aJh 2003

الانزياحات الأسلوبية في لغة عرار من خلال ديوانه[1] «عشيات وادي اليابس»[2]

عبدالكريم مجاهد

أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم والآداب ـ الجامعة الهاشمية ، الأردن .

المجلة العربية للعلوم الإنسانية 105 العدد 21/82

الملخص

كان عرار الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل (ت 1949م) ، متمرداً على التقاليد الاجتماعية والقيم الدينية والنظم السياسية في أيامه . وقد حمل شعره ملامح من الاحتجاج والرفض والتمرد ، في شكله ومضمونه ؛ جاءت على صورة انزياحات ومخالفات أسلوبية ، شكلّت ظواهر لافتة في لغة هذا الشاعر ؛ وقد أمكن لهذه الدراسة توزيعها على ثلاثة ملامح عامّة : انزياحات التوزيع النحوي كالتقديم ، وانزياحات ضغوط القافية كالتضمين ، وانحرافات عن القواعد النحوية كصرف الممنوع من الصرف . وعولجت هذه الملامح على أن للأسلوبية وجهين ، أحدهما : رصد البنى الأسلوبية الفردية المخالفة عند الشاعر . والآخر : البحث عن القيم التعبيرية والتماسك الدلالي ؛ مما يمكن أن يكون من مقاصد الشاعر من وراء هذه الانزياحات .

الشعر نظام من الإيقاع اللغوي الإبلاغي يقوم على توظيف الأصوات والكلمات في تراكيب ذات إيقاع خاص ؛ تتولّد من خلالها دلالات ثانوية ومجازية خرجت على الدلالات الوضعية أو الْتَوَت عنها ؛ بحيث يبدو الشعر وكأنه مخالفة منهجية منظمة للأعراف اللغوية المعهودة ، في الوقت الذي يجب أن يلتزم فيه قائله بضوابط مرهقة ؛ لأن عليه أن يتخيّر ألفاظه ، ويرتب أفكاره ، ويصبّها في قوالب تراعى فيها قواعد النحو وقيود العروض الشعرية .

وكل ذلك يسبب للشاعر ضيقاً ويرتب عليه ضغوطاً ؛ إذ عليه أن يوفّق بين صحة الأعراف اللغوية من جانب ، وما تقتضيه القوالب الشعرية من تنظيم وترتيب وتكثيف للدلالات وتصرف مجازي في اللغة الشعرية من جانب آخر . وقد يضطر بعض الشعراء ، عندما يتملكه وحي الشعر وانفعاله وإحساسه إلى ارتكاب مخالفات يتجاوز فيها العلاقات المألوفة بين الألفاظ ، فيلجأ إلى أعراف لغوية أو وسائل لغوية تكون محل ملاحظة ونقد لخروجها على المعيار . ولا يدل ذلك بالضرورة على ضعف الشاعر وعدم تمكنه من أدواته ، بل قد يدل على نفوره وعدم انقياده وتمرد نفسه على المألوف وهو مما تنبَّه له شعراؤنا وقاموا بالتذكير به بعد ملاحظته بقول ابن جني[3] مثلاً : «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات مع قبحها ، وانخراق الأصول بها ؛ فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه ؛ وإن دل من وجه على جوره وتعسفه ؛ فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخطّمه ، ولس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن الوجه الناطق بفصاحته» .

وجلُّ هذا ، إن لم يكن كله ، مما ينطبق على شاعرنا عرار الذي مارس تمرده وعصيانه في لغة شعره وتمادى في تجاوزاته ؛ لما يمتلكه من مزاج متقلّب وروح متمرِّدة ساخطة ، طبعت شعره وميّزته ، وجعلت لأوجاعه دوراً كبيراً في إبداعه ؛ فجاء فنه الشعري صورة عن نفسه فكراً ، ومضموناً ، وخروجاً على المعايير والضوابط الشعرية بتغيير في البنى الأسلوبية المعهودة ؛ فهو ذو نفس

قلقة ، ساخطة على الفقر ، تحس بثقل وطأة الحياة ، مناوئة سياسيّاً ، فوجد في مضمون شعره ولغته متنفَّساً ، وجعل من تجاوزاته ومخالفاته اللغوية المعادل الموضوعي لرفضه أنماط الحياة الاجتماعية البائسة والسياسية الثقيلة الراكدة ، فالشعر عنده حالة من العصيان والاحتجاج في شكله ومضمونه ، وهذه الحالة جعلت له خصوصية تعبيرية ، ولا أجد تفسيراً أقوى وأبلغ يكشف علة لهذه الانحرافات والتجاوزات التي وقع فيها عرار ، سوى هذه الدلالات التي تتواءم مع سياقات النصوص . فإن الرجل كان قادراً على تمثل لغته نحواً وصرفاً ، وإدراك أسرار أساليبها ، وامتلاك ناصية عروضها ، ولكنه يحتج فيضطر إلى أن يعاند بوعي وبغير وعي ؛ فيكسر قواعد الخطاب التقليدية في اللغة ، وكأنه يفصح عن تطلعه إلى رياح التغيير التي تعصف بروحه ؛ بما تحمله في ثناياها من جوهر إنساني رفيع ، يرفض القيود الاجتماعية البالية ، فمارس ذلك تمرداً على أشكال اللغة وأساليبها ، هذا التمرُّد الذي نأى به في كثير من الأحيان عن مجتمعه فهجره إلى العيش بين الخرابيش ، مع النَّوَر ، حيث مارس حياته بحرية ومساواة .

وبحثاً عن الدلالات المقصودة والوظائف المتوخاة لهذه المخالفات في سياقاتها النصية التي لم يكن يرتكبها عن جهل بل عن قصد وإدراك واع ؛ يمكنني ردّ ما وقع فيه شاعرنا من انحرافات أو انزياحات في لغة شعره إلى الملامح الأسلوبية الآتية :

أولاً : انزياحات في التوزيع النحوي

ثانياً : انحرافات عن القواعد النحوية

ثالثاً : انزياحات ضغوط القافية

وسأراعي في معالجتي لهذه الملامح ما أعدُّه وجهي الأسلوبية : بما هي من ناحية «علم يدرس تناسق العناصر المؤلفة للكلام وتداخلها ، والعلاقات القائمة بين هذه العناصر للوقوف عليها وتحديد وظائفها»[4] ، برصد البنى الأسلوبية الفردية ، أو التحوُّلات الفردية في الكلام «كما سمّاها شارل بالي»[5] التي لجأ

إليها عرار انزياحاً عن المعيار أو مخالفة للقياس ، ثم هي من ناحية أخرى «البحث عن القيمة التعبيرية والعاطفية في هذه اللغة الفردية»[6] التي استثمرها الشاعر ، بلا شك ، للوصول إلى مقاصده الدلالية ؛ أي استطاع أن يحدث نوعاً من التلاحم «والتلاؤم بين الوسائل الشعرية والوظائف الشعرية» كما يقول جون كوين[7] ، بتطويعه أنساقاً لغوية كان الانزياح فيها وسيلة لأداء قيم تعبيرية دون أن يضحي بقيود البناء العروضي والوزن الشعري للأبيات والقوافي .

إن هذه الانزياحات لكثرة ما يصادفها الدارس أصبحت تشكل ظواهر في شعر عرار لا بدّ من تتبع أنماطها في سياقاتها النصية واكتناه دلالاتها ، بعد لمِّ شملها بشكل منهجي منظم ، وردِّها إلى أقسامها أو أنواعها الآنفة الذكر .

أولاً : الانزياحات في التوزيع النحوي

وأقصد بها ما يحدث في الجملة النحوية التي تسبق جملة القافية من أنماط التقديم والتأخير من جانب ، أو الفصل بين أجزائها من جانب آخر ؛ مما قد يؤدي إلى كسر العلاقات المألوفة في التركيب النحوي المعهود في العربية .

1-1 وأول ما نبدأ بالتقديم الذي ستصادفنا منه أنماط مختلفة وأشكال متعددة في شعر عرار من مثل :

1-1-1 تقديم المتعلق من الجار والمجرور أو الظرف على الفعل كما في قوله :

وقلبي كما بالأمس ، ما انفك عاتياً به الوجد يلهو والتباريح تلعب[8]

فالترتيب الطبيعي لجملة «به الوجد يلهو» هو «يلهو به الوجد» ، فالشاعر هنا في لحظة وجده وهيامه استغرقته ذاته . وكل ما يهمه أن يبيّن مكابدة قلبه ومعاناته ، ولا يهمه نوع هذه المعاناة ومقدارها أو صنفها أو شدتها ؛ لأن ذلك أمر مفهوم ، أي أنه هنا ليس مَعْنِيّاً إلا بذاته وبقلبه ؛ فاقتضى ذلك تقديم ما يدل على هذا القلب ويشير إليه ، خاصة أنه بدأ بيت الشعر به فقدّم ما يعود عليه وهو «به» دون غيره .

أما قوله :

فيوم «بوادي السير» تأسره ظبية ويوم بهذا الثغر يَسبيه ربربُ[9]

فقد قدّم فيه «بوادي السير» ، أي اعتنى بالمكان هنا ؛ ففيه تمّ الأسر ، فالأصل «تأسره بوادي السير ظبية» . فوادي السير موطن للجمال فمن يقيم فيه لا بد أن ينال حظه منه ، والأمر خارج قدرته أو رغبته أو اختياره بقوله «تأسره» فالمأسور لا يسعى بنفسه إلى ذلك ، ولا يمكّن عدوّه منه بمحض إرادته ؛ فالشَّرك منصوب ، والأسر لا يمكن تفاديه في وادي السير لشدة جمال فتياته وكثرتهن وتنوع جمالهن الذي يظهره البيت التالي مباشرة لهذا البيت :

إذا أفلتته الأعين النجل لحظة به ينشب الأظفار كفّ مخضَّبُ[10]

وقدَّم في البيت الآتي الجار والمجرور «لله» على الفعل «أشكو» :

أهكذا حتى ولا مرحبا للـه أشكو قلبك القلّبا[11]

فالقلب المتقلب القاسي لا بدَّ للمغرم به أن يشكوه ، ولكن ليس إلى صاحبه وإنما لخالقه ، لمن يقلّب القلوب بين يديه ، الله عز وجل فكان لا بد من تقديمه ؛ فالشكوى إليه لا مذلة فيها وقد تكون الاستجابة فيها ، والشاعر لا يفقد الأمل ، فلعلَّ الله عزَّ وجل يرقّق قلب محبوبه ، فيبلغ مأربه بتقديم الشكوى إليه . وفي التقديم في البيت الآتي وهو :

وما على التوبة من ناكث أن يشرب اليوم وأن يطربا[12]

أراد الشاعر أن يحث على التوبة ، ولكنه حريص أيضاً أن ينتهز فرصة الشُّرب قبل التوبة ، فقدَّمها لفظاً «أي التوبة» وهو يقصد انتواءها ؛ فالشرب لا ينكث النية على التوبة . فكأنه أراد النية حين قدّم لفظة التوبة ، وأخَّر العمل بها ؛ فإذا كان الناوي صادقاً ومصمماً لا يثنيه عن التوبة والعمل بما انتواه شربُ اليوم السابق عليها ، مع أنني لا أقره على ذلك ، ولكن هذا التحليل قد يقتضيه السياق اللغوي ، فشرب اليوم لا يبطل تنفيذ التوبة غداً .

أما التقديم في قوله :

لكـن فيهـا للأنـام منافعـاً قـد تجمـع الشملين بعد شتات[13]

فينسجم مع الجوهر الإنساني الرفيع للشاعر ؛ حيث يقدّم «للأنام» أي الإنسان على كل شيء مادي ، وهي المنافع . يعزِّز ذلك تركيزه في عجز البيت على لـمّ شـمل المتفـرقين ، وهذا من أنبل المعـاني الإنسـانيـة ؛ بغض النظر عن دواعيه وملابساته ، فهو لم يُعر انتباهاً للذة الشرب أو الارتواء المادي ؛ وهو في ساعة شربه وضياع عقله لم يكَن ماديّاً بل إيجابيّاً محباً للخير ، ولم يخرج عما تمليه عليه إنسانيته ، وإن كنا لا نقره على شربه مهما كانت هذه المنافع .

ويبدو التقديم في ظاهره ، في البيت الآتي من قبيل التتابع السطحي وليست له أبعاد أخرى في قوله :

وإذا فقيه القوم أسهب واعظاً وبه اهتدى غيري فدعني أكفر[14]

ولكن عند أدنى نظر سنكتشف أن هناك تماسكاً دلاليّاً يختفي وراء هذا التتابع الظاهري لمكوِّنات البيت ؛ فقد قدَّم الشاعر فقيه القوم ، ثم قدّم الضمير العائد إليه في قوله «وبه اهتدى» هذا في الظاهر ، والشاعر يعرف أن الوعظ واقع لا محالة من الفقيه وغيره ، لكنه ذكر الفقيه وقدَّمه ؛ لما يحمله الفقه وما يشتق منه من معان دينية وشرعية تقتضي الاستماع والتفهم والاتعاظ والاهتداء ؛ وبما أن الشاعر يسلّم بحصول ذلك ولا ينفيه ، قدَّم الضمير العائد إليه على فعله المتعلق به وهو «اهتدى» . وهو يريد اهتداءً خاصّاً ، وليس أيّ اهتداء ؛ فالفقيه هنا يبدو أنه من نوع له خصوصيته ، ويدعو في وعظه لغاية خاصة قد تكون موجهة سياسيّاً ، وقد يكون في إسهابه تمويه ودعاية لأمر لا يقره الشرع بالضرورة بدليل قوله فيما بعد «فدعني أكفر» ، الذي يجب أن يُفْهَم من أنه لا يريد الكفر بالله ولكنه يقصد عدم الانصياع ، ورفض الاقتناع والتصديق لما يعظ به أو يحض عليه هذا الفقيه ، في الوقت الذي يجد فيه هذا الفقيه من يصغي إليه ويقتنع بحديثه ويقتدي به .

ويبلغ الاتساق ذروته عند الشاعر في قصيدته هذه التي عنونها بقوله : «نَوَرٌ نُسَمِّيهم» بقوله :

فالحُرُّ فينا للعلوج مطية والعفُّ منا لليهود يسمسر[15]

بعد قوله :

نَوَرٌ نُسَمِّيهم ونحن بِعُرْفِهم منهم وفي عين الحقيقة أنْوَر[16]

فالرجل في غاية الانسجام مع نفسه ، ويبدو التماسك واضحاً في أجزاء نصه ؛ فإنه في الوقت الذي ينعى فيه على قومه همزهم ولمزهم أخلاق النَّوَر بهذه الصفات والمسلكيات ، ويقدّم براهينه وأدلته على ذلك ، فمن يدّعي الحرية من قومه هو للعلوج مطية . وكان بإمكانه أن يقول : الحُرُّ مطية للعلوج ، فلا يثير في النفس سوى المعنى المعتاد للألفاظ ؛ ولكن الشاعر أراد أن يكون كلامه أكثر تأثيراً وأقوى دلالة ، بل أوجع في النفس حين قدّم «للعلوج» على «المطية» ، أي أن المعنيين بحديثه لم يكونوا مطية لبني قومهم ؛ فلا يعيب الإنسان أن يخضع ويتنازل لأهله وبني جلدته ، ولكن الذل والاستعباد هو الخضوع للعدو وقبول المهانة من الخصم ؛ مما لا يستطيع معه أحدنا أن يدّعي أنه أكرم أصلاً وأكثر عزة من هؤلاء النَّوَر الذين لا يبلغون هذا الدرك الأسفل من المهانة والعبودية ؛ إذ من عادتهم أن يتحركوا بحرية ، ولم تَهُن عليهم كرامتهم حتى يتركوا أنفسهم رهائن لأحد بحيث يتنازلون عن حريتهم . ولكي يؤكد ذلك ، يتبع ذلك بقوله ، وكأنه يقارن بين ارتهان قومه وسادتهم وتحرر النَّوَر ورجالهم :

يا هَبْرُ(17) ، يا طبَّال يا من قومه من كل سفسطة تغلُّ تحرَّروا[18]

يا هبرُشعبك بالحياة من أمتي أضحى الأحقَّ وبالكرامة أجدر[19]

وفي قصيدة أخرى بعنوان «الحنين إلى الجزيرة»[20] يخاطب الشاعر نفسه بقوله :

أفي كل يوم أنت مضنى مروَّع تشوقك أوطان وتصبيك أربعُ

فقدَّم «في كل يوم» على كل ما تلاها ؛ ولم يكن من همه في الدرجة الأولى بيان تلك الحالة التي تتلبسه فلا غرابة فيها ، فهي حالة تنتاب أكثر الناس ، ولكنه أراد أن يبرز ديمومة هذه الحالة وأنها لا تفارقه بتقديمه المتعلق الظرفي ؛ فكأن معاناته ليس من وجودها لكن من زمنها وتكرارها اليومي ؛ ففي تساؤله مقدِّماً الظرف على غيره يحمل دلالة واضحة على قلقه وأرقه من الزمن الذي تنتابه فيه ، فقد يتحمل الترويع والضنى والشوق لمرة أو لمرتين ولكن ما يؤرقه أن تتوالى بتوالي الزمن ، وبما أن الزمن لا ينقطع فلا يبقى لديه أمل في انقطاع حنينه ، وهو ما يتوافق مع الدلالة الكلية للنص ، وهو ما يبرز أيضاً في مراكز دلالية أخرى في النص كقوله مخاطباً نفسه :

تكاد حنيناً أن تـذوب إذا بدا لعينيك برق في الجزيرة يلمع[21]

وفي تصميمه على افتدائها بنفسه وأهله بقوله :

بنفسي وأهلي أفتديها مواطناً مدى العمر ما انفكت لها النفس تنزعُ[22]

1-1-2 الحقيقة أن الشاعر لا يمل الوفاء لوطنه وأمته ويظل منسجماً مع توجهاته القومية واتجاهاته الفكرية ففي قوله :

وكل بلاد يلفظ الضادَ أهلُها بلادي ، وإن كانت بمثلي تظلع[23]

يقدِّم «الضاد» وهي مفعول به على «أهلها» وهي الفاعل ، وفي ذهنه الإخلاص والالتزام بأهم ما يربط أفراد الأمة وشعوبها وأوطانها على مدى الأيام والعصور ، وهي اللغة ، فاللغة هي الباقية ؛ وأما أهلها فتصيبهم عوامل الفناء والاندثار ؛ فمهما ضاقت البلاد به فلا يسعه أن يتنكر لها ما دامت تنطق بالعربية ؛ فعروبته بلغتها مقدَّمة ، وهي المبدأ الباقي الذي يشدّه إلى بلاده مهما تنكر له أهلها ؛ لأنها أقوى في نظره من رابطة الدم ، فقدَّمها على الأهل وهم الذين يجري الدم في عروقهم .

ويبقى تقديم المفعول به على الفاعل ، الذي يجب أن يتقدَّم عليه في الرتبة ، من القيم ذات الدلالات التي تستحق الوقوف عليها ففي مثل قوله :

وأضنى فتاكم مكثُ يوم وليلة على الرحل ، ما أرخى بها الورك منكبُ[24]

تقدَّم المفعول به «فتاكم» على الفاعل مكثُ ؛ فإن بقاء يوم وليلة لا مشقة بالغةً فيه ولا عنت يمكن استغرابه ، ولكن العنت والمشقة جاءتا من وقوعهما على الفتى (الشاعر) ، فقدَّم من أعْنَتَه بقاؤه على الرَّحل ، وأصابه بالضنى والنَّصب ، وهو أمر قد لا يعنت غيره . ولا شك أن الرجل قد عانى من أمرين : المكثُ والإخفاق في الحصول على ما يريد مما جعل المكث شديد الوقع عليه ؛ فهو الذي استبد به الشوق ، وجازف بالمكث ، وظل يمنِّي النفس إذا صبرت وانتظرت ، ولكن البديل الذي كوفئ به هذا الفتى هو الضنى ، فكان أمراً طبيعيّاً أن يقرّب الفتى من الضنى ولا يفصل بينهما .

أما قوله :

وسوف أغضُّ الطَّرفَ إن عرضت له محاسنَها رعبوبةٌ ولعوبُ[25]

فإن سياق النص يعطي أهمية ذات قيمة للمعروض ، وهو المحاسن التي سيغض الطرف عنها حتى تحصل التوبة كما يذكر في البيت الأول في النص وهو :

يقولون : تُبْ عنها ، لسوف أتوب وسوف إذا ربي أراد أنيبُ[26]

فالامتثال لأمر التوبة يقتضي غض الطرف عن المحاسن ، فقدَّم الأخيرة وهو المفعول به على صاحبة المحاسن ؛ فإن حسنها هو المقصود الإعراض عنه ؛ لأن النظر يقع عليه فتفسد التوبة . أما تقديم الشاعر «دوحتكم» في قوله :

والله ما غالكم ، واجتث دوحتَكم بين الشعوب سوى حبُّ الزعامات[27]

فلأنه في الدرجة الأولى يشغل بالَه إفسادُ ذات البين وذهابُ الريح اللذان تسببهما خصومات حب الزَّعامة . والأمر عنده أن الزعامة مفروغ منها أو هي بمثابة الأمر الذي لا بدّ منه ، ولكنه ينبِّه على ما تورثه من أضرار ، وهو الأمر الذي يهمّه ويقضّ مضجعه ويصيح بقومه أن يحذروه . فقدّم الدَّوحة ، وهي

الدالة على شموخ الأصل وثباته ، بامتداد جذوره في الأرض مما تجب المحافظة عليه وصونه ، على حب الزعامة بما قد تشتمل عليه من أنانية ومحبة للذات تطغى فتغتال كل ما يقف في طريقها ؛ فكأن الناس بين أمرين : يعيشون ثنائية محبة الزعامة وكراهية أضرارها ، أو بين فردية حب الزعامة وعمومية ما تسببه من تبعات . والشاعر هنا مارس دور الرائد والموجّه الذي يقدّم النصيحة لقومه ، وهو دور طبيعي لمثله ممّن يحمل هموم شعبه وأمته .

ويبدو أن الشاعر قد تعرَّض للذمِّ واللوم ، ولم يفته أن يرد على من يذمّه ، فيقول :

ما ذمَّ شعركَ إلا معشر سَمُجُوا في حَلْبة الذوق إن أرسلتَهم عرجوا[28]

فالشاعر يجرّد من نفسه شخصاً يقوم بمخاطبته ، ولا يهمه من هذا الشخص إلا ناحية واحدة قام بحصرها ؛ وهي ما يتمّ لشعره من ذم . فقدَّم الشعر وقرَّبه من فعل الذم ، فما يهمه شعره وصيانته من الذم أكثر ممن قام بالذم لاتصافه بقلة الذوق والسماجة ، فكأنه يتمثَّل بقول المتنبي :

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل

لأنه بعد وصفهم بقلة الذوق ، يجرِّدهم كليةً من الإنصاف في بيت الشعر الذي يليه بقوله :

لو كان فيهم من الإنصاف منقبة ما استنكروا (البنجور) يا فرجُ

يحرص الشاعر أحياناً أن يتأمل أحوال شعبه وأمته ووطنه ، فتجري على لسانه حكمة هنا أو هناك ، لتوظيفها في الحض أو الرفض على أمر كما في قوله[29] :

إن لم يذد عن حياض القوم صاحبها ويحرس الحقَّ منهم فاتكٌ لهجُ
لا يحمد الوردَ[30] إلا النذلُ من قُلُبٍ[31] عدا على أهلها الإملاقُ والأَمَجُ[32]

فالرجل حريص على حماية الحق وحراسته حتى لو قام بذلك الفاتك ، فإن لم يحصل ذلك فإن الأنذال المستغلين لا يرعوون عن سرقة ماء الفقراء المحتاجين إليه . والأمر بلا شك يشكل همّاً للشاعر ؛ فإنه يخاف على حق قومه وشعبه ، ولا يحب أن يرد ماء وطنه القليل غَيْرُ أبناء شعبه وأمته ، فقدَّم حراسة حقهم وورود مائهم ؛ لما يحظى به الأمران من قيمة لدى الشاعر ، ولما يشكلانه من أهمية سواء أكان ذلك على سبيل الحقيقة أو المجاز .

وفي سياق الحضّ على رفض الظلم ودفع الأذى عن الوطن والأمة يزعق الشاعر ، ويطلب من صاحبه أن يحتج ويزعق على الساكتين عن قول الحق ، ويحضهم على رد الظلم ، ويحذر تلك الفئة التي ترضى بذلك وتتحصن في قصورها ، وتتوهم أنها توفر لها الحماية ، وتنأى بنفسها عن الاندماج بالشعب حتى لا يمسها ما يصيب فقراء الناس وضعفاءهم ؛ فيقدِّم الشاعر ما يدل على تلك الفئة ، ويحذرهم من طمعهم بالنجاة ؛ فحصونهم ليست طوقاً للنجاة من البلاء عندما يعم الأذى الأمة والوطن ؛ وذلك في تقديمه «النائين» المفعول به في قوله[33] :

ازعق عساه إذا زعقت يجيب فالأمر جدٌّ والخطوب تنوب
ازعق وَصِحْ بالمُغمضين على القذى إن الأذى ، يا عالمين ، قريب
لا يُطْمعُ النائينَ عن مس الأذى أطماً بنوه وتلعةٌ وشعيبُ

1-2 الفصل :

وإذا كان الفصل في الشعر غالباً ما يأتي لضرورات عروضية ؛ فإنه لا يخلو في شعر شاعرنا من دلالة كانت وراء توظيفه وسوقه بكثرة في أرجاء نصوصه ، ولا أظنه يأتي به على عواهنه دون قصد أو غاية أو قيمة ذات دلالة ؛ فانظر معي إلى قوله :

والعلم كالجهل ، إني قد شططت ، وقد نسيت أن في فمي من راتبي ماء[34]

1-2-1 إن الفصل بجملة معترضة بقوله : إني قد شططت ، يدل على وعي الشاعر واحتراسه من أن يظن به أن يرصُّ كلامه رصفاً دون معنى ؛ ففي مساواته بين العلم والجهل قد يكون لأول وهلة أقرب إلى الهَذَيان ، فأراد أن يفوِّت مثل هذا الخاطر على ذهن السامع حتى يتغاضى عنه ، فاحترس بقوله إني قد شططت ، وهذا إدراك واعٍ لما قد يتركه قوله العلم كالجهل من أثر سلبي في نفس المتلقي والسامع ؛ فأراد أن يتفاداه ، بل يلغيه ، ويعتذر ببيان الأسباب التي دفعته لمثل هذا القول إذ يتبع البيت بقوله :

يا أزمة أنطقَتْني اليوم جمجمةً لا تشتمي ، فالحجا شدّ وإرخاء[35]

فكأن الأزمة أذهلته فأخرجته عن طوره ، ولكنه استدرك على ما يقع فيه من خروج على المنطق العام ، واعترف بخطئه مؤكِّداً ذلك «بأنَّ» و«قَدْ» في جملة اسمية تدل على تلبُّسه بالحالة وثبوتها .

1-2-2 وقد يكون الفصل بين الفعل وفاعله بجملة حالية في قوله :

دعاني ، وقد ولّى شبابي ، شبابُها دعاني ، وهل يعصي الشبابَ مشيبُ[36]

والفصل هنا لم يأت عبثاً ، بل إنَّ له دلالة . فمقصود الشاعر أن يبين أن دعوة من دعاه قد جاءت متأخرة وليست في أوانها ، ويتمنى لو كانت الدعوة أيام شبابه ، فهو في مقام التحسُّر على شبابه لأنه سيلبي الدعوة ، ولكن مشيبه سيحول دون إشباع نهمه ؛ وهو أمر ليس مستغرباً ممن كان في مثل سنِّه وحاله من عدم الالتزام الديني ؛ فليس لديه من الوازع الديني ما يمنعه من تلبية الدعوة حتى لو بلغ الثمانين ، وهو لم يكتم ذلك فقد أتبعه بقوله :

وإني لو جزتُ الثمانين حجة لِداعي صَبابات الهوى لمجيب[37]

والشاعر بهذا يمارس نوعاً آخر من التمرد والمعاناة ينسجم فيه مع روح الرفض التي لا تفارقه ، فهو يتمرد على مقتضيات الشيخوخة وواجبات أواخر العمر .

1-2-3 وقد يفصل الشاعر بين الصفة والموصوف في إشارة ذات دلالة على الترابط الداخلي بين أجزاء النص فهو دائم التمني ولا يفتأ يحلم ، ولكن من قبيل أحلام اليقظة التي سرعان ما تتهاوى حين يقول :

كم رصّعت أُفقي نجومُ المنى ثم تهاوت كوكباً كوكبا[38]

ويتبع ذلك بقوله :

بالسّلط غزلانٌ ، كما قيل لي ، هضيمة الكشح حَصَانُ الخِبا[39]

ففصل بين غزلان وصفتها هضيمة الكشح بقوله : «كما قيل لي» وهو فصل بجملة تكمّل الحلم ، فالشاعر يعيش في وهم إذ لم يَرَ ولم يتحقق بنفسه ، بل إنه يتخيّل ويسند خبره لمجهول ، وإسناد الخبر لمجهول في هذا المقام أقرب إلى الادعاء والتمني منه إلى الحقيقة ، فليس من تمنى وسمع ، كمن رأى وتحقّق .

1-2-4 قد يقتضي المقام تماسكاً داخلياً يحققه الفصل بين الفعل ومتعلقه بمتعلق آخر كما في قوله :

وعدنا «كحَرَّاث النُّبُور» لأهلنا ولم نقضِ للإخوان حقاً توَجَّباً[40]

فالعودة للأهل فيه خير لهم ، ولكن الشاعر يردفُه بقوله : «ولم نقض للإخوان حقاً توجَّباً» ؛ أي رجع للأهل خالي الوفاض ، وهذا الأمر يقتضي التساؤل والاستفسار لماذا . . .؟ وكيف؟ مما يدل على أن هناك نقصاً لا بد من استيفائه ؛ وخللاً لا بد من استكماله ليتحقق التماسك الدلالي . ويلتفت الشاعر لذلك سلفاً فيضيف «كحراث النبور» بعد **الفعل** مباشرة ، ويفصل بينه وبين ما يليه ، مستبقاً التساؤلات التي قد تنشأ عن قوله : «لم نقض للإخوان حقاً» . والنبور هم أبناء عشيرة النبر في مدينة السلط الأردنية الذين كان يستوفي من يعمل عندهم أجوره عن حراثته في أرضهم مؤونة ؛ من دكاكينهم أو بقالاتهم حتى إذا انتهى موسم عمله يكون قد أنفق أجرته كلها زاداً ومؤونة ، ولم يتبق له من هذه الأجرة شيء ، فيعود لأهله خالي الوفاض ، فصار هذا مثلاً بين الناس وشاع بينهم المثل «مثل حرَّاث النُّبور ماله أجور» .

1-2-5 وقد يفصل بين المبتدأ وخبره بالجار والمجرور ، كما في قوله :

والأربعون بقضِّها وقضيها جثمت مزمجرة ، قبالة بابي[41]

فعندما نطق الرجل بكلمة أربعين مر على ذهنه شريط الزمن مثقلاً بهمومها وأوزارها . وأخذت تقفز واحدة واحدة حتى اجتمعت كلها من أولها إلى آخرها ، كأنها تتزاحم على بابه ؛ توجه اللوم له وتؤنبه على تناسيه ؛ لما يتوجب عليه نحوها ، فلم يجد خيراً من تقديم قضِّها وقضيضها لتفصل بين الأربعين وخبرها بما تحمله من معنى وما توحي به من دلالة صوتية ؛ فكأنها انقضَّت عليه وباغتته تحثه على الارعواء عن اللهو والتصابي ، ولو اكتفى بهما لكان فيهما الغَناء عن الخبر مما يؤكد انسجام الدلالات الجزئية وتكافلها وترابطها لدى الشاعر ، وما قدّمه في البيت السابق يدل على ما نوّهنا به حين يقول متسائلاً وكأنه مستنكر :

أهوىً؟ ولات اليوم حين تصابي وجوىً؟ وقد غمز المشيبُ شبابي[42]

ولكنه للأسف لم يستطع مغالبة نفسه ، أو لنقل إن الطبع يغلب التطبُّع . وطبعه الغالب هو مجاراة الهوى حتى الجنون ؛ إذ يقول بعد ذلك مخاطباً فتاة اسمها مي :

فهواك لم يبرح يُعطِّر نشرُه مسَّ الجنون بحسنك الخلاب[43]

1-2-6 وقد يقوم الشاعر بالفصل بالشرط الذي هو في حقيقته طلب ومناشدة وتوسل إلى الناس أن يتركوه لحاله في قوله :

وليس في ليلة تُقضى بصحبتكم لو أنصف الناس ما يزري بأقدار[44]

فالرجل يحلم بليلة هادئة يقضيها بين النَّور دون لوم وتأنيب من الناس الذين يراقبونه . فلا مخالفة للقدر بقضاء ليلة بينهم ، ولكن الناس هم الذين يتوهمون ذلك ، ويرون في ذلك خروجاً على ما قدّره الله ؛ لأنهم لا ينظرون إلى الأمر بعين منصفة ، ولا يرون فيه تصرفاً عادياً فيحرمونه منه بانتقادهم ،

فيتوسل إليهم أن يتركوه وشأنه ، ففصل بهذه المناشدة التي جاءت في صورة شرط وتمنٍ بين رغبته في قضاء هذه الليلة ، وبين مخالفة القدر وعصيانه ، فكأنه يريد أن يفرّق بين الأمرين ؛ إذ هما لا يجتمعان في نظره .

وها هو ذا يزري على الناس تقديمهم الخضوع والاحترام للباغي ، وانقيادهم لكل قوي يرهقهم ويذلهم ، واعتادوا ظلمه واستراحوا لجوره . ومبالغة في الإزراء بهم والتقريع لهم يخبر أنهم يقومون بمكافأة ظالمهم ؛ تشجيعاً له واستمراء لظلمه ، فهو يقول[45] :

الناس ، ما الناس عبدان القوي بهم ما بالمطية من مهماز معوار
يزجون مَنْ سامهم خسفاً ، وأرهقهم عسفاً ، تحيات إجلال وإكبار
ويضفِرون بأيديهم لقاطعها ، حرصاً على البغي ، إكليلين من غارِ

1-2-7 وقد فصل الشاعر بين الفعل «يضفرون» ومفعوله «إكليلين من غار» ، وأظن أن وراء هذا الفصل دلالة تضفي عَمقاً وسخرية تحفظ للنص تماسكه الدلالي ، وتعمق أثره في المتلقي ؛ إذ قد يكون من مقاصد الشاعر أن يبين مدى استفحال العبودية في نفوس من يتحدّث عنهم ؛ فهم إذا أراد هذا القوي الباغي أن يقطع أيديهم يستمهلونه ، ويطلبون منه تأجيل هذا القطع حتى يضفروا له إكليلاً من الغار يضعونه على جبينه مكافأة له ؛ لأنه شفى نفوسهم بظلمه إياهم ؛ فقد أصبح الناس مرضى بحب الظلم في نظر الشاعر ، وشفاؤهم يكون باحتفالهم بهذا الظلم ، لذا يحرصون عليه ويكافئون عنه ، فكأن الفصل بـ «حرصاً على البغي» هي المهلة التي تفصل بين صنعهم الإكليل ووضعه وقطع أيديهم ، وهو أقرب إلى التصوير الدرامي منه إلى الحقيقة ؛ فالفن يقوم على المبالغة ليبلغ التأثير أقصى مداه ، وهكذا يكون الشاعر قد وظف الفصل اللغوي بالمفعول لأجله ليبلغ غايته في التصوير والتأثير .

1-2-8 وقد يفصل بالنداء الذي يخاطب به نفسه حين يقول :

أتحسب كثبان المهامه يا فتى جِناناً بها أيكُ السعادة مُفْرِعُ؟ ![46]

فالبيت من قصيدة يحن بها الشاعر إلى الجزيرة العربية ، فيما يبدو ، وبدأه بقوله : «أتحسب كثبان المهامه؟» فتوقف ، وأعطى لنفسه مهلة بالنداء . وهو يسأل نفسه ماذا عسى هذه الصحراء أن تكون؟ ! وما دام قد نطق في استمهاله نفسه بكلمة الفتى ، ثم ليتساءل ماذا عسى هذا الفتى الغر أن يتوهم الصحراء ، التي استبد به الشوق لرؤيتها ، سوى جنة من جنان الأرض؟ ! فهذا الفصل بالنداء أعطاه مهلة للتفكير والرد بجواب ينسجم مع السياق الذي قيل في النص ، وهو الحنين إلى الجزيرة التي يشجيه ذكراها ، والرجل يعترف فيما يأتي من أبيات بأن تصوّرها جناناً ليس سوى أوهام فتى غر إذ يقول :

ألا أيها الغرُّ المرجي رحابةً بأرضٍ بمن فيها من الناس تظلع[47]

مما يؤكد أن الفصل بالنداء كان مقصوداً به الاستمهال للرد على التساؤل ، وكانت المهلة قصيرة فجاء متعجلاً ووهماً ؛ لأنه جاء من فتى غر .

ثانياً : الانحرافات عن القواعد النحوية

إن هذا الباب هو من الانحرافات الأسلوبية التي قد ترتكب من أجل الضرورة الشعرية ، وقد تكون عفوية ولكنها عند شاعرنا تحتمل أكثر من ذلك ؛ فقد كان الشاعر متمرداً بطبعه على بعض القيم الدينية والاجتماعية والسياسية ؛ إذ كان يتنازعه أمران متناقضان في الظاهر ، ولكنهما يؤديان إلى دلالة واحدة : فهو من ناحية ذو توجهات فكرية سياسية واجتماعية تجعله دائم الاحتجاج والتذمّر ، نافراً من تقاليد المجتمع التي تعلي من شأن الغني وتحط من شأن الفقير ، قد تكون مدعاة لرضا ربه ، ومن ناحية أخرى يمارس أشكالاً من العصيان الديني تغضب ربه ، ولكنهما في نهاية الأمر يوفران له انسجاماً مع نفسه فكرياً وماديّاً ؛ حيث حبه العدالة الاجتماعية يخفف عنه ويهوّن عليه من غلواء عصيانه ، ويمكننا أن نجد صدى هذا التمرد في لغة الشاعر مما يمكن تأويله على أنه نوع من الاحتجاج والعصيان عدا المقاصد الدلالية ؛ لأنه كان في مقدوره أن يتلافى مثل هذه المخالفات بإنشاء تراكيب أخرى . فمن يقرأ ديوانه يجده ملماً

إلماماً واسعاً بتراث لغته وقواعدها بحيث لا يمكننا التسليم والاكتفاء بتصنيف هذه الانحرافات من قبيل الخطأ الذي يُرتكب دون قصد أو غاية تغيّاها عرار وما علينا سوى التمعن والكشف عن مقاصده .

2-1 وأول ما يصادفنا من انحرافات أسلوبية بشكل لافت هو **صرف الممنوع من الصرف** الذي أصبح يشكل ظاهرة أسلوبية لكثرة تردده في شعر عرار ؛ مما يدخله بجدارة في باب أسلوبية الانحراف ، فقد وردت في الديوان نحو ثلاث وأربعين مرة وأكثرها شيوعاً :

2-1-1 صرف صيغ منتهى الجموع على مثال مفاعل أو مفاعيل التي بلغت سبع عشرة مرة نحو[48] :

لم يـا ندامـــاي الذيـــ ـــن حسبتهم سنًّا ونـــابْ

ومخالبـــاً هوجـــاء تفـــ ـــقأ عين من أزرى وعابْ

ونحو[49] :

أُسْقى وأشربها وأعرف أنها رجس ، ومن عمل اللعين العاتي

لكن فيها للأنـــام منافعـــاً قـــد تجمـــع الشملين بعد شتات

وقد شاع عند الدارسين أن مثل هذا الصرف يقصد به تنكير هذه الأسماء التي جرى صرفها لما تنتهي به من تنوين صنَّفه النحاة تنوين تنكير لشيوع هذا النوع من المخالفة عند شعرائنا القدامى فضلاً عن المحدثين ؛ فهذا ، على سبيل المثال ، الشنفرى الأزدي يشبه السيوف بأذناب العجول بقوله :

تراها كأذناب الحَسِيل صوادراً وقد نهلتْ من الدماء وعلَّتِ[50]

وفي تقديري أنه لا معنى للتنكير هنا ؛ فكأن المنع من الصرف من هنا يحدُّ من دور السيوف ويقطع عليها السبيل في سفك دم الأعداء ، وقد صرفها وكأنه يطلقها لتفعل فعلها في أعدائه الذين يتعطش الشاعر لدمائهم بدليل قوله بعد ذلك : «وقد نهلت وعلَّت» . وأرى أن الشاعر قد قصد التنكير في حد ذاته بل

لما يمكن أن يترتب عليه من دلالة ؛ فالرجل لا يريد أن يجعل للمخالب دوراً محدوداً في مؤازرته فدار في خلده أن المنع من الصرف قد يُقيّدها ويمنعها من أن تنشب في وجه خصومه فصرفها حتى تنطلق من عقالها خارجة عن السيطرة تشوِّه صفحة وجه أعدائه ، ويؤيد هذا وصفه لها بأنها هوجاء .

أما المنافع فتنوينها لما يستدل من صرفها أو يوحي به من كثرة هذه المنافع وشمولها مما لا يخرج عن مقصود الشاعر ، فبرغم اعترافه بحرمتها يصرُّ على شربها ؛ لأنها له الرفيق الذي لا يحب مفارقته ، وعلى حد قوله :

هي الخل الوفي إذا اكفهرت وجوه الود وانتكس الحميم[51]

ثم إنه يعلق هذه المنافع بالأنام ، مما يوحي بأن الشاعر قد أراد تكثير هذه المنافع بصرفها لتتناسب مع كثرة الأنام ، فلكل واحد منهم يتعامل معها غرضه الخاص منها .

2-1-2 وأما الأعلام المصروفة فقد بلغت خمسة عشر ، ولها في سياقاتها الخاصة دلالاتها التي تعطي تسانداً للمضامين المقصودة ، فهذه دمشق التي يزورها ، وفيها تتملكه نوبة من الحنين إلى عين ماء كانت مجاورة لمدينته ويقضي فيها وقت فراغه ولهوه فيقول[52] :

حسنـــك يا عينُ قد تيّمـــني وأنا حبُّـك قـد أسقـمني

وبأقـــوالي إن لـــم تؤمنـــي ذا خيالي في دمشقٍ فانظري

فيصرف دمشق ليس تجاهلاً لعلَميَّتها أو لتنكيرها ، ولكنه أراد أن يبين أنه لم يشغله جمال دمشق وأهميتها وتاريخها عن مرابعه ، فلم يحسُن أن تعامل دمشق معاملة العَلَم في سياق نص يود فيه أن يطير إلى مكان أقل شأناً أو جمالاً منها . ففي مقام الحنين إلى عين مائه يصغر الكبير ويقبح الجميل ويتنكَّر لكل ما هو معروف ، وبغضِّ النظر عن كل معلوم ؛ فحسن هنا تنكير لفظ دمشق بتنوينها إشارة إلى الدلالة التي قصدها ، فهو لا يستطيع أن يتنكر لجمال مدينة دمشق[53] بصورة صريحة لأنه سيرمى بما لا يليق به ، ووُفِّق بهذه المخالفة

الأسلوبية إلى إقامة نوع من التماسك الدلالي يحظى بالقبول لأن من يكون في دمشق لا يشده الحنين إلى أي مكان آخر ؛ فدمشق تشغله عن ذلك ، فلا أقل من أن يشير لذلك تلميحاً بتوظيفه لإمكانيات اللغة حتى لو كان بكسر القواعد المألوفة .

2-1-3 وقد نالت صيغة أَفْعَل خاصة من الألوان نصيبها من التنوين دلالة على صرفها ، وتخلى الشاعر عن منع صرف سبع منها . وإذا أخذنا مثالاً منها فليكن قوله :

ليلاي دنياي أحلام مجنحة تطير بي في فضاءٍ أحمرٍ قانِ[54]

فإن تنوين أحمر مساوق صوتياً لتنوين فضاء ، عدا أن التنوين في هذا السياق ليس له من معنى سوى الإيحاء بامتداد الفضاء الذي رأى الشاعر أن يجمِّله باللون الأحمر ؛ ليتناسب مع تحليق الأحلام ، وليضفي شيئاً من الرومانسية . وسعة الفضاء الذي ستجنح فيه الأحلام ، تقتضي مساحة لونية ممتدة تدل عليها كلمة أحمر التي لا بد من قطعها أو تقصيرها صوتياً لو منعت من الصرف ، ولكنَّ صرفها يمنح طولاً إضافياً للصوت يعطي إيحاء بامتداد اللون ليغطي الفضاء المتسع ، وبذلك يكون الشاعر قد أعطى لهذه المخالفة الأسلوبية قيمة دلالية مناسبة لسياق المخالفة .

2-2-1 ومما يستحق الوقوف عنده في تجاوزات الشاعر الأسلوبية هذه الجرأة على اللغة بإدخال سوف على غير المضارع في مثل قوله :

وسوف الأُلى قالوا : عرار قد ارعوى ومن يرعوي بعد الضلال لبيب[55]

ولا يمكن طبعاً وصم الشاعر بجهله الاستعمال النحوي السليم لسوف من أنها حرف تسويف واستقبال لا يدخل إلا على المضارع ويخلِّصه للاستقبال كالسين[56] ، مع قيامه باستعمالها الاستعمال العربي الصحيح في مواطن أخرى ، مما يضطرنا للبحث عن تأويل دلالي يقف وراء هذا الانزياح المقصود من الشاعر ، تأويل ينسجم مع السياق الذي جاءت به المخالفة فإنه حينما يقول :

وسوف الألى قالوا : عرار قد ارعوى ، في مقام الحث على التوبة عن شرب الخمر ، فإنه يرد الفعل الذي قد يحصل في المستقبل إلى الماضي ، ويسنده كذلك إلى من أخذتهم يد الفناء قبل أن يعرفوه أو يعاصروه فكيف يخبرون عنه؟ ! فهذا يدل دلالة قاطعة على نية الشاعر على رفض التوبة والاستجابة ؛ بل إن في كلامه ما يشعر بسخريته وتهكمه ممن يدّعي ارعواءه فهو بمثابة خبر ينقله الموتى عن الأحياء ، وهو أمر من الاستحالة بمكان كاستحالة مقاطعة عرار للخمر ؛ وهو أمر يتسق تماماً مع المضامين الكلية التي يطرحها الشاعر بإصراره على معاقرة الخمر ، ورفضه الإقلاع عن شربها فهو من البنى الدلالية الكبرى التي شغلت عراراً ، ونالت قسطاً وافراً من اهتمامه فكانت له بمثابة الشيطان الشعري فأفرد لها قصائد في ديوانه[57] غير ما فرّقه من أبيات في قصائد أخرى من الديوان[58] .

وأما قوله[59] :

وسوف إذا الربيع أتى وهشَّتْ ... ربى جلعاد وانتحر ابتساما

سأطلق لحيتي وأطيل شعري ... وأُقري كل درويش سلاما

بعد قوله :

سأفتح حانة وأبيع خمراً ... بوادي السلط لكن للندامى

فإنه يصبُّ في الاتجاه نفسه ؛ فما يتيحه قوله هذا من دلالات جزئية يرتبط منطقياً بتوجهات الشاعر ، والمعاني الكلية التي لا تفارق هواجس الشاعر وتشغل حيزاً من تفكيره وحياته ؛ فإن ربى جلعاد لن تهش للربيع مهما حدث . وعليه لن يطلق لحيته ، ولن يطيل شعره ، ولن يهادن من وصفهم بالدراويش أو يستجيب لنداءاتهم ؛ فهو في غاية التوافق مع نفسه ، وكله إصرار على البقاء على حاله ، وتوبته تكاد تكون مستحيلة كاستحالة انتحار ربى جلعاد .

فالشاعر يسوِّف عمداً ، ويربط تسويفه بما يستحيل تحققه لأنه لا ينوي التنفيذ ، ويرد تسويفه إلى الماضي وليس إلى المستقبل كما هو الأصل في

التسويف ، فسوف أتى : صيغة تجمع بين المتناقضين (المستقبل والماضي) اللذين لا يجتمعان كاستحالة الجمع بين التوبة والحانة .

2-2-2 وأما الفصل بين سوف ومدخولها في قوله :

يقولون : تب عنها ، لســـوف أتوب وســـوف إذا ربي أراد أنيب[60]

فإن الفصل بين سوف وأنيب دليل على رغبة كامنة في التسويف وتأجيل التوبة ، ثم إنه يرتب توبته على إرادة الله عز وجل ، وهو الأمر الطبيعي الذي نتوقعه من كل مؤمن ، ولكن أن تأتي هذه الصيغة من عرار مصحوبة بانزياح عن المعيار المألوف تثير ريبة وشكّاً في رغبة شاعرنا في الإقلاع عن عادة تمكنت منه ، ولم يعد باستطاعته الانفكاك عنها وهو ما يؤكده بنفسه بعد ذلك بقوله[61] :

يقولون طب نفساً بما قد فعلته فـما يستـوي مستهـتر وأريـب

بغير هوى مضنٍ وكأسٍ مُدامةٍ ولحن شجيٍّ كيف ، كيف تطيب؟

2 - 2 - 3 . وأما مخالفات الشاعر الإعرابية فهي نوع من أسلوبية الانحراف ، التي يمارسها الشاعر بوصفها احتجاجاً على نظام اللغة وعصياناً لما توجبه قواعدها يجد فيهما نفسه المتمردة التي تناكف الحكومة ، وتنفر من تقاليد المجتمع وتعصي ربّها بمعاقرة الخمر ؛ فلا يستهجن منها ارتكاب مخالفات لغوية تكسر فيها قواعد اللغة المألوفة على أنها صورة من صور التمرد ينفِّس بها عن حالة الاحتقان والغضب التي تمور في نفسه ، توازي حالات التحدي التي استمرأها ودأب على المجاهرة بممارستها قولاً وعملاً ، دون اكتراث لتعاليم الدين أو تقاليد المجتمع . وأمثلة هذا النمط من أسلوبية الانحراف وردت بكثرة في شعره وكان بإمكانه أن يتلافاها ، ويعدل عنها إلى المألوف من الصنعة الشعرية وقواعد اللغة ؛ من مثل قوله :

هل المرء إلا أصغريه ، فما عسى يقولون عني إن خلاك وحيب[62]

وقوله :

لا يُطمعُ النائين عن مس الأذى أطـــماً بنوه وتلعة شعيب[63]

وقوله :

سقى عمّان ، لولا القاطنيـــها حياً ثرّاً يدهدهه السحاب[64]

وقوله :

أليـــس النـــاس أحـــــلاس وأصـل الكـأس عنقـود[65]

وقوله :

حتى رأيت بأمِّ العين فعلـــتها وبتُّ ناء عن الأعمام والخول[66]

وقوله :

فإن يناديني صوت قمت منذعراً فينقضي الحكمُ والأحلام لا تطل[67]

ثالثاً : انزياحات ضغوط القافية

وأقصد بها الانزياحات النحوية التي يلجأ إليها الشاعر مضطراً في أثناء توزيعه النحوي لجملة القافية كي يحقق ما يجب أن يلتزم به من شروط القافية ، وفي الوقت نفسه يحافظ على المعنى المراد .

والقافية كما هو معلوم تشكيل موسيقي في آخر البيت الشعري يعرّفها الخليل بأنها «آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول منهما»[68] ، وعليه قد تكون القافية بعض كلمة أو كلمة ، أو كلمة مع بعض أخرى أو من كلمتين[69] وهي التي تبرز موسيقى الأبيات الشعرية ؛ لذا يجتهد الشعراء في تنظيم جملة القافية وتوزيع مفرداتها بحيث يراعي الالتزام بنوع القافية أو مكوناتها ، كحرف الرويّ وحركته ووصلها والرِّدف والوزن العروضي واستقلالية البيت . وقد تنبه ابن جني لأهمية القافية

ومدى عناية الشعراء بها والحرص على استيفاء حقها من انتظام الحروف والحركات في قوله : «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي ؛ لأنها المقاطع ، وفي السجع كمثل ذلك . نعم وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أوَّلها ، والعناية بها أمسّ والحشد عليها أوفى وأهم ، وكذلك كلما تطرَّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه»[70] .

وقد برع الكثير من الشعراء في التوفيق بين متطلبات الحفاظ على معاني الشعر والالتزام بحدود القافية وشروطها ، وفق المقاييس والأصول النحوية والنظام العروضي دون أن يسبب حيفاً للغة الشعر . ومن الشعراء من يتخفَّف من كثير من قيود الكلام للوصول إلى بناء جملة شعرية في منطقة القافية تستجيب لمتطلبات الدلالة ، وتستوفي شروط القافية ، وهو ما نوَّه إليه سيبويه في باب ما يحتمل الشعر «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً»[71] . ولا يعني ذلك بالضرورة الخروج على قواعد اللغة ، لأنه يقوم بعملية تنسيق «قد يعدل فيها عن المعيار أو يقوم بإعادة بناء للغة العادية المألوفة لغاية أسمى» كما يقول جون كوين[72] ، تدخل في باب أسلوبية الانحراف ، التي لم يستطع عرار الفرار منها ، بل نستطيع أن نقول إنه قصدها لتحقق له أكثر من هدف فني ونفسي ودلالي . ويمكن تفصيل القول في الانزياحات الأسلوبية التي لجأ إليها في أثناء توزيعه جملة القافية نحويّاً ، أو يمكن أن نقول استعان بها في صراعه مع القافية ليتفادى الإخلال بما يجب الالتزام به في منطقتها وإن لم يستطع النجاة من بعض عيوبها مما سنذكره ، وأكثر أنواع الانزياحات التي اتكأ عليها مستغلاً إمكانات اللغة هي :

أولاً : التقديم الذي يتفرّع إلى تقديم المتعلق من الجار والمجرور ، وتقديم المفعول به على الفاعل ، وتقديم الخبر ، وتقديم جواب الشرط .

ثانياً : الفصل ، بين الفعل والفاعل ، وبين الصفة والموصوف ، وبين المبتدأ والخبر ، وبين أسماء النواسخ وأخبارها .

ثالثا : تغيير الحركة الإعرابية برفع المنصوب أو نصب المرفوع ، التسكين

وإهمال الحركة الإعرابية .

رابعاً : التضمين وهو التعلُّق النحوي بين آخر البيت والبيت الذي يليه ، وبرغم ذلك فقد وقع فيما يسمى بالإقواء والإيطاء .

والانزياحات في كل نوع مما سلفت لا فائدة من إحصائها ؛ إذ إن كلاً منها قد ورد عشرات المرات قد تصل في بعضها إلى المئات التي قد تستعصي على العد ، ولكن لجوازها في لغة الشعر توسع في استخدامها ، ولا بد من إنعام النظر فيها لنرى مدى انسجامها مع المعنى العام واتساقها مع التجربة الشعرية . ولا بأس أن نضرب أمثلة من كل نوع بحثاً عما رفدته كل وسيلة أو كشفت عنه من قدرة للشاعر .

3-1-1 وأول ما نبدأ به ، هو **تقدُّم المتعلَّق** وهو مما يتوسع فيه الشعراء ويتسامح فيه النحاة فكان أكثر الانزياحات تردداً في شعر عرار ؛ فالأصل كما هو معلوم ، أن **يلي الجارُ والمجرور العامل المتعلَّق به** ، وتقدّمه على هذا العامل كثيراً ما تلجأ إليه لغة الشعر ، والغرض الفني الموسيقي مفهوم ، وأما الأسلوبي فنقف عنده ونعتبره انزياحاً لا بدّ له من تأويل ، ففي قول الشاعر :

خليلي! أعلاق الأسى توقظ الأسى وبعض انصداع القلب بالدمعِ يُرْأَبُ[73]

الرأب يلزم من ذكر الانصداع ؛ فهم من المتلازمات في العربية وكل صدع لا بدّ له من رأب ، ولكن المفاجأة ومحور الحديث في الكيفية التي سيتم فيها رأب هذا الانصداع ، وقلب الشاعر مملوء بالأسى ، ولا حيلة يمتلكها للتخفيف منه سوى الدمع ينفِّس به عن أوجاع قلبه وحدة مشاعره ، فقدَّم وسيلة الخلاص التي يقدر على بذلها ؛ وهو «بالدمع» على «الرأب» فقد أصابه الضَّنى والشوق ، وهو ينتظر الوصل يوماً وليلة لم يرتح له بدن ، ولم يظفر بنتيجة ، ولم يجد سوى العبرات التي تسكبها عيناه مدراراً كالمطر كما ذكر بعد ذلك مباشرة :

وقوفاً بنا ، نستنزف العين عَبْرةً على الدمنة القفراء وطفاءَ تُسْكَبُ[74]

وهو حديث يتسق تماماً مع الموقف ؛ فقد استبدَّ به شوق عجز فيه عن

قضاء حقوقه ، فترجم هذا الإحساس بالضعف بكاءً ودموعاً لقلة حيلته .

3-1-2 . ويأتي تقدّم المفعول به على الفاعل في المرتبة الثانية بعد الانزياح السابق ، فإذا أخذنا مثالاً مما وظفه الشاعر يتوافق فيه هذا النوع من التقدُّم مع سياقه . ففي القصيدة التي أراد فيها البوح بمكنون نفسه وما يعتلج في صدره ، ويوجه لومه وعتابه للشيخ ، الذي يفتي في الأمور الخاصة ، كالسُّكْر ، وهو ما يلجأ إليه بعضهم ليبعث في نفسه الجرأة ، ويترك (هذا الشيخ) التوجيه والنصح والإفتاء في الأعم الأهم من الظلم الذي يحمل الناس على البكاء ، لإحساسهم بالعجز حيال ما يجري لأوطانهم ؛ فيقول ، وكأنه يحثهم على أن يفعلوا شيئاً آخر للوطن غير البكاء ، يعود عليهم بالجدوى :

أيهـــا الباكـي علـى أوطـانه لا يـــرد الـــروح للميـت نوح[75]

فالرجل تشغله روح الميت ، كما تشغله إقامة الحق والعدل في الوطن ، فالوطن أي وطن بلا عدل هو جسد ميت بلا روح ، لا ترتد لصاحبها بالحزن والبكاء ، كما أن البكاء والتحسر لا يقيم العدل في البلاد ؛ فكأنه يحثهم أن يسعوا وينشطوا ويتركوا الخوف ويطالبوا بحقوقهم ؛ وعليه قدم لفظ الروح ليقربها من لفظ الأوطان لقرب الأوطان منها في المنزلة ؛ وكأن الشاعر أراد أن يقول إن حصر الأوطان والروح بين البكاء والنوح ، لا يجدي نفعاً . ويبدو أن هذا المعنى متوائم مع سياق النص ، فانظر إلى بعض أبيات القصيدة[76] في التتابع الدلالي تتصاعد معه أزمته النفسية بحيث تصل الأزمة إلى قمتها فتصل بالشاعر إلى الدعوة للاحتجاج والتمرد ، لا إلى السكينة والبكاء :

سكر الدهر ؛ فقل لي كيف أصحو والندى يبخل ، والجود يشـــــح

. . . . . .

ودع الســـاقي يُدِرْ كـــأس الطـــلا حسبـــة للـه فالسكر أصـــــح
فـــي زمـان ليـــس للحـــق بـــــه أي صوت إن أسَفَّ الدهر يلحو

. . . . . .

فانتفى الإنصاف ، والعدل عـفـا وأسـفَّ الحـكم ، فاستجـبل سفح

. . . . . .

أيها الشيـــخ الذي دســـتوره إنمـا الإفـتاء : توجـيه ونصـــح
بعضهم يسكر للسكر وفي النـــ ـاس من يسكر ، يا شيخ ، ليصحو

. . . . . .

ونذرت الصمـــت ، لما قيل لي مـــن يقـول الحق يـؤذى ويـدح

. . . . . .

أيـــها الباكـي عـلى أوطانـــه لا يـرد الـروح للمـيت نـــوح

3-1-3 . أما عن اتساق تقديم الخبر مع المقام ليؤدي الدلالة المقصودة في مكانها فيمثله قوله في معاتبته أحد أصدقائه ، وهو صلاح الدين مختار الذي قام بزيارة مدينة إربد ولم يعرّج على عرار :

صلاح الدين ، مختار بن عمرو عليـك ورحمةُ الله السلامُ[77]

في قوله «عليك السلام» يرد عليه السلام ولا يبدؤه بالسلام لأن من يبدأبالسلام يقول : السلام عليكم ، والمقام كمن يمرُّ عنك ولا يسلِّم فتردُّ عليه لائماً ومؤنِّباً : وعليكم السلام .

وأرى أنَّ الشاعر في تقديمه الخبر قد كان متوائماً مع سياق الموقف ، ولو قام بتقديم المبتدأ لم يكن ليؤدي ما أراده من دلالة معبِّرة لأنه سيكون بمثابة من يبدؤه بالسلام والأمر ليس كذلك . واستجابت لغة الشعر لما يتطلبه الموقف فاقتضت من الشاعر أن يستدعي صاحبه بندائه فيحضر هذا الصاحب ويسلِّم على الشاعر بقوله : السلام عليكم ، فيرد الشاعر : وعليك السلام ، ولو أردنا تحقيق هذه الصورة في الواقع فلن يمثلها غير هذا الحوار ، فالتماسك النصي الذي حدث بالتقديم ، مع أن التقديم هنا جائز وليس واجباً ، إذ المبتدأ معرفة وليس نكرة حتى يتوجب معه تقديم الخبر (شبه الجملة) ، أدى ببساطة ودون تكلف إلى التماسك الدلالي ، وهذه هي القيمة الأسلوبية في نظري لمثل هذا التقديم .

3-1-4 . أما مثال تقديم جواب الشرط فقول الشاعر :

فغداً سوف ترى موقفهم منك ، يا مولاي ، إنْ أُبْرِمَ صُلح(78)

فقد قدّم الشاعر هنا جواب الشرط لأن حصوله مؤكد في نظره ، وليس لديه شك في ذلك وسيراه مجسَّداً ممَّن ينافقه . ويلفت نظره بألا يغترَّ بمدحهم ، ولا يُخْدَع بكلامهم ، ويحذِّره من أن يراهن على تأييدهم ، فإن موقفهم الحقيقي سيظهر إن حدث الصلح . والرجل في هذه الصراحة في مساجلته الشعرية مع الملك عبدالله بن الحسين منسجم مع نفسه وكلامه ، متَّسق مع شخصيته الواضحة الجريئة المتحدِّية للمعتقدات والتقاليد . ولا بد أنه يعرف أن فئة من الناس تقول في حضرة الملك شيئاً ، وفي مجالسهم الخاصة يقولون غيره . والرجل طبع على الصدق مع نفسه ومع الآخرين ، فلم يكن بوسعه أن يتغاضى فلا بد أن يقدِّم النصيحة بإخلاص ، ويذكر وجهة نظره كما يراها بلا تزييف أو مواربة . والحرص على الصراحة والمواجهة من المعاني الكلية التي حافظ عليها الشاعر في شعره الاجتماعي أو السياسي ؛ فقدَّم الرجل ما كان واثقاً من حدوثه ، وما فيه المجاهرة بدخيلة نفسه ؛ مما لا يستطيع أن يتجاهله أو يجامل فيه .

3-2 وإذا انتقلنا إلى ظاهرة الفصل في شعر عرار فإن أكثرها مخالفة للمألوف :

3-2-1 الفصل بين الصفة والموصوف ، فقد فصل بينهما بالقسم في مثل قوله :

ها رفدكم ، فخذوا ، بُعْداً لنائلكم فإنه وصمة ، تالله ، شنعاء(79)

فالشاعر يريد أن يمارس حريته ولا حرية فيمن يأخذ راتبه من المستعمر كما يبدو من سياق النص ، فبعد أن أخبر بأنه وصمة ، ويبدو أنها لم تكن وصفاً كافياً ، فأراد أن يعطي لنفسه مهلة في بحثه عن وصف أكثر دقة وصدقاً فأقسم ليؤكد وصفه . والقسم يعطيه المهلة المطلوبة ليختار الوصف المعبر عن وجهة نظره ، ويكشف عن إحساسه حيال الراتب الذي يتقاضاه وكأنه صدقة من عدو تشعر من يأخذها بالذلة والصَّغار ، فهو يقول في أحد أبيات هذه القصيدة :

مؤملَ الخير من كفٍّ ترنحنا صفعاً ، حنانيك إن القوم أعداء(80)

ويقول في بيت آخر :

لا بدَّ للحر من يومٍ ، يقول به : «شِرتي» ، وراتبكم ، والعزل أسواء[81]

فمن يسوِّ بين الشِّرْت ، وهو الحذاء البالي ، والراتب يكن قد بلغ إحساسه بالظلم والمهانة أقصاه .

3-2-2 وقد فصل بين الصفة والموصوف كذلك بالإضافة مثل :

فدع الضريح وضيفه يتناجيا واذرع فضاء النائبات الواســـع[82]

3-2-3 ووقع الفصل كذلك بالجار والمجرور كقوله :

وعمرٌ كأحلام الـــتيم كآبة وعيش كجدوى المستتين هزيلُ

وأظن أن الدلالة لهذا الفصل في المثالين السابقين لا تختلف عن التماسك الدلالي الذي كان مقصود الشاعر في المثال السابق عليهما .

3-2-4 وقام الشاعر أيضاً بالفصل بين الفعل والفاعل كما في قوله :

ضربوا بزيٍّ خيامهم وترنَّحت طرباً لمنزلهم أشمُّ هضاب[83]

في ظني أن الشاعر هنا قد كان في حالة من الوعي يحسد عليها . فعندما قال «ترنّحت» كان في ذهنه أن يخبر بهذا الترنح عن الهضاب ، وأدرك ما في الخبر من مبالغة غير معقولة ، فرأى أن يقدِّم بين يدي الخبر بسببه وهو الطرب ، حتى يهيئ السامع لاستيعاب أو تفهُّم ما سيلقيه على مسامعه من خبر مدهش ، لا يصدَّق . ويبدو أن الشاعر لم يزايله إحساسه بغرابة ترنُّح الهضاب ، فقدّم بفصل آخر بقوله لمنزلهم حتى يفقد السامع صبره على الانتظار فيفاجئه الشاعر باستكمال الخبر وهو في شوق لسماعه ، أو لنقل إنه قد أوصله بهذا الفصل إلى حالة ترقب ولهفة يود معها أن يسمع بقية الخبر وينتهي ، بغض النظر عن نوعه أو غرابته ؛ وبهذا يكون الشاعر قد بلغ غايته ، وتمكن من التعبير عما احتاجه من رومانسية طغت على مشاعره حيال من يحبهم ، جعلته يحرّك الصخر والجبل ؛ فرحاً بنزولهم عليه ، وكأنها نابت عنه في ترحيبها . واستطاع بهذا الانزياح وهو

الفصل بين الفعل وفاعله ، أن يخلق حالة من القبول والتماسك الدلالي الذي قام على أساس من التتابع النصي لمفردات جملة القافية .

3-2-5 ولجأ الشاعر كذلك إلى الفصل بين ركني الجملة الاسمية مع النواسخ وبدونها ، ومما يمكن أن نسوقه مثالاً لذلك قوله :

وإني ، ولو جزت الثمانين حجة لداعي صبابات الهوى لمجيب[84]

وقد وظفه الشاعر أيضاً في خلق حالة من الترقب والتراجع عن الإدمان بأن يؤكد إصراره على اللهو ، ولا يطيب له عيش دون الخمر حين يقول في بيت سابق :

بغير هوى مضنٍ ، وكأس مدامة ولحن شجي ، كيف كيف تطيب؟

وفي اعتقادي أن الشاعر قد تخيّل أن الدهشة والاستغراب قد عقدا ألسنة ناصحيه لـمّا سمعوه ، فأراد أن يبالغ في تحديهم استجابة لدواعي التمرد الذي جُبلت عليه روحه ؛ في الوقت الذي كانوا يتوقعون منه أن يخفف من جو التحدي والاستفزاز الذي جابههم به ، وأراد أن يوهمهم فبدأ بقوله : «وإني» التي توحي بأنه سيزف إليهم خبراً ، ثم أردفه بقوله : «ولو جزت الثمانين حجة» ، وهي جملة من يسمعها سينتعش الأمل في نفسه ؛ فيتوهم أنه إذا تأخرت به السنُّ سيكف ويتراجع وينوب إلى رشده ، ولكن الشاعر ينوي تخييب أملهم ، ويضمر رفض نصيحتهم ، فتركهم ينتظرون والأمل يداعبهم في ردٍّ يرضيهم ويعلن فيه تراجعه وإذعانه لنصيحتهم ، متوسلاً إلى ذلك **بفصل إن واسمها عن خبرها بأكثر من فاصل ؛ إمعاناً منه** في تشويقهم وتمادياً في تحديهم وعصيان طلباتهم . وبعد هذا الانتظار يفاجئهم الشاعر بعكس ما توقعوه ؛ بتفضيله الاستجابة لأهوائه على الامتثال لنصائحهم بقوله : «لمجيب» ، من أجل أن يسقط في أيديهم فلا يكون أمامهم إلا أن يكفُّوا عن لومه وإزعاجه وتأنيبه ثانية .

3-3 وأما إهمال العوامل في القافية أو العدول عن علامات الإعراب برفع المنصوب أو نصب المرفوع أو جرّهما فهو من قبيل التغلُّب على ضغوط القوافي

التي قد تضطره إلى اللجوء للمخالفات اللغوية ؛ لإقامتها والتقيد بها . وتجب المحافظة على سلامة القافية وإقامة الوزن من أجل استقامة البناء العروضي والنحاة يترخصون في النظام النحوي من أجل استقامة البناء العروضي ؛ فخطأ الإعراب أهون عليهم من كسر الأوزان[85] ، ويعدون ذلك من قبل الضرورة الشعرية فقد ورد عن ابن جني[86] : «أن العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حالة السَّعة ، أُنْساً بها ، واعتياداً لها ، وإعداداً لها لذلك عند وقت الحاجة إليها ؛ ألا ترى إلى قوله :

قد أصبحت أم الخيار تدّعي علي ذنباً كلُّه لم أصنع

فرفع للضرورة ، ولو نصب لما كسر الوزن «فإن جمال الإيقاع والتناسق الموسيقي بما يسببانه من حسن الوقع في النفس ، والتأثير في المشاعر ، والمتعة والإقناع حسّاً وعقلاً ، أولى بالمراعاة في الشعر من صحة التركيب الظاهر ، ولا نجد خيراً من قول ابن الأثير لتسويغ هذا الأمر : «ونحن في استعمال ما نستعمله من الألفاظ واقفون مع الحس لا مع الجواز . . .»[87] ، وهذا السيرافي[88] يفتح باباً في تغيير الإعراب عن وجهه كقول طرفة :

لنا هضبة لا ينزل الذلُّ وَسْطَها ويأوي إليها المستجير فيعصمَا

والوجه : فيعصَمُ»[89] .

ومما حوّله عرار عن وجهه الإعرابي قوله :

أو ما علمتَ بأنه من قشطةٍ هي والسكاكرُ نطفةٌ أمشاجاً(90)

والوجه أمشاجُ ، ولكن الشاعر عدل إلى النصب مراعاة لحركة الروي في القصيدة . وحصل عكس هذا مع قافية أخرى في قوله :

أليس السكر في الأعيا د عنعنةً وتقليدُ[91]

والوجه النحويُّ الصحيح يقتضي «وتقليداً» مراعاة لحركة الروي في القصيدة أيضاً .

وعدل الشاعر عن النصب إلى الجر مراعاة لحركة الروي كذلك في قوله :

أوْرَتْ بنضرتك السنون وأذْبلتْ كفُّ السلوِّ رواءَك الوضاح[92]

وقد عدل كذلك عن الجزم إلى الرفع تحت ضغط القافية ، وكان عليه أن يقصِّر صوت الضمة دلالة على الجزم ، ولكنه مدَّه أي أشبع الحركة بقوله :

في زمانٍ ليـــــس للـــحق به أيُّ صوت إنَّ أسفَّ الدهر يلحو[93]

ويقتضي الجزم أن يقول «يلحُ» ليكتمل له الوزن الشعري ، ويمكننا هنا أن نجد للشاعر عذراً ؛ لما لهذا الإشباع من قيمة دلالية في هذا المقام فكأنه أراد التعويض عن الإسفاف ، وهو التقصير أو النقص في تأدية المأمول منه ، فيقوم صوت الحق بالاحتجاج والإلحاح كمّاً وكيفاً ، فكان إشباع الصوت أداته أو وسيلته للتعبير عما أراده . والأمثلة على مثل هذه الضرورات أو الانزياحات التي اقتضتها القافية وبناء الوزن تنوف على عشرين موضعاً .

ولم يتبق لنا مع الشاعر في مبحثنا هذا سوى التضمين بوصفه انزياحاً أسلوبيّاً ينشأ عن عدم التوفيق بين متطلبات الوزن في البيت وتلاحم تركيبه النحوي أي هو «حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب»[94] ؛ لأن الأصل في البيت الشعري أن يكون وحدة مستقلة في بنائيه العروضي والتركيبي ؛ بحيث لا يفتقر البيت إلى سابقه أو لاحقه لأداء معناه النحوي .

وعرفه ابن رشيق بقوله : «أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها»[95] ، وضرب مثالاً على ذلك من شعر النابغة ورد فيه خبر إن في البيت اللاحق[96] :

وهم وردوا الجفار على تميـــم وهم أصحاب يوم عكاظ ، إني

شهدت لهم مواطن صالحات وثقـــن لهـــم بحسن الظن مني

وجاء في معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب[97] تعريفان للتضمين أولهما : «أن تتعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه» واعتماداً على

هذا التعريف عد التضمين من عيوب القافية : «ما لم يكن البيت التالي تفسيراً أو وصفاً أو مؤكداً أو بدلاً مما قبله فإنه لا يعد التضمين في هذه الحالة عيباً ؛ لأن معنى البيت الأول تم بدون التالي له» .

وأما التعريف الآخر فهو «أن يتوقف البيت في تمام معناه على ما بعده» كقول الحارث بن مضاض :

وقائلة والدمع سكب مبـــــادر وقد شرقت بالماء منها المحاجر

وقد أبصرت حمان من بعد أنســها بنا ، وهي منا موحشات دوائر

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيــس ولـم يسمر بمكة سامر

فيكون المعجم قد راعى في التعريف الأول الناحية الشكلية النحوية ، وهو ما يتوافق مع تعريف ابن رشيق . وأما التعريف الثاني فراعى المعنى . وعلى كل حال تجب مراعاة الوقفة[98] العروضية التي تنهي البيت بالقافية التي يتم معها البحر ، وهو ما يحرص عليه نقاد الشعر ، وحبذا لو تم ذلك بالتوافق مع الوقف المعنوي[99] ، أي الذي يتم فيه المعنى النحوي ، دون انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى كما يقول جون كوين[100] الذي يؤكد قوة الترابط الذي عبر عنه ابن رشيق بتمكن القافية حين يقول : إن «جهابذة النقاد إذا وصفوا قصيدة قالوا حسنة المقاطع ، جديدة المطالع . . . أي أن يكون مقطع البيت وهو القافية متمكناً غير قلق ولا يتعلق بغيره[101] . وعليه فإن التضمين يخل بهذا الترابط ؛ لأنه يقوم على فك تركيب جملة القافية وتوزيعه على بيتين ينتصر فيه الشاعر للبحر على التركيب عند حدوث الصراع بينهما ؛ وكما قال جرامونت[102] «إذا وجد صراع بين البحر والتركيب ، فإن البحر دائماً هو المنتصر ، وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلباته» ؛ هذا في الشعر الفرنسي فكيف بالشعر العربي العمودي الذي أتوقع أن تكون قيوده من زحافات وعلل وأسباب وشروط القافية ؛ حتى تخلو من العيوب ، أكثر من غيره . عدا ما ينتاب الشاعر من تسلسل شعوري يضطره إلى قطع التلاحم التركيبي فيكمل جملة القافية في بيت لاحق ، كي يحافظ على

القافية ، وفي الوقت نفسه يحفظ للبيت معناه ودلالاته ؛ لذلك نجد اللغويين يتسامحون في الانحراف عن النظام النحوي ويجدون له مخرجاً . وإذا عزَّ عليهم عدُّوه من الضرورات الشعرية ، وفي الوقت نفسه لا يجيزون كسر النظام أو البناء العروضي ، وهكذا ينتصرون في العربية أيضاً للبحر الشعري على حساب التركيب النحوي إذا اضطر الشاعر لذلك .

والتضمين من الانزياحات الأسلوبية البارزة عند الشاعر مصطفى وهبي التل بما لها من دلالات على توتر الشاعر في كل موطن مارس فيه التضمين . وقد أحصيت أكثر من عشرين موضعاً من هذه البنية الأسلوبية مما يحتاج إلى بيان دلالاتها وما أدته من وظائف وعن الأثر الجمالي في مواقعها ، وكان أبرزها الوقوع في التضمين بجواب الشرط في قوله الشاعر مثلاً[103] :

يا أيها الرجل المرخي عمامته إن كنت إمام القصر عبود

فقل لمولاك إن الشويكي لقد أمضه عن بلاد الناس تبعيد

فقد جاء جواب الشرط إن في البيت الثاني ، وهو فقل لمولاك . . . والشاعر بدأ حديثه بنداء تلاه شرط ، مما يدل على شدة انفعاله وغضبه وحيرته ، فلم يستطع أن يضع حداً لمشاعره المضطربة بسبب نفيه وإبعاده ، فكان لا بد أن يقع في التضمين لحاجة ندائه وشرطه إلى إجابة جاءت في البيت الثاني ؛ فلم يكن بإمكان الشاعر أن يوقف هذا التدفق الشعوري الممض مع الوقفة العروضية في نهاية البيت الأول ، حتى يفرغ الشحنة الانفعالية وينهي طلبه بجواب الشرط .

وجاء التضمين في البيت الثاني بمبتدأ جواباً على سؤال في البيت السابق ، في قوله[104] :

يا أمةً بيدي . . . زمامها ماذا وراء خنوعنا لزنيم

غيرُ الدمار وغير بيع بلادنا لكن بلا ثمن إلى حاييم

و«غيرُ الدمار» في البيت الثاني مرتبط ارتباطاً عضويّاً بالسؤال السابق عليه وهو : «ماذا وراء خنوعنا لزنيم» . والشاعر منسجم مع مشاعره ، ومتسق مع فكره ، وكان منطقيّاً في رده . والقطع لم يكن ممكناً ؛ فالسؤال بحاجة عاجلة متصلة بإلحاح إلى الجواب ، فكان هذا الاتصال الشعوري برفد السؤال بالجواب مباشرة ، دون تمهل أو إبطاء أو توقف . وهو أمر طبيعي حتى لو ظهر في صورة انزياح أسلوبي ؛ فالوقف النغمي العروضي لم يقابله وقف معنوي ؛ لأن الأخير لو حدث لحصل من جرائه انفصام وانقطاع شعوري لم يكن الشاعر قادراً على ارتكابه ؛ فالتضمين هنا أدى نوعاً من التماسك الدلالي ، فلم يكن المعنى النحوي ليكتمل لولا هذا المبتدأ في أول البيت الثاني .

وانظر إلى هذا التضمين المركب إن جاز التعبير ، الذي جاء فيه المفعول به في أول بيت لاحق لفعل بدأ به في البيت السابق ، والفعل نفسه متعلق بالنداء في البيت الأول[105] :

لـم يا نداماي الذيـ ـن حسبتهم سنّاً ونابْ
سقيتموني ، لا لعاً لكمو ، لأنكم صحابْ
كأساً زعمتم أنها خمر ، فإذ هي كأس صابْ

فالكأس مفعول به ثان ، للفعل سقيتموني ، ويقتضي التلاحم التركيبي ، ليتوافق مع الوزن العروضي ، أن يأتي مع الفعل في بيت واحد ، ولكن الشاعر انشغل بلوم أصحابه والدعاء عليهم ، وأذهله تخليهم عنه وخديعتهم له عن العناية بالتوفيق بين متطلبات العروض ومقتضيات التلاحم التركيبي ، فارتكب هذا الانزياح بفصله النداء عن جوابه ، وبفصل الجواب عن مفعوله ، وهو تداخل ليس له من دلالة سوى أن الشاعر مشوش ومضطرب غير منظم الفكر في هذه اللحظات ؛ فهو لا يثبت على حال : يرغب في التوبة ولا يستطيعها ، أو هي في استطاعته ولكنه لا يريدها ، فهذه الأبيات من نص يظهر حيرة الشاعر وتردده بين الإنابة والإصرار على اللهو والشرب ، فمطلع القصيدة :

قالوا : أناب ، وما أنـــاب قالوا : أتـــــاب؟ وما أتاب؟[106]

وفيما يلي من التضمين ، يتأخر مقول القول إلى عجز البيت اللاحق والقول في أول صدر البيت السابق في قول الشاعر[107] :

هذا هو الشـــعر ، لا نظم يطالعنا به عجوز ، أخو ستين هـذّاء
يقول : وهو الذي ما اجتاز مرحلة عـــلى جواد ، ولا لفته بيداء
ولا رأى العيس يحدوها أخو رجز «يارائد القوم إن القوم أنضاء»

وهذه الأبيات يناكف بها الشيخ فؤاد الخطيب ، ويقتبس من بيت له هو :

«يارائد» القوم إن القوم أنضـــاء والبيد طامسة والريح هوجاء[108]

وقد ارتكب هذا الانزياح الأسلوبي لانشغاله بذكر بعض الاحترازات أو التحفظات على مضمون شعر الشيخ في الصحراء ، وعصف الرياح فيها ، وهزال أجسام ساكنيها ؛ فهو لم يعرف معاناة العيش فيها . فكيف يصوره الحياة فيها بصدق الإحساس وحرارة الانفعال؟ فأبياته أشبه بالنظم منها بالشعر .

أما العطف فهو من الوسائل التي اتكأ عليها الشاعر بكثرة لافتة شكّلت ظاهرة في قوافيه ، وأفاد منها الشاعر بلا شك ، لاستيفاء البناء العروضي والتماسك الدلالي ؛ فهو شكل من أشكال الإطناب الذي يستوفي فيه المعنى المراد ، ويستوعب ما يتداعى من أفكار ، أو يتدفّق من مشاعر وأحزان ، أو يتتابع من هموم . وهذه هي الدلالات النفسية التي يمكن أن تفسر العطف إضافة إلى دوره الشكلي في ربط أجزاء النص ؛ وهو مما يحتاج أن نفرد له مبحثاً خاصّاً لكثرة المتعاطفات التي يعدّد فيها الشاعر آلامه وتزايد همومه ، ويطنب للتخفيف والتنفيس عما يمور في نفسه .

فيما سبق قمت برصد الملامح الأسلوبية التي شكلت ظواهر في شعر عرار بوصفها انزياحات التوزيع النحوي التي لجأ الشاعر إليها من أجل البناء العروضي للأبيات ، والتزاماً ببحر القصيدة ، وانزياحات ضغوط القافية التي تلزم

الشاعر بشروط يجب التقيد بها في منطقة القافية ، كالالتزام بحروف القافية : الروي والردف وحركاتها ونوعها والعلل والزحافات ، إضافة إلى الحرص على وحدة البيت واستقلاليته .

وفي الوقت نفسه كنت أحاول أن أتتبع الآثار المعنوية والقيم الدلالية التي تقف وراء هذه الانزياحات لدى الشاعر ؛ وأرجو أن أكون قد وفّقت في الوقوف على هذه الظواهر وقيمتها التعبيرية ليتحقق لي النظر في وَجْهَيْ الأسلوبية : وأولهما تتبع البنى الأسلوبية وملامحها لدى الشاعر ، والآخر هو البحث عن القيم التعبيرية والفكرية والدلالية فيها .

الهوامش والمراجع

(1) عرار هو الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل ، ولد في مدينة إربد/ الأردن عام 1899 وتلقى تعليمه فيها وفي مدينة دمشق وحلب التي حصل على الثانوية فيها عام 1920 . وعمل في بلاده معلماً وحاكماً إدارياً للزرقاء وغيرها ، ومتصرفاً للواء البلقاء - السلط . وكانت له صلات واسعة مع كثير من الشعراء كإبراهيم ناجي وإبراهيم طوقان ، وعبدالكريم الكرمي ، وترك ديواناً شعرياً ومشاركات أدبية أخرى ، ويعتبر شاعر الأردن الأول ، توفي عام 1949م . انظر ترجمته في : **عرار شاعر الأردن** ليعقوب العودات 1958 . **أديبان من الأردن** للدكتور ناصر الدين الأسد ، **مصطفى وهبي التل** لمحمود عبيدات 1996 .

(2) اعتمدت على نسخة من هذا الديوان قام بجمعها وتحقيقها الدكتور زياد صالح الزعبي وصدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1982 .

ووادي اليابس يقع شمال غرب مدينة عجلون ، وهو الوادي الذي كانت تنزل فيه كثيراً عشائر النَّوَر (الغجر) وكان الشاعر يحب أن يقضي أوقات لهوه وقصفه بينهم .

(3) ابن جني ، أبو الفتح ، **الخصائص** ، تحقيق : محمد علي النجار ، ط2 ، بيروت ، دار الهدى للطباعة والنشر ، 392/2 - 393 .

(4) عياشي ، منذر : **مقالات في الأسلوبية** : ط1 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1990م ، ص98 .

(5) كوين ، جون : **بناء لغة الشعر** ، ترجمة وتقديم : أحمد درويش ، ط3 ، مصر : دار المعارف ، 1994م ، ص24 .

(6) ابن ذريل ، عدنان : **النقد والأسلوبية** ، ط1 ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1989م ص17 .

(7) **بناء لغة الشعر** ، ص32 .

(8) عرار : **ديوان عشيات وادي اليابس** ، جمع وتحقيق وتقديم : زياد الزعبي ، ط2 ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1998م ، ص17 من قصيدة «على الأطلال» .

(9) الديوان ، ص17 من قصيدة «على الأطلال» .

(10) الديوان ، ص17 من قصيدة «على الأطلال» .

(11) الديوان ، ص128 .

(12) الديوان ، ص132 .

(13) الديوان ، ص152 .

(14) الديوان ، ص225 .

(15) الديوان ، ص227 .

(16) الديوان ، ص226 .

(17) الهَبْر : رمز للنَّوَري «محمد الفحل» ، صديق الشاعر . ويبدو أنه كان سميناً ؛ فالهبر وفرة اللحم .

(18) الديوان ، ص226 .

(19) الديوان ، ص229 .

(20) الديوان ، ص291 .

(21) الديوان ، ص292 .

(22) الديوان ، ص293 .

(23) الديوان ، ص295 .

(24) الديوان ، ص118 .

(25) الديوان ، ص120 .

(26)) الديوان ، ص120 .

(27)) الديوان ، ص155 .

(28) الديوان ، ص160 .

(29) الديوان ، ص161 .

(30) الورْد : الورود .

(31) القُلُب : جمع قليب وهو البئر .

(32) الأمج : شدة الحر .

(33) الديوان ، ص124 .

(34) الديوان ، ص113 .

(35) الديوان ، ص113 .

(36) الديوان ، ص121 .

(37) الديوان ، ص113 .

(38) الديوان ، ص132 .

(39) الديوان ، ص138 .

(40) الديوان ، ص138 .

(41) الديوان ، ص141 .

(42) الديوان ، ص141 .

(43) الديوان ، ص141 .

(44) الديوان ، ص٧٥٢ .

(45) الديوان ، ص162 .

(46) الديوان ، ص292 .

(47) الديوان ، ص293 ؛ وتظلع : تضيق .

(48) الديوان ، ص146 .

(49) الديوان ، ص152 .

(50) المفضل الضّبي : **المفضليات** ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، وعبدالسلام هارون ، مصر : دار المعارف ، ص111 .

(51) الديوان ، ص334 .

(52) الديوان ، ص594 .

(53) خاصة وأنه يخاطب دمشق في موطن متقدّم بقوله صفحة 108 : دمشق يا جنة الدنيا وشامتها .

(54) الديوان ، ص407 .

(55) الديوان ، ص120 .

(56) الأنصاري ، ابن هشام : **مغني اللبيب** ، تحقيق : مازن المبارك ، ومحمد علي حمد الله ، ط2 ، دار الفكر ، 1969م ، 147/1- 148 .

(57) انظر على سبيل المثال أرقام الصفحات الآتية في الديوان : 120 ، 125 ، 145 ، 150 ، 152 ، 165 ، 170 ، 181 ، 208 ، 247-248 ، 283 ، 310-313 ، 323 ، 334 ، 338 ، 343 ، 494 ، وغيرها .

(58) انظر منه الصفحات : 110 ، 127 ، 140 ، 169 ، 176 ، 178 ، 202 ، 204 ، 226 ، 235 ، 245 ، 258 ، 265 ، 271 ، 278 ، 281 ، 288 ، 320 ، 472 ، 603 ، 604 ، وغيرها .

(59) الديوان ، ص338 .

(60) الديوان ، ص120 .

(61) الديوان ، ص120 - 121 .

(62) الديوان ، ص121 .

(63) الديوان ، ص124 .

(64) الديوان ، ص127 .

(65) الديوان ، ص202 .

(66) الديوان ، ص601 .

(67) الديوان ، ص602 .

(68) الرقي ، أبو القاسم : **كتاب القوافي** ، تحقيق : أحمد عبدالدايم ، القاهرة : دار الثقافة العربية ، القاهرة 1989م ، ص8 .

(69) انظر **العمدة** ، ص151 ، وقد أورد صاحب العمدة كذلك في صفحة 152 تعريف القافية عند الأخفش لأوسط : «القافية آخر كلمة» من البيت . ويرى أبو القاسم الزجاجي صفحة 153 : «أن القافية حرفان من آخر البيت» أي آخر جزء من البيت» ، ويرى الفراء وأكثر الكوفيين (صفحة 153) : «أن القافية هي حرف الروي» ، ويستحسن ابن رشيق قول أبي موسى الحامض الذي قال (صفحة)153 أن «القافية مما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت» . **العمدة في محاسن الشعر ونقده** ، لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، ط5 ، دا راالجيل للنشر ، 1401هـ/ 1981م) .

(70) **الخصائص** ، 84/1 .

(71) الكتاب ، 32/1 .

72) نقلاً عن **ظواهر نحوية في الشعر الحر** ، صفحة 20 .

(73) الديوان ، ص118 .

(74) الديوان ، ص118 .

(75) الديوان ، ص118 .

(76) انظر الديوان ، ص176 ، 178 ، 179 ، 180 .

(77) الديوان ، ص335 .

(78) الديوان ، ص179 .

(79) الديوان ، ص113 .

(80) الديوان ، ص112 .

(81) الديوان ، ص113 .

(82) الديوان ، ص300 .

(83) الديوان ، ص142 .

(84) الديوان ، ص121 .

(85) انظر : الدكتور محمد حماسة عبداللطيف في كتابه «ظواهر نحوية في الشعر الحر» ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص8 ، وللأمانة العلمية أذكر أنني أدين بهذا البحث للدكتور محمد حماسة ، خاصة في أسلوبية الانحراف .

(86) الخصائص ،

(87) ابن الأثير الجزري ، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** : تحقيق كامل محمد عويضة ، ط1 ، دار الكتب العلمية 1419هـ/ 1988م ، 287/1 .

(88) في كتاب **ضرورة الشعر** ، لأبي سعيد السيرافي ، تحقيق : رمضان عبدالتواب ، بيروت : دار النهضة العربية ، 1405هـ/ 1985م : هي 205/195 .

(89) ضرورة **الشعر**198 .

(90) الديوان ، ص168 .

(91) الديوان ، ص202 .

(92) الديوان ، ص183 .

(93) الديوان ، ص178 .

(94) الديوان ، ص75 .

(95) العمدة ، ص171 .

(96) **البيتان من ديوان النابغة** شرح وتقديم عباس عبدالساتر ، ط3 ، بيروت : دار الكتب العلمية ، 1416هـ/ 199 : ص138 مع اختلاف في رواية البيت الثاني وفيه :

شهدت لهم مواطن صادقات أتينهم بود الصدر مني

(97) مجدي وهبه ، وكامل المهندس : **معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، مكتبة لبنانن ، 1979 : هص61 مادة التضمين .

(98) بناء لغة الشعر ، ص73 - 82 .

(99) بناء لغة الشعر ، ص73 - 82 .

(100) بناء لغة الشعر ، ص73 - 82 .

(101) العمدة ، ص127 .

(102) من كتابه عن الشعرالفرنسي ، 1954 ، نقلاً عن بناء لغة الشعر73 .

(103) انظر الديوان : صفحة 206 ، وصدر البيت الأول مقتبس من بيت لجرير (في ديوانه صفحة 743 ، تحقيق د . يوسف عيد ، ط1 ، دار الجيل ، بيروت) وهو :

يا أيهـــا الرجل المرخي عمامتـــه هذا زمانك إني قد مضى زمني

(104) الديوان ، ص341 .

(105) الديوان ، ص146 .

(106) الديوان ، ص145 .

(107) الديوان ، ص114 .

(108) انظر ديوان الخطيب ، ط2 ، مصر ، 1959م : 2 - 208 .

* * *