الفتورْ

صوت الناي هو التأكيد لصوت الغاب، أي لرأي الشاعر، وفي الغاب إلغاء الثنائية بين الخير والشرّ بحسب معتقداته، وهذا ما نراه جليًّا في دمج النار والنور في قالب واحد، إذ نلحظ حركيّة النار والنور في النفس، وهما على تباين حقيقيّ من حيث الدلالة، فالنار تحيل على لوعة الشاعر وألمه، والنور يحيل على الحياة الرغيدة، إذ عمل الجانب الإيحائيّ في الإحالة على خارجٍ لا يمكن معرفته إلاّ بالاستدلال الخطابيّ؛ ذلك أنّ الإحالة القصديّة "تخضع لمقاصد المتكلّمين بحيث إنّ القصد الإحاليّ يعتبر جزءًا من القصد التخاطبيّ"[٥]، فضلاً عن أنّ لفظي (النار والنور) وقعا إخبارًا عن الغناء، وهذا التركيب لا يقصد منه الخبر؛ كونه يحتمل الصدق والكذب، بقدر حمله لدلالة الأمر، قال الشاطبيّ: "وأما الأوامر والنواهي غير الصريحة فضروب

---

(١) المحكم والمحيط الأعظم: ٣١٨/١٠ (نور) .
(٢) لسان العرب: ٢٤٠/٥ (نور) .
(٣) الفروق اللغوية: ٣٤٨ .
(٤) المجموعة الكاملة: ٢٠٤ .
(٥) التداوليات، علم استعمال اللغة: ٤٧٩ .

أحدها ما جاء مجيء الأخبار عن تقرير الحكم، كقوله تعالى: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ﴾[1]، ﴿وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَادَهُنَّ﴾[2]"[3]، ويقصد الشاعر التزامه بالتمسّك بالغاب وصوته الذي يندمج فيه النار والنور في آنٍ واحدٍ وبيئةٍ واحدة.

ويندمج جبران خليل جبران مع الطبيعة اندماجًا إلى مرحلة التوحّد معها؛ لأنّها خالية من أدران المجتمع والمدينة، يقول ذاكراً لفظ (النور)[4]:

هَـــلْ تَحَمَّمْـــتِ بِعِطْـــرِ وتَنَشَّـــــفْتَ بنـــــورْ

وشَـــرِبْتَ الفَجْـــرَ خَمْـــرًا فـــي كـــؤُوْسٍ مـــن أثيـــرْ

وفي القصيدة نفسها نجد الشاعر يوظّف (النور) في حيّز استعاريّ، بإدخاله في تركيب مخالف لما في لفظ (النور) غير الملموس، إذ دلّ النور هنا على الاندماج مع الطبيعة، حتّى وصل به إلى درجة اللاوعي، وهذا ما نلحظه في الدلائل الاستعارية في (تحمّمت بعطر، وشربت الفجر، وكؤوس من أثير) فقد أحالت الألفاظ في هذه التراكيب في هذه السياقات الغنيّة على العالم المثالي والسعادة المطلقة، فالسياق الغنيّ هو الذي يحتوي على كثير من الاستنتاجات التي تتجاوز المحتوى الدلاليّ للتلفظات[5]، فضلاً عن أنّ الشاعر زاد من قوة الأفعال الإنجازيّة بالاستفهام بـ(هل) إذ حمل هذا الاستفهام حمولتين دلاليّتين الأولى قضويّة أي الاستحمام والتنشّف والشرب، "وذلك بأن يكون للكلام معنًى قضوي من خلال قضيّة تقوم على مرجع متحدّثٍ عنه أو متحدّثٍ به ويكون المعنى القضويّ هو المعنى الأصليّ للقضيّة"[6]، والثانية ذات

---

(١) البقرة: ١٨٣ .

(٢) البقرة: ٢٣٣ .

(٣) المرافقات: ١٥٥/٣ .

(٤) المجموعة الكاملة: ٢٠٦ .

(٥) ينظر: التداوليات، علم استعمال اللغة: ٤٧٧ .

(٦) التداوليّة من أوستن إلى جوفمان: ٦٣ ، ٦٥ .

قوّة إنجازيّة أي قصديّة الاستفهام بـ(هل) إذ حملت معنًى مستلزمًا إضافيًا إلى معناها الأصليّ[١]، وهو نفي كون المخاطب مرّ بما مرّ به الشاعر من اندماجه بالطبيعة[٢].

ويكرّر جبران التركيب الذي ورد فيه لفظ النور، ولكن بصورة استبداليّة مع لفظ الفجر وذلك لغرض أسلوبيّ، وهو بيان أهميّة هذين اللفظين في فكره ووجدانه وانفعاله[٣]:

ليتنـــي مثلـــكَ رُوْحًـــا فـــي فضـــا الـــوادي أطيـــرْ

أشـــربُ النـــورَ مُـــدامًا فـــي كـــؤُوْسٍ مـــن أثيـــرْ

في هذا النص رادف الشاعر بين لفظتي (الفجر) و(النور) وهذا الترادف نتاج محصّلة علاقة السبب بالمسبّب، ويكون المقصود هو السبب، فالنور هو الفجر؛ لأنّه مسبّب عن الفجر والفجر سببه، ونلحظ أنّ الشاعر يكرّر الجملة نفسها في قوله: (في كؤوسٍ من أثير)، نتيجة الاندماج الروحيّ مع الطبيعة، وهذا ما نجده في أول البيتين في تمنّيه بقوله (ليتني) وهي أداة ذات استلزام عرفيّ تقتضي التمنّي[٤]، فالشاعر يتمنى أنّه طيرٌ محلّق في فضاء الوادي، وهذه قمة النشوة عنده حين ينفرد في أجواء الطبيعة الخلاّبة التي تحيط بالوادي .

---

(١) الفعل الإنجازيّ المستلزم يقصد به الدلالة الإنجازيّة التي تستلزمها الجملة في مقامات سياقيّة معيّنة . ينظر: دراسات في نحو اللغة العربيّة الوظيفيّ، د. أحمد المتوكّل: ١٠٦ .

(٢) ممّا يجدر ذكره على سبيل الاستئناس أنّ الشاعر استعمل اللهجة العامّيّة الدارجة في لبنان وهو الفعل(تحمّم) إذ إنّها لم ترد في المعجمات . وقد دافع صاحب كتاب (الغربال) ميخائيل نعمية عن هذا الاتجاه دفاعًا حارًّا، في مقال عنوانه (نقيق الضفادع): "أذكر أنني قرأت انتقادًا من كاتب مصريٍّ لقصيدة جبران خليل جبران ... ووضع بعد كلمة (تحمّمت) كلمة (كذا) وبعدها علامة استفهام، وإن شئت فقل علامة استغراب، كأنّ الناقد يقول للقارئ: انظر هو يقول (تحمّمت) وليس في اللغة كلمة (تحمّم) بل (استحمّ) فيا للجريمة ! سألتكم يا سادتي، باسم العدل والفهم والقاموس: لماذا جاز لبدوي لا أعرفه ولا تعرفونه أن يُدخل على لغتكم كلمة (استحمّ) ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها (تحمّم) وأنتم تفهمون قصده، بل تفهمون (تحمّم) ؟ قبل أن تفهموا (استحم)؟ وما هي الشريعة السرمديّة التي تربط ألسنتكم بلسان أعرابيّ عاش قبلكم بألوف السنين، ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم" الغربال: ٩٧ – ٩٨.

(٣) المجموعة الكاملة: ٣٤٥ .

(٤) ينظر: الاتجاه التداولي والوظيفي في الدرس اللغوي: ٥٢ .

ويرمز لفظ (النور) إلى العلم والمعرفة، يقول الشاعر رشيد أيوب في هذا المعنى[١]:

كانتْ أوربَّا قبيلَ اليومِ نحسبُها
أمَّ التمدُّنِ نورَ الناسِ كلِّهِمِ
حتَّى إذا محّصَتْهُم نارُ تجرِبَةٍ
خانوا العهودَ وداسُوا حُرْمَةَ القَسَمِ

وقع لفظ (النور) في سياق الاعتقاد الراجح من خلال الفعل (حسب)، ودلالة هذا الفعل كما يرى الدكتور فاضل السامرائيّ أنّه "منقول من (حسب) الحسّي الذي منه الحساب"[٢]، إذ يقول: "وليس هذا الفعل مطابقًا للظنّ تمامًا، فهناك فرقٌ بين قولك: (تحسبُهم جميعًا)، و(تظنُّهُم جميعًا)، فإنّ قولك (تحسَبُهُم جميعًا) إنّما يكون بعد مراقبة أحوالهم، فكأنّك أجريت عمليّة حساب، فأدّى حسابك إلى ذلك بخلاف قولك (أظنُّهم)"[٣]، وحساب الشاعر بما يخصّ التنوير في أوربّا كان مغلوطًا بخلاف اعتقاده الذي كان يرجحه، فمن خلال السياق خرج لفظ (النور) من معناه المعجميّ إلى معنًى آخر يرتبط به بواسطة المجاز المرسل المرتبط به بعلاقة السببيّة، فالتنوير العقليّ يأتي بسبب المعرفة، ونلحظ أنّ الشاعر قابل بين النور الذي رمز عنده كما بيّنا إلى المعرفة ولفظ (النار) الذي به رمز إلى الشدّة، على الرغم من أنّ اللفظين كليهما يبعث الضوء إلاّ أنّهما يختلفان في الماهيّة، فالأوّل غير مؤذٍ في طبيعته، والآخر مؤذٍ، وبذلك يكون الاختبار في الثاني أشدّ؛ كون الأوّل حاصلاً في حالة الرخاء والترف، والثاني في حالة الشدّة والمحنة .

ويقلّل الشاعر رشيد أيّوب من دلالة لفظ (النور) ويجعله مقابلاً في الماهيّة للظلام، يقول في ذلك[٤]:

لظلامِ الليلِ فضلٌ في الحياةْ مثلُما للنورْ

---

(١) الأيوبيات: ٨٥ .
(٢) معاني النحو: ٢/٢٠ .
(٣) المصدر نفسه: ٢/ ٢١ .
(٤) أغاني الدرويش: ٥٨ .

أيــنَ لــولا الليــلُ حســنُ النيِّــراتْ أيُّهــا المغــرورْ

يعقد الشاعر هنا موازنة بين الظلام والنور، وقد بيّن فيه تساوي الظلام مع النور، فلا مزية لأحدهما على الآخر، ولكنّنا نلحظ تعظيم الشاعر للظلام من خلال البنى الأسلوبيّة في استعمالاته كما في تقديم شبه الجملة في (لظلام الليل) المتعلقة بالمسند إليه مع تأخير المسند (فضل) ومجيئه نكرة دلالة على تعظيمه، في حين نجده في لفظ (النور) قد أعاد التركيب نفسه، ولكن بحذف المسند وما يتعلّق به بسبب الوزن الذي قيّد الشاعر ممّا اضطره إلى الحذف الأسلوبيّ القسريّ، وبذلك يكون الظلام أكثر حظًّا في تبيان الغرض عند الشاعر، زيادة على ذلك نلحظ الشاعر في البيت الذي يليه قد استعمل أسلوب الاستفهام بواسطة اسم الاستفهام (أين) الذي دلّ على نفي حسن النجوم بلا وجود الليل، وهذا ما أدته الجملة المعترضة بـ(لولا) وقد وقع الليل بعدها في سياقها، وهي حرف امتناع لوجوب، ذلك أن الجملتين اللتين بعدها موجبتان[1]، و"تدخل على جملتين اسميّة ففعليّة لربط امتناع الثانية بوجود الأولى نحو: لولا زيد لأكرمتك؛ أي لولا زيد موجود"[2]، والتركيب (لولا الليل) يكشف دلالة فضل الليل، ذلك أنه بوجود الليل امتنع رؤية حسن النجوم الرائعة، وكلّ هذه الموازنة تحمل دلالة تلميحيّة بترك الغرور جانبًا فليس كلّ قبيح متروك، فإنّ لكلّ شيء مزيته . وقد أبدع الشاعر بالجانب التلميحيّ بالابتعاد عن أسلوب الأمر، وفي هذا يقول جورج يول: "قد ينجح التلميح أو يفشل، ولكنّه إذا نجح، فلأنّ ما تمّ إيصاله فاق الذي قيل"[3].

ويدلّ لفظ (النور) عند الشاعر ندرة حدّاد على الأمل والتفاؤل بالحياة على الرغم من قسوتها، لنقرأ له قوله[4]:

أغــدي، أراكَ وأنــتَ محتجــبُ نــورًا يشِــعُّ بيــوميَ الــداجي
كــم قــدْ أضــافَ (لعــلَّ) مكتئــبُ و(عســى) إليــكَ بلهجــةِ الراجــي

---

(١) ينظر: معاني الحروف: ١٣٨.

(٢) مغني اللبيب: ١/ ٣٥٩.

(٣) التداولية، جورج يول: ١٠٢ .

(٤) أوراق الخريف: ٩١ .

دلّ لفظ (النور) على الأمل الذي يرقبه الشاعر؛ بدلالة السياق الذي ورد فيه خطابه لغده، إذ نجد استعماله لأسلوب النداء في قوله (أغدي) فالهمزة تستعمل في المنادى القريب[١]، وهذا ما يرجوه الشاعر من غده القريب، فضلاً عن أنّنا نلحظ أنّ لفظ (نور) وقع في سياق فعل الرؤية الحلميّة، في قوله (أراك ... نورًا)، وهذا يدلّ على القرب الحسّي من التفاؤل الذي يملأ قلبه على الرغم من قسوة يومه المظلم، وهو مناسب مع النداء بالهمزة التي أفادت القرب أيضًا . وقد دلّت الظلمة التي جاءت مقابلاً للنور على ظنك عيشه وصعوبة طريقه في الحياة، ومن القرائن اللفظيّة التي أخرجت لفظ (النور) من معناه المعجميّ إلى الدلالة المجازيّة هي (لعلّ، وعسى) وهي ألفاظ تدلّ بمعناها على الرجاء بما يمكن حصوله[٢]، وهي ألفاظ تغلب على لسان من يريد التخلّص من شؤمه، ولذا أضفى السياق بنوعيه الحاليّ والمقاليّ على اللفظ دلالة مغايرة لما كان في أصل وضعه .

ويخرج لفظ (النور) عند ندرة حدّاد إلى معنى آخر وهو الهداية، يقول في هذا المعنى: [٣]:

هو نورٌ في قلوبِ البررهْ ضاءَ حتَّى في نفوسِ الكفرهْ

هو في المحسنِ يعطي باسمًا في وجوهٍ للجدا مفتقرهْ

دلّ لفظ (النور) هنا على الذات المقدّسة (الله) عزّ وجلّ، فإطلاق لفظ (النور) على الله جاء بسبب علاقة السببيّة التي هي إحدى علاقات المجاز المرسل، إذ أطلق الشاعر السبب وهو النور الذي دلّ على الهداية، وليس المقصود به الكيفيّة التي "تدركها الباصرة أولاً بواسطتها سائر المبصرات"[٤]؛ لأنّ ذلك سيؤدّي إلى التضادّ مع الظلمة، وهو لا ينسجم مع الذات المقدّسة يقول البيهقيّ: "وقال أبو سليمان فيما أُخبرت عنه: ولا يجوز أن يتوّهم أنّ الله سبحانه وتعالى نور من الأنوار، فإنّ النور تضادّه

---

(١) ينظر: مغني اللبيب: ٣٥/١ ، والأشباه والنظائر: ٦٠/٣ .

(٢) ينظر: شرح ابن عقيل: ٢٦٣ – ٢٨١ .

(٣) أوراق الخريف: ١٤٩ .

(٤) التعريفات: ٢٤٢ .

الظلمة وتعاقبه فتزيله، وتعالى الله أن يكون له ضدٌّ أو ندٌّ"[1]. ونلحظ أنّ الشاعر استعمل الفعل (ضاء) وهو بمعناه هذا أدخل لفظ (النور) في دائرة المعنى المعجميّ، وخالف بذلك المنطق الفلسفيّ الإسلاميّ، وربّما يكون الشاعر قصد من الفعل (ضاء) المعنى المجازيّ أيضًا، فيكون معناه: دخلت الهداية تلك حتى في نفوس غير المؤمنين به، وربّما تكون عقيدته المسيحيّة التي تؤمن بتجسيم الذات قد أثّرت في قصديّة الشاعر فيكون كلّ ما ذكره ذا بعدٍ حقيقيّ وليس مجازًا .

ويدلّ لفظ (النور) عند الشاعر ندرة حدّاد على الشيب لما فيهما من علاقة مشابهة فكلاهما مشرق، يقول في ذلك[2]:

أنفقتُ بينهمُ الصبى وشبابي الغالي وما في الشيبِ من أنوارِ
حتّى غدوتُ وليس لي إلاّ بقيّةُ أدمعٍ وما زِلْنَ من أنصاري

حاول الشاعر أن يعقد مماثلة بين الشباب والشيب الذي بدأ يغزو شعره، إذ إنّ هذا الشيب يلمع في الظلام فتحيله إلى عتمة أخرى داخلية تخالف شكلها الخارجيّ وهو نور وضياء المرئيين، فمن خلال التضادّ اللوني بين البياض والظلام الدالّ على السواد حقّق نوعًا من التناسق اللونيّ الجميل، إذ عمل التضادّ على تعميق دلالة الصورة في النصّ وتوسيعها، عن طريق الالوان الضمنيّة الواردة في (وما في الشيب من أنوار) و(الصبى وشبابي)، فالشيب يدلّ على الكبر والشيخوخة، إذ غاير الشاعر من دلالة البياض في الشيب إلى دلالة سوداويّة معتمة بنفيه لعموم جنس النور، وبهذا النفي صعّد الشاعر من وتيرة الضبابيّة التي يحملها الشيب، والطرف النقيض من الشيب هو الصبى والشباب الذي يرمز إلى سواد شعره، فقد أضفت هذه الأشكال اللونيّة على النصّ الشعريّ وصورته لونها وثبّتت بؤرتها العاطفية، فهي أشكال محوريّة بيّنتْ الترابط بين العنصر الحسيّ في الصورة وقوّة إيحائها وما تثيره من شعور[3]، أمام صورة الشيب التي رسمها لنا الشاعر .

---

(١) الأسماء والصفات: ٨٥ .

(٢) أوراق الخريف: ١٤٩ .

(٣) ينظر: الصورة الشعرية: ٣٦ .

ويدلّ لفظ (النور) عند الشاعر نسيب عريضة على الأمل الضائع في الحياة، يقول في هذا المعنى[1]:

أعمـــى تطاعنُـــهُ الشـــجونْ وجراحُـــهُ صـــارتْ عيـــونْ
يـــتلمّس النـــور البعيـــدْ بأنامـــل الفكـــر الشـــريدْ

وقع لفظ (النور) في سياق فعل التلمّس؛ وفي هذا الفعل ضمير يحيل على (الأعمى)؛ الذي قصد به نفسه، وهذا ما يُسمّى بلاغيًّا بالتجريد، ممّا أضفى دلالة التلاشي على ذلك النور، فإذا قرأنا النصّ حرفيًّا نجده يضفي على النور صفة البعد وهو مناسب لعدم قدرة الأعمى على الإبصار في حين أنّه أطلق فعل التلمّس بدل الرؤية، وذلك من علامات الأعمى . أمّا من الجانب الاستعاريّ فنجده أوقع النور في مجال الفعل (يتلمّس) والنور غير ملموس، ممّا يعزّز الجانب النفسيّ بالإحباط المتزايد في عدم القدرة على المسك ومن ثم فقدان الأمل، والجانب الاستعاريّ الآخر أنّه جعل للفكر أنامل وهي واسطة فعل التلمّس، إذ توحي الأنامل إلى فقدان روح التفاؤل، وهذا ما عزّزه الوصف في قوله: (الفكر الشريد) لعدم قدرته على التفكير الصحيح الذي يرشده في تلك الحياة .

ويخرج لفظ (النور) إلى الحياة وبهرجها، ولكن لا حياة دائمة في دنيا الزوال، يقول نسيب عريضة[2]:

ولا تجزعـــي إنْ رأيـــتِ اصـــفرارا بـــوجهي، ونـــور الحيـــاة تـــوارى
وإن لـم أجـبْ بعـد بـذل القصـارى فـــألقي بنفسِـــكِ فـــوقي دثـــارا

خرج لفظ (النور) إلى معنى البقاء في الحياة، وقد نفى السياق دلالة الاضمحلال، كما في (لا تجزعي) وهو خطاب لنفسه وفيه نهيٌ عن الجزع لكون النفس خالدة على خلاف الجسد الفاني، وفي (إن رأيتِ اصفراراً) كناية عن قرب أجله فاللون الأصفر يدلّ على الانعزال وضياع الآمال، وشعور الشخص بالعزلة والانفصال عن

(١) الأرواح الحائرة: ٩٠ .

(٢) الأرواح الحائرة: ١٣٣ .

الآخرين[1]، ومن ثمَّ الموت كما في قوله (نور الحياة توارى) فالفعل (توارى) كان له أثر في نفي الحياة ومن ثم الموت الأبديّ للجسد .

ويدلّ لفظ (النور) عند نسيب عريضة على العلم الذي كان يتّسم به جبران خليل جبران، يقول في ذلك[2]:

رفعَ النورَ للضياعِ وقد أقصا هُمُ الجهلُ في دجى فلواتِهْ

أنفقَ العمرَ دائبًا يخدمُ العلمَ فلم يجزِهِ سوى حَسَراتِهْ

دلّ لفظ (النور) على العلم والمعرفة، وقد وقع مفعولاً للفعل (رفع) المسند إلى الضمير المستتر الذي أحال على الشاعر جبران خليل جبران الموسوم بمعرفته واطلاعه، وثمة قرائن لفظيّة جعلت لفظ (النور) يدلّ على العلم، منها أنّ الشاعر قابله بالجهل كما في (أقصاهم الجهل)، وبذلك يكون التقابل قد أكّد بدلالة قطعيّة خروج لفظ النور عن معناه الموضوع له في المعجم، ومن القرائن الأخرى أيضًا قوله (أنفق العمر دائبا) و(يخدم العلم) ففي الجملة الأولى أنفق العمر يطلب العلم، وفي الثانية صرّح بالعلم، وبهذا تكون كلّ هذه التحشيدات من القرائن اللغويّة فاعلة في تعزيز دلالة اللفظ العامّ للنور الذي ذكره الشاعر في مستهلّ البيتين .

النار

"النون والواو والراء أصلٌ صحيح يدلُّ على إضاءةٍ واضطراب وقِلّة ثبات. منه النور والنار، سمِّيا بذلك من طريقة الإضاءة، ولأنَّ ذلك يكون مضطرِباً سريعَ الحركة. وتنوَّرْتُ النّار: تبصَّرتُها"[3]، وجاء في المعجم الوسيط أنّ النار: "عنصرٌ طبيعيٌّ فَعَّالٌ، يمثِّله النُّورُ والحرارة المحرقة، وتُطلَق على اللهب الذي يبدو للحاسَّة، كما تُطلَقُ على الحرارة المحْرقة"[4]. وللنار استعمالان معجميان كما بيّنا، أحدهما الإضاءة والآخر الحرق، وتدلّ النار في التعبيرات المجازية على اللوعة والشدة والخوف وما إلى ذلك، ومن ثمّ تضعف فيها الإشارة إلى الإضاءة، ولكنّنا في دراستنا هذه قد أدرجنا النار في

---

(١) ينظر: اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر: ٢٣٩ .

(٢) الأرواح الحائرة: ٢٣٥ .

(٣) مقاييس اللغة: ٢٩٤/٥ (نور) .

(٤) المعجم الوسيط: ٩٦٢/٢ (نور) .

حقل النور، وما دفعنا إلى أن ندرجه في هذا الحقل المادّة المعجميّة بدلالتها آنفة الذكر .

فعند استقرائنا لديوان الشاعر رشيد أيوب وجدنا أنّ لفظ (النار) لا يخرج عن معناه المعجميّ إلا لمعنى اللوعة التي تشعل حرارة صدره، إمّا لحنينه لبلده أو حبّه للخير الضائع، وبذلك يقتصر المعنى المجازيّ على ما ذكرناه، ولذا نكتفي له بنصّين فقط، يقول[1]:

فزفيـــري لـــيس إلاّ مـــن ســـعيرْ
جمـــرةٍ مـــا بـــين جنبـــي والفـــؤاد
فـــإذا كـــان دمعـــي كالغـــديرْ
لـــيس يُطفـــي نـــارَ بركـــان الـــوداد

نلحظ في النصّ إيراد مجموعة من الألفاظ تتعلّق بلفظ النار كما في (سعير، و جمرة، وبركان)، وهذا يعني الاهتمام والعناية من قبل الشاعر؛ كون هذه الألفاظ تدلّ على الألم الذي يحمله قلبه جرّاء حنينه إلى بلده لبنان، فإذا أنعمنا النظر في التراكيب التي ورد فيها لفظ النار ومتعلّقاته نجده وقع في تشبيهات بليغة، فضلاً عن الجانب الأسلوبيّ في إنشاء تلك التراكيب، إذ نلحظ أسلوب الحصر بـ(النفي وإلاّ) وأسلوب الشرط، وأسلوب النفي، ونلحظ في هذه الأساليب توكيد حالة البؤس من جهة ونفي حالة السكون من جهة أخرى، ومن ثمّ كان للنفي توكيد للحالة الأولى، أمّا التشبيهات فنجدها في (زفيري من سعير)، أي فرط الحسرة والحنين، وكأنّها تخرج بحرارة النار الشديدة، ونلحظ أيضًا عدم اكتفاء الشاعر بلفظ السعير بل تعدّاه إلى لفظ الجمرة، وقد وقع بدلاً من لفظ السعير، والبدل يعدّ بمنزلة إعادة العامل وفيه معنًى توكيديّ، وكأنّه قال : ليس إلاّ من سعير ليس إلا من جمرة، فضلاً عن الجانب التواصليّ للبدل إذ يقوم بين شخصين الأول المتكلّم والثاني المخاطب، والتركيز يكون للمخاطب، حيثُ يصوّر سؤالاً يفترضه المتكلّم، وكأنّه يقول: وما السعير ؟ فيأتي التوضيح والتبيين من

(١) الأيوبيات: ١٧٥ .

قبل المتكلّم[١]، والتشبيه الثاني نجده في تصوير حالة الدمع الكثير وقد شبهه بالغدير في جريانه، ووقع الدمع في سياق الشرط بـ(إذا) الذي يدلّ على كثرة حصول الفعل[٢]، وهو مناسب لكثرة الدمع الذي لم يطفئ لوعة الشاعر، وقد استعار لهذه اللوعة لفظ (نار) المضاف إلى (بركان) . وهي استعارة مكنيّة للدلالة على هول الفجيعة عنده .

ولنقرأ له قوله أيضًا[٣]:

اذرفـــي يـا عـينُ دمعـي فـالهوى متلفـي
واســعفي لعـلَّ نــارًا فــي الحشــا تنطفــي

السياق بعمومه يدلّ على حنين الشاعر للبنان، إذ نلحظ في النص أفعالاً كلاميّة تأثيريّة، توضّح البعد العاطفي عند الشاعر، وهذا ما نلمسُه في الفعلين التأثيريين بقوّة إنجازيّة عالية لاستعماله فعلي الأمر (اذرفي، واسعفي)؛ ذلك أن المتكلّم مهيّأ إلى قبول الأمر بطابعه العاطفيّ، ومن ثمّ البكاء حبًّا بلبنان، واستعار الشاعر لحنينه الذي يعتلج في قلبه لفظ (النار)، وفيه بعد تأويليّ تداوليّ بينه وبين المتلقّي، إذ يقوم الآخر بفكّ رمز النار وإخراجها من المعنى المعجميّ إلى المعنى المقصود، وبذلك يكون اللفظ عند الآخر أكثر تقبّلا وأكثر لذّةً .

ويدلّ لفظ (النار) على الفتنة أو المصيبة وفي هذا المعنى يقول الشاعر نسيب عريضة[٤]:

ربَّ ثارٍ
ربَّ عارٍ
ربَّ نارٍ
حرَّكتْ قلبَ الجبَانْ
كلُّها فينا ولكن لم تحرِّكْ
ساكنًا إلاَّ اللسانْ

---

(١) ينظر: الكتاب: ١٥٠ – ١٥١ .
(٢) ينظر: الإتقان: ٤٣٤/١ .
(٣) أغاني الدرويش: ٣٦ .
(٤) الأرواح الحائرة: ٢٣٥ .

وقع لفظ (النار) في سياق (ربّ) التي دلّت هنا على التكثير، فهي هنا بمنزلة (كم) الخبريّة، جاء في كتاب سيبويه: "واعلمْ أنّ (كم) في الخبر بمنزلة اسم يتصرّف في الكلام غير منوّن ... والمعنى معنى (رُبّ) ... واعلم أنّ (كم) في الخبر لا تعمل إلاّ فيما تعمل فيه (ربّ) لأنّ المعنى واحدٌ"[1]، فالألفاظ التي دخلت عليها (ربّ) كما في فعل الثأر والعار والنار، قد حدثت كثيرًا بسبب السياق الذي ولّدته تلك الأداة، فكثيرًا ما تتحرّك غيرة الجبان إذا مسّه السوء، والملحوظ أنّ النار لم تكن ذات دلالة حقيقيّة؛ لأنّها لا تؤدّي معنًى مترابطًا مع باقي الألفاظ التي دخلت عليها (ربّ) فضلاً عن تحريك المشاعر تجاه قضايا الشعوب العربيّة، ولكنّ القراءة الاستعاريّة أو التداوليّة لمفهوم النار في الموسوعة المعرفيّة أو المفهوميّة، تُبيّن أنّ النار تخرج إلى معنى الفتنة أو المصيبة عند العرب؛ ذلك أنّ المتلقّي يفهم من النار هذا المعنى الإيحائيّ، وربّما كان تأخير الشاعر للفظ (النار) عن الثأر والعار، من باب أنّ النار اسم جامع لكلّ المصائب، وبذلك يكون الثأر والعار من جزئيّاتها، ونلحظ وجود الجانب التهكميّ عند الشاعر في الاستدراك والحصر، في قوله (ولكن لم تحرك ... إلاّ اللسان)، إذ نفى بذلك الاستدراك القدرة على التحريك باليد، وحصرها باللسان، وبهذا الحصر نفى وجود أي عنصر آخر لدرء تلك الفتنة أو المصيبة التي عبّر عنها بالنار .

ويدلّ لفظ (النار) عند الشاعر نسيب عريضة على اللوعة لما بين النار والحب من حرقة، لنقرأ له قوله[2]:

فقد أصبحتْ نارُ حبّي رمادًا وقدْ صارَ شوقي زهدًا ثقيلا
طيوفَ الرؤى الساخراتِ اصبري أكنْ ساخرًا بكرةً وأصيلا

وقع لفظ (نار) في سياق الفعل أصبح ممّا يعني الانتقال من حالٍ إلى أخرى؛ لأنّ دلالة الفعل (أصبح) هنا الانتقال، والأصل في هذا الفعل أن يفيد اتّصاف المسند إليه بالحكم في زمنه، فمعنى (أصبح) اتّصافه به في الصباح [3]، والدلالة الموضوعة له

---

(١) الكتاب: ١٦١/٢ .

(٢) الأرواح الحائرة: ١٢٤ .

(٣) ينظر: شرح التسهيل: ٣٢٤/١ ، ومعاني النحو: ٢١٦

ليست المقصودة في ذهن الشاعر، وانما كان يقصد من ذلك دلالة الصيرورة وهي الدلالة المجازيّة الأولى في الفعل، وقد يكون الوزن العروضيّ المؤثّر في تفضيل لفظ على آخر دفعًا للانكسار في الوزن، بدليل العطف بـ(صار) عليها، وهذا المجاز في الفعل أفضى إلى مجاز آخر في قوله (نار حبّي رمادًا)، فالقصديّة عند الشاعر المضاف إليه لا المضاف كون المضاف (نار) دلّ على معنى اللوعة، وقد اكتسبت النار هذه الدلالة بتأثير المضاف إليه، وبذلك تكون النار ذات معنى عقليّ مجرّد بتأثير المجاز، إذ نلحظ أنّه انتقل من المعنى المجرّد في قوله (نار حبّي) إلى المحسوس في قوله (رمادًا) وهو ما يعني استحالة الحبّ بسبب شيخوخته، ولذا نشاهده ينادى طيوف الرؤى، التي هي عبارة عن أفكار تنتابه لتسخر من حاله التي انتقل إليها، وهذا النداء جاء لتبيان اللوعة التي يعيشها الشاعر في حياته .

ويمازج الشاعر لفظ النار مع النور لكي يوظف دلالة التقابل في الفرق بينهما، يقول في ذلك[1]:

شغْشِـــعْ الخمـــرَ وهـــاتِ الكـــأسَ مـــن نـــارٍ ونـــورْ
علِّـــي أُعلِـــمُ بعـــضَ العلـــمِ مـــا معنـــى الســـرورْ

نجد في هذا النصّ مزجًا بين النار والنور، فقد حملت الكأس دلالتين مختلفتين من حيث الماهية، فهي لشاربها ألم لكي ينسى ولذا ذكر لفظ (نار)، وفي الوقت نفسه حملت معنى اللذّة لكي يعيش لحظاتها لذا ذكر لفظ (نور)، فالحمولتان الدلاليّتان مختلفتان شكلاً ومضمونًا في كأس واحدة، وهي من الاستعارات التخييليّة التي وظّفها الشاعر ليبيّن معنًى اختزله في لفظين .

البرق

يذهب صاحب معجم مقاييس اللغة إلى أنّ الباء والراء والقاف أصلان: أحدهما لمعان الشيء ومنه البرق، والآخر اجتماع السواد والبياض في الشيء، ومنه العين البرقاء، سمّيت بذلك لسوادها وبياضها[2]، وقد أفادت المعجمات الأخرى أنّ البرق:

---

(١) الأرواح الحائرة: ٢٢٢ .

(٢) ينظر: مقاييس اللغة: ٢١٢/١ (برق)

سوط من نور يزجر به الملكُ السحاب، وما يلمع في الغيم وجمعه بروق، وبعض المعجمات ذهب إلى أنّ هذا اللفظ دخيل في العربية[١]، في حين ذكر المعجم الوسيط الظاهرة العلميّة لحدوث البرق إذ ذكر أنّه الضوء الذي يلمع في السماء على إثر انفجار كهربائي في السحاب، تقول برقت السماء تبرق برقا لمعت بالبرق وجمع البرق بروق"[٢].

ومن إيحاءات هذا اللفظ عند الشعراء المهجريّين الشماليّين، أنّه يرمز إلى دلالات مختلفة، فهو يدلّ عند الشاعر رشيد أيوب على الأمل الذي يرجوه أبناء جلدته الذين أصابهم الفقر والجوع، يقول في ذلك[٣]:

ويا أيُّها البرقُ المحلِّقُ في الفضا
يطـــلّ علـــى أطلالهـــم ويلعلـــعُ
بعيشكَ قل لي هل ديارُ أحبّتي
بها القومُ صرعى وهي قَفْرٌ وبلقعُ

وقع لفظ (البرق) في سياق النداء، وقد ورد النداء بواسطة (أيّها) دلالة على تعظيم المنادى، إذ إنّ هذا البرق ممتدٌّ إلى أقاصي الشرق، حيث موطنه الأمّ، وربّما كان نداؤه للبرق كنايةً عن الأمل الذي يمثله الضوء المنبعث من عنده، والمعنى الثاني أولى بالقصد؛ لأنّه ذكر صفة التلألؤ لذلك البرق حين يمرّ على بلاده في قوله (ويلعلع)، جاء في لسان العرب: "والتَلَعْلُعْ التَّلأْلُؤ"[٤] . والأمل الذي يبعثه ضوء البرق مناسب للقسم الاستعطافيّ في قوله: (بعيشكَ) لأنّ الباء تختصّ بالجواب الطلبيّ والاستعطافي فنقول: (بالله عليك افعل هذا ولا تفعل هذا) (وهل فعلت هذا)، ولا يجوز ذلك في غيرها، فلا يقال: (والله افعل هذا أو لا تفعل هذا أو هل فعلت[٥]. وسمي

---

(١) ينظر: لسان العرب: ١٤/١٠ (برق) .
(٢) المعجم الوسيط: ١/ ٥١ (برق) .
(٣) الأيوبيات: ١٩٠ .
(٤) ٣١٩/٨ (لعع) .
(٥) ينظر: معاني النحو: ١٣٩/٤ .

استعطافيًّا؛ لأنّ المتكلّم يستعطف به المخاطب[1]، وبذلك يكون الأمر في قوله (قل) ذا معنى التماسيّ؛ لأنّه يصدر من شخص ربّما يكون بالمرتبة نفسها من حيث تساوي الأدوار، فضلاً عن تساوق الاستفهام مع الأمر في قوله (هل ديار أحبتي ؟) لكي يكون الأمر أكثر تأدبًّا وبذلك ينتزع الجواب من قبل المخاطب انتزاعًا وإن كان لا يرغب بالإجابة، وبهذا يكون الشاعر قد أفرغ شحنته العاطفيّة والنفسيّة بواسطة تلك الأساليب التي قصد منها دفع ما يختلج في ذهنه .

ويرمز البرق عند رشيد أيّوب إلى المرثي جبران خليل جبران، الذي مضى سريعًا مضيئًا درب أصحابه، لنقرأ له قوله[2]:

لمَّا بدا البرقُ في الظلماء ملتهبًا وراحَ يطوي فضاءَ اللهِ واحتجبا

ناديتُ ربّي وطرفي يرقبُ السحبا ربَّاهُ يا خالقَ الأكوانِ وا عجبا

كم تشبهُ البرقَ هذا أنفسُ الشُّعرا

يعقد الشاعر موازنة بين البرق والشعراء، ونلحظ أنّ البرق وقع في أسلوبين مختلفين الأوّل وقع في سياق الشرط بـ(لمّا)، التي "يقع بعدها الشيء لوقوع غيره"[3]، إذ إنّ نداء ربّه وقع بوقوع ظهور البرق، وبهذا يكون البرق ذا عامل تأثيريّ في نفس الشاعر الراثي لأصحابه الشعراء، ولا سيّما إذا أنعمنا النظر في العطف على فعل الشرط في قوله: (وراح يطوي)، والغاية من هذا العطف والإطناب في ذكر ظهور البرق ومضيّه، هي جانب نفسيّ انفعاليّ يروم فيه الشاعر إظهار مزيّة البرق وضوئه، لكي يكون مدخلاً لجواب الشرط في قوله: (ناديت ربّي)، ومن ثمّ تكرار النداء في (ربّاه، ويا خالق الأكوان)، وهذه الأساليب غايتها رفع القيمة المعنويّة للشاعر الفقيد جبران خليل جبران، فلم يكتفِ الشاعر بأسلوب واحد، بل نوّع بالأساليب؛ لكي يضع المتلقّي في حالة حسرة على جبران، وهذا الاستعلاء إلى السماء في النداء والإشارة كما في (طرفي يرقب السحب) مناسب لمكانة الفقيد العالية، وهو ما عزّزه بالأسلوب الثاني

---

(١) ينظر: خزانة الأدب: ٥٢/١٠ .

(٢) أغاني الدرويش: ٥٠ .

(٣) منازل الحروف: ١٣٢ .

في قوله: (كم تشبه البرق ..) إذ وقع لفظ (البرق) في سياق التكثير بـ(كم)، وهو مناسب أيضًا لما قدّمه الشاعر في الأبيات السابقة .

وتضيق دلالة (البرق) عند رشيد أيّوب ليدلّ على ضآلة الجاهل، وفي هذا المعنى يقول[1]:

ما أنتَ في الدنيا سوى جاهلٍ
إن لم تكن كالبرقِ وسطَ الضبابْ
يمُرُّ لم يحفلْ بهِ ضاحكًا
حتّى تطلَّ الشمسُ فوقَ الهضابْ

نلحظ في هذا البيت تضييقًا في المعنى للفظ (البرق) بعكس ما لحظناه في أبيات رشيد أيّوب السابقة، وهذا بسبب السياق الذي قام بإحداث هذا النوع من تضييق الدلالة، فالسياقان المقاميّ والمقاليّ يدلاّن على تحقير شأن البرق، فموضوع القصيدة جاء يتناول ذم الجاهل وقد شبّه كلامه بالبرق الذي سرعان ما يزول، أمّا السياق المقالي فإنّنا نجد أسلوبين دالّين في استعمالهما على ذمّ البرق، وهذا ما نلحظه في النفي والاستثناء، في قوله (ما أنت في الدنيا سوى جاهل) أي حصر الجهل بالمهجوّ، وهو لا يتعدّى هذه الصفة ولا يملك صفاتٍ أخر، تميّزه عن غيره، وأمّا الأسلوب الثاني فلا يقصر عن الأوّل في تضييق دلالة البرق، ولا سيّما في استعماله (إنْ) الشرطيّة التي تستعمل غالبًا في المعاني التي يحتمل وقوعها، أو المشكوك في حصولها، أو استحال الحصول عليها[2]، وفي دخول (لم) على الشرط بـ(إن) تهكّم واضح للمهجوّ الجاهل، أي إنّه أقلّ مرتبة من صفة الجهل، وقد حذف خبر (تكن) والتقدير (إن لم تكن كذلك فأنت كالبرق) لكي يستقيم المعنى المقصود من قبل الشاعر، أي إنّ هذا البرق لا يكاد يرى لوجود الضباب، بخلاف الشمس التي يستبين ضوؤها من خلاله .

---

(١) هي الدنيا: ١٣٢ .

(٢) ينظر: شرح المفصّل: ٤/٩ ، ومعاني النحو: ٥٩/٤ .

ويشغل لفظ (البرق) تفكير الشاعر نسيب عريضة، فهو ملمح من ملامح الطبيعة الخارقة يندمج فيها، يقول في ذلك[١]:

خلتُ فيها أنَّ روحي امتزجتْ ببروقٍ وريـــاحْ
... تلكَ أحلامٌ بليلٍ أُدْلِجَتْ فارقتني في الصباحْ

يبدو من النصّ الانسجام الواضح مع الطبيعة العاصفة، وهذا واضح من خلال الفعل (امتزجت) الذي أفاد الانقطاع في الزمن، وهذا الاندماج مناسب للفعل (خال) لأنّ دلالة الوضعيّة لهذا الفعل أنّه مأخوذ من الخيال، جاء في همع الهوامع: "واشتقاقها من الخيال وهو الذي لا يتحقّق"[٢]، والخيال كما في تعريف الراغب هو: "الصورة المجرّدة كالصورة المتصوّرة في المنام، وفي المرآة، وفي القلب، بُعيد غيبوبة المرئيّ، ثمّ تُستعمل في صورة كلّ أمرٍ متصوّر"[٣]، فضلاً عن أنّنا نلحظ انسجام المعنى تمام الانسجام في هذين البيتين، وهو ما نجده في قوله: (تلك أحلام بليل)، فالأحلام جزء من الخيال كما شاهدنا ذلك في تعريف الراغب الأصفهانيّ، ونلحظ وجود النقاط الثلاثة في البيت الثاني، إذ تشكل علامة الحذف عالمًا سيميائيًّا وبصريًّا لافتًا للانتباه، بحيث يحضر هذا المشهد، في شكل نقط متتابعة، وتحدّد هذه النقط الثلاث الفراغ القوليّ، ووقفة في الكلام، وتحيل هذه العلامة على الفضاء المحذوف أو الفضاء الفارغ أو الفضاء الصفريّ أو الفضاء الممتد الذي يختزل الكلام والحوار والحقائق، إنّها تعبير عن عالم الصمت والبياض والفراغ، ويقابل عالم الكلام والبوح والصراخ الصوتيّ والخطّي .

ويثير البرق مشاعر نسيب عريضة ويجعله متأمّلاً في تلك الظاهرة الطبيعيّة، يقول في هذا المعنى[٤]:

تـرى مـن أنـتَ يـا برقًـا ؟ يـردّدُ رعـدُهُ اللحنـا

---

(١) الأرواح الحائرة: ٣٨ .

(٢) ٢١٦/٢ .

(٣) المفردات في غريب القرآن: ٢٢٠ .

(٤) الأرواح الحائرة: ١٣١ .

أنـــــورٌ آبـــــقٌ تبكيـــــهِ أرواح العلـــــــى مزنـــــا ؟!
أجـــرحٌ فـــي الســـماء، ومـــن تعمّـــدَ شـــقُّها طعنـــا ؟!
ومـــــا للعـــــينِ عالقـــــة بنـــــورِكَ كلَّمـــــا عنَّـــــا
بـــــروقٌ نارهـــــا خمـــــدت نراقـــب فـــي الـــدجى وهنـــا
نعـــــيشُ بفكـــــرِ آمـــــالٍ فتيِّـــــاتٍ وقـــــد شُـــــخنا
تعـــــالَ فإننـــــا نرضـــــى بـــــأحلامٍ، بهـــــا همنـــــا
وإن تـــــكُ نـــــارك انطفـــــأتْ فـــــإنّ الفكـــــرَ لا يفنـــــى

القصيدة بمجلها تدور في فلك لفظ (البرق) وماهيته، فالبرق يمثّل الدلالة المحوريّة الارتكازيّة في تشكيل بنية القصيدة عمومًا، إذ نلحظ تكرارًا لأسلوب الاستفهام مع تنوّع أدواته، فهو ينتقل من (من) إلى (الهمزة) ومن ثمّ إلى (ما)، وكلّ هذه الأساليب تدور في فضاء البرق والكشف عنه، فهو يجعل من البرق عنصرًا أساسيًّا في كشف حقائق التكوين والوجود، ولذا نلحظه يستفهم عنه بـ(من) وهي للسؤال عمّا يُشخّص ويُعيّن المسؤول عنه من بين ذوي العلم[1]، وإخراج البرق من اللا عاقليّة إلى العاقليّة، له دلالة خارج نظام النمطيّ المعتاد والطبيعيّ، وهو أنّ الشاعر له اندماج روحيّ مع تلك الظاهرة، ومن ثمّ فهي تصوير إنسانيّ متخيّل في ذهن الشاعر، وفي الجانب الآخر نجد الحيرة في تشكيل هذه الظاهرة، فتارة يستفهم عن ماهيتها بكونها (نور) كما في (أنور ...) و(بنورك كلما عنّ)، وبعد ذلك يقرّر كونها (نار) كما في (بروق نارها)، و(وإن تكُ نارك انطفأت)، وهذا الانتقال من النور إلى النار ربما يكشف عدم المعرفة العلميّة بهذه الظاهرة عند الشاعر نسيب عريضة، وفي هذا النصّ تتجلّى مراحل التفكير الفلسفيّ في صورٍ استفهاميّة تدلّ على حيرة الشاعر بواسطة الاستفهام بالهمزة كما في (أنور آبق تبكيه)، و(أجرحٌ في السماء) وهو استفهام حقيقيّ قد ثبت في مخيّلة الشاعر، جاء في المغني: "أن تكون للاستفهام، وحقيقته طلب الفَهْم"[2]،

(١) ينظر: الإيضاح في شرح المفصّل: ١/١٣٥ .
(٢) مغني اللبيب: ١/٣٥ .

ومن ثمّ ينتقل إلى الاستفهام بـ(ما) الذي كشف عن التفكير الدائم في هذا الضوء المنبعث من تلك السحب . وقوله أيضًا[1]:

انظرْ فلي في البروقِ سرٌّ تعرفُهُ النفسُ في البروقِ
ألا ترى البرق نارَ ركبٍ تقدّمونا على الطريقِ
من ألفِ دهرٍ وألفِ دنيا سموا إلى المشرعِ الحقيقي
فسرْ بنا نقتفي خطاهم نصرْ إلى منبتِ الشروقِ

وقع لفظ (البرق) مجموعًا على بروق لكونه كثير التأمّل لهذه الظاهرة، ولا سيّما أنّ الدعوة إلى هذا التأمّل جاء بصورة صريحة باستعمال فعل الأمر (انظر)، الذي يفيد التماسًا من الآخر ليتلمّس هذا الشكل من أشكال الطبيعة الخارقة، فضلاً عن أنّنا نجد أنّ الشاعر غيّر في هذا النصّ من الاستفهام إلى التقرير والإخبار والتوصّل إلى نتيجة في ذهنه لماهية البرق، ونلحظ أنّ الشاعر في حالة إقناع للمتلقّي كما نقرأ في (انظر، وألا ترى، فسر بنا) إذ نلحظ الصورة البصريّة قد غلبت على النصّ، والمعهود أنّ الصورة أكثر إقناعًا في إثبات الحجّة، كشف الشاعر في هذا النصّ الحقيقة الراسخة في ذهنه، معبّرًا عن تلك الحقيقة بـ(السرّ) وهو نتاج خفيّ لحقيقة علميّة وفلسفيّة، هي أنّ البرق يحدث نتيجة عمليات الشحن الكهربائي في الغلاف الجوي، ونتيجة لاصطدام الشحنات الموجبة مع الهواء الصاعد بالشحنات المتمثّلة في أعالي السحب يحدث التفريغ الهوائي داخل السحب ويتكون البرق والرعد[2]، ومن ثمّ يكون هذا الهواء والسحب – من وجهة نظر الشاعر – من رفات الأموات ، لأنّ الحياة في حالة ديمومة في التحولات .

الصبح

"الصُّبْحُ أولُ النَّهارِ . والصُّبْحُ : الفَجْرُ والصَّباحُ : نَقِيضُ المَساءِ ، والجَمعُ أصْبَاحٌ ، وهو الصَّبِيحَةُ والصَّباحُ والإصْباحُ والمَصْبَحُ ، وأصْبحَ القَومُ دَخلُوا في

(١) الأرواح الحائرة: ١٨٠ .
(٢) www.wikipdia.com

الصَّباحِ"[1]، ويفيد صاحب المقاييس أنّ الصاد والباء والحاء أصلٌ واحد مطّرد، وهو لون من الألوان، وقالوا أصله الحمرة، وسمّي الصبح لحمرته[2].

ويكون (الصباح) ذا وظيفة حجاجيّة في إقناع الغني الذي يظنّ أنّ كلّ ما في الدنيا خُلِق له، يقول ندرة حدّاد[3]:

وسأنسى جرحَ قلبي كلَّما شاهدتُ جُرْحَكْ
وأرى ليلَكَ ليلي وأرى صبحي صبحَكْ

أحال الضمير في (جرحك، وليلك، وصبحك)، على الغنيّ المغرور، ويقصد من ذلك تساوي ذلك الغنيّ مع الإنسان المتعفّف بالظروف الحياتيّة أنفسها، وبهذا لجأ الشاعر إلى الظواهر الطبيعيّة التي لا دخل للإنسان في تكوينها غايةَ الإقناع للطرف الآخر . ونلحظ أنّ الشاعر صنع تقابلاً بين الليل والصباح بصورة متساوية من حيث التركيب مع اختلاف الضمائر الإحاليّة من حيث التقديم والتأخير، وهذا التقديم والتأخير كما في (ليلكَ × صبحي) و(ليلي × صبحك) شكليّ ولا غاية دلاليّة فيه؛ لأنّ القافية هي المحرك الأساس في تشكيل بنية هذا التقديم والتأخير، ولكنّ المهم هو التساوي الحاصل في هذه التقابلات، فلا مزيّة لليل الغني على ليل المتعفّف وكذا الأمر في الصباح .

ويرسم الشاعر ندرة حدّاد للصباح منظرًا مغايرًا لدلالته المعجميّة، يقول في ذلك المعنى[4]:

ونجومُها في الأفقِ ترقبُنا سهرانةً تبدو كحرَّاسِ
يا ليتها تبقى ويتركُنا وجهُ الصباحِ وأوجهُ الناسِ

أحال الضمير في قوله (ونجومها) على امرأة حسناء ذكرها الشاعر في أبيات سابقة، وقد جعل الشاعر تلك النجوم معادلاً دلاليًّا للصباح، من خلال التقابل بين

---

(١) لسان العرب: ١٨/٩ (صبح)، وينظر: العين : ١٢٦/٣ (صبح) .

(٢) ينظر: مقاييس اللغة: ٣٢٨/٣ (صبح) .

(٣) أوراق الخريف: ١٧ .

(٤) أوراق الخريف: ٩١ .

الفعلين (تبقى) و(يتركنا)، إذ دلّت النجوم وسط الظلام على الحياة الساذجة والساكنة البعيدة عن مساوئ النهار، ولذا نجده يرسم للصباح دلالة مغايرة لطبيعة الصباح الرحبة، فهو يصوره بمنظرٍ سوداويّ متشائم . وتكبر هذه النظرة بعطف أوجه الناس على وجه الصباح؛ لما في الناس من قسوة وبغض وكره وغير ذلك ممّا يماثلها .

ويدلّ الصباح على وقتٍ يتفاءل فيه الشاعر ندرة حداد، إذ يقول[1]:

كلَّما غَنَّتِ الطيورُ صباحًا مهدياتٍ إلى الصدورِ انشراحا

أتغنَّى كمن تساقى الراحا بينَ أحبابهِ بحمصٍ فصاحا

نلحظ في هذا النصّ أنّ دلالة (الصباح) مخالفة للبيتين اللذين ذكرناهما في أعلاه، إذ رسم صورة تفاؤليّة للصباح الذي تتغنّى فيه الطيور التي تشرح الصدور، وهذا الفعل يتكرّر حين تغنّي الطيور، بدلالة الأداة (كلّما) التي تفيد التكرار[2]، وكذلك جواب الشرط يكون محصّلة لفعل الشرط وهو قوله (أتغنى)، وبذلك يكون هذا الحدث حاصلاً بكثرة في حياة الشاعر، على خلاف الأبيات السابقة التي كانت ردّة فعل لحدثٍ نفسيّ طارئ .

ولا يكاد يخرج لفظ (الصباح) عند الشاعر نسيب عريضة إلاّ إلى دلالة مجازيّة واحدة وهي الأمل، إلاّ في حالة واحدة وجدناه يرمز فيها إلى الجنّة، فمن دلالته على الأمل الذي هو في بحثٍ دؤوب عنه، قوله[3]:

لقد طال ليلي، فهل من صباحْ وطالَ اضطرابي، فهل من سلامْ

أيا نجمةً في أعالي السماءْ أطلتَ السكوتَ، فهل من كلامْ

تحقّقت في هذا النصّ دلالات التقابل عبر صور استعاريّة محكمة الصياغة، موظفا (الليل والصباح) بوصفهما زمنين مؤطّرين للخوف من الظلام لما فيه من مجلبة للهموم والبؤس؛ ليؤكّد دلالة تلاشي الأحلام وموتها بالمعنى الثاني، كما نجده في التراكيب (طال اضطرابي) ، و(فهل من سلام) ونجد أيضًا استعمالاً متكررًا في النفي

---

(١) المصدر نفسه: ١١٣ .

(٢) ينظر: البرهان: ٣٢٤/٤ .

(٣) الأرواح الحائرة: ١٠٧ .

الضمني بـ(هل) و(من) التي أفادت معنيين: نفي الواحد ونفي الجنس كله وهو المرجّح، يقول الصبان في حاشيته: "هي التي مع النكرة لا تختصّ بالنفي أي لأنّها قبل دخول (من) تحتمل نفي الوحدة بمرجوحيّة ونفي الجنس على سبيل العموم براجحيّة، فدخولها منصّص على الثاني فيمتنع أن يقال ما جاءني من رجل بل رجلان"[1]، ونفي الجنس أبلغ في إفادة المعنى فتكون الضبابية أعلى في عين الشاعر لفقد الأمل، فضلاً عن أنّ الاستفهام بـ(هل) يفيد النفي[2]؛ لأنّ (هل) أكثر ما تستعمل في النفي، وبهذا الإطلاق يكون الخوف هو المسيطر الفعليّ على جوّ القصيدة وذلك بنفي وجود الصباح والسلام والكلام، وكلّ هذه الألفاظ تدلّ على الأنس والراحة، فالشاعر يبني صورًا تخييليّة بليغة على خلفية أزمةٍ ذاتيّة صعبة، اكتسب فيها (الصباح) دلالة رمزيّة أخرى ترمز إلى الأمل والحياة، في حين رمز الليل إلى الإخفاق والانكسار والهزيمة .

ويدلّ لفظ (الصبح) على العالم الآخر الذي هو مصير الصالحين لما يوحي به الصبح من نظرة تفاؤليّة لها علاقتها بالنور الموعود، يقول نسيب عريضة[3]:

وسموتُ نحوَ مطالعِ الأنوارِ حيثُ الصبحُ يبدو

فإلى اللقاءِ أخي، فإنّي سوفَ أغدو حيثُ تغدو

أحال السياق لفظ (الصبح) على غير ما هو معهود فيه من الدلالة الزمنيّة، وعمل السياق بدلالته التخييليّة، فقد كان لعنصر الرؤية إلى الأعلى أثرٌ بارزٌ في تشكيل البنية الاستعاريّة فـ(مطالع الأنوار) فيها إيحاء إلى رؤية ليست بالعين بل بالقلب، ولذلك انتقلت دلالة الصبح إلى معنًى إيحائيّ فيه دلالة الجنّة التي سيخلد فيها أخوه الفقيد، وممّا يثبّت هذه الدلالة وجود قرائن منها قوله (إلى اللقاء أخي) إذ مثّل الوداع حالة الفقدان والوجع ولا سيما في النداء في قوله (أخي) إذ نلحظ أنّه بلا (يا) وهذا

---

(١) حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٣٣٠ .

(٢) ينظر: حروف المعاني: ٢ .

(٣) الأرواح الحائرة: ٢٣٠ .

يعني حالة الأسى المفرط عند الشاعر وكأنّه يريد أن يسمع الميت نداءه لقربه منه، وأيضاُ قوله (سوف أغدو حيث تغدو) أي المكان العهود وهو الجنة .

الفجر

"الفاء والجيم والراء أصلٌ واحدٌ، وهو التفتح في الشَّيء. من ذلك الفَجْر: انفِجار الظُّلمة عن الصُّبح"[١]، وجاء في معجم العين أنّ "الفجر: ضوء الصباح والفجر: الصبح"[٢]، وهو: "حُمْرة الشمس في سواد الليل... ولا يكون الصبحُ إلا الصادقَ"[٣]، و"الفَجْر في آخر الليل كالشَّفَقِ في أَوله"[٤].

ولا يخرج لفظ (الفجر) عند الشاعر نسيب عريضة عن الدلالة المعجميّة الموضوعة له، ومن ذلك قوله[٥]:

عندما تجلس في فجر الصباحْ نُصْبَ أنداء الرياضِ الزاهرةْ
بين وردٍ ومدامٍ ومِلاحْ ساجدًا للشمسِ قبلَ الهاجرةْ

لم يكن للفظ (الفجر) دلالة محوريّة باستقرائنا لأشعار الشاعر نسيب عريضة، إذ انصبّت المعاني كلها في دوامة المعنى الزمنيّ للفجر، وإذا لحظنا النصوص التي يأتي فيها وقت الفجر نجد أنّ الزمان يتشارك مع المكان، وربّما كان المكان أهمّ في بعض الأحيان كما في (عندما تجلس وبين ورد ...) إذ استعمل ظرفي المكان (عندما وبين)، مما يعني أن الشاعر هنا أكثر اهتمامًا بالمكان لأنّه يشكّل الرغبة الجامحة في الاندماج في تلك الطبيعة الخلابة في وقت تكون فيه الطبيعة بأحلى حلة .

---

(١) مقاييس اللغة: ٤/٤٧٥ (صبح) .
(٢) العين: ٦/١١١ (صبح) .
(٣) لسان العرب: ٥/٤٥ (صبح) .
(٤) المصدر نفسه: الموضع نفسه .
(٥) الأرواح الحائرة: ٣٠ .

الخاتمة

كشف البحث عمّا يأتي:

١- كان للفظ الليل أبعاده المؤثّرة في نفوس المهجريّين الشماليين كما لحظنا عند جبران خاصة، وكذلك هيمنة لفظ (الليل) عند رشيد أيوب على سائر ألفاظ الطبيعة التي وردت في دواوينه الثلاثة، إذ كان لهذا اللفظ أبعاد نفسيّة مؤثّرة، ويبدو أنّ طبيعة الشاعر هي الحاضن لليل؛ لأنّ الشاعر رشيد أيّوب من الشعراء المعروفين بالشكوى والألم، ومن ثمّ يكون الليل في مقدّمة البؤس الذي يكتنف الشاعر، تقول نادرة جميل السراج: "ويظهر أنّ الحياة لم تبسم لأيوب إلاّ نادرًا ، فقضى أيّامه في فقرٍ وألمٍ مضنيين، ظهرت آثارهما في شعره، وبانت ملامحها في سطور نثره، حتّى غدا كالدرويش الهائم لا يدري أين يسير ؟ ولأيّ شيء يهيم ؟ فالحزن هو الصبغة العامّة التي صبغت شعره، والشكوى والأنين هي الأنغام التي رتّل على ألحانه أغانيه"(١)، وكذلك شاع لفظ (الليل) في شعر ندرة حدّاد، فهو الزمان المناسب لحضور ما يحزن وما يطرب، كون الظلام الذي يكتنفه يبعثُ على التأمّل والخوف والعشق، فهو زمان يختلف من شخصٍ إلى آخر، وجاء لفظ (الليل) بصورة واسعة في شعر نسيب، ويبدو أنّ مجيء هذا اللفظ بهذا المقدار بسبب من أنّه شاعر صوفيّ حائر باحث عن طريق الخلود، فلا يلذّ له التأمّل والبحث إلاّ إذا جنّ عليه الليل، وبدت النجوم التي يرى فيها أشباهًا لقلبه، وهو يتكلّم عن روحه النازعة نحو السماء والاعتلاء، ولا يبالي بما يهيم الناس حوله من الغنى والسرور؛ لأنّه لا يشعر بالسعادة ما دام بينهم في الحضيض، فالليل عنده للتأمّل والبحث عن الطريق، طريق العالم الروحي المنظور .

٢- بالمقابل للفظ الليل شاع لفظ (النور) ليؤكّد الجدلية الأزلية بين هذين اللفظين، فالشعراء المهجريون الشماليون يبحثون عن بصيص الأمل وسط هذه الظلمة التي تكتنف حياتهم في بلاد الغربة .

٣- لم يدلّ لفظ (النار) على الضياء المتمخض منها، بل دلّ على الجانب السلبي منها وهو الحرقة واللوعة والأسى في أغلب أشعارهم التي وظفوا فيها لفظ النار.

٤- جاءت باقي الألفاظ متساوقة من حيث الكم عند الشعراء المهجريين الشماليين، ممّا يدلّ على الاستعمال الطبيعي في معجمهم الشعري .

---

(١) شعراء الرابطة القلميّة: ٣٤٥ .

((روافد البحث))

القران الكريم

العهد القديم: جمعية الكتاب المقدس، بيروت، ١٩٦٢ م .

- إبليس: عباس محمود العقاد، دار الهلال – القاهرة، ١٩٨٥ م .
- الاتجاه التداولي والوظيفي في الدرس اللغوي: د. نادية رمضان النجار، مؤسسة حورس الدولية – الإسكندرية، ط١ ، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣ م .
- الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي (٩١١هـ)، تحقيق: سعيد المندوب، دار الفكر . بيروت، ط١ ، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م .
- ارتشاف الضرب: أبو حيّان أثير الدّين محمَّد بن يوسف الأندلسي (ت٧٤٥هـ)، تحقيق: د. رجب عثمان محمَّد ، مراجعة: د. رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط١ ، القاهرة ،١٤١٨هـ / ١٩٩٨م.
- الأسطورة في قصة الأدب في العالم، أحمد امين، وزكي نجيب محفوظ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٣ م .
- الأسماء والصفات: الإمام الحافظ أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي البيهقيّ (ت ٤٥٨ هـ)، قدّم له وعلّق عليه: محمد زاهد بن الحسن الكوثري، المكتبة الأزهرية للتراث – القاهرة، (د.ت) .
- الأشباه والنظائر في النحو: جلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ)، تحقيق: فائز ترحيني، دار الكتاب العربي – بيروت، ط١ ، ١٩٨٤ م .
- الإيضاح في شرح المفصل: أبو عمرو عثمان بن عمر المعروف بابن الحاجب (ت ٦٤٦ هـ)، تحقيق: د. موسى بناي العليلي، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، مطبعة العاني . بغداد ١٩٨٢م.
- البرهان في علوم القرآن: للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (٧٩٤هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط١ ، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م .
- التداوليات، علم استعمال اللغة: تنسيق وتقديم: حافظ إسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، ٢٠١١ م .

- التداولية من أوستين إلى غوفمان، فيليب بلانشيه، ترجمة: صابر حباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية، ط١ ، ٢٠٠٧ م .
- التعريفات: السيد الشريف أبو الحسن علي بن محمد الحسيني الجرجاني (ت ٨١٦هـ) وضع حواشيه وفهارسه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية – بيروت، ط٢ ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م .
- التفسير الكبير: فخر الدين محمد بن عمر الرازي (ت ٦٠٤ هـ)، المطبعة البهية – مصر (د . ت) .
- تهذيب اللغة: أبو منصور الأزهري (ت ٣٧٠ هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون وآخرون، دار الفكر – بيروت، (د.ت) .
- الجامع الصحيح المسمى صحيح مسلم: أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري (ت ٢٦١ هـ)، دار الجيل، دار الأفاق الجديدة بيروت – (د . ت).
- الجنى الداني في حروف المعاني: الحسن بن قاسم المرداي (ت ٧٤٩هـ)، تحقيق: د. فخر الين قباوة، والأستاذ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م .
- حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: محمد بن علي الصبان أبو العرفان (ت١٢٠٦هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية – بيروت، ط١ ، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م .
- حروف المعاني: أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق: د. علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط١ ، ١٤٠٤هـ /١٩٨٤م .
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي (١٠٩٣هـ)، تحقيق محمد نبيل طريفي وإميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ، ١٩٩٨م .
- الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني: د. حسام سعيد النعيمي، دار الرشيد للنشر – بغداد ١٩٨٠م .
- ديوان أبي الحسن علي بن محمّد التهامي (ت ٤١٦ هـ)، تحقيق: د. محمّد بن عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف – الرياض، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢ .

- ديوان الأرواح الحائرة: نسيب عريضة، مطبعة جريدة الأخلاق – نيويورك، ١٩٤٦ .
- ديوان أغاني الدرويش: رشيد أيوب، المطبعة السورية الأمريكية – نيويورك، ١٩٢٨ م
- ديوان أوراق الخريف: ندرة حداد، مكتبة توبيا – بروكلين، ١٩٤١ م .
- ديوان الأيوبيات: رشيد أيوب، دار صادر ودار بيروت – بيروت، ١٩٥٩ .
- ديوان همس الجفون: ميخائيل نعيمة، دار نوفل – بيروت، ط٦ ، ٢٠٠٤ م .
- ديوان هي الدنيا: رشيد أيوب، دار صادر ودار بيروت – بيروت، ١٩٥٩ م .
- شرح ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل الهمذاني (ت٧٦٩هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر – دمشق، ط٢ ، ١٩٨٥م.
- شرح التسهيل تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد: جمال الدين محمد بن عبد الله ابن مالك الطائي الجياني الأندلسي (ت٦٧٢هـ)، تحقيق محمد عبد القادر عطا وطارق فتحي السيد، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م .
- شرح المفصل: موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي (ت٦٤٣هـ)، عالم الكتب – بيروت و مكتبة المتنبي . القاهرة (د . ت) .
- شعراء الرابطة القلمية دراسة في شعر المهجر: نادرة جميل سراج، دار المعارف – مصر ١٩٥٧م.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف واخرون، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر – بغداد، ١٩٨٢م .
- الطبيعة في القرآن الكريم، د. كاصد ياسر الزيدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، ١٩٨٠ م .
- علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، احمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط٣ ، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م .
- العين: لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، و د. إبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة – إيران، ط٢ ، ١٤٠٩ هـ/١٩٨٩م .
- الغربال: ميخائيل نعيمة، دار نوفل – بيروت، ط ١٥ ، ١٩٩١ م .

- الفروق اللغوية: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (٣٩٥هـ)، علق عليه ووضع حواشيه محمد باسل العيون السود، دار الكتب العلمية – لبنان، ط٣، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م .
- الفروق اللغوية وجزء من كتاب السيد نور الدين الجزائري: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (٣٩٥هـ)، تحقيق مؤسسة النشر الإسلامي – قم ، ط١، ١٤١٢هـ .
- فقه اللغة وسرّ العربية، أبو منصور عبد الملك الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ)، تحقيق: حمدو طمّاس، دار المعرفة – بيروت، ط٣ ، ١٤٣١ هـ/٢٠١٠ م .
- الكتاب: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل . بيروت، ط١ ، (د.ت) .
- كشاف اصطلاحات الفنون، لمحمد علي الفاروقي التهانوي، (ت ١١٥٨هـ) منشورات شركة خياط للكتب والنشر، بيروت . لبنان (د.ت) .
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل: لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشريّ الخوارزمي (ت٥٣٨هـ) شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر عباس ومحمد محمود الحلبي وشركاهم –١٣٨٥هـ/ ١٩٦٦ م .
- لسان العرب: لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت٧١١ هـ)، دار صادر – بيروت د.ت .
- لسانيات النص، النظرية والتطبيق، مقامات الهمذاني أنموذجًا، ليندة قياس، مكتبة الآداب – القاهرة، ط١ ، ١٤٣٠ هـ/٢٠٠٩ م .
- اللغة واللون: د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب – القاهرة، ط٢ ، ١٩٩٧م .
- الماء بين الميثالوجيا والعلم، ازدهار علي، صحيفة الوحدة، اللاذقية، ع ٧٢٧٩ ، ٢٨/ ٤ / ٢٠١٠ .
- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية: جبران خليل جبران، كتابنا للنشر – لبنان، (د.ت) .
- المحكم والمحيط الأعظم: أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي (ت ٤٥٨ هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، ٢٠٠٠ م.

- المرافقات في أصول الشريعة: أبو إسحاق إبراهيم بن موسى (ت ٧٩٠ هـ)، تحقيق: عبد الله دراز، دار المعرفة – بيروت، ١٩٩٤ م .
- معاني النحو: د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر – عمَّان، ط٢ ، ٢٠٠٣م .
- المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمّد علي النجار، المكتبة الإسلامية، استانبول – تركيا، (د.ت) .
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: أبو محمد جمال الدين بن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الصادق -. طهران، ط١ ، ١٣٨٦هـ .
- المفردات في غريب القرآن: أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢ هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلمي – بيروت، ط١ ، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩ م .
- مقاييس اللغة: أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر – بيروت، ١٣٩٩ هـ/١٩٧٩ م .
- منازل الحروف: أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٤ هـ)، تحقيق: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق – جدة، ط٣ ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- من بلاغة القرآن: د. أحمد أحمد بدوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، ٢٠٠٥م .
- النص والخطاب والاتصال: د. محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي – القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٥ م .
- نظرية الاكتمال اللغوي، منهج شامل لتعليم اللغة العربية (الأصوات، الصرف، المعاجم، النحو) : د.أحمد طاهر حسين، دار الفكر العربي – القاهرة، ط١ ، ١٩٨٧ م .
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي(ت٩١١هـ)، تحقيق: د. عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية – الكويت، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م .