الولاء و البراء في شعر عرار
قصيدة (عشيات وادي اليابس) مثالاً

*ناصر يوسف جابر، محمد خليل الخلايلة**

ملخص

على كثرة الدراسات التي تناولت عرارً شاعر الأردن بالدراسة والبحث، فإن الكثرة الكاثرة من تلك الدراسات والبحوث دارت حول عرار الإنسان ومضامين شعره، وربما لامست في بعض الأحيان سمات شعره وخصائصه بعامة، أما الدراسات النصية التي عكفت على نصوصه تستبطنها بالتحليل، وتتعمقها بالتأويل، وتسبر أغوارها، فلربما كانت أقل عدداً، ولعل هذه الظاهرة النقدية هي التي دعتني لإنجاز هذه الدراسة النقدية التي تقدم نموذجاً نقدياً تطبيقياً على أحد النصوص الشعرية لمصطفى وهبي التل (عرار).

وقد ارتأيت أن تكون هذه الدراسة دراسة نصية تحاور القصيدة المختارة من داخلها دون اعتبار للحواشي والهوامش التي تحيط بها من معلومات خارجية قد تضلل القارئ أكثر مما ترشده، وقد تؤدي إلى نتائج مسبقة بعيداً عن الموضوعية والتجرد، وقد جعلت محور الدراسة ثنائية طاغية في القصيدة الأنموذج خصوصاً، وفي شعر الشاعر عموماً وهي ثنائية "الولاء والبراء" التي تضبط إيقاع النص الشعري وعناصر بنائه، كما سيتضح من مجريات الدراسة.

الكلمات الدالة: عرار، الولاء، البراء.

المقدمة

يعد مصطفى وهبي التل شاعر الأردن غير منازع حسبما يرى د.ناصر الدين الأسد (الأسد 2000)، فهو من الشعراء القلائل في الأردن الذي استطاع أن يضع بصمته الفريدة على القصيدة، وأن يختط لنفسه أسلوباً فريداً في القول الشعري، حتى بات يمثل اتجاهاً شعرياً له مواصفاته وأسسه ومريدوه (الزعبي 2000)، من القراء ومن الشعراء الذين ساروا على نهجه في الكتابة الشعرية (انظر تجربة حبيب الزيودي التي تستنخ تجربة عراروتعيد إنتاجه في قصيدته التي مطلعها أبعد ظلالك عن كلامي...)، وقد ظهر ديوانه الشعري المعروف "عشيات وادي اليابس"، في طبعات عدة، كانت أولاها من جمع وشرح محمود المطلق، وثانيتها من تحقيق الدكتور محمود السمرة عام 1973م، وثالثتها بتحقيق د. زياد الزعبي عام 1982م، الذي أعاد إصداره عام 1998م (الزعبي 2000).

ولعل أبرز ما يطبع شعر الشاعر ويسمه بميسم خاص هو ذلك النزوع الثوري الذي نجده في شعره، إذ يبدو الشاعر ذا موقف واضح وحاسم من كل ما يعن له من قضايا و أحداث، ويبدو بجرأته معنياً تماماً بإبداء رأيه صريحاً ودون مواربة أو مجاملة، متمثلاً بجلاء ثنائية "الولاء والبراء"، فإما أن يكون الشاعر "مع" أو "ضد"، ولا مكان للمواقف البينية أو الوسطية، حتى انعكست هذه النبرة على شعره، فبات له موقف واضح من قيود اللغة و العروض، وراح يقترب من لغة الناس البسيطة العادية (خليل 2006)، كي يتمكن القارئ /المستهدف بالقراءة بدوره من التعامل مع النص، ليبدو "تحقق النص من خلال القارئ هو ما يمنح النص بعداً غير لغوي" (مبارك 2005).

من هذا المنطلق كان للشاعر موقفه من الواقع، كما كان له حلمه في الانتماء إلى عالم سوى هذا الواقع الشائه، ممّا جعل شعره يتردد بين طرفي هذه الثنائية الضدية، التي يبرأ الشاعر فيها من كل ما يناقض موقفه الثابت، ويعلن ولاءه للنقيض البعيد الجميل الذي يطمح إليه.

إن الواقع وحده لا يمكن أن يشكل البيئة المثالية لإشباع فضول الشاعر في الرغبة بالاكتفاء والامتلاء، كما أن عين المحاكاة وحدها غير قادرة البتة على النهوض بعمود التوازن الذي يمسك بزمام القصيدة، ويمنعها من الانهيار، والرؤية الشعرية ستظل بحاجة دوماً إلى أن تنهض على رؤية مزدوجة قائمة على وظيفة عينين اثنتين: عين مسلطة على الواقع

* الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن (1،2). تاريخ استلام البحث 2015/10/26، وتاريخ قبوله 2015/11/29.

© 2017 عمادة البحث العلمي وضمان الجودة/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

بعتمته وكآبته، وأخرى مسلطة على البديل النقيض المقترن باستشراف الحلم البعيد، ومعاينة ما وراء الواقع في استرجاع غير واع لوظيفة زرقاء اليمامة في الاكتناه والاستشراف.

ونتاج هذه الرؤية فإن لنا أن نعاين ذلك الخيط اللامرئي الذي يتسلل بين السطور، ويختفي تحت رماد الكلمات في النص الشعري، فيحكم ضبط العناصر والثيمات النصية، ويسلك بها مسلكاً خاصاً لتشكل نظاماً فريداً أو نسقاً يحمل بصمة الشاعر وتضاريس روحه التي تستعصي على التقليد أو الاستنساخ.

ويمكن النظر إلى ذلك الخيط الوهمي نظرتنا إلى ذلك الخط البياني الذي يرتسم على جهاز المريض لقياس نبضه أو حرارته أو سائر الوظائف الحيوية في جسده، فهو يظهر متعرجاً ارتفاعاً وانخفاضاً بحسب إيقاع رؤية النص الممزقة بين واقعين: واقع – حقيقي يسهم في ارتفاع وتيرة التوتر النصي لما يعتور الواقع من عوامل التمزق والتفارق، وواقع حلمي يخلقه الشاعر أو يستحضره من رصيده النبوئي والشعري، بوصفه حالة علاجية تسهم ولو مؤقتاً في السيطرة على جموح الحالة التوترية، وتعيد الخط البياني إلى سيره العادي، ليشي برؤية نصية عادت إلى هدوئها واتزانها. (ريتشاردز 2002)

بوحي من هذه الرؤية النقدية يمكن استلهام طريقة أو منهج للتعامل مع الرؤى النصية المتمثلة في النص العراري، الذي أثار جدلا واسعاً بين النقاد و الدارسين، لما امتلكه من قدرة فائقة في حفظ التوازن بين طرفي الخط البياني النصي، ولما استطاعه من النظر بعينين اثنتين كلا في اتجاه، إلى طرفي المعادلة المتمثلة في ثنائية الواقع والحلم.

إن معادلة الولاء والبراء تعني أن يعلن الشاعر موقفه الواضح من الأمور، منحازاً إلى محور الخير ضد محور الشر، ولعل هذه الدراسة لم تطمح إلى أكثر من معرفة أثر الثنائية المذكورة في بناء النص، ومحاوره الفنية المختلفة، وقيمه الأسلوبية، متجنبة ما أمكن البنى الشارحة، المفسرة للمضامين النصية والأفكار.

ولأجل الغوص عميقاً في النص، ومحاولة الوقوف على الظاهرة النصية بأناة وروية، فقد اتخذت نموذجاً لدراستي نصاً شعرياً واحداً لعرار، وهو قصيدة "عشيات وادي اليابس– تقدمة احترام إلى فتاة وادي اليابس" (الديوان 1998)، لتجنب المحذور في التناول الأفقي الشارح لشعر الشاعر، وقد رأيت في هذه القصيدة ما يصلح لحمل رؤية عرار والتبشير بها، لأنها رؤية عامة تظل على تماس مع شعر الشاعر بأجمعه، وليس مع القصيدة المدروسة وحسب.

العتبة الأولى: سيميائية العنوان:

لعل الشاعر قد مارس عملاً نقدياً ذا أهمية حين اختار عنوان نصه "عشيات وادي اليابس"عنواناً لديوانه بأكمله (الديوان 1998)، حتى بات ثمة تطابق بين العنوانين، ممّا يجعل من الصعوبة بمكان النظر إلى القصيدة بمعزل عن فضاءات الديوان، فقد نجح الشاعر في الأخذ بيد القارئ ليقرأ القصيدة على أنها جزء ممثل للديوان بأكمله، ولعلنا نستطيع التنبؤ بسلوك القارئ الذي قرر أن يختار قصيدة واحدة ليقرأها لعرار من سائر ديوانه، بأنه سيلجأ إلى القصيدة التي تحمل عنوان الديوان نفسه، فهي المرشحة كذلك لحمل الرؤية الشعرية لقصائد الديوان بأكملها، وهو ما يجعلني أذهب مطمئناً إلى أن القصيدة هي البنت الشرعية لرؤى الشاعر وأعماله الشعرية (العدواني 2011).

القصيدة إذا باتت مختزلاً لشعر عرار كله، وأما عنوانها فله دلالاته البالغة الأهمية في دراسة النص، فالعنوان في الدراسات النقدية الحديثة بات مفتاحاً من مفاتيح البنية النصية، وعتبة من عتباتها الدلالية بما أنه أول ما يلقاه القارئ من النص (عيا 1998)، بل "ما هو إلا تجميع مكثف لدلالات النص، ومفتاح لفك مغالق النص دلالياً" (حمداوي 1997)، ومن الصعب أن نتجاوز العنوان حين دراسة النص الشعري دون أن يستوقفنا بإشاراته الدالة، وطاقته المختزنة التي تؤشر إلى فضاء الرؤية، وتسهم في تجليتها وكشف الغبش عنها.

وعنوان القصيدة التي نحن بصددها مكون من ثلاث كلمات "عشيات – وادي – اليابس" وهو بهذا يختزل علاقة ذات أهمية كبرى على صعيد الرؤية الشعرية، وهي علاقة الإنسان بالمكان، ف "عشيات" اسم لفتاة من النَّوَر، ووادي اليابس مفردة مكانية، فهي تشير إلى موقع معروف، ولعلنا ندرك أن الشاعر قدم المفردة المرغوب فيها إنساناً ومكاناً على سواها، حين أدرجها في العنوان، لتكون ذات حظوة في النص، وفي بؤرة الوعي الشعري، إنها محاولة لتقديم الحلم على الواقع، وتمتين الطرف الإيجابي من المعادلة على حساب الطرف السلبي، لتبدو القصيدة منذ العنوان وكأنها ثورة يحمل لواءها الشاعر ضد القيم السائدة من أجل أن يستبدل بها قيماً ومُثُلا عليا يحاول ترسيخها في الرؤية النصية.

وإذا كانت المعادلة التي صاغها الشاعر في عنوان مختزِل للرؤية، ملخِص لها، قد قدمت العنصر الأهم الذي يملأ الزمان والمكان ولا قيمة لهما إلا به وهو الإنسان؛ فإنه سرعان ما يستدرك عليه ما يتمه به من فضلة عنوانية تتم المعادلة، وتملأ الفراغ : "تقدمة احترام إلى فتاة وادي اليابس". ولعل هذه الفتاة كما تتجلى في فضاءات الرؤية النصية هي المتمم لدائرة الرؤية

العرارية التي تطمح إلى رسم ملامح "اليوتوبيا" التي يختار لها العناصر المثالية من إنسان (عشيات) ومكان (وادي اليابس) (-أطلق عليه وادي الريان شمال عجلون وهو غزير المياه مختلف التضاريس -).

وبهذه الفتاة تبدو المعادلة قد اكتملت، وبات لدى الشاعر ما يقدمه من رؤية فنية تنقلب على الواقع الشائه، وتستبدل به سواه من حلم قيد التحقق في فضاء الرؤية الشعرية، إذ إن تسويغ البراء من موقف ما لا يكون إلا باستحضار نقيضه القادر على تلبية نداء الشاعر.

وبهذا يغدو العنوان جزءاً من تجليات الرؤية التي تميط اللثام عن الوجه الآخر للحقيقة النصية، ممّا يؤكد حضوره بوصفه جزءاً لا يتجزأ من النص، وليس مجرد هامش أو حاشية عليه (قطوس 2001).

خصوصية المطلع الشعري:

يمثل المطلع الشعري (شبانة 2004) أحد أهم البناءات النصية الممثلة للنص، والموجزة لرؤيته، والمؤسسة لحركته، والمقررة لأنظمة بنائه، وهو واحد من عتبتين: أمامية يمثلها المطلع، وخلفية يمثلها المقطع "لأن الأولى عتبة دخول إلى النص، والثانية عتبة الخروج منه" (لحمداني 1423)، فهو الذي يمنح القصيدة هويتها الإيقاعية من وزن وقافية، كما أنه ما يحدد طبيعة موضوعها، وحدة عاطفتها، ودرجة سخونتها، وهو الذي يعين طبيعة البعد المجازي فيها، وما يقرره المطلع من النادر أن تخالفه القصيدة أو تكسر توقع القارئ الذي كوّنه بناء على قراءته للمطلع.

ويعد المطلع الذي افتتحت به قصيدة "عشيات وادي اليابس" من المطالع الدالة المكثفة التي ترسم ملامح الرؤية الشعرية، وتهيئ لها امتداداتها في نسيج البناء النصي:

"إن الزمان ولا أقول زماني

بين الطوابع والرسوم رماني" (الديوان 1998)

ولعل أول ما يلفت النظر في المطلع التركيب الدال "ولا أقول زماني"، وإذا كان النحاة يفضلون تسمية مثل هذا التركيب بالجملة الاعتراضية التي يرون أنها لا محل لها من الإعراب؛ فإن الرؤية النقدية التي تنطلق منها هذه الدراسة تذهب إلى النقيض من ذلك، حين ترى أن هذه العبارة هي الأشد تركيزاً، والأكثر كثافة، لما تحمله في ثناياها من إرهاص بتشكل ثنائية ضدية طرفاها "الولاء والبراء"، وهي التي ينبني عليها النص بأكمله.

وحالما يذكر الشاعر مفردة " الزمان" في بداية المطلع فإنه لا ينسى أن يعلن موقفه منه، وهو موقف البراءة ممّا يحمله هذا الزمان من قيم وتشوهات لا يقوى الشاعر على قبولها أو تبنيها، فلا يتردد في إعلان ثورته عليها وبراءته منها، وكأن الشاعر يبدو وهو يحمل معوله ليقود ثورته ضد كل إفرازات الزمان، لا من أجل الهدم فحسب، وإنما من أجل إعادة البناء، لكيان حلمي نقيض لهذا الواقع الشائه، وكل حجر يهدم في جدار الواقع، يقابله حجر يبنى في جدار الحلم، وذاك هو جوهر الرؤية العرارية التي لا تكتفي بجلد الواقع أو هجائه، بمقدار ما تطمح إلى الذهاب أبعد من ذلك في خلق البديل الإيجابي القادر على الصمود وتلبية متطلبات الرؤية الممتدة.

والتبرؤ من زمان ما يعني الولاء لنقيضه، أي لزمان آخر له تجلياته وقيمه التي تتساوق ونظام الرؤية الشعرية الجديدة التي يبشر بها النص، ومن هنا تأتي الجملة الاعتراضية لتقطع الطريق على ظن القارئ المحتمل بأن البدء بالمفردة الزمانية وتقديمها قد يكون تبشيراً بها، أو خطوة من خطوات تبنيها والنهوض بها، ولعل الشاعر في براءته المعلنة من الزمان قد مس مساً رفيقاً رؤية المتنبي الذي أشار إلى انسلاخه من الزمن في إيماءته الشهيرة حين قال:

"أتى الزمانَ بنوه في شبيبته

فسرهم وأتيناه على الهرم" (العكبري)

إذا يبدو الزمان هو المسؤول الأول عن مأساة الشاعر الإنسانية، ولعل الشاعر يشعر بسطوة الزمن وقوته بإزاء ضعفه هو- شأن الشعراء جميعاً- فقد بدا الزمان وهو يمارس دور الفاعل النحوي والدلالي (رماني) من خلال الضمير المستتر الذي يجسد الفاعل العائد على الزمان، في حين تئن ذات الشاعر تحت وطأة المفعولية، من خلال ياء المتكلم التي تعود عليها، وهو ما يسوغ - من خلال لعبة الفاعل والمفعول به - فعل البراءة الذي يرد ليجسد الرغبة في فك العلاقة بين الشاعر والزمان، حين يبدو الأول لا قبل له بملاقاة الثاني أو السيطرة عليه.

ولعل موقف التبرؤ الذي اتخذه الشاعر جزء لا يتجزأ من شخصيته المتمردة الثائرة، كما تظهر في النص الشعري، فهي تأبى الواقع وتطمح إلى تغييره، ولعل من أجلى ما يدل على هذه الرؤية موقفه من اسمه الذي يحمله رسمياً دون أن يكون له دور في اختياره، فقد نبذ الشاعر اسمه الرسمي "مصطفى وهبي التل" واختار لنفسه اسماً يحبه وهو "عرار" هكذا دون انتساب لأحد ليكون سيد ذاته لا تابعاً لسواه، وكان ذلك الاختيار أولى الخطوات على طريق التحرر (الديوان 1998)، يقول د.زياد الزعبي: "لقد بدأ تمرد عرار على الحياة من اختياره هذا الاسم دون سواه، علامة دالة على شخصيته النافرة شاعراً وإنساناً، فإذا كان اسمه الأول يمثل قدرية اجتماعية محتومة لا يستطيع

تغييرها، أو سلطة أبوية محسومة سلفاً؛ فإن اسمه الجديد (عرار) تجسيد لحريته الخاصة وتمرده الفردي على ضغوط الخارج وأعرافه كلها" (الزعبي 2002).

وأما الشطر الثاني من المطلع "بين الطوابع والرسوم رماني" فهو يأتي عبارة خبرية تخبر عن الزمان، وتحاول تعليل فعل البراءة الذي أعلنه الشاعر منه، فقد تجرد الشاعر بهذا الفعل الذي مارسه الزمان ضده من قوته الشعرية، ومصدر قوته الوحيد، فالطوابع والرسوم بما توحي به من طابع رياضي حاد، وعقلاني بحت، وعمل وظيفي قسري، تتنافى مع الفعل الشعري القائم على معاني الانزياح والمبالغة، والتحليق في فضاء الحرية، والذي يستمد قيمته من حرية لا سقف لها، وهذا ما تبوح به الأبيات التالية للمطلع، إذ يبرز الفعل "أحال" ليؤشر إلى التحول الجوهري من فضاء اللذة إلى فضاء الحساب، ووساوس الأرقام:

"وأحال لذاتي وساوس حاسب

يهذي بضرب ثلاثة بثماني" (الديوان 1998)

وحين يبدو الفعل الشعري مهدداً تحت وطأة القانون الرياضي وأرقام الحساب، فإن الشاعر يبدو عازماً على إعلان براءته من الزمان الذي فرض هذه المعادلة.

إن أفعال التحول أو ما يسمى في عرف النحويين بأفعال "الصيرورة" لهي المسؤولة عن تحولات الرؤية النصية السلبية التي يشكو منها الشاعر، حين تنقله من حيز الولاء لزمن آخذ في الإيجابية، ومبشر بالفرح، إلى حيز البراء من زمن لا يجد الشاعر فيه نفسه إلا مسحوقاً تحت عجلات الأسى والحزن الناتجين من واقع قاتم يصر على قهر الشاعر وتلوين رؤيته الشعرية باللون الأسود، ولعل ذلك ما يؤدي إلى ضرب من الغموض الدلالي، "الذي لن يبدو سوى طرفة حين يساعد في تمرير أفكار وتضمينات مهمة، أو في تصوير شخصية، أو في أن يلعب دوره في البناء الدلالي العام للعمل الأدبي" (أولمان 2001).

ولعل ثيمة التحول هذه نجد تجلياتها في شعر عرار نفسه، لأنها من مفاصل النص الشعري العراري الأساسية التي نعثر عليها في كل شعره، ولعل مثالا واحداً يكون ذا قيمة في مثل هذا المقام، إذ يقول عرار:

عفا الصفا وانتفى من كوخ ندماني

وأوشك الشك أن يودي بإيماني(الديوان 1998)

وبهذا يمكن معاينة تلك اللحظة الطللية المفجعة التي تشكل جملة التحولات السلبية التي تنقل الشاعر من حال إلى حال، وتفضي به إلى ذلك المأزق الوجودي.

رؤيا النصّ:

تبدو عجلة النص دائرة باتجاه الخلاص من واقع يفتقر إلى قيم الشعرية، باتجاه إعلان الانتماء إلى القصيدة وتجلياتها، واللذة ومتطلباتها، ممّا يفرز تنويعات بنائية على الرؤية الأساسية التي تجلت في المطلع، فلا خروج عليها، ولا مراوحة خارج مدارها، ما دام الشاعر قد التزمها إطاراً عاماً لرؤيته.

وإذ تتسلط العين الشاعرة على الواقع المخيف بما يتراءى لها من طغيان متطلبات الوظيفة وقوانين الحساب على لذة الشعر وجموحه، فإن خيط التوتر يبدو آخذاً في التصاعد إلى ذروته، ممثلا غضب الشاعر وضيقه بهذه المعطيات، فيذهب إلى سرد وقائع الحال، ورسم ملامح الواقع بما يهيئ للثورة على الزمان وأفعاله غير المقبولة:

"فانظر إلى الندمان كيف تفرقوا بعدي وكيف علا الغبار دناني

وإلى قريضي كيف أصبح تافهاً وإلى بليغ القول كيف عصاني

وإلـى أمانـيَّ العـذاب يسومها سوط الحساب مهانة العبدان" (الديوان 1998)

ولعل ممّا ينبغي الإشارة له هو أن القصيدة اتخذت شكل عرض الحال الذي يتقدم به الشاعر إلى قارئه، مستلهماً هذا الشكل من الأداء الوظيفي الذي كان يعمل به الشاعر ويشكو منه، فقد كانت تعرض عليه شكاوى المواطنين، وجاءت القصيدة على هيئة هذه الشكوى، فهي تسعى لتوصيف الواقع، وعرض الوقائع التي يتأذى منها الشاعر، كما تتضمن القصيدة/الشكوى أسماء المشكو عليهم من مثل: هوبر، بلفور، عبود.

إن ذكر الوقائع والأسماء يذهب بالقصيدة إلى استلهام شكل الشكوى أو عرض الحال الذي يجعل هذا النص من النصوص النادرة التي استلهمت هذا الشكل.

غير أن القصيدة التي استلهمت هذا الشكل لم تكتف بالعرض وحسب، بل ذهبت إلى وصف البديل، أو الواقع الآخر المحلوم به، أو المطموح إليه، فهو يصف الداء، ويصف الدواء، وكلما لج الشاعر بالشكوى، واستبد به الألم، ولم يعد قادراً على مسايرة الواقع أو مهادنته، فإنه يلجأ إلى علاجه الوحيد القادر على إعادة التوازن إلى النص، والانخفاض بالخط البياني إلى أدناه، وهذا البديل هو الخمر، وكأنه يعيد إنتاج تجربة الشاعر العربي الشهير أبي نواس الذي جعل الخمر مدار رؤيته الشعرية (علوان 2008).

ويبدو الشاعر في النص غير معنيّ بالحساب والأرقام، والمنطق الذي يفسد متعة الشاعر، ويؤثر في مهمته الشعرية

القائمة على حال من الإلهام، والخروج على حساب المنطق والأرقام الدقيق، لأجل هذا راح الشاعر يبحث عما يحرر مكبوتاته، ويقصي عقله، ويخرجه من أسر الوظيفة الرقمية، للوصول إلى حالة من الشعرية المتحررة التي تمكنه من قول ما يشاء بحرية مطلقة، ودون خوف من الرقيب.

إن الشاعر يرزح تحت وطأة المأساة النابعة من تحولات زمانية يجسدها فعل التحول "أحال"، الذي ورد في بداية البيت الثاني من القصيدة، ممّا يشي بالتحول غير المرغوب فيه، فاللذة تحولت إلى شكوك ووساوس وأرقام، والندمان تفرقوا، والدنان – أي أوعية الخمر – علاها الغبار، أما الشعر فقد بات نتاج ذلك كله تافهاً وهكذا.

وهذه التحولات السلبية التي يبوح بها الشاعر في عرض الحال، إنما هي تحولات خطيرة على صعيد الكتابة الشعرية التي تمثل خط الدفاع الأخير عن أحلام الشاعر ورؤاه، فالشاعر يكاد يفقد زمام القصيدة، حين بات يرزح تحت وطأة الوظيفة الرقمية، ومعنى تفاهة الشعر عنده، أن يخضع الإلهام الشعري للحساب الدقيق، وللرقابة العقلية، التي تنافي حالة الإلهام الشعري البعيدة عن الحساب والمنطق.

وتصل مرارة الألم إلى ذروتها حين يبدو كل ما سبق معبراً عنه بالقيود المفروضة على الذات الشاعرة، من خلال قانون رقابي مفروض على حرية التعبير، ليبدو الشاعر وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة تحت وطأته، ويلجأ الشاعر لاستعارة المثل السائر "حال الجريض دون القريض" (الميداني 2003) للتعبير عن قسوة الواقع الذي يقضي على آخر فرصة من فرص التعبير الحر:

"قانون هوبر حال بعض جريضه دون القريض ودون كل بيانِ (الديوان 1998)

إنّ "هوبر" هو المستشار القضائي أيام الانتداب الإنجليزي على إمارة شرقي الأردن، وهو يغدو في القصيدة رمزاً لسياسة تكميم الأفواه التي يكون الشاعر أولى ضحاياها، لأنه أولى الناس بحرية التعبير التي تتطلب سقفاً عالياً من الحرية، فقرارات هوبر هي التي تحول بين الشاعر وما يريد من حرية القول، فالقصيدة في نهاية الأمر هي مطلب الشاعر الأول والأخير، وينبغي ألا يحول شيء بينه وبينها.

إن الغريض أي لحظة النزع عند الموت يقابلها عند الشاعر لحظة الخوف المهيمنة عليه المفروضة بقوة القانون، والقريض ليس له أن يحضر في تلك اللحظة المرعبة، فحاجة الشاعر من الشجاعة توازي حالة المحارب في معركته، وعرار الذي يتقاطع مع المثل العربي الذي روي على لسان عبيد بن الأبرص يريد أن يستحضر كل ممكنات المثل العربي للتعبير عن حالته الخاصة، وبخاصة تلك التي تشير إلى عدم الوفاء، وجزاء سنمار.

وحالما تصل الأمور إلى ذروتها، ويتصاعد الخط البياني المنبئ عن حجم التوتر النفسي في النص، فإن الشاعر يقترح دواءه الذي يمثل البديل، ويضيء الجانب المعتم من الرؤية:

"فاستكتبوا قعوار نص تميمةغراء تذهب عقـدة بلسـاني
وتشد أزر هواجـس شعريـةمن كل فاكـهة بها زوجان
وتعيد أحلام الشباب ضحوكةكالزهر يبسم في سهول معان (الديوان 1998)

ولعل القارئ يعجب أشد العجب من سياسة الشاعر في قصيدته، تلك السياسة القائمة على خلط الأوراق، وتداخل الرؤى، فيما يغدو الدفق الشعري أشبه بحالة من الهذيان الذي يقرب البعيد، ويؤدي إلى جمع المتناقضات، فاستحضار النص القرآني في سياق الحديث عن الخمر وقعوار يربك عملية القراءة إلى حد بعيد، ويدهش القارئ، ويدعوه إلى مراجعة حساباته من جديد، ممّا يعدّه لكل تلك الخروجات على العادات الشعرية التي قوامها الانسجام والضبط، فحسابات الثورة يدخل في صالحها خلط الأوراق، وبروز المتناقضات، لتبدأ عملية "النقض" من الأساس في سبيل تحقيق أسس الثورة، ليتبعها بعد ذلك إعادة البناء.

هذه الأبيات تستحضر قوله تعالى: ((واحلل عقدة من لساني)) (سورة طه27)، ثم قوله تعالى:"فيهما من كل فاكهة زوجان" (سورة الرحمن52) ممّا يقيم في ذهن القارئ مقابلة مفترضة بين جنة المؤمن في الآخرة وجنة الشاعر/الخمر، التي تحل عقدته، وتعيد إليه آلة البيان، وحالة الإلهام الشعري، وتمنحه القدرة على البوح من جديد، فهي وحدها القادرة على إسكانه جنة الشعر المفترضة.

إن التميمة المقصودة في هذا السياق ما هي إلا الخمرة التي يقدمها صاحب الحانوت "قعوار"، فهي الكفيلة بإزاحة الرقيب العقلي، وتوفير أكبر قدر من الحرية للشاعر ليقول ما يريد دون عقاب، والتقاطع هنا مع الآية القرآنية: "واحلل عقدة من لساني"التي وردت على لسان سيدنا موسى "عليه السلام"، تنبئ بأن عقدة موسى متأتية من الخوف؛ أما عند عرار فقد تسبب بها قانون "هوبر" الذي جثم على قلوب الشعراء، وتوعدهم بالعقوبات الشديدة (الزعبي 2002).

وهكذا تبدو الذات الشاعرة منقسمة إلى ذاتين: ذات واقعية غارقة في عتمة الواقع وانعكاساته على القصيدة، وذات رومانسية معنية بخلق البديل الرومانتيكي الذي يستمد من تغييب العقل بالخمر مسوغ وجوده في ذلك العالم، لتغدو الخمر معادلا موضوعياً لحريته وانعتاقه، وقصيدته التي لا تكتمل إلا بهما.

الواقع وخلق البديل:

ويتكرر مثل هذا الحراك النصي على مستوى البناء أربع مرات، ليبدو النص مكوناً من حركات متتابعة، تتكون كل حركة من توصيف الواقع ثم الثورة عليه، باستحضار الخمر بديلا عنه، وهو ما يحافظ على التوازن النفسي الذي يظل حاضراً على امتداد النص.

وكما في الحركة الأولى، فإن الحركة الثانية تنطلق من خلال استحضار الأنثى التي تشكل المعادل الموضوعي للذات الشاعرة، وتمثل الوجه الآخر للشاعر الذي يئن تحت وطأة الواقع المختل، ومن خلال المقارنة بين طرفي ثنائية أنا/أنتِ، يبرز الوجه القبيح للواقع الذي يفرضه الغريب (بيك وجيشه) في إشارة إلى الواقع السياسي المفروض بالقوة على الواقع، ممّا يجعل القارئ قادراً على التنبؤ بالبديل الذي يسعى الشاعر إلى استحضاره، كما استحضره في الحركة الأولى:

"يا أختَ وادٍ قد دعوتك باسمهوله نسبت تبركاً ديوانـــــي

قومي وقومك في الصغار وجهلهممعنى الحميـــة كفتا ميـــزانِ

وأنا وأنتِ على اختـــلاف قبيلنافي عرف "بيك" وجيشه ســـيانِ

فادني كؤوسك إن بعض عزائنافيها وفي هذا القوام البانـي" (الديوان 1998)

وتظهر الأنا الشاعرة وهي صورة طبق الأصل عن "سلمى" التي تمثل المهمشين والمقموعين، الذين عانوا قسوة الواقع وانحيازه ضدهم، ممّا يجعل الشكوى اجتماعية هذه المرة، ليبدو الواقع فاسداً من كل الوجوه، ممّا يسوغ فعل الثورة عليه، أما (سلمى) فليست سوى مرآة الشاعر:

"أهلوكِ قد جعلوا جمالَكِ سلعة تشرى وباع بنو أبي أوطاني

وذووك قد منعوك كل كرامة وأنا كذلك حارسي سجانـي" (الديوان 1998)

"إن شاعرية عرار تقيم على التخوم الحادة حيث الحدود الدقيقة والضيقة، فتستمرئ روح عرار الشعرية الاكتواء بنار المفارقة، وتجد في اللحظة الحرجة مجالا خصباً للانفعال الشعري الذي تتفتح معه كل أبواب المتناقضات على بعضها، وتتخلق مواضعات من التآلف الحميم بين الأضداد" (الزعبي 2002).

وبهذا المنحى الذي تكتنفه المتقابلات، وتخترقه المفارقات، يختلط الاجتماعي بالسياسي، ويبدو الشاعر وهو يحتال لنفسه في التعبير عن رأيه السياسي من خلال الثيمة الاجتماعية، ولعل استدعاء رموز السلطة التي تهيمن على فضاء النص حتى في غزل الشاعر بسلمى يؤشر إلى مدى معاناة الشاعر من جهات الرقابة السياسية، التي جعلته يهذي بأسمائها خوفاً من التعبير، وكأن آلة الرقابة تراقبه بعيونها حتى في أثناء ممّارسة الفعل الشعري، الذي بات يشكل خطراً عليها. من هنا تشيع في النص مفردات الهاجس الأمني في قوله:

"يا بنتُ في إسبالِ جفنكِ مَحْملٌ للاشتباه بأن طـــرفَكِ جانـي

وبأن هذا القلب عـاث بأمنهعينـــان واقلبـــاه ســـوداوانِ

لا مدعي عام اللواء أجـارنيمن سـحرِهنَّ ولا طلال حماني" (الزعبي 2002)

إن الثورة العارمة التي يقودها الشاعر في مواجهة رموز السلطة لا تستثني الرقيب الديني، الذي يبدو وهو يطوق بقيوده قصيدة الشاعر، وبهذا تبرز محاولة الشاعر في كسر التابو الثالث، حين يدخل في حجاج مع الرقيب الديني، في محاولة لإفحام كل جهات الرقابة التي تضيق أفق الشاعر، وتحاصره وتمنعه من التعبير، وإذ لا تبدو معركة الشاعر مع الدين نفسه، وإنما مع من يمثله ممن يضيّقون وسعاً منه؛ فإن عبوداً يبرز في النص ليمثل هذا النموذج من هؤلاء الذين يوصدون أبواب الغفران، ويلمزون بوصف الرحمن، وحين يشعر الشاعر بعجزه عن إصلاح الواقع الذي استفحل فيه الخلل؛ فإنه يستدير باتجاه الحركة الثالثة في لوذه ببديله الأثير – الخمر للتخلص من آلامه وهمومه:

"يا بنتُ تحقيقُ العدالةِ ركنُـــهُولعُ القضاة براحـة الوجـدانِ

ولعي بكأس في ارتشاف رحيقِهِ سـكرٌ يحيل النائبات أمانـي

ويريكِ فقهَ الشيخ أقـــوالا بهاما أنزل الرحمنُ من سلطان" (الزعبي 2002)

أما في حركته الرابعة و الأخيرة، فإن دائرة المعاناة تتسع لتتعدى حدود الرقيب المحلي، ولتنال بسهامها الجارحة تلك المؤامرة الدولية التي تسعى إلى تكريس دولة الاحتلال على الأرض العربية في فلسطين، عندئذ تبرز الشكوى الأليمة ممتزجة بنبوءة شفيفة تومئ إلى مستقبل لا يبشر بخير جراء الوعد المشؤوم، حتى باتت صرخة الشاعر تتردد في جنبات الوجع العربي، وما زالت تتردد حتى الآن:

"يا ربِّ إنْ "بلفورُ" أنفـذ وعـدَهُكم مسلمٍ يبقى وكم نصـــرانـي

وكيانُ مسجدِ قريتي مـن ذا الذييبقي عليـه إذا أزيـل كيـاني

وكنيسـةُ العـــذراءِ أيـن مكانُها سيكون إن بعث اليهودُ مكاني" (الزعبي 2002)

إن هذه البناءات الاستفهامية من شأنها أن تشي بذات مأزومة باكية، وصلت حدود التمزق والتشظي، حتى ظهر ذلك في بناء التثنية الذي عبر عن الشاعر بضمير المثنى "سكرانان"، في حالة فصامية أتت على الذات، فجعلتها نهباً للانقسام والتشتت، ممّا نهض بخيط التوتر إلى أقصاه، وباتت من خلالها الرؤية على شفير الهاوية، لولا أن تداركها الشاعر بالبديل الجاهز الذي بات أقرب إلى المسلمات، فهو قيد التوقع القرائي، وهو ممّا يسهل التنبؤ به:

"هات اسقني قعوار ليس يهمنيقولُ الوشـــاة عرارُ سـكرانان
فالكأسُ لولا اليأسُ ما هشّتْ لهكبدٌ وما حدبتْ عليـــه يـــدانِ
والخمرُ لولا الشعرُ ما أنستْ بهشفة الأديب وريشـــة الفنـــان" (الزعبي 2002)

تراوح الرؤية بين واقع آخذ في التشوه و القتامة، وبديل حلمي يطغى برؤية رومانسية على الواقع، ليخضعه لشروط الرؤية الشعرية الجدلية، التي تحاور الواقع حيناً، وتأباه في معظم الأحيان، تمهيداً للانقلاب عليه وتغييره، بحثاً عن البديل الذي يلبي طموحات الرؤية الشعرية.

فالشاعر يعترف اعترافاً صريحاً بأن اليأس هو الذي ألجأه إلى الخمر، بل يذهب إلى أن اليأس هو الدافع الوحيد الذي يلجئ إلى الخمر، ليس حباً فيه، وإنما الاضطرار هو الذي دفعه إليه دفعاً، ممّا يجعل هذا الالتجاء ضرباً من الحل المؤقت الذي يمكن الاستغناء عنه حين تزول أسباب الالتجاء إليه.

وتلفت نظر القارئ هنا الطريقة التي آثر الشاعر أن ينبئ من خلالها عن ختام قصيدته، واكتمال رؤيته من خلال البيت الأخير الذي يأتي على هيئة استنساخ للبيت الذي يسبقه، في تكرار فريد لا يكرر البيت نفسه، بل يستنسخ بناءاته الصرفية والنحوية دون أن يؤدي الدلالة ذاتها، فهو يحرص على توكيدها لا على تكرارها، غير أن هذا الاستنساخ كان طريقة مثيرة لإشعار القارئ بقرب انتهاء الرؤية الشعرية لتشكل قفلا مناسباً للنص ينجو بالقارئ من صدمة النهاية ويمهد له الطريق إليها، كما يؤدي إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان (الزعبي 2002).

ولعل هذا يُحدث ضرباً من التوازن في البنية النصية، ويؤدي إلى "النفاذ إلى الدقائق النفسية اللامحدودة والقوى المغيرة المطورة الخافية" (الزعبي 2002).

لقد بنيت القصيدة على البحر الكامل (سويف 1951)، ذلك البحر الذي يحاول بإيقاعاته المنتظمة، والرصينة أن يفرض حالة من التحسب والحذر الذي يتناغم والرؤية الشعرية التي هيمن عليها الحساب والأرقام، والخوف من الرقيب، محاولا ما أمكن ألا يطلق العنان لجموحه الذي لا يجد مساحة مناسبة له في الواقع، ممّا جعل الإيقاع الشعري جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الشعرية، يؤكدها ويجسدها، وليس مجرد أوزان خليلية توفر الإيقاع المجرد للنص الشعري.

"لقد تفنن عرار في اختيار قوافيه وانتقائها مطلقة ومقيدة، وحرص على سلامتها، وراعى كل مقتضياتها من حيث مجيئها غير مقحمة، ووقوعها في مكانها اللائق من النظم، إن القافية لدى عرار كانت تأتي في كثير من شعره تتويجاً للمعنى وليس حشواً ولا إكمالا لفراغ الموسيقى" (جبرا 1982)، فالروي الذي سبقه ارتفاع النبر بالألف، ثم انحداره بالنون المكسورة المشبعة إلى ياء، يومئ إلى حالة الانكسار والانحدار التي تتكرر مع كل بيت شعري، في تكرار مواز لرؤية تعاني الانحدار والانكسار، والتصدع والألم، وهو ما جعل البناء الإيقاعي في النص ظلا للرؤية الشعرية، التي فرضت نفسها على مواصفات البناء الشعري.

لقد كان في وسع الشاعر أن ينحاز إلى جانب القوة ومفرداتها لينجو بنفسه من قسوة الواقع، باحثاً عن نفسه، بعيداً عن أنات المحرومين، وصرخات المعذبين، لكنه آثر برؤيته الشعرية الممتدة، وبحسه الجماعي الصادق أن يخرج من ذاته، وأن يتعالى على فرديته، وأن يجاهر بانحيازه إلى قيم الحق والعدل مهما كان الثمن، فانحاز إلى الهامش مغادراً المركز، وانضم إلى صرخات المعذبين والمهمشين والمظلومين (هول 2004) ، مطلقاً صرخته الأزلية في وجه المرابين والمحتلين وأعوان الاستعمار، ومن هنا بات الشعر موقفاً من الواقع، وقد أحسن الشاعر اختيار موقفه، قريباً من الثورة والتمرد، بعيداً عن المداهنة والنفاق، ولعل إدراك القارئ هذا المغزى هو ما يمنحه من "سعادة الإدراك" (هول 2004) ما يمكنه من تجاوز كل تلك المآسي الناتجة عن مدلولات الكلام ومرموزاته، وهو ما يحقق شعرية اللغة التي "تكمن في أسلوب القول لا في الكلمات المنتقاة، ولا في القيمة الوزنية للكلمات" (لؤلؤة 1990).

الخاتمة:

يتضح ممّا سبق أن الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل كانت تتنازعه في قصيدته موضع الدراسة طرفا ثنائية "الولاء والبراء" الضدية التي هيمنت على مفاصل النص، ومثلت ثيمة من ثيمات الرؤية الشعرية لديه، فهو يتوزع برؤيته ويتردد ما بين طرفي الولاء والبراء، بغية تحديد موقف ثابت من واقع لا يجد الشاعر مناصاً من التعامل معه، وهو الواقع اليومي الذي يشتمل على الواجبات اليومية والوظيفية وسواها ممّا يرهق الشاعر ويُسئمه، في مقابل واقع القصيدة التي يريد الشاعر الانتماء والانجذاب إلى عالمها بقوة متبرئاً من كل ما يشغله عنها.

والشاعر إذ يعلن براءته من كل ما يمكن أن يشكل نقيضاً للقصيدة؛ فإنه يعلن عن نهجه في الحياة، من خلال إعلان انتمائه لعمله الشعري المرادف للحرية المطلقة التي تمنحه من السعادة ما يمكنه من العيش بأمان، بعيداً عن متطلبات الوظيفة الرسمية التي تسلب منه كل ما هو جميل وأخاذ، ولأجل تقديم هذه الرؤية، استعان الشاعر بعدد من البنى الفنية والأسلوبية التي مكنته من إحكام ضبط عناصر البنية، التي تفرز الرؤية الشعرية التي يبشر بها، ومن هذه البنى على سبيل المثال بنية الاستفهام التي تنم على الحسرة والحيرة، والرؤية التي ترزح تحت وطأة الضبابية وعدم الفهم، وكذلك بنية النداء التي تستهدف التواصل مع الآخر/ الأنثى التي من شأنها تخفيف أثر الفجيعة في نفس الشاعر المكلومة جراء الواقع الأليم.

ويسخّر الشاعر في سبيل تحقيق ذلك ما أمكنه من تقنيات فنية على مستوى الصورة واللغة والإيقاع، في سبيل تحقيق الانحياز للطرف الإيجابي من الثنائية الضدية في مواجهة الطرف السلبي، وهو ما تحقق في نهاية النص الشعري الذي يمثل لساناً ناطقاً باسم شعر عرار بأكمله.

المصادر والمراجع

إبراهيم، ج. (1982). الحرية والطوفان، دراسات نقدية، ط3، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص17.

أبو مطر، أ. (1977). عرار الشاعر اللامنتمي، ط1،الإسكندرية، .

الأسد، ن. (2000). الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى عام 1950م، عمان مؤسسة شومان والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص277.

أولمان، س. (2001). الأسلوبية وعلم الدلالة، ترجمة: محيي الدين محسب، مصر، دار الهدى للنشر والتوزيع، ص47.

التل، و. مصطفى. (1998). عشيات وادي اليابس، تح: د. زياد الزعبي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص380.

حمداوي، ج. (1997). السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مجلد 25، ع3، ص107.

خليل، إ. (2006). من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص18.

ريتشاردز، آي. (2002). مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة ص142.

الزعبي، ز وآخرون. (2002). مصطفى وهبي التل (عرار)- قراءة جديدة، ط1-الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص273-381.

الزعبي، ز. (2002). قراءات- مقالات ونصوص ثقافية، عمان، وزارة الثقافة، ص48.

سوبف، م. (1951). الأسس النفسية للإبداع الفني، مصر دار المعارف، ص268.

سي هول، ر. (2004). نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد جواد، ط1،اللاذقية، دار الحوار، ص127.

شبانة، ن. (2009). الرؤى المكبلة- دراسات نقدية في الشعر، ط1، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

شبانه، ن. (2004). خصوصية المطلع الشعري، الأردن: مجلة أفكار، العدد 185.

العدواني، أ. (2011). بداية النص الروائي-مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ط1، الرياض، النادي الأدبي، الرياض، ط1.

العكبري، أ. شرح ديوان المتنبي، تح: مصطفى السقا وإبراهيم الأنباري وعبد الحفيظ الشلبي، ج3، بيروت، دار المعرفة، ص163.

علوان، ق. (2008). الحركة النقدية حول شعر أبي نواس في التراث النقدي والبلاغي، ط1، دار الفكر المعاصر، ط1.

العودات، ي. (1958). عرار شاعر الأردن، عمان، المطبعة الوطنية ومكتبتها.

عياد، ش. (1998). مدخل إلى علم الأسلوب، ط4، القاهرة أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ص58.

قطوس، ب. (2001). سيمياء العنوان، ط1عمان، وزارة الثقافة.

لحميداني، ح. (1423). عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، جدة: النادي الأدبي، مج12، ع46ص8.

لؤلؤة، ع. (1990). منازل القمر- دراسات نقدية، ط1، لندن: دار الريس للكتب والنشر، ص59.

مبارك، م. (2005). مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، مجلة فصول، العدد65. ص19.

الملائكة، ن. (2004). قضايا الشعر المعاصر، ط12، بيروت: دار العلم للملايين.

الميداني، (2003). مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، بيروت: المكتبة العصرية، ص 191.

Loyalty and Disassociation in Arar's Poetry "Ashiyyat Wadi Al-Yabis as an Example"

*Naser Y. Jaber, Mohammad K. Al-Kalaylah**

ABSTRACT

Despite the large number of studies that discussed the works of Arar, the poet of Jordan, the vast majority of these studies revolved around Arar the human and, the major characteristics of his poetry. Thus, studies that provide a detailed textual analysis of Arar's poetry are still scarce.

This study provides a detailed critical textual analysis for the selected poems without looking at peripherals such as footnotes and margins, which might misguide the reader. More specifically, this study looks at the binary concepts of loyalty and disassociation that control the rhythm of the poetic text and its construction.

Keywords: Arar, Loyalty, Disassociation.

* Hashmite University, Al-Zarqa, Jordan. (1,2). Received on 26/10/2015 and Accepted for Publication on 29/11/2015.