مجلة علوم اللغة العربية (فصلية علمية)

تاريخ استلام المقال: ٩/ ٨/ ١٤٠٢ تاريخ قبول المقال: ١٣/ ١١/ ١٤٠٢

أسلوب التمني و دوره في تمثل التجربة الذاتية في الشعر المعاصر– قراءة في ديوان يا "عنب الخليل" لعزالدين المناصرة

أحمد سواري*[١]

١. خريج مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها، كلية اللغات، فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة أصفهان

Ahmadsawari1981@gmail.com

الملخص

إن التعبير عن العواطف يُعد عنصرا جوهريا في مناحي التعبير الغنائي، و سبيل الشاعر إلى تمثل التجربة الذاتية، كما أن التمني و هو أسلوب إنشائي، يقع في صميم التعبير الغنائي و يمثل أعمق ما في النفس من أحلام و ما تكابد من معاناة. فأقدم هذا البحث على مقاربة صيغ التمنى في ديوان (يا عنب الخليل) للمناصرة، و أخضع نتائج المشاهدات للتحليل و بيان الأبعاد الجمالية و دورها في تمثل التجربة الذاتية. اعتُمد المنهج الوصفى وكذلك المنهج التحليلي و التعليلي في دراسة الشواهد، و قد لوحظ أن أداة (لو) الدالة على التمني طغى حضورها على غيرها، و قل مجيء (ليت) مع كونها الأداة الموضوعة أصلا لهذا الغرض. و قد تضمنت أساليب التمني بـ(لو) إضافة إلى الأبعاد الغنائية، سمة الإيجاز و هى خاصة بشعرية الحداثة و أبرز معالمها. كشفت الدراسة عن حضور مميز لصيغتي الأمر و النهي و الاستفهام بـ «(من) للدلالة على الاستغاثة و التمني معا. و توصل إلى أن ولع الشاعر بهذا الأسلوب يعود إلى عجز الإنسان المستلب و المضطهد عن مواجهة الواقع و ردع الظلم. و كذلك إحباطه من العودة إلى وطن وصل به الشوق إليه حدا صار يتمني العودة إليه و لو مظهرا مهملا من مظاهر الطبيعة أو جثة هامدة تحت شجرة كرم.

المفردات المفتاحية: التمني؛ المناصرة؛ الذاتية؛ ديوان (يا عنب الخليل).

المقدمة

قد أكثر شعراء الحداثة بمختلف اتجاهاتهم الشعرية إلى توظيف أساليب الإنشاء الطلبي من أمر، و نهي، و نداء، و استفهام، و تمن، و رجاء. ذلك لأن التعبير عن العواطف و المشاعر، ليعد عنصرا جوهريا في مناحي التعبير الغنائي، و سبيل الشاعر إلى تمثل التجربة الذاتية و النفاذ إلى أعماق النفس متلمسا ما يعتلجها من هواجس و رغائب و أحلام. فكان الشعر العربي ومازال مرتهنا بالتعبير الغنائي و الانكفاء على الذاتية حتى في القصائد التي استندت إلى آليات تعبير حداثية. فإذا كان موضوع أجناس الأدب يتمثّل أساساً في الأفعال، فيتميز الشعر الغنائي بموضوعه الخاص و يختص بالأحاسيس التي تُعد مادته و موضوعه. (جينيت، ١٩٨٦:٤٤) إن أساليب الإنشاء أجدى وسيلة لتمثل التجربة الذاتية و التعبير عن العواطف، إذ من خلالها يظهر مكنون النفس و ترتفع معها النغمة الصوتية المعبِّرة عن النشاط الانفعالي و النفسي. (حمدان، ١٩٩٧: ٢١٨) أما التمني فهو أسلوب إنشائي أتاحته اللغة ليعبّر المتكلم من خلاله عن بعض مقاصده العاطفية و الجمالية لأنه يقع في صميم التعبير الغنائي و يمثل أعمق ما في النفس من أحلام و ما تكابد النفس من معاناة، فارتباط هذا المنحى التعبيري بالعالم الداخلي لقائله، و ما يمتلك من طاقة تعبيرية عالية على تمثُّل الجانب الوجداني للذات جعل الشاعر يوليه أهمية بالغة و يعتمده في معظم قصائده.

أشار ابن يعقوب المغربي (ت١١٢٨هـ) إلى الترويح بوصفه أهم أغراض أسلوب التمني ورأى أن التمني قد يأتي " للاستعطاف، أو للاعتذار، و ما شابه ذلك، وقد يكون— و هذا هو المهم – لمجرد موافقة الخاطر، والترويح على النفس، أي أنَّ التعبير عن هذه المتمنيات عندما لا يكون القصد منه إحداث التأثير في موقف معين، يكون الغرض منه هو نفس التعبير، و الترجمة عن هذه الخواطر الحبيسة، و الغناء بهذه الأحلام البعيدة، فإن ذلك مما يروح عن النفس، ويطرح عنها أثقالاً و أوزارًا" . (المغربي، لا تا: ٢٠٣) و لهذا السبب أطلق المغربي على التمني عنوان "المعنى القلبي الحميم" (المصدر نفسه: ٢٠٤) معتبرا التمني أشد الأساليب اتصالا بعاطفة قائله و أقدرها على تصوير مكامن النفس وخفايا الوجدان.(أبو موسى، ١٩٨٧: ١٩٥) وقد أولى عزالدين المناصرة هذا الباب أهمية و عبّر من خلاله عن أصدق العواطف وأرق المشاعر، لاسيما في القصائد التي أنشدها في غربته والتي عبّر من خلالها عن لهفة إلى الوطن.

فجاء هذا البحث ليقارب ديوان (يا عنب الخليل) مسلطا الضوء على صيغ التمني فيه، بما لها من دور مهم في تمثّل التجربة الذاتية و بيان العواطف و الأحاسيس. فإن جهد الباحث في هذا العمل سينصب على رصد مواضع التمني في الديوان و تحليل البيانات، وتفصيلها، وتعليلها، ثم إظهار البنى اللغوية للتمني وبيان

دورها في تمثل التجربة الذاتية للمبدع، لتقديم حقائق مستدل بها من السياق تفيد في استجلاء أبرز وأهم السمات الشعرية لشعرنا المعاصر.

و قد اجترح للخوض في هذا الموضوع سؤالان هما:

– ما أبرز الصيغ التي جسّدت معنى التمني في ديوان المناصرة؟

– ما الغاية الفنية والجمالية من تراكم هذا الأسلوب لدى الشاعر لا سيما في ديوانه "ياعنب الخليل"؟

خلفية البحث

في تتبعنا للدراسات السابقة وجدنا عددا من البحوث ناقشت جماليات التمني فى البيان العربى، من أهمها يمكن الإشارة إلى دراسة حسين جمعة عنوانها (جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية) صدرت عام ٢٠٠٥ عن اتحاد كتاب العرب في دمشق. وتناول بها الشاعر جماليات بعض أساليب الإنشاء ولا سيما التمني. ومن ذلك أيضا يمكن الوقوف عند مقال لمحمد علي باكير عنوانه (مشاهد التمني في القرآن الكريم) نشرت عام ٢٠٢٠ في العد الأول من المجلد السابع العدد الأول من مجلة الهيات جامعة كلس. وكذلك مقال عنوانه (أسلوب التمني عند العذريين دراسة في سياقاته واستخداماته) للباحثة عبلة الصديق عثمان محمد صدر عام ٢٠٢٢ في العدد الحادي عشر من مجلة جامعة أم درمان، وقامت الباحثة بتقديم دراسة لبعض نماذج التمني في ديوان كل من قيس بن الملوح وجميل بثينة. ومن البحوث التي تناولت أدب المناصرة، يمكن الإشارة إلى: كتاب (الحداثة الشعرية عند عزالدين المناصرة) و قد ضم مقالات جمعها زياد أبولبن و صدرت عام ١٩٠٠ عن دار الصايل للنشر والتوزيع. تحدثت عما يميز هذا الشاعر عن سواه، وأبرز ملامح شعريته. وكذلك كتاب(شعرية الجذور– قراءات في شعر عزالدين المناصرة) أيضا يحتوي على مقالات جمعها محمد عبيدالله و صدرت عام ٢٠٠٦ عن دار مجدلاوي. تناولت المضامين البارزة والمعالم العامة في شعرية المناصرة. ومن ذلك أيضا يمكن الإشارة إلى مقالة " الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة" للباحث إبراهيم منصور الياسين نُشرت في المجلد السادس والعشرين لمجلة جامعة دمشق في عددها الثالث عام ٢٠٠٧. ناقش فيها توظيف الموروث في تجربة المناصرة. وغير ذلك من الكتب والمقالات والرسائل الجامعية والأطاريح، التي قاربت المنتج الشعري لشاعرنا. و لم نطالع بحثا تفرد بدراسة أسلوب التمني ودوره في تمثل التجربة الذاتية أو سائر أساليب الإنشاء. وقد اخترنا رصد هذه الظاهرة المائزة لشعرية المناصرة وتبيّن خصائصها لأننا لم نجد أحدا من الباحثين قد سبقنا إلى هذا العمل.

قد اعتمد البحث المنهج الوصفي لتحديد الأنساق اللغوية التي أفادت معنى التمني في الديوان، و كذلك رصد الملامح الخاصة بهذه الأنساق في عملية إحصائية. و تم اعتماد المنهج التحليلي أيضا؛ إذ أخضعت

البيانات التي تم التوصل إليها للتحليل و المعالجة بهدف بيان الدواعي التي دفعت الشاعر إلى توظيف أساليب التمني والغاية الفنية والجمالية من ذلك، و كذلك الإمكانيات التي وفرتها صيغ التمني لتجسيد الجانب الوجداني و المنحى الغنائي. أما المجتمع الإحصائي الذي عزمنا رصد هذه الظاهرة ضمنه فهو ديوان (يا عنب الخليل) الذي ضم ٣٣ قصيدة وقد صدر عام ١٩٦٨ وكان الشاعر حينها يسكن القاهرة، أما النسخة التي اعتمدناها فهو المجلد الأول من أعماله الشعرية الكاملة التي صدرت عام ٢٠٠١ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر فى بيروت.

وقفة عند المصطلح (التمني– الذاتية)

تمنّى الشيء، لغة؛ تعني، أراد وتمنّى، الكتابَ؛ أي قرأه، والحديث اخترعه. (الفيروزآبادى، ٢٠٠٥: ١/١٣٣٦) واصطلاحا يعني؛ "طلب حصول شيء على سبيل المحبة". (التفتازاني، ١٣٥٦: ٢/ ٢٣٩) أو كما قال ابن منظور، هو: "تشهِّي حصول الأمر المرغوب فيه، وحديث النفس بما يكون، ولا يكون". (ابن منظور، لا تا: ١٥/ ٢٩٤) وبعبارة أخرى طلب الشيء المحبوب الذي لا يرجى حصوله، أو لكونه لا يطمح في نيله لبعد مناله.

وهو أسلوب إنشائي رصين أتاحته اللغة للمتكلِّم كي يعبِّر به عن بعض مقاصده الكلامية، ومشاعره، وحاجاته النفسية والمادية، حتى الآمال العصية على قانون الطبيعة وما "لا يُرجى حصوله: إما لكونه مستحيلا ، وإما لكونه ممكنا، ولكنه بعيد الحصول، وغير مطموع في نيله" (العاكوب، ٢٠٠٠: ٢٧٨) و هو قسم من أقسام (الإنشاء الطلبي) ويفيد طلب حصول شيء على سبيل المحبة ولو كان حصوله مشكوكا فيه أو مستحيلا". (الأوسي، ١٩٨٨: ٥١٨) فيبدو للمنطق و قانون اللغة الاتصالي أنه لمن العبث طلب ما لا يمكن حصوله ولا يُطمع به، إذ ليست ثمة غاية نفعية تواصلية من إيراد الطلب غير المحقق. فتأتي أهمية هذا المنحى من كونه يقوم على التحرر من المعطى المادي، للتعبير عن المعطى الانفعالي، أو بعبارة أخرى الانتقال من المستوى التداولي للغة إلى المستوى الكشفي لها.

الذاتية

الذات هي النفس والشخص، وذات الصدر سريرة الإنسان (الزيات و آخرون،٢٠٠٤: ٩٥) والذاتية نزعة ترمي إلى رد كل شيء إلى الذات. والذاتية في الأدب تعني" طريقة في الكتابة تضع في المحل الأول التعبير عن المشاعر والتجارب الشخصية" (الصكر، ١٩٨٦: ٢٦) والذات في الشعرية الغنائية مطالبة بأنْ تُفصح عن" الأنا" والتجربة الداخلية بكلّ ما يفضّ عنها من روح جيّاشة في التعبير. فهي بهمومها وهواجسها وشواغلها تشكِّل القطب

الأهم في أي عمل غنائي. (كليب،١٩٩٧: ٤٣) ومن هنا إن أسلوب التمني يعد أقرب الأساليب إلى أعماق النفس وأقدرها على التعبير عن أصدق المشاعر ذلك لأن التمني حسب ابن يعيش هو الرغبة التي يهجس بها القلب " والفرق بينه وبين الطلب: أن (الطلب) يتعلق باللسان، و(التمني)، شيء يهجس في القلب يقدّره المتمني" (ابن يعيش،٢٠٠١: ١١/٩) .

صيغ التمني في "يا عنب الخليل"

التمنى بـ(ليت)

من أبرز النتوءات الأسلوبية في ديوان (يا عنب الخليل) هو غياب التمني بأداته الأصلية (ليت)، بما يفارق بهذا المنحى الموروث الأدبي، إذ تغلب نسبة حضور (ليت) فيه غيرها من أساليب التمني (الصديق عثمان، ٢٠٢٢: ٤٣٥). ففي المسح الإحصائي الذي أجري على الديوان لم نجد الشاعر قد استعملها إلا في شاهد واحد. وذلك جاء في قوله" يا ليتني ما كنت قد شاهدتها" من قصيدة (الرحيل إلى حيث ألقت) قائلا:

شاهدتها تنام في مجلة أنيقة تُباعُ/ صورتها منشورةٌ على الغلاف/ عيونها غدائرُ الصفصاف/ سحرية الخِلقةْ/ جناحُها يميل للزُرقة/ شاهدتُها/ يا ليتني ما كنت قد شاهدتها/ فآهتي تقول إنني عشقتها(المناصرة،٢٠٠١: ٨٢/١)

إن التمني بـ (ليت) غالبًا ما يكون في المستحيل، وأقل منه الممكن، لكن لا بد ألا يكون للمتمني طماعية في وقوعه. وهنا انعدم إمكان حصول الطلب والطماعية في حصوله لأن الذات قد تمنت لو لم تكن قد شهدت صورة الحمامة على غلاف المجلة لأن رؤيتها كانت سببا في أن تعشق" فآهتي تقول إنني عشقتها". وبذلك قد تمنت حصول شيء غير واقع في حيز الإمكان لأن حدوثه يستلزم العودة بالزمن وهذا ما يستحيل حدوثه وفق قانون الطبيعة. ومثل ذلك قوله تعالى ﴿فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا﴾ (مريم، ٢٣) فإن التمني في كلا الشاهدين لم يخرجا عن قانون اللغة المعيارية في توظيف (ليت) لتمني المستحيل، غير أن الفارق بين توظيف التمني بـ(ليت) هنا يكمن في الدلالة العامة للسياق إذ كان التمني في الآية الكريمة يشير إلى أمر جلل وأن تمني السيدة العذراء الموت مرتبط بقضية جوهرية تتعلق بشرفها وعقيدتها ومستقبل أسرتها وأمتها. وأن طلبها للموت جاء تخلصا شريفا من أمر تظن

أنه سيجلب لها عارا كبيرا. أما الطرافة الشعرية فقد تجسّدت في هذا النص من خلال المفارقة ما بين قوة التمني وتفاهة المتمنى، ذلك أن الشاعر تمنى حدوث أمر لا يبدو في النظرة العادية، ذا أهمية. فأن تعشق صورة مطبوعة على غلاف مجلة وتصل بك معاناة العشق مرتبة تجعلك تتمنى لو لم تكن قد رأيتها. فما سبق لأحد أن يعشق برؤية صورة على غلاف وما سبق قد تمنى لو لم ير الصورة التي كانت سببا في هذا العشق. وهذه الصياغة قد مكّنته من مجاوزة الظاهر لأسلوب التمني وتمثُّل الرؤيا، وفتح الخطاب على التشظي الدلالي، لينتج كل ذلك عن تأثر ذهني ودهشة جمالية تستوقف القارئ وتحفّزه على استكناه النص والغوص إلى أعماق الذات.

تواشج أسلوب التمني في هذا المقطع الشعري مع مشاهد سردية ووصفية تلخّص حكاية متخيلة ذات منحى رمزي. فالحمامة تحوم تارة وتحط تارة أخرى تنقر القطوف وتتنقل ما بين المدن والبلدات، حمامة تذاع ثم تظهر على غلاف مجلة، وتلاحق الذات أينما حلت؛ في عباداتها، وصلاتها، ووسادتها. وبهذه المواصفات والملامح الأسطورية، تجاوزت دلالتها الواقعية لترمز إلى وطن شغل الشاعر طوال حياته. وكان التمني بما يحمل من حمولة عاطفية عالية، يمثل استجابة نفسية لما ينتابه من شعور بالحب الممزوج بالقلق النفسي الشديد والعاطفة الجياشة. فكان التمني قد ضاعف من الطاقة العاطفية للنص وكان بمثابة بؤرة نصية جمالية وتأثيرية، آخذة القارئ إلى عوالم داخلية والسير به في وادي المتمنيات والرغبات.

التمنى بـ(لو)

قد حظيت (لو) بين أساليب التمني فى الديوان حظوة كبيرة؛ إذ كانت نسبة حضورها قياسا بـ(ليت) ٩٣,٣٣% مقابل ٦,٦% وإن هذه النسبة العالية لاستعمال (لو) التمني، و ولع الشاعر بهذا الأسلوب يلزمنا التعريج عليها وتحليلها من جوانب متعددة للكشف عن دورها في تجسيد ذاتية الشاعر وقدرتها على تمثل عواطفه. يعتبر هذا الحرف في أصل وضعه حرف شرط، غير أن اللغويين والنحاة قد خاضوا طويلا في بيان أوجه أخرى له يمكن حصرها في الأشكال التالية:

١. **حرف امتناع لامتناع**؛ أي امتناع الجواب لامتناع الشرط. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ولو كنتَ فظا غَليظ القَلب لانفضوا من حولك﴾ (آل عمران: ١٥٩)

٢. **وقد تكون وصلية؛** أي حرف لا عمل له ولا جواب، يفيد التقليل، نحو: تصدّقوا ولو بشِقِّ تمرة! (العاملي، 1977: ٣١٤/١٠)

٣. (لو) **للعَرْض**، شبيهة من حيث المعنى بـ (لو) التمني. ذكرها بن مالك. و مثالها: لو تنزل عندنا فتصيب خيرا! (المعري، ٢٠٠٥: ١١٥)

٤. **(لو) التمني**: تعرب حرفا لا عمل له بمعنى (ليت) وتأتي على شكلين:

أولا: مستغنية عن الجواب، نحو: لو يعود الشباب! ويكثر مجيئها على هذه الهيئة. (المغربي، لا تا: ٢٤١/٢)

ثانيا: أن يُؤتى لها بجواب يكون مضارعًا منصوبًا بأن مضمرة وجوبًا بعد فاء السبب، نحو قوله تعالى: ﴿لو أن لنا كرَّةً فنكونَ من المؤمنين﴾ (البقرة: ١٦٧)

اعتبر الخليلُ بن أحمد، (لو) الدالة على التمني حرفُ أُمنية، بِمَنزلةِ (ليتَ) في المعنى.(الفراهيدي، ٢٠٠٢: ١٠٧/٤) وكذلك ابنُ هشام الخضراوي رأى أَنها قِسمٌ برأسه، ولا تحتاج إلى جواب كجواب الشرط. أما ابن مالك فقد ذهب في (لو) التمنى مذهبا مغايرا؛ فعدها مصدرية أَغنت عن التمني؛ لأَنها لا تقع غالبا إلا بعد فعل تمن. (الأنصاري، ١٣٩٢: ١٤٢/١) وأن التمني بـ(لو) إنما يفيده فعل محذوف. وقد ذهب آخرون أنها الشرطية الامتناعيَّةُ، التى أُشْرِبَتْ معنى التَّمنِّي. فيرى ابن يعقوب المغربي أن (لو) لا تفارق أصل وضعها ويُتمنى بها "على وجه التوسع، ولو كان أصلها الشرطية" (المغربي، لا تا: ٢٤١/٢)

من خلال المسح الذي قمنا به للديوان وتتبع الأداة (لو) وأوجه حضورها في ديوان (يا عنب الخليل) توصلنا إلى أنها جاءت في سبعة وعشرين موضعا، في أربعة عشر منها قد دلت على التمني، أي نال التمني بـ(لو) نسبة ٦٣,٦٣% من مجموع استعمالات هذه الأداة. وقد توزعت (لو) على خمس قصائد هي (قفا نبك)، و(في الرد على الأحبة)، و(وكان الصيف موعدنا)، و(بين الصفا والمروة)، و(المقهى الرمادي) . والملفت أن معدل توظيفها في كل قصيدة من هذه القصائد ٢,٨. وإن الجدول التالي يشرح هذه الحقيقة بالتفصيل:

رقم	الصياغة النحوية لاستعمال (لو)	عددها حضورها	نموذج	النسبة
١	أداة شرط (حرف امتناع لامتناع)	٨	لو كان يسأل ما الدوا من خمرتي داويته (قفا نبك)	%٢٩,٦
٢	حرف مصدري(مع فعل التمني)	٠	ـــــ	٠

٣	أداة للتمني	١٤	لو يسمع الرمل وقع خطى الندماء (قفا نبك)	%٦٣,٦٣
٤	حرف موصولي	٥	لعلك تأتين ، ولو مرة، في المنام (غزل إلى نخلة الملح)	%١٨,٥
٥	للعرض	٠	ـــ	٠

فاق حضور (لو) بمعنى التمني جميع ما عداه من الاستعمالات. ففي قصيدة (قفا نبك) بمفردها وردت ثماني مرات. وفي " في الرد على الأحبة" قد استحوذت على مساحة كبيرة وشكّل حضورها نتوءا أسلوبيا بارزا وأساسيا؛ إذ جاء في عتبة التوقيعة الأولى المسماة (لو أن الفتى حجرٌ) ثم تكرر في مستهل الأسطر الخمسة الأولى في هذه التوقيعة التي اشتملت على ثمانية أسطر:

لو أنني حجرٌ/ لو أنني قمرٌ في الشام مرتحلٌ،/ لو أنني قمرُ/ لو أنني حجرٌ في الشام منغرسٌ،/ لو أنني جبلٌ،/ تشتاقه الأنواءُ و الأمواجُ و السفنُ/ لكنّني في بلاد الروم منزوعٌ/ أبكي على وطنٍ، قد خانه الوطنُ. (المناصرة ، ٢٠٠١: ١٣/١)

إن مجيئ الأداة (لو) في الكلام للدلالة على التمني ليختزل طرائف بلاغية ودلالية كبيرة. فإن الدسوقي (ت١٢٣٠هـ) يرى أن عدول المتكلم إلى توظيف (لو) بدل (ليت) ليُشعر" بعزة متمناه. حيث أبرزه في صورة ما لم يوجد. لأن (لو) بحسب أصلها حرف امتناع لامتناع"(الدسوقي، لا تا: ٢/ ٢٤١) ومن هذا المنطلق التفت البلاغيون إلى أن المتمنى بأداة (لو) غالبا ما يكون فى الممكن وصعب الحصول لأنها مشعرة بالتمني وليست أصلا فيه مثل (ليت) التي يكون التمني بها غالبًا في المستحيل. وإن هذا القول ليصدق على بعض نماذج التمني بـ(لو) في الديوان ومن ذلك يمكن الوقوف عند قوله في قصيدة (المقهى الرمادي):

(أيها الزهر الحزينْ/ رغم هذا أنت تُبهجْ)/ فاترك الأحزان يا أزرقُ، دعها للسنينْ/ آه لو تعرف حزن الآخرين يا حزين!!! (المناصرة، ٢٠٠١: ١/ ٤٧)

إن إمكان التعرف على أحوال المتكلم من فرح وسرور وحزن وكمد و... ليس بالأمر الذي يُقطع باستحالته منطقيا، لكن اعتماد هذه الصياغة تدل على عزة هذا الأمر في نفس القائل، ورغبة في نفسه لبث ما فيه من مشاعر وأحاسيس. وإن في ذلك تلميح واضح إلى ضرورة اتساع المعرفة بأحوال الذات وارتباطها بقضية شعب ووطن، نسيانه والجهل به له تبعات كبرى. ويؤكّد على اقتناعه بضرورة اتساع الوعي بالواقع المؤلم لأبناء الوطن في المنفى وفي الداخل. فبـ "إبراز المتمنّى في صورة الممكن عزيز المنال الذي يَصعبُ تحقيقه".

(الميداني، لا تا: ٢٥٢) جسّد هذا الأسلوب شغف الشاعر بالمتمنَّى، وحمّل الخطاب طاقة غنائية وعاطفة أسهمت في مضاعفة الفاعل التأثيري وتحقيق الانفعال لدى القارئ.

فُرضت على الشاعر حياة بائسة في المنفى، وصار يتعطش إلى وطن حرمته منه الأقدار، فصار يتمنى العودة إلى أحضانه ولو على شكل جماد. أما العودة مع كونها أمرا ممكنا مطموعا في حصولها، غير أن الشاعر قد استخدم لها أسلوب التمني ليُشعر بعزة ذلك الطلب ورغبته الشديدة به. فلم يكتف بذلك فحسب بل عدل عن التصريح المباشر بتمني العودة تمني التحوُّل إلى حجر، وقمر، وجبل.. في توقيعة (لوأن الفتى حجرٌ) قائلا:

لو أنني حجرٌ:/ لو أنني قمرٌ في الشام مرتحلٌ،/ لو أنني قمرُ/ لو أنني حجرٌ في الشام منغرسٌ،/ لو أنني جبلٌ،/ تشتاقه الأنواءُ و الأمواجُ و السفنُ/ لكنّني في بلاد الروم منزوعٌ/ أبكي على وطنٍ، قد خانه الوطنُ. (المناصرة، ٢٠٠١: ١٣/١)

عبّر الشاعر من خلال تكرار أسلوب التمني بـ" لو" عن مدى إلحاح الرغبة ومدى تعلقه بها، والمساحة التي تحتلها من وجدانه.(زايد، ١٩٩٨: ١٠١-١٠٢) فالتمني بحرف"لو" يُستعمل " لإبراز المتمنّى في صورة الممكن إلا أنه عزيز المنال يَصعلا تاحقيقه". (الميداني، لا تا: ٢٥٢) بل يستحيل وفق قوانين المنطق تحققه ولا سبيل للنفس إليه. فلا يمكن للإنسان أن يتحول قمرا أو نقشا على حجر. والشاعر يعلم ذلك ولكنه وجد في مفارقة الواقع وسيلة مؤثرة للتعبير عن مشاعره، وظمئ لا يقاس بمقدار ولا يقيد بحدود الإمكان. ف" فرق بين الآمال التي يراد تحقيقها واتخاذ الوسائل إليها ، وهي بالطبع خاضعة للتفكير والإمكان، وبين أشواق الروح وتطلعاتها التي لا تحدها حدود" (أبو موسى، ١٩٨٧: ١٩٩) بناء على ما سبق يمكن القول أن الشاعر قد وُفق، من خلال التمني ورشاقة الأسلوب وقصر الجمل الإنشائية ووضوح العبارة، في تجسيد عواطفه بأعلى درجة ممكنة، وقد تمكن من خلق بالغ الأثر في القارئ وتحقيق الاندماج العاطفي واستدرار تفاعله.

ارتضت الذات الشاعرة لنفسها التحول إلى جوامد لا حياة بها بغية العودة إلى الوطن. إذ إن العودة إلى بلاد الشام لأمر ممكن حصوله، أما تحوله إلى تلك الكائنات فمستحيل. وقد ضاعف بذلك إبراز شدة رغبته بالطلب وحمل التمني حمولة عاطفية تنمو عن تأزم نفسي وقلق وتوق شديد إلى الأرض ووفّر للنص طاقة تأثيرية كبرى. ولو صُرِّح بتمن مباشر قائلا:" ليتني أعود إلى الشام" لما أدى قوله الغرض المراد ولما أحدث كل هذا الأثر. فالعودة وإن كانت ممكنة منطقيا لكنه أنزلها منزلة المستحيل ليجسد شدة رغبته وشوقه إلى المتمنّى.

في قصيدة (قصيدة بين الصفا والمروة) (المناصرة، ٢٠٠١: ٥١/١) تمنى طلبا ممكن صعب المنال بأسلوب يفيض عاطفة و حسرة قائلا:

وطني يضيع ولا أقول:/ آهٍ ... من الليل الطويل/ لو كنتُ أملك أن يَرُدّا

(ذهب الذين أحبهمْ وبقيت مثل السيف فردا) (المناصرة، ٢٠٠١: ٥١/١)

فعودة الوطن ممكنة و إن كان ذلك صعب المنال لكن الشاعر أنزلها منزل المستحيل ليعبر من خلال هذا الأسلوب عن عزة هذا الطلب في نفسه. قد خلت جميع الصيغ التي أفادت التمني بـ (لو) في الديوان، عن الجواب. وإن خلوها من الجواب مرتبط بأحوال الشاعر النفسية وشعرية الحداثة التي يعد الإيجاز في اللغة والتركيز سمة عامة فيه. كما أن التلميح والبعد عن التصريح والاكتفاء باللمحة الموجزة وسيلة شد للقارئ. لأن ذلك الإيجاز ليؤدي إلى تنشيط خياله ويحفزه على سد الفجوات المتعمدة في بنية الخطاب. ففي قوله من قصيدة (المقهى الرمادي) يقول المناصرة:

أيها الزهر الحزينْ/ رغم هذا أنت تُبهجْ/ فاترك الأحزان يا أزرقُ، دعها للسنينْ/ آه لو تعرف حزن الآخرين/ يا حزين!!! (المناصرة، ٢٠٠١: ٤٧/١)

إن التمني فتح أمام القارئ كُوى إلى العالم الداخلي للذات الشاعرة واستحضار التجربة الشعورية. و تضمن الأسلوب تشويقا للمخاطب لمتابعة أحوال الذات بغية الكشف عن الغائب في بنية الخطاب. فيتحول البحث عن الغائب في النص وسيلة شد فعالة تحفز القارئ على تتبع السرد والتأمل في الملفوظ. وهذا ما حدا بعبد القاهر الجرجاني أن يقول: "ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبن" (الجرجاني،٢٠٠١: ١٤٦)

إن جواب الطلب في أسلوب التمني يتضمن الغاية من طلب التمني ، لكن يتعمد الشاعر ترك الجواب ليجعله سؤالا مفتوحا على القراءة.لأن ما يضمره المتكلم "يحرّض المعنى على التلاشي، في الوقت الذي تفشي وحداته الدلالية سمات الغياب المسخرّة لبناء علاقات حضورية تراعي قوانين ذلك الغياب". (فيدوح، ٢٠٠٩: ١٤٨) فيحدث بذلك إشراك للقارئ في خلق الدلالة النهائية للخطاب، وقد ينتج عن هذا التفاعل العاطفي أن يسقط القارئ تجاربه الخاصة على النص وتتحقق القراءة بأفضل شكل ممكن وأكثر فاعلية.

تتقدم الذات الشاعرة في قصيدة (وكان الصيف موعدنا) بتمني تحقق المعرفة بأحوال الذات في قوله:

وكانت في عيونك بسمة تجلو/ همومَ الغربة السوداء/ حليب الشوق في الأثداء إلى عينيك يدفعنا/ ألا يا حلوة العينين، لو تدرينَ، / أن الكل يجحدنا/ وأن الغربة السوداء قد أدمت سواعدنا (المناصرة، ٢٠٠١: ٥١/١)

وقد تمنى الشاعر، كما هو الحال في القصيدة السابقة، أن يتحقق العلم لدى المخاطبة/الأنثى وأن تُدرك ما يقاسيه الشاعر في قوله " لو تدرين، أن الكل يجحدنا".

إذ أنزل الشاعر، في هذا المقطع الشعري وما سبقه، الطلب الممكن حصوله منزلة المستحيل، ذلك لأن العلم بما يحدث يمكن حصوله منطقيا إذا ما توفر لذلك الحدث راو يرويه، ولكن الشاعر قد ضمن هذه الصياغة دلالة أعمق، وكأني به أراد أن يصور هول الكوارث التي حلت بالشعب الفلسطيني بما بات من الصعب درك كنهها. وبعبارة أخرى أن ما يعيشه الفلسطيني من معاناة ووجع بلغ من الشدة والقسوة مرتبة تعجز العقول عن فهمه. وإن قوله " ألا يا حلوة العينين، لو تدرينَ، / أن الكل يجحدنا " تركيب بُني على ما يناسب أحوال الذات النفسية والعاطفية. وإن كان في الواقع يبدو إمكان حصوله. وإن صورة " أن الغربة السوداء قد أدمت سواعدنا" لكفيلة بأن تصوِّر مأساة الإنسان المغترب و العتمة الحالكة التي يعيشها في المنفى.

يشكل التمني في هذه القصيدة قطب الرحى التي تدور عليها الدوال والأفكار؛ إذ تُكرِّر الذات الشعرية الساردة تمني حصول العلم بأحوال الـ(أنا) الفردية والجمعية. فبين الفينة والأخرى تعود إلى الأعماق لتزفر بما في الصدر من متمنيات وأحلام، رأت أن تحققها يعني حدوث تحول في مجرى الأحداث وتغير في الأحوال:

أحُثُّ خطوي سريعا/ لخطوك المطمئن/ لو تعلمين بأني / هجرتُ شعري و فني/جيوش الشوق... ما مرت ... و أحبابكْ (المناصرة: ٢٠٠٢: ١/ ٥٢)

إن الإصرار على طلب حصول المعرفة يُشير إلى أهمية تحقق هذا الأمر. وتمنيه لحصول هذا الطلب مرتبط بالثيمة العامة لسياق النص والديوان وهو انشغال الذات الشاعرة بقضايا وطنية شائكة ومعركة مصيرية يتطلب خوضها التسلح بالمعرفة والعلم، والوعي بالراهن. فبالعلم والمعرفة يمكن التغلب على عدو أهم سلاحه المكر والكذب والتزييف.

ومن يدري / أيرجع عطفك الغامر / وتستمعين للشاعر/ أقص عليك ما لاقيته من قسوة الزمن/ وعن شوقي إلى وطني/ نابلس: من ينقلني إلى عيبال؟!! (المصدر نفسه: ٥٢)

ما زال النص يدور حول المتمنيات مستخدما هذه المرة أداة الاستفهام (الهمزة) في قوله: (ومن يدري أيرجع عطفك الغامر"إذ خرجت الأداة عن أصل وضعهما لتدل على تمني ما هوممكن الحصول. وكذلك حمَّل

الجملة الخبرية (وتستمعين للشاعر) معنى التمني إذ عبر من خلالها دعوته للمخاطبة إلى سماع قوله، فيمكن أن تؤول هذه الجملة إلى: (ليتك تستمعين لي).

فإن حصول العلم بأحوال الذات وسماع قولها ليس بالأمر المستحيل ولا هو بعيد المنال بل يُرجى حصوله، ولكن إظهاره على هيأة المستحيل بعيد المنال ليبعث في النفس شعورا برغبة كبيرة للذات في حصول الأمنية التي هي إجلاء الحقيقة وحصول العلم بما تقصه الـ(أنا) الساردة. لأن الوعي بالواقع والعلم بمجرى الأحداث يُعد أول خطوة في طريق النصر.

التمني بـ (لعل)

تستعمل (لعل) للترجي و ذلك إذا كان الطلب في درجة يرجى حصوله؛ و يعني "طلب الممكن المطموح في حصوله"(هارون،٢٠٠١: ٤٢)، و"معناها الترقب والتوقع، وهوفي الممكنات" (هارون،٢٠٠١: ٤٢) لكنها قد تستعمل للدلالة على التمني إذا جاءت لطلب البعيد أوالمستحيل. (السيوطي (لا تا): ٨٢/٢) واستدلوا على ذلك بقراءة عاصم في رواية حفص: ﴿لعلِّي أبلُغُ الأسبابَ أسبابَ السمواتِ فأطلعَ إلى إله موسى﴾ (غافر:٣٧) و قُرأت " فأطلع" بالنصب "و هذا لا يكون إلا إذا كانت (لعل) بمعنى (ليت).. و تفيد أن إحساس فرعون باطلاعه على إله موسى أمر مستبعد". (أبو موسى، ١٩٨٧: ٢٠٢)

إن تجاوز معنى الرجاء إلى التمني يحمل طرائف بلاغية ودلالات تعجز اللغة في نظامها المعياري عن تمثلها. وكان المناصرة قد وظّف هذه الأداة بشكل مائز في توقيعة (دار أهلي) من قصيدة (أغنيات كنعانية) (المناصرة،٢٠٠٢: ٥٥/١)، إذ اعترضت (لعل) جملة استفهامية في منطقة الإقفال، واحتلت مع خبرها الضمير المتصل(ها) سطرا شعريا. وقد وفرت هذه الصياغة المميزة نتوءا أسلوبيا خاصا، وإيقاعا صوتيا ونفسيا مؤثرا في النفس. قال الشاعر في هذه التوقيعة:

وكيف حالُ الدار/ عامرةٌ بأهلها؟!!/ لعلّها/ أم حلّ في جدرانها الدمار؟!!(المصدر نفسه: ٥٥)

جاءت جملة(لعلها) في سياق تراكمت وامتدت فيه الأوهام والتصورات التي يستحيل حصولها، قائلا:

وأنت تعرفين أن قلبي عندكمْ/ في قاع دار حارس الكرومْ/ وأنت تعرفين أنني أحب أخضر الشفاهْ/ في سورها القديمْ/ وأشرب المياه/ من بئر مريام العتيق/ قولي لنا: ما حالكم/ تعالت الأسوار/ والشمس ذابت في مهامهِ السراب/ الأرض في مدارها توقفتْ/ الفلك الدوّار/ لا تعجبي، لا تعجبي:/ في آخر الزمانْ/ قد ينطقُ الحديدُ والفخّار/ وكيف حالُ الدار/ عامرةٌ بأهلها؟!!/ لعلّها/ أم حلّ في جدرانها الدمار؟!!(المصدر نفسه: ٥٥- ٥٦)

بدأت الذات في هذه القصيدة تعبِّر عن شدة شوقها إلى الوطن وأظهرت حرصا على معرفة أخباره من خلال استعمال صيغة الاستفهام التصديقي (ما حالكم)، ثم استمر يستفهم:

قولي لنا: ما حالكم/ تعالت الأسوار/ والشمس ذابت في مهامهِ السراب/ الأرض في مدارها توقفتْ/ الفلك الدوّار(المصدر نفسه: ٥٥)

فإن إعمار الدار وتمني عمارها لمستحيل كما أن الأمور السابقة من ذوبان الشمس وتوقف الأرض في مدارها، والفلك الدوار، ونطق الحديد والفخار مستحيلة. وكأني بالشاعر يلوِّح من خلال هذا إلى الوعود التي وعد بها العالمُ الشعبَ الفلسطيني ولا يُراد من الأساس تحقيقها؛ فالكذب والغدر والمراوغة هوديدن المحتل والمماطلة والوعود الكاذبة هو الوجه الحقيقي للعالم. فالتوافقات والعهود ميتة قبل أن تولد كما أن تلك الحقائق الطبيعية غير قابلة للحدوث. وقد استنكرت القصيدة انخداع الساسة العرب بالوعود وندّدت بمن يبني أملا على هذه التفاهمات التي يمنّي الصهاينة والجهات المنحازة إليهم الشعب الفلسطيني بها.

لا تعجبي، لا تعجبي:/ في آخر الزمانْ/ قد ينطقُ الحديدُ والفخّار(المصدر نفسه: ٥٥)

فإن توظيف (لعل) في هذا السياق يدل على طلب ما هو مستحيل وما لا تطمع النفس في حصوله، حسب المنطق التي بُني عليه الخطاب. وبذلك برز المستحيل في صورة الرجاء الممكن، وفي ذلك عرض تهكمي للواقع وتلميح ساخر بالعقل الذي انطلت عليه الوعود.

إن هذه الصياغة الفنية قد رشّحت لدلالات مفاجئة وعكست ظلال عاطفية. وما كان لها أن تبرز هذه الطاقة العالية من التعبير والتشظي الدلالي لولا الروح التي بثتها الذات في أوصال الخطاب، وسعي الـ(أنا) إلى الغوص في عمق التجربة، وتتبع أحوال الذات واعتماد التعبير الغنائي " بوصفه المجال الحيويّ الأكثر سخونة وانبثاقا لميلاد السيولة الشعرية والوصول إلى حالة السلام أو الراحة الداخلية الفريدة والطمأنينة الأنوية في مركز الوجدان التي يحتاجها الشعر." (صابر، ٢٠١٦: ٢٩)

من توظيف لعل للدلالة على التمني يمكن الوقوف عند قصيدة (غزل إلى نخلة الملح) التي احتل التمني قفلتها، قائلا:

" لعلك تأتين – لو مرة– في المنام!!

لعلك تأتين– لو صدفة– في المنام!!! (المناصرة، ٢٠٠٢: ٢٣/١)

تحيلنا العبارة في الوهلة الأولى إلى الـ(أنا) المتمنية التي يأست من حصول اللقاء فصارت تتمنى حصول ذلك اللقاء في الرؤيا. فإن شعور الذات باستحالة اللقاء، جعلها تتشبث بعالم الرؤيا وترضى بأقل شيء من اللقاء وإن كان مرة واحدة في المنام.

إن عدول الشاعر إلى توظيف (لعل) في هذا الشاهد يشير إلى إرادة معنى الرَّجاء إلى جانب معنى التمنّي؛ لأنّ الذات ترغبُ بإظهار المتَمنَّى المستحيل أو الصَّعْب الحُصول في صُورة المتمنَّى الممكن الحُصول؛ لأنّه يُريدُ حُصولَه." وهو بهذا يُوفِّر الوقتَ، والجهد على نفسه، وعلى المتلقِّي، ويَقتصدُ في استخدام العناصر اللغويّة في توجيه الرّسالة اللغوية، فيكونُ أداؤه اللغوي أبلغ، وأثرُه أكثر، وأقوى في نفس المتلقّي." (باكير،٢٠٢٠: ٥٥)

التمني بواسطة صيغتي الأمر والنهي

قد اهتمّ البلاغيون بدراسة أسلوبى الأمر والنهي بوصفهما أكثر أسايب الإنشاء الطلبي استخداما وأكثرها غنى بالاعتبارات والملاحظات البلاغية، والقيم الانفعالية بما " لا يمكن لباحث أن يحيط بأساليب الأمر المجازية ومعانيها، لتعدد الرؤى والمواقف" (جمعة، ٢٠٠٥: ١٢٠) وعلى هذا التصنيف فلا نكاد نلاحظ توظيفا لأسلوب الأمر بمعناه الحقيقي، فكثيرا ما ينزاح عن غرضه الأساسي لفوائد مجازية أخرى.

إن طبيعة العلاقة بين طرفي الخطاب(الآمر والمأمور) هي التي تتحكم بتوجيه الدلالة وترشِّح المغزى المقصود من أسلوبي الأمر و النهى. كما أن تحليل هذه العلاقة تُظهر كثيرا من المكامن الجمالية والنفسية للخطاب التي غالبا ما يخرج عن غرضه الأساسي إلى أغراض مجازية في الشعر ويُغني النص ويفتحه على دلالات جديدة. ووجدنا في الديوان نماذج متعددة من صيغتي الأمر والنهي قد فارقت دلالتها الأصلية لتعبر عن أحلام وأماني تاقت إليها الذات. ومن بينها يمكن أن نقف على قصيدة (يا عنب الخليل) وقد ضمنها كلا الصيغتين (الأمر والنهي) معا وكلاهما أفادا معنى التمني في قوله:

سمعتكِ عبر ليل النزف أغنية خليلية/ يرددها الصغارُ وأنت مرخاةُ الضفائر/ أنت دامية الجبينْ/ ومرمرنا الزمان المرُّ يا حبِّي/ يعز عليّ أن ألقاك مسبية/ سمعتك عبر ليل الصيف أغنية خليلية:/ خليلي أنت يا عنب الخليل الحر... لا تثمر / وإن أثمرتَ، كن سُما على الأعداء، لا تثمر!!! (المناصرة، ٢٠٠٢: ٧/١)

نستطيع أن نلمس بوضوح شدة الحميمية والألفة التي تجمع الذات الشاعرة بالأرض" بوصفها مكانا مشحونا بالذات والتاريخ والحضارة والمستقبل والتي تشكِّل المحور الأساس للقصيدة والقراءة، "(صابر، ٢٠٠٧: ١٢٨) فإن هذا الترابط العاطفي قد مكّن الذات من أن تخاطب عناصر البيئة الجامدة وتطلب منها بأسلوب يفيض حرارة وعاطفة أن تشاطرها الهم وأن تصطف معها لدحر الأعداء، و ذلك ينبع من الحميمية الشديدة التي تربط الذات بمظاهر البيئة ومكوناتها الطبيعية إلى درجة الانغماس الشعري والمعايشة العاطفية التي تفيض محبة

وحنينا إلى الوطن. تضافر في هذه القصيدة السردي إلى الوجداني خلق هذا التشكيل الشعري و هذه الغنائية السردية التي تمزج الذاتي بالموضوعي مزجا غنائيا جميلا.(عبيدالله،٢٠٠٦: ١٨٢)

تخاطب الـ(أنا) الشعرية الساردة (عنب الخليل) وكأنه يسمع ويبصر وتستنجد به وتستغيثه لمواجهة المحتل، فقد عاد المناصرة بهذه الغنائية الرقيقة والعفوية الصادقة بالشعر إلى مصادره الأصيلة وأسلوبها الرعوي الذي يفيض براءة وحرارة وصدقا. وإن هذا المنحى الرعوي هوالذي منح شعرية المناصرة خصوصية فريدة وميزة لا نظير لها وجعل غنائيته لا تشبه سوى نفسها.(عبيدالله،٢٠٠٦: ٢١٤) وُظف أسلوب الأمر الدال على التمني في مواضع أخرى مثل قصيدة " قفا نبك" قال:

لو مات فارسك المجيد ومات ناطور الشجر/ فادفن عظامي... يا حبيبي/ تحت كرمتنا على الجبل العتيق / تتعتق الأيام والأعوام/ ويشح في الشام المطر/ تنمو وتخضر العظام / فادفن عظامي... وانتظر / يوما من الوادي شروقي/ إني لاخشى الموت في المنفى/ فمن يروي عروقي؟؟(المناصرة،٢٠٠١: ٧/١)

وقد تناصت هذه القصيدة مع قول لـ " أبي محجن الثقفي" في هذا البيت:

ولا تدفنني في الخلاء فإنني / أخاف اذا ما مت إلا أذوقها (الثقفي، لا تا: ١٨)

غير أنه تجاوز المعنى القديم بغرضه الخمري إلى التغني بالأرض مازجا الحنين إلى الوطن بألفاظ معجم الشعر الصوفي بشكل بديع . وقد ضمن فعل "فادفن عظامي... تحت كرمتنا" عاطفة وعبرة تنمو عن حب شديد للأرض متمنيا العودة إلى أحضانها " ولو كانت عودة إلى قبر فيها، إذ إنه شتان بين قبر في المنفى، وقبر في الوطن."(الخليلي،٢٠٠٦: ٢١٩) وقد تمثل كذلك جدلية الحياة بالموت والبعث من الرماد في قوله: "**فادفن عظامي... وانتظر / يوما من الوادي شروقي**"، ليجسّد بذلك تعلقه بالأرض و تمنيه "تحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم وانتظار حياة جديدة...[و خوفه] أن تدفن رفاته في أي مكان آخر غير أرضه" (عوض، ١٩٧٨: ٤٠) لأنه موت لا تصحبه عناية الأم/القدس، ولا يعقبه انبعاث. (نمر، ٢٠١٣: ٣٠٨)

تبنى المناصرة في قصيدة(ملاحظات قبل الرحيل) موقفا سياسيا مقاوما من خلال صيغتي الأمر والنهي الدالتين على التمني في قوله:

لا تقطعي النهرَ المقدَّس للأماني والوعود/ لا ترحلي/ لا ترحلي/ فوراء نهرِكِ غصةٌ من علقمٍ في أفقكِ المَسْدودْ/ ووراءَ حدِّكِ رُعْبُ قهقهةِ الجنود/ لا ترحلي/ موتي هناك كوردةٍ بيضاء/ موتي هناك كنجمة في الغارْ/ وأنا أجيئكِ كالرعود/ أوْ جُثّةً آتيكِ (المناصرة، ٢٠٠٢: ١/٩٠)

صور الشاعر قلقه وحيرته وخوفه على مصير الإنسان الفلسطيني من خلال مخاطبته للأنثى/ الأم ودعوتها للثبات. ذلك لأنها رأت في مغادرة الوطن انقطاعا كليا عن الأرض وبداية لغربة سوداء لا نهاية لها (غصةٌ من علقمٍ في أفق مسدود). وإن معنى التمني قد تجسد في قوله(لا تقطعي، لا ترحلي، موتي هناك) هذه الدوال التي تمتلئ " بروح الاستدعاء الحقيقيّ للوصول إلى حالة خلاص مثالية، تعكس فكرة جدل الحياة في الموت بلغة شعرية غير متفلسفة" (صابر، ٢٠١٦: ٤٥)

الاستفهام الدال على التمني

إن ما تشيعه أدوات الاستفهام في القصيدة المعاصرة هو أرحب وأدق من تحديد الباحثين لدلالاتها، فالمعاني التي تتولد منها تكون بطبيعتها أكثر خفاءً ، ويصعب الإحاطة بها بشكل تام. (العلاق،٢٠٠٣: ٩٢) لذا فمهما اجتهدنا في القراءة الناقدة تبقى هذه الدلالات حاملة لأبعاد تأويلية بعيدة الغور، تعوزها قراءات متجددة دوماً لفك رموز النص ودلالاته. ومن الانزياحات التي تطال صيغ الاستفهام بكثرة خروجها إلى معان مجازية، لا سيما التمني. فمن الأدوات التي رصدناها في الديوان وكانت قد وردت دالة على معنى التمني يمكن الوقوف عند (هل). وهي حرف يُطلب به تصديق حدوث شيء، أو نفيُ حصوله.

وقد تترك (هل) باب الاستفهام، فيُعبر بها عن معان أخرى كالنفي أو التمني." وقد يُتمنى ب(هل) حيثُ يُعلمُ فقدهُ، نحو: ﴿فهل لنا من شفعاء فيشفعوا لنا؟﴾ (الأعراف: ٥٣) يرى البلاغيون أن (هل) تفيد معنى التمني في الموضع الذي يعلم فيه انتفاء الشيء المتمنى لإبراز المتمنى في صورة الممكن(السكاكي، ١٩٨٧: ١٤٧) وقد تفيد معنى التمني إذا كان السؤال موجها إلى غير العاقل نحو:

أسرب القطا هل من يعير جناحه لعلي إلى من قد هويت أطير (مجنون ليلى، لا تا:٨٧)

وقد نحى المناصرة في قصيدة (ناطوران) هذا المنحى إذ خاطب الحمام قائلا:

طير الحمام/ ما حالهم؟؟ / هل لا تزال تطير فوق قبابهم/ هل لا تزال تحط فوق ترابهم/ أم أنت قد أنكرتنا كالآخرين (المناصرة، ٢٠٠٢: ١/٦٥)

وفي مثل هذا التوظيف كثيرا ما تخرج أدوات الاستفهام عن أصل وضعها لأن المتكلم لا يبتغي من توظيفها الحصول على إجابة بقدر ما يريد التعبير عن بعض لواعج نفسه وعواطفه وأحلامه، وتمثُّل تجربته الشعورية. ففي قصيدة (كنيسة القيامة) يبدأ المناصرة باستشراف مستقبل وطنه ومدنه قائلا:

موعدنا غداً كنيسةَ القيامة/ يجيءُ صيفٌ نائمٌ في الدمعِ والذباب/ يجيء صيفٌ، خَطِرُ الأنياب/ يغلقُ في وجوهنا الأبواب/ يَسُدُّ طاقةَ الرَحْمات. (المصدر نفسه: ٧٥)

فما يبدو واضحا أن الذات متخوِّفة من هذه النبوءات وقلقة من العذابات القادمة والمجهول الذي ينتظرهم. ثم بعدما أُشبع الموقف قلقا وحيرة وخوفا يستدرك قائلا بصيغة الاستفهام:

أمامنا، مريام/ وخلفنا مريام/ هل تصْدُقُ الأيامُ يا مريام/ هل تصدقُ الأيام!!! (المصدر نفسه: ٧٦)

ويكتفي بعلامات التعجب الثلاثة عن علامة الاستفهام ليعبّر من خلال هذا التشكيل البصري وصيغ الاستفهام المتكررة عن أمنيته بعدم تحقق النبوءة المرعبة التي بدأ بها.

التمني بواسطة الاستفهام بـ (من)

من الصيغ التي شكّل حضورها ظاهرة بارزة في بعض قصائد الديوان، ممكن الإشارة إلى توارد الاستفهام بـ(من) الذي يتضمن معنى التمني. فقد وردت هذه الصيغة في قصائد متعددة منها (قفا نبك)، و(توقيعات مرئية)، و(وكان الصيف موعدنا)، و(يا عنب الخليل)، و(المقهى الرمادي)، و(كنيسة القيامة) ، و(ناطوران)، و(ملاحظات ما قبل الرحيل).

وإن هذه الصيغ تكتسب قيمتها الغنائية وفاعليتها التأثيرية بما ترشِّح من الشعور بالاستغاثة؛ والاستغاثة تستبطن بالضرورة معنى التمني. لأنها في الأصل تمني المستغيث الخلاصَ بواسطة من يُغيثه. ومن النماذج التي يمكن أن نستدل بها على هذا النمط من الموروث الشعري القديم قول أبي العتاهية:

فمن لي بالعين التي كنت مرة إلى بها في سالف الدهر تنظر؟ (أبو العتاهية، ٢٠١٦: ١٦٥)

احتل التمني بـ (من) منطقة الاستهلال لتوقيعة (من يقرع الأجراس؟!!) من قصيدة (توقيعات مرئية) وكان له دور فاعل في تمثل تجربة الشاعر ومقاصده. يقول في هذه التوقيعة:

الميِّت هذا الخوف القابع في الاغوار/ الميِّت ورقة توت في قنوات الأنهار/ كنا نُخفيها/ أوتُخفينا/ ونغطي أسباب كآبتنا بغموض الأسرار/ من يقرع أجراس الغيرة/ يا آرنستو!!! (المناصرة، ٢٠٠٢: ٦٣/١)

علامة التعجب التي أوجدها الشاعر تُقر في خاتمة القصيدة أن الغرض المقصود ليس استفهاما، بل هو تشكيل منزاح عن طبيعته للإشارة إلى الفحوى الوجداني وخروجها عن المعنى المباشر والاستفهام المحض إلى

معنى التمني المشحون بالطاقة الغنائية والحرارة الوجدانية. فالعملية الإبداعية في مثل هذا التعبير الغنائي تتحول إلى عملية تشريح للذات كاشفة عن هواجسها وأزماتها وأوجاعها ومصدر آلامها. قد سبقت هذه الصرخة وصفا لمكان يهيمن عليه الموت والظلام والضياع ويصوِّر مستوى اليأس والجمود الذي ألمَّ بالنفوس، والسلبية التي غمرت المجتمع. أما الخوف فصنو للموت ومرادف له. واليأس والتأزم النفسي والقسوة جعلت الذات تلتفت فجأة من أسلوب الوصف الخبري إلى الإنشاء الطلبي؛ تستصرخ من يقرع الأجراس ويوقظ القلوب، لتبدأ الحياة تتدفق في أوصال المكان المثقل بمظاهر الموت. و امتلاء العبارة بروح الاستدعاء والاستغاثة المشوبة بالحسرة والألم.

وقد سار في قصيدة (قفا نبك) على نفس النمط البنائي، إذ أسند إلى (من) جملة فعلية بفعل مضارع تعدى إلى مفعول به، حمل معنى الاستغاثة والتمني معا، والاستنجاد بـ (من) الاستفهام قائلا:

إني لأخشى الموت في المنفى.../ فمن يروي عروقي؟!/ لو كان مشدود الفؤاد لما انكسر/ لو كان يهذي للرياح / لو كان رفراف الجناح/ لو كان كأسك فيه وعد أو غيوم/ واجه رمال العاصفة/ يا أيها المطرود/ احذر غيوم الخمر يا هذا/ ومسعاك القديم.... من ترى منكم يغيث الملك الضليل / يا صخر يغوث /ارسل الجمر لكوخ الندماء(المصدر نفسه: ١/٧)

روت الذات الشعرية الساردة قصة امرئ القيس بوصفه قناعا، ووصف غربته وبحثه عمن ينصره في معركته واتخذه معادلا موضوعيا للشعب الفلسطيني الذي لاقى من القهر والتشرد والقتل والتنكيل، وقد تجلى معنى الاستغاثة عبر أسلوب الاستفهام بـ(من) الدال على التمني، وقد ضاعف من الشعور بالاستكانة والحيرة إذ أسند إلى (من) جملة (يُغيث) ليستخدم أكثر من وسيلة لتمثل المعنى المراد. وفي قصيدة (المقهى الرمادي) قال:

لتراب الشام مشتاق وفي قلبي جروحْ/ من ترى منكم يبيع الآن لي/ (كبدا دون قروح) (المصدر نفسه: ٤٧)

عدل إلى التعبير الصوري لبيان ضيقه بالحياة وتشكيه من المأساة، فاستوحى من الثقافة العامة مفهوم (الكبد القريح) معتمدا فضاء الذاكرة ومستوحيا طاقاتها الوجدانية بوصفها " مستودعا يختزن فيه الفرد جميع الصور الاجتماعية والعرفانية، والعقلية التي تمر أمام مخيلته في كل حياته" (غالب،١٩٨١: ٥) فاصطاد من الذاكرة الجمعية صورة غنية بالعاطفة ومليئة بالدلالة والجمال، ثم أعاد تشكيلها لتوافق حالته الشعورية وتجربته ليُبدع هذه اللوحة الفريدة.

إن اختيار المناصرة لهذا الدال/ شراء (كبد) مرتبط بالتوهم السائد لدى العامة في أن الكبد هو مصدر التوجع والآلام، أو أنه العضو المسؤول عن الشعور بالعاطفة. فبذلك عمد إلى شعرنة الموروث الشعبي وتمثّل الروح القروية بما فيها من عفوية وسذاجة وصدق. اعتمد في قصيدة (ناطوران) هذا الأسلوب، قائلا:

أوّاه من كبدي الجريح/ من يشتريك ... فاستريح!!! (المناصرة، ٢٠٠٢: ٦٥/١)

اسم الفعل (أواه) الدال على التوجع، ونعت الكبد بال(جريح) وما تلاه من أسلوب الاستفهام الذي يؤول تمنيا تقديره: (ليت أحدا يشتريك فاستريح). هي وسائل نجحت في تجسيد حرارة اللوعة والألم الذي دفع الذات إلى عرض كبدها للبيع. أما الفراغ المتمثل بالنقاط(...) فيشير إلى المسافة الزمنية التي تفصل عملية الشراء من حصول الراحة والتطهر من العذاب، ما يؤكد أن اجتثاث الكبد/عضو الإشعار في الجسد لا يعني بالضرورة خلاصا نهائيا من الألم وإنما الآثار تبقى حاضرة لفترة من الزمن.

أما قصيدة (ملاحظات ما قبل الرحيل) فكان قد حشد بها الشاعر مجموعة من الجمل الاستفهامية المنزاحة عن أصل وضعها لتجسّد الوضع الفجائعي للذات وتُصوِّر حالة الصراع القائمة. وكذلك تتضمن استغاثة مشحونة بالقلق والحيرة والخوف من هول الأوضاع، موظفا لذلك جميع الإمكانات اللغوية؛ صوتية كانت أو تركيبية وبصرية، قائلا:

مروا مع الليل البهيم وأطفأوا شمعي/ وتلوب عبر السحبِ قهقهة الجنود/ ترتدّ في عيني وفي سمعي/ شجرا من الزقومْ/ من منكم ... سيصدُ جيش الروم!!!/ من منكمْ يحمي التُخوم!! (المصدر نفسه: ٩٠)

تصوّر المشاهد زحفا لجماعة أطفأت الأضواء وسلبت البهجة. إن ارتداد هذا الزحف كان قاسيا فجعل الذات منفعلة بشدة مع مجريات الأحداث وغاضبة، مما دفعها ذلك أن تستصرخ من يغيثها ويخلصها مما فيه " **من منكم ... سيصدُ جيش الروم!!!/ من منكمْ يحمي التُخوم!!**".

التمني بواسطة أساليب الخبر

في هذا النمط من التعبير يعوّل المتكلم على المباشرة في بيان الطلب من خلال استخدامه أفعال دالة على معنى التمني أو قريبة منه. وهي إمكانية متاحة لمعنى التمني والرجاء أما طلب الاستفهام، فلا يمكن استبدال أدواته بفعل متصرف. إن أكثر الأفعال استعمالا لهذا المعنى هو فعل (ودَّ) ثم أفعال قريبة من هذا المعنى مثل: (أطمع، أتمنى، أحب، أريد، أشتاق و..) كما جاء في الآية الشريفة ﴿ونطمع أن يُدْخلنَا رَبُّنا مع القوم الصالحين﴾ (المائدة: ٨٤)

لم نجد خلال رصدنا لصيغ التمني في ديوان (يا عنب الخليل) حضورا لفعل (ودّ) لا مع (لو) ولا من دونها، ولكن ورد فعل (اشتاق) ومشتقاته في قصائد مثل (المقهى الرمادي)، (ملاحظات قبل الرحيل) قائلا في الأولى:

كان في المقهى يغني:/ (يا عزيز العين إني)/ لتراب الشام مشتاق وفي قلبي جروحْ/ من تُرى منكم يبيع الآن لي/ (كبداً دون قروح)

وفي ذات القصيدة يقول:

آهِ... كم أشتاق أن يُجمعَ شملُ العائلة/ لأصلّي فيك يا مقهى صلاةً نافلة (المناصرة، ٢٠٠٢: ١/٩٠)

يشكل التغني بحب الأرض والحنين إلى الوطن الثيمة المهيمنة في معظم قصائد هذا الديوان ويأخذ المكان حيزا بالغ الأهمية في شعرية المناصرة، إذ كانت الأمكنة قد شكلت جزءا من عذاباته الشخصية.(المناصرة، ١٩٩٢:٢١) و يعلل هذا التعلق الشديد بالمكان بقوله:" إنني بدأت من ظاهرة (عذابات الفقد والمنع القسري) ولو كان مسموحا لي أن أعيش في مريام الشمالية، لما كتبت عنها أية قصيدة"(المصدر نفسه: ٢٥) فإن هذا الانغماس الشعري بالمكان وانشغال الـ(أنا) بالأرض مرتبط بحرمانها منه. وإن شدة شوق الذات إلى المكان يستوحي تلقائيا أغنية (يا عزيز عيني) الشعبية التي هي جزء من المكان، لأنها الصورة السمعية العالقة في خاطر الذات الشاعرة والتي يستحضر مجيئها الأجواء الخاصة بالمكان والبيئة التي تنتمي لها. " وهذا كله يضع القارئ في أجواء تنمّي الإحساس بالمعنى"(عبيدالله، ٢٠٠٦: ٢٥٧) وتصوير الشعور بمرارة الغربة ومفارقة الأهل، ليهيء القارئ إلى إطلاق الأمنية بأسلوب خبري نافذ.

إن عذابات الإنسان الفلسطيني المغترب لا تختصر على تشوقه الشديد إلى وطنه وإنما يضاعف من تلك المأساة تشتت الأهل والأحبة ما بين البلدان. وهذا جعل الذات الشاعرة أن تزفر بآهة تفيض شوقا وحسرة تنبع من أعماق قلبه الكسير قائلا: "**آهِ... كم أشتاق أن يُجمعَ شملُ العائلة**". مستخدما لذلك جملتين إنشائيتين يفيضان بالعاطفة، هما (آه) التي هي للتوجع والتشكي، وكذلك (كم) الخبرية التكثيرية وكلاهما وسيلتين تعبيريتين يمتلكان طاقة عالية على تمثّل أحوال الذات والتجربة الوجدانية للقائل.

يشكل حضور التمني وهيمنة الجمل الإنشائية ملمحا بارزا وجوهريا ومؤثرا في هذه القصيدة، ويمكن لنا أن نتلمس دور هذه الأساليب في تمثل التجربة والولوج إلى مستكنه المشاعر والأحاسيس وخلقها لوقفات تأملية تستوقف مجرى السرد من دون أن تخل به لتدعو الذات إلى معاينة أحوال الذات الساردة. ولكن مع ذلك قد يكتفى الشاعر عن توظيف الصيغ الإنشائية، بالجمل الخبرية التي يضمنها ببراعة عالية معان إنشائية

ولا سيما معنى التمني.وإن هذا الانحراف" لم يكن تحولاً عارضاً أو معيارياً بل هو انزياح بلاغي تصويري لحالات النفس التي تختزن عواطف شتى يستجيب لها المخاطب بكل جوارحه."(جمعة،٢٠٠٥: ٦٥) يقول المناصرة في قصيدة (كنيسة القيامة):

موعدنا غداً كنيسةَ القيامة/ نُفرّقُ القروشَ والشموعَ والنذور/ نشمُّ طلْعَ النور/نوزّعُ البذُورَ في ساحاتنا

(المناصرة، ٢٠٠٢: ٧٥/١)

تُروى في هذه القصيدة أحداث ستجري في المستقبل بما يمكن اعتبارها رؤية استشرافية متفائلة للمستقبل، رؤية تنطق بها الـ(أنا) الشعرية الساردة من دون أن تستند إلى معطيات الواقع، فيحلم الراوي ويُمني الروح بما تشتهي، وإن ذلك ليعبِّر عن شدة التأزم النفسي واليأس الذي يجعل الذات تتشبث بالخيال وتنتشي بالأحلام فيسوقها اللاوعي إلى حُلم ينطق به القلب في نوبة شبيهة بنوبات الجنون أوأحلام اليقظة. إن اعتماد الشاعر للأسلوب الخبري في موقف التمني يضطلع " بوظيفة جمالية، وفكرية، ونفسية، تتشكل في صورة العلاقة بين الصورة، والدلالة، والمقام... فالجمال البلاغي اللغوى حريص على ألا يحدث فجوة بين المتكلم، والمخاطب، ويريد أن يخلق دفئا كبيرا من الاتصال العاطفي" (جمعة، ٢٠٠٥: ٤٠).

وفي توقيعة (شامات) من قصيدة (في الرد على الأحبة) تستشرف الذات الشاعرة على لسان شخصية (جدتي) مستقبلا يحمل معه تغيرا في الأحوال واستبشارا بحراك اجتماعي وتحوُّل كبير، قائلا:

عند باب القدس، ماتت جدتي/ وهي تحكي لشجيرات العنبْ/ عن زمان سوف يأتي/ وعلى خدّيه شامات الغضب (المناصرة، ٢٠٠٢: ١٣/١)

وفي توقيعة (بعدها) التي تليها يقول:

بعدها... ذات صباح ستمرون على بعض قبورالراحلينْ/ تقطفون الزنبق البريّ والنعمانَ، مصبوغَ الشفاه/ وتُصلّون صلاة الأنبياء/ وتغنّون أغاني الشهداء/ وأناشيد وشعرا... لم تقُلْهُ الشعراء!!! (المصدر نفسه: ١٤)

تتوالى في هذه التوقيعة أربعة أفعال ثلاثة منها متعدية إلى مفاعيل وواحد منها بحرف جر. فواعلها جماعة المخاطبين (ستمرون- تقطفون- تُصلّون - تغنّون). وقد جسّدت هذه البنى الفنية مشاهد مليئة بالحركة ومتسلسلة وفق خط زمني ممتد لا يعترضها عامل معاكس، وكذلك دوالها تتضمن معاني الفرح والتغيير، فكل هذه العناصر مجتمعة كانت قد استحضرت شعورا بالنصر والسرور ما يمكن اعتبار هذا النص استشرافا يُنبئ عن مرحلة فاصلة في تاريخنا المثقل بالجراح والآلام. و إن اكتفاء الشاعر بأسلوب الخبر عن الإنشاء قد

دلّ على التكثيف في الوظيفة الحقيقية لهذا الأسلوب؛ بواسطة العلاقة القوية بين الألفاظ، وتصوير المقام الذي تعرض له. (جمعة، ٢٠٠٥:٣٦)

لاحظنا من خلال رصدنا لقصائد الديوان وتتبع أشكال التمني فيه، اهتمام الشاعر بالصيغ الإنشائية لاسيما الدالة على معنى التمني. أما في البحث عن دواعي نزوعه هذا، فيعود بالدرجة الأولى إلى المنحى الرعوي للشاعر والبداهة التي شكّلت سمة شديدة الحضور في شعريته. أضف إلى ذلك الطبيعة النفسية للإنسان الفلسطيني والأحوال الاجتماعية للشعب القابع تحت ظلم المحتل، والمغترب المحروم من الحياة الطبيعية، فإن هذه الظروف ترغمه على توظيف أساليب التمنى بوصفها ملجئا روحيا لما هو مفقود في الواقع، والطريقة الوحيدة التي تعتمدها الذات للترويح عما يعتريها من هم وعذاب. فإن الذاتيّة المعاصرة تتجسد عبر " الصوت الفردي الحميم، والذات الصغيرة في خوفها ولا يقينيّتها وتردُّدها، وفي أحلامها الكسيرة وتشوُّفها لعالمٍ أكثر عذوبة ورأفة وأقلّ هديرا".(أبوديب، ١٩٩٧: ٣٣٣)

شدة اشتياق المناصرة إلى وطنه برزت من خلال أساليب متعددة ومن بينها تمني العودة إلى الأيام الخوالي عندما كان ينعم باللقاء، أو رغبة ملحة في العودة واحتضان تربته، ولو كان مظهرا مهملا من مظاهر الطبيعة. ويمكن أن نختصر ما عرضناه خلال هذه القراءة هو: أن ولع المناصرة بهذا المعنى مرتبط بنشأته القاسية ومعاناته مع الاحتلال الذي نغّص على الفلسطيني حياته وسلب أطفاله البسمة البريئة والبهجة، ولم يترك للكبار سوى ذكريات من ماض جميل لا سبيل للعودة إليه. فصارت العودة واللقاء بالوطن حسرة في القلب، وجرحا مفتوحا لا يبرأ، وظل الشوق إلى مرابع الطفولة والتوق إلى أحضانها شعورا يخالج نفس الشاعر ويلاحقه في منافيه، فـ"كل ما هومنفتح على الطفولة له قوة الأصالة.. وله قوة حسّ الدهشة الذي يكتشف به الطفل الحقائق لأول مرة. " (الأوسي، ٢٠٠٨: ٣٣) فإن ولعه باستحضار معالم المكان، وذكر الأسماء ذات الانتماء الفلسطيني دليل على تعلقه الشديد بالماضي الجميل وتشكّيه من الحاضر المؤلم. فكلما طال البعد عن الوطن، كبر الحلم واشتدت الأشواق، وازداد التمني حرارة ولوعة. فصرح في قصيدة(وكان الصيف موعدنا) بمعاناته في الغربة وقساوتها عليه، قائلا:

ومن يدري أيرجع عطفك الغامر/ وتستمعين للشاعر / أقص عليك ما لاقيته من قسوة الزمن/ وعن شوقي

إلى وطني/ ومر الصيف،/ مر الصيف،/كان الصيف موعدنا!!! (المناصرة، ٢٠٠٢: ٧٣/١)

إن الشعر العربي الحديث وإن كان قد اعتمد الذاتية بوصفها جوهر التعبير الشعري، لكن الذاتية تتجلى فيه بشكل مختلف عما هو في الشعر القديم، وإن ضمير المتكلم في هذا الجديد لا يأتي لغرض التعبير عن العاطفة

فحسب وإن حضوره في القصيدة لا يؤدي غرضا وجدانيا خالصا وإنما يلتقي الذاتي فيها بالموضوعي لتجاوز الظاهر السطحي، والتعبير عن الأسطح العميقة في نسق الواقع فتصبح الكتابة الإبداعية " اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان."(أبوديب، ١٩٩٧:١١) وبناء على هذا لا يمكن تحديد آليات التمني ووظائفه بنماذج محددة وإنما كشف دلالتها يتطلب تحليلا بنائيا للملفوظ والسياق الذي ورد فيه هذا الأسلوب شأنه شأن أي استعمال شعري للغة. وهذا ما جعلناه مبدأ لتحليل الشواهد التي وجدناها تتضمن معنى التمني دون أن ننطلق من قاعدة سابقة على النص.

النتائج

اعتمد المناصرة في ديوانه صيغا متعددة لتجسيد معنى التمني من مثل(ليت)، و(لو)، و(لعل) وأدوات الاستفهام لا سيما (هل)، و(من) وكذلك الجمل الفعلية وأسلوب السرد الذي يتضمن معاني التمني أو استشرافا متفائلا بالمستقبل. ولكن من الظواهر الملفتة التي شكلت نتوءا أسلوبيا في الديوان يمكن الإشارة إلى:

عدم حضور الأداة الأصلية الخاصة بهذا الغرض وهي (ليت) مقابل حضور مكثَّف لحرف(لو) وهو حرف امتناع لامتناع متشبع بالتمني. وهذا مخالف لنسبة حضورهما في الموروث الأدبي والذي تميل الكفة فيه لـ(ليت) ، ولكن عدول الشاعر إلى هذا الأسلوب يعود إلى طرائق التعبير الأكثر استعمالا في العصر الحاضر وكذلك يعود إلى الأسلوب الخاص بالشاعر. أما تحليلنا لهذه الظاهرة ضمن سياق النص كان قد كشف لنا عن طرائف بلاغية ودلالية. فإن التمني بـ(لو) يُشعر بعزة المتمنى. وكانت معظم الشواهد التي ناقشناها كانت تخلو من جواب الطلب وإن هذا الاختزال والاستغناء عن الطلب أكثر تناسبا لـ(لو) . لأن هذا الأسلوب يتضمن إيجازا وتركيزا وإن هذه السمة تعد أبرز خصوصية لشعرية الحداثة، لأن ذلك الإيجاز ليؤدي إلى تنشيط خيال القارئ ويحفزه على سد الفجوات المتعمدة في بنية الخطاب.

وكشفت الدراسة عن حضور مميز لصيغتي الأمر والنهي الدالتين على التمني، وإن الشاعر في توظيفه لهذين الصيغتين لا ينأى بعيدا عن سنن الكلام العربي إذ كثيرا ما جيء بهما للتعبير عن التمني في الموروث الشعري العربي. غير أن الشاعر في هذا الديوان قد أخضع هذين البابين إلى التجريب وبيان تجربته الشعرية ومواقفه الفكرية والجمالية.

وكان لأداة الاستفهام(من) حضور خاص؛ وهو استفهام يطلب به الجواب عن العاقل. لذلك كان هذا الأسلوب قد تضمن إلى جانب التمني معنى الاستغاثة وطلب النصرة في معظم الحالات، وكذلك قد جسد حاجة الذات الفردية والجماعية إلى من يناصرها، ومن يقف إلى جانبها في محنة قاسية طالت وتعددت أبعادها وتبعاتها. كثر استعمال أسلوب التمني في الشعر العربي المعاصر وإن هذا لمرتبط بعجز الإنسان العربي المستلب والمغيّب عن الساحة السياسية في معظم الأحوال، و الذي قد بات أحوج من أي وقت مضى إلى النهوض والثورة ضد واقعه المؤلم ولكن الظروف قدحالت دون ذلك ، فوجد في الفن ملجأ يعوّض من خلاله عن رغباته المحبطة وأحلامه المنكسرة. و قد وجد في أسلوب التمني بغيته. فأخذ هذا الأسلوب مناح متعددة لدى الشعراء، لاسيما، الذين نشؤوا نشأة قاسية وتلظوا بنار الحرمان والمآسي الكبرى، ولا سيما، شعراء المقاومة الفلسطينية.

شدة اشتياق الشاعر إلى وطنه وأمنيته بالعودة إلى أرضه تجلى من خلال التمني، فبات يترقب بلهفة تلك اللحظة التي يحتضن فيها تراب وطنه، ولو كان مظهرا مهملا من مظاهر الطبيعة أو ميتا يدفن تحت شجرة كرم من أشجار وطنه. و هكذا وُفق الشاعر من خلال الأساليب الدالة على التمني في الولوج إلى أعماق النفس و تمثل الذاتية بأصفى أشكالها.

المراجع والمصادر

الكتب

- القرآن الكريم
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري (لا تا)، ***لسان العرب***. ط٣. بيروت: دار صادر.
- ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء (٢٠٠١)، ***شرح المفصل*** للزمخشري. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
- أبو العتاهية (٢٠١٦)، ***ديوان أبي العتاهية***. تح: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم.
- أبو موسى، محمد (١٩٨٧) ***دلالات التراكيب– دراسة بلاغية***.ط٢. القاهرة: مطبعة وهبة.
- أبوديب، كمال (١٩٩٧)، ***جماليات التجاور***. بيروت: دار العلم للملايين.
- الأوسي، قيس إسماعيل (1988)، ***أساليب الطلب عند النحويين و البلاغيين***. بغداد: بيت الحكمة.
- التفتازاني ، سعد الدين (١٣٥٦)، ***شرح المختصر على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني***. تح: عبد المتعال الصعيدي. القاهرة: المكتبة المحمودية التجارية بالأزهر.
- الثقفي، أبومحجن (لا تا)، ***ديوان***. تح: أبي هلال الحسن بن عبداله بن سهل. القاهرة: مطبعة الأزهار البارونية.

- الجرجاني، عبدالقاهر (2001)، ***دلائل الإعجاز*** ، تحق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: چار الكتب العلمية .
- جينيت، جيرار (١٩٨٦)، ***مدخل لجامع النص***، ترجمة: عبد الرحمن أيوب. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- حمدان ، ابتسام أحمد (١٩٩٧)، ***الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي***. ط١. حلب: دار القلم العربي.
- زايد، علي عشري (١٩٩٨)، ***قراءات في الشعر العربي المعاصر***. القاهرة: دار الفكر العربي.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر (١٩٨٧)، ***مفتاح العلوم***. تح: نعيم زرزور. بيروت:دار الكتب العلمية.
- صابر عبيد، محمد (٢٠٠٧)، ***صوت الشاعر الحديث***.دمشق: اتحاد كتاب العرب.
- الصكر ،حاتم و اعتدال عثمان (١٩٨٦)، ***الشعر و متغيرات المرحلة***.ط١. بغداد: وزارة الثقافة و الإعلام.
- العاكوب، عيسى علي (٢٠٠٠)، ***المفصل في علوم البلاغة العربية***. ط١،حلب: مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية.
- عبيدالله، محمد (٢٠٠٦)، ***شعرية الجذور– قراءات في شعر عزالدين المناصرة***.عمان: داريجدلاوي.
- العلاق، علي جعفر (٢٠٠٣)، ***في حداثة النص الشعري***، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- عوض، ريتا (١٩٧٨)، ***أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث***، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للنشر.
- غالب، مصطفى (١٩٨١)، ***الذاكرة***، منشورات بيروت: مكتبة الهلال.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (٢٠٠٢)، ***معجم العين***، تح: عبدالحميد هنداوي، ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.
- فيدوح، عبد القادر (٢٠٠٩)، ***إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر***. دمشق: صفحات للدراسات والنشر والتوزيع .
- الفيروزآبادى، مجدالدين محمد بن يعقوب (٢٠٠٥)، ***القاموس المحيط***.تح:مكتلا تاحقيق التراث في مؤسسة الرسالة.ط٨.بيروت: مؤسسة الرسالة
- كليب، سعدالدين (١٩٩٧)، ***وعي الحداثة دراسة جماليةالحداثة الشعرية***. دمشق: اتحاد كتاب العرب.
- لأنصاري، ابن هشام جمال الدين (١٣٩٢)، ***مغني اللبيب عن كتب الأعاريب***. تح: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله. حلب: مطبوعات جامعة حلب.
- السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت ٩١١هـ)، ***الإتقان في علوم القرآن***. تح:مصطفى ديب البغا . دمشق: دار ابن كثير.
- الزيات، أحمد حسن و آخرون (٢٠٠٤)، ***المعجم الوسيط***. ط ٤. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.
- مجنون ليلى (لا تا)، ***ديوان قيس بن الملوح***.تح: عبد الستار أحمد فراج. القاهرة: دار مصر للطباعة.
- المغربي، ابن يعقوب (لا تا)، ***مواهب الفتّاح في شرح تلخيص المفتاح***.بيروت: دار الكتب العلمية.
- المناصرة، عزالدين (٢٠٠١)، ***الأعمال الشعرية الكاملة***. ط ٥. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الميدانى الدمشقى، عبد الرحمن بن حسن (لا تا)، ***البلاغة العربية***. دمشق: دار القلم.
- الميدانى الدمشقى، عبد الرحمن بن حسن (لا تا)، ***البلاغة العربية***.دمشق: دار القلم.
- هارون، عبد السلام (٢٠٠١)، ***الأساليب الإنشائية في النحو العربي***. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- جمعة، حسين (٢٠٠٥)، **جمالية الخبر والإنشاء** – دراسة جمالية بلاغية نقدية. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

المقالات

- الأوسي،سلام كاظم (٢٠٠٨)، *"شعرية الكون القمر الشعري نموذجا"*، **مجلة القادسية في الآداب و العلوم التربوية**، العدد ١- ٢ المجلد:٧. ص: ٢٦- ٤٥
- باكير، محمدعلي(٢٠٢٠)، *"مشاهد التمني في القرآن الكريم"*، **مجلة الهيات**، جامعة كلس، المجلد٧، العدد١. ص:٥٣-٨٠
- صابر عبيد،محمد (٢٠١٦)، *"شعر عزّ الدين المناصرة إشكالية التكوين والتعبير"* ، **مجلة آداب الفراهيدي**. المجلد ٨، العدد٢٧. ص: ٢٧- ٤٥.
- الصديق عثمان، عبلة (٢٠٢٢)، *"أسلوب التمني عند العذريين"* ، **مجلة جامعة أم درمان**، المجلد ١١، العدد١١، ص: ٤١٢- ٤٣٨
- المناصرة، عزالدين (١٩٩٢)، *" حوار أجراه مع عزالدين المناصرة علي العامري"* ، **مجلة الآداب**، *بيروت*، العدد١٢.ص: ٢١-٣٢
- نمر موسى، إبراهيم (٢٠١٣)، "تجليات مقدسية في الشعر الفلسطيني" **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية**، المجلد ١٠، العدد ٢، ص: ٢٩٣ - ٣١٤

style of *wishful* and it's Role to Representing Self-Experience in Contemporary Poetry _ Reading in Ya Inab al-Khalil A poetry collection for Izz al-Dinne Al-Manasra

Ahmad Savari*[1]

1. PhD in Arabic Language and Literature from Arabic Language and Literature, Languages Department, University Of Isfahan, Iran

Ahmadsawari1981@gmail.com

Abstract

Expressing emotions is an essential element in the aspects of singing expression, the poet's path to self-experience, and wishful thinking is at the heart of singing expression and represents the deepest dreams and suffering of the soul. I offer this research on the approach of wishing formulas in Diwan (Ya Inab al-Khalil) to Ya Inab al-Khalil, and I subject the results of the sightings to analysis and demonstrate the aesthetic dimensions and their role in representing the self-experience. The descriptive curriculum and the explanatory analytical curriculum have been adopted in the study of evidence, and it has been noted that the wishful (Law/If) tool has overwhelmed the presence of others, and say the coming of (layta/ wish) while it is the tool originally designed for this purpose. In addition to the singing dimensions but (law/if) wishful methods included the characteristic of brevity, which is specific to the poetry of modernity and its highlights. The study revealed a distinctive presence of the wording of the order and the termination and questioning of man/who to indicate the distress and wishes together. He found that the poet's fondness for this method was due to the inability of oppressed man to confront reality and deter injustice. His frustration at returning to a homeland where he longed to return to him and if he had a negligent appearance of nature or a lifeless corpse under a Grape tree.

Keywords: Wishful Thinking, Advocacy, Subjectivity, Ya Khalil Grapes