ISSN: (3006-8614)
E-ISSN: (3006-8622)
Journal of Alma'rifa for Humanities
available online at: https://uomosul.edu.iq/womeneducation/almarifa/

The Rhetorical Formation of the Title in Al-Marwati's Workshop

Prof. Dr. Khalil Shukri Hayas **Assist. Lecturer. Lamia Hussein Hassan**
University of Al-Hamdaniya / College of Education For Humanties

***Corresponding author: E-mail :**
phkhalil@uohamdaniya.edu.iq

***Keywords*:**
Rhetorical Formation, Title, Marawah, Al-Marwati Ammar .

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received **11. Oct.2024**
Accepted **28.Nov.2024**
Available online **17. Mar.2025**

Email:
almarefaa.ecg@uomosul.edu.iq

A B S T R A C T

The title is one of the most important reading thresholds, focusing on the initial beginnings of the text and its main ideas. It has been described as the head of the text, its primary key, and the starting point, linked to the rest of the text and providing the seeds for its growth and development. At the same time, it is a condensed indicative structure with meanings that provoke the hidden layers of the text. Based on this, our study seeks to highlight the title as a reading key on one side and to analyze its rhetorical structure on the other side, as it represents a very condensed and intensive text operating with significant displacement energy within the text. The study attempts to highlight this aspect in the texts of Al-Marwati Ammar Al-Saffar, whose narratives operate in a different storytelling space. The study focuses on his book *"Of His Sad Names"* as a case study.© 2025AJHPS, College of Education for Girls, University of Mosul.

Journal of Alma'rifa for Humanities
Journal of Alma'rifa for Humanities

التشكيل البلاغي للعنوان في مشغل المرواتي

م.م. لمياء حسين حسن أ.د. خليل شكري هياس
كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة الحمدانية

الخلاصة:

يعد العنوان من أبرز العتبات القرائية التي تدور حول البدايات الأولى للنص وخطوطه الرئيسة، وهو كما قيل عنه رأس النص ومفتاحه الأساس ونقطة الإرسال الأولي، يرتبط بباقي جسم النص، ويمنحه بذور النمو والتطور، وهو في الوقت نفسه بنية إشارية مختزلة ذات دلالات مستفزة للبنى الخفية للنص، من هذا المنطلق جاءت دراستنا لتسلط الضوء عليه بوصفه مفتاحاً قرائياً من جهة، ولتفحص تركيبته البلاغية بوصفه نصاً مختزلاً ومكثفاً جداً يشتغل بطاقة انزياحية كبيرة في النص من هذا المنطلق القرائي ستحاول الدراسة تسليط الضوء على هذا الجانب في نصوص المرواتي عمار الصفار التي تشتغل في منطقة سردية مغايرة، وستنتخب الدراسة مؤلَفه (من أسمائه الحزنى) ميدانًا للتطبيق.

الكلمات المفتاحية: التشكيل، العنوان، المرواة، المرواتي عمار.

التشكيل البلاغي للعنوان في مَشْغَل المَرَواتي

عنيتِ الدراساتُ قديمًا بدراسةِ الأشكالِ البلاغيةِ للنصّ الأدبيّ التي أخذتْ تشكلُ ظاهرةً تحدثَ عنها النقادُ ومستقرئوا الأدبِ العربيّ، فالفنونُ البلاغيةُ بأقسامِها معانٍ وبيانٍ وبديعٍ تُخفي بين طياتِها دلالاتٍ ومعانٍ ثوانٍ وثوالثَ لتنتجَ سيلًا كبيرًا من الدلالاتِ التي أثرتِ الساحةَ البلاغيةَ، حتى أصبح لأغلبِ هذه الفنونِ صورًا وأشكالًا وتقاناتٍ تفتحُ ميدانَ هذه الساحةِ على تعددٍ كبيرٍ في القراءاتِ.

ويتصلُ التشكيلُ بالجانبِ التصوري والتمثيلي، ويتشكلُ جذرُه اللغويُّ من مادةِ "شَكَلَ"، وهو صورةُ الشيءِ المحسوسة والمتوهمة، وتشكلُ الشيءُ إذا تصور، (ابن منظور، 1414هـ، مادة شكل) وهو يحملُ معاني الخلقِ والتصويرِ والتكوينِ، وتطورَ عبرَ الزمنِ؛ ليدلَّ على المعنى المألوفِ اليومَ من الصورةِ الخارجيةِ والنمطِ، واستخدمَ في سياقاتٍ لغويةٍ متعددةٍ، منها وصفُ الأشياءِ والأجسامِ، والأشخاصِ، والأفكارِ والمفاهيمِ المجردةِ، فنقولُ مثلًا شكلٌ جميلٌ، وشكلٌ هندسيٌّ، شكلُ القلبِ، وشكلُ الحكومةِ، وشكلُ الاتفاقيةِ، وشكلُ الفكرةِ. (الكاتب العربي،2014)

أما التشكيلُ اصطلاحًا فقد توسعَ ليتجاوزَ مفهومَ التمثيلِ والتصورِ إلى تفعيلِ حاسةِ البصرِ، فهو تحريرُ النصّ الأدبيّ من خَطّيتِهِ ونقلِه إلى مستوى التناولِ البصريّ، وعلاقتُه بالمتلقي لها دورٌ كبيرٌ حين تحرضُ لديه الرغبةَ في اكتشافِ هذا البعدِ في النصّ المكتوبِ أو المسموعِ. (عبيد،2011).

وإذا ما عدنَا إلى المعنى الاصطلاحي للتشكيلِ وجدنَا أنَّ له علاقةً بالثنائيةِ التي ظلتْ سائدةً زمنًا وهي ثنائيةُ الشكلِ والمضمونِ، إلاّ أنَّ الدراساتِ النقديةَ الحديثةَ ارتقت بهذا المصطلحِ إلى ثنائيةٍ أخرى وهي (التشكيلُ والرؤيا)

حتى باتَ متجاوزًا المعنى الأحادي البسيط إلى معنى مركبٍ ومتعددٍ ، وابتعدَ عن دراسةِ المضمونِ إلى دراسةِ الرؤيا التي تعني قراءةَ ما وراءِ السطورِ وحلمَ الشاعرِ وطموحَهُ، وبمعنى آخر قراءةُ الأمورِ التي تشكلُ النسقَ المضمرَ الذي يختفي وراءَ تشكيلِ النسقِ الظاهرِ، وبناءً على ذلك يقومُ التشكيلُ بدراسةِ الشكلِ الفنيّ الذي تقدمُه الرؤيا المراوغة، أي لا يسلمُ للمتلقي أمرَهُ من القراءةِ الأولى (الديوب، 2012م، 9).

لذلك فمصطلحُ التشكيلِ لا يأخذُ بعدًا أحادياً في النصّ الأدبيّ، إنَّه مرنٌ، ومتلونٌ، ويتيحُ للناقد التعاملَ معهُ من زاويةٍ تداوليةٍ، فظهورُهُ في كلّ فكرةٍ في النصّ وبأشكالٍ مختلفةٍ حينَ يمكنُ لهذهِ الفكرةِ التصورَ والتمثيلَ. (المرواتي،2019م، 9)

أما الرؤيا التي تمثلُ الطرفَ الثانيَ من ثنائيةِ التشكيلِ فهي تنطوي على عمقٍ خصبٍ وحراكٍ دائمٍ، فهي على علاقةٍ مستمرةٍ بالتشكيلِ، إذ يقدمُ الشاعرُ صورًا مختلفةَ الأشكالِ والظلالِ وتتحركُ في أعماقِها بطريقةٍ تثيرُ رغبةِ التأويلِ. (المرواتي،2019م، 9) وتخلقُ مخاضًا وتجربةً، ويختلطُ عندَه الحلمُ بالوعي، والخيالُ بالواقعِ، والمرئيُّ باللامرئي، فتغدو عندَه اللغةَ لعبًا بالكلماتِ، ويتحررُ الدالُ من المدلولِ في تشكيلٍ غيرِ بريءٍ يرمي إلى تمثيلِ عالمٍ جديدٍ، قيدَ البناءِ، وتتقلبُ الكلماتُ إلى شيفرةٍ جماليةٍ، هكذا يظهرُ التشكيلُ مصدرَ جمالِ النصّ الأدبيّ، ويجبُ أن تكونَ عناصرَه متآلفةً منسجمةً متوازنةً، فهذه الأمورُ تمنحُ النصَّ قوتَهَ وجمالَهَ في التشكيلِ والتصويرِ، (جيرو ، 1988م، 18) ولا يعنى التشكيلُ بظاهرِ اللفظِ وإنما هو مجموعةُ العلاقاتِ والمجموعاتِ التركيبيةِ التي تحملُ معانٍ مختلفةً فتثيرُ انفعالاتٍ متباينةٍ بين سرورٍ وخوفٍ وخشيةٍ واطمئنانٍ. (الصفار، 2020 م، 59)

وبما أن النصَّ البلاغيَّ يرتكزُ في تناولِه للنصوصِ على ما تبرزُه القيمُ البلاغيةُ من علاقاتٍ في مستوياتِ الدلالةِ لتجسيدَ مجرى المعنى، وارتباطِ أبعادِهِ التي تُشكِّلُها هذه القيمُ بهيئةٍ كليةٍ شاملةٍ، (أبو رضا، 1987م، 17) إذن فالنصُّ مجموعٌ غيرُ قابلٍ للتجزؤِ، فالاستعارةُ والتمثيلُ والكنايةُ وضروبُ المجازِ المختلفةِ هي المحاسنُ التي ينشأُ عنها النظمُ لتشكلَ العلاقةَ الأسلوبيةَ بين الألفاظِ وهي موطنُ البلاغةِ، والجرجاني عبرَ عنها بالنظمِ، أما النقادُ فعبروا عنها بالصورةِ، فمن مجموعِ العلاقاتِ القائمةِ بين دلالاتِ الألفاظِ وأنواعِ المجازِ المختلفةِ تتكونُ الصورةُ، إذ يتجلى الجمالُ والحسنُ فيها. (دهمان، 2019م، 1/ 407)

أما العنوانُ بوصفهِ ثيمةً، فقد تعددتِ الدراساتُ والبحوثُ التي تحدثتْ عنه، لغوياً أشارتِ المعاجمُ اللغويةِ إلى معنى الظهورِ والاعتراضِ والقصدِ والإرادةِ، كما أنه تحملُ معنى الوسمِ والأثرِ. (الجزار، 1989م، 20).

ويعد العنوانُ من أبرزِ العتباتِ في دائرةِ البداياتِ الأولى لمحورِ النصّ وخطوطِهِ الأساسيةِ لارتباطِهِ بنواحِ التأويلِ وجوانبِ الدوالِ، وهو أيضًا كما قيلَ عنهُ رأسُ النصّ ومفتاحُهُ الأساسُ ونقطةُ الإرسالِ الأوليّ، ومن ثم فهو يرتبطُ بباقي جسمِ النصّ، ويمنحُه بذورَ النموِ والتطورِ، كما إنَّ العنوانَ بوصفِهِ قصدًا للمرسلِ يؤسسُ أولًا: لعلاقةِ العنوانِ بخارجِهِ، سواءً أكانَ هذا الخارجُ واقعًا اجتماعياً عامًا أم سيكولوجياً، وثانياً: علاقةِ العنوانِ ليس بالعملِ حسب، بل بمقاصدِ المرسلِ في عملِه أيضًا، وهي مقاصدٌ تتضمنُ صورةً افتراضيةً للمستقبلِ بوصفها استجابةً مفترضةً، لا بوصفَها لغةً بل بوصفها خطابًا. (الجزار، 1989م، 21)

إذن فالعنوانُ بنيةٌ إشاريةٌ مختزلةٌ ذاتُ دلالاتٍ مستفزةٍ للبنى الخفيةِ للنصّ، فهو تركيبٌ نصيٌّ، ومفتاحٌ منتجٌ ذو دلالةٍ ليس على مستوى البناءِ

الخارجيّ للعملِ، فقط بل يمتدُ إلى البنى العميقةِ ويستفزُ فواصلَه ما يدفعُ السلطةِ الثلاثيةِ (النص_ المبدع _المتلقي) إلى إعادةِ إنتاجٍ تتيحٌ لعواملَ النصّ الانفتاحَ على أكثرِ من قراءةٍ. (بادي، 1999، 114).

وبهذا التقديمُ الذي نظرنَا فيه لكلا المصطلحينِ (التشكيل، والعنوان) يمكننا أن نستشفُ ما لهما من ارتباطٍ وثيقٍ في تشكيلِ النصّ البلاغي، فالعنوانُ قد يكونُ كلمةً أو جملةً أو شبهَ جملةٍ تحملُ ببنيتَها السطحيةِ، هذه بنى عميقةٌ عبر علاقاتٍ خبريةٍ أو إنشائيةٍ حقيقيةٍ أو مجازيةٍ مزخرفةٍ بألوانِ البديعِ جناسًا أو تصريعًا وهذا التشكيلُ العلاماتي للعنوانِ هو الذي ينقلُ للمتلقي المعاني المخفيةَ وراءَ النصّ ليكونَ المقاصدَ الدلاليةَ التي يريدُ إيصالَها إليه.

وقد ارتأينا أن يكونَ مشغلَ المرواتي _عمار أحمد_ تحديدًا مرواتَه (من أسمائِه الحُزنَى) دائرةُ بحثِنَا، ما لبنيةِ العنوانِ في هذا النصّ من أثرٍ قرائيٍّ، إذ كانت ساحتُها المجازيةُ ثريةً فيه، وقبلَ الخوضِ في قراءةِ العنوانِ في هذه المرواةِ، نقفُ عندَها بوصفها نوعًا أدبياً له خصوصيتُه القرائيةُ التي تحتاجُ إلى تعريفٍ به، ولعلَّ خصوصيتَهَ القرائيةَ نابعةٌ من قلةِ سالكيهِ إن لم نقلْ ندرتُهَا الكتابيةُ، والمرْواةُ في أحدى خصوصياتِها تشتركُ مع الأجناسِ السرديةِ في الرويّ وتفترقُ عنها في خصوصيةِ "الواقعِ المرويّ بلسانِ راوٍ خبيرٍ بهذا الواقعِ، أو جزءٍ من هذا الواقعِ، إذ تتماهى الطبيعةُ مع سكانِها، ويتماهى السكانُ مع الطبيعةِ، وقل ذلك بشأنِ العملِ والعاملِ، راوٍ قادرٍ على صوغِ بنيةٍ سرديةٍ جديدةٍ، عمادُها الفضاءُ والمشهدُ، وقد تكتبُ البنيةُ بلغةٍ أخرى غيرَ لغةِ الكتابةِ، لغةِ الفوتو غرافِ، لغةِ السيرةِ الذاتيةِ، لذا فالمرواةُ ليست نصًا سردياً صرفًا يتحدثُ عن موضوعٍ، أو نصّ له بدايةٌ ونهايةٌ، إنما هي طريقةُ سردٍ تفرضُها طبيعةَ الأمكنةِ وساكنيهَا ... المرواةُ فعلٌ يتحركُ في أعماقِ الفضاءِ، متشكلٌ قبلَ الآنيةِ، كلُّه

ماضٍ، وحركتُه باتجاهِ المستقبلِ متوقفةٌ على المرواتي الذي يجيدُ الحفرَ في هذه الأعماقِ"، (المرواتي،2019م، 114) هكذا نرى أن الخصوصيةَ في هذا النصّ كامنةٌ في الراوي والمروي اللذينِ سيخلقانِ فضاءً قرائياً مختلفًا عن النصوصِ السرديةِ، الأمرُ الذي يتطلبُ قارئًا بأفقٍ قرائيٍّ مفتوحٍ على قراءةٍ قد تكونَ صادمةً. فالمرواةُ نصٌّ تسريديٌّ بامتياز، و"إذا كانَ السردُ كينونةً حاضرةً بالقوةِ، بحكم الهيمنةِ المتأتيةِ من القدمِ، والتجذرِ في التاريخِ الحكائي الطويلِ، فإن التسريدَ حضورٌ بالفعلِ، إنه النشاطُ الشخصيُّ، للحكّاءِ الذي يجبُ أن يتجاوزَ نشاطَ الحاكي (الراوي) الذي تجاوزَ بدورِه الحكواتي، فإذا كانَ الحاكي (الراوي) تجاوزَ الحكواتي بانتقالِ الحكايةِ إلى القصةِ، فإن الحكاءَ (المرواتي) عليه أن يتجاوزَ الحاكي (الراوي) إلى فضاءِ المرواةِ، يتجاوزُه بمهمة أولى هي توتيرُ المنتزعاتِ، ونقلُها إلى تلكِ المنطقةِ التي تمنحُها خصيصةً من خصوصياتِ الشعرِ، وتجريدًا يقتربُ حد التماهي مع الموسيقا. إن تذويبَ السرديّ بالشعريّ ليس منحى جديدًا بحد ذاتِه، فهو ظاهرةٌ وصلَ بها أدونيس إلى مراتبٍ عاليةٍ، وذهبَ بها محمد الماغوط (البدوي الأحمر)، إلى ما النثرُ يشبهُهُ"، (الصفار، 190/ 17)، وهذا الأمرُ يقودُنا إلى قضيةِ التداخلِ الأجناسيّ بين النصوصِ السرديةِ وبين النصوصِ الشعريةِ التي تأخذُ أشكالًا وكيفياتٍ متعددةً، حسب طريقةِ ونوعِ الأخذِ، فالمعتادُ أن النصَّ السرديَّ يأخذُ من الشعريّ بالقدرِ الذي لا يختلُ معَهُ وجودَه السردي، والأمرُ ذاتُه يحدثُ مع النصّ الشعريّ، وإذا اختلَّ هذا الأخذُ فقد النصُّ وجودَهُ الأجناسي وصارَ نصًا مفتوحًا، ويبدو أنَّ المرواة أكثرَ النصوصِ السرديةِ جرأة في الأخذِ ولا سيما من الموسيقا التي تحضرُ بقوةٍ في نصوصِ عمار أحمد لأنَّه "الفنُ الوحيدُ الذي يبقى بأقصى تجريدِه، بل إن المؤلفَ الموسيقي هو الفنُ الوحيدُ المعني بنقلِ المجردِ إلى منطقةِ تجريدٍ أعلى وأسمى، ومن هنا جاءتِ

المقولةُ الشهيرةُ، كلُّ الفنونِ تسعى لأن تكونَ موسيقا ... أي أنَّ امتزاجَ التجربتين سيعززُ جمالياتِ التشكيلِ من ناحيةٍ ويعمقُ الدلالاتِ في المستوياتِ العميقةِ" (المرواتي،2019م، 16) وما يسجلُ للمرواة عند عمار أحمد هو خلقُ الحكايةِ الشعبيةِ عبر توظيفِ ما هو يومي "على نحوٍ من الإيهامِ يصبُّ بالمحصلةِ في منطقةِ فرادةِ التسريدِ المرواتي، وهذا يكتملُ باعتمادِ المخيالِ التسريديّ على ذاكرةِ المرواةِ نفسِها، فمرتكزاتُها عندئذٍ ستكون شخصيةً متخيلةً في ماضٍ ما كان، وهكذا تستندُ على ذاكرتِها، فترى النصَّ الذي يوحي بأنَّه آشوريٌّ، أو صورةٌ مطربةٌ معلقةٌ على الحائطِ والدندنةِ بأغانيها، والشخصياتُ التاريخيةُ القديمةُ والحديثةُ، وتواريخُ الأمكنةِ وأحداثُها ترى أن كلَّ ذلك لا وجودَ له على أرضِ الواقعِ الماضي البعيدِ أو القريبِ، إنها مختلقةٌ ومسرّدةٌ لتتحقق"، (المرواتي،2019م، 16) ومثلُ هذا التوظيفِ من شأنِهِ التجديد في المتنِ العربيّ الذي طالما تقيدَ ببعثِ الحكايةِ الشعبيةِ من أعماقِ التاريخِ، لا أن يصنعَها من جديدٍ بثوبٍ معاصرٍ مطرزٍ برؤيةٍ مواكبةٍ للتطورِ في مختلفِ ميادينِ الحياةِ.

في مراوتِهِ (من أسمائِه الحزنى) التي حملتْ مجموعةَ عنواناتٍ داخليةَ هي:(التائهُ، الباسمُ مثل قلبِها، الذي ظلَّ يناورُ، ربيعُ الموصليّ، النحيبُ، العازفُ عن الفرحِ، المقهورُ، حاملُ الفانوسِ والقاموسِ، مسرجُ خيلِ الكلامِ، المتسائلُ، نكيءُ الجراحِ، الرائيُّ بعينِ الغيمةِ، الغريقُ الهاربُ، حيران، العازفُ على الناي) يخلقُ المرواتي عمار أحمد لدى متلقيهِ منذ الوهلةِ الأولى أفقًا قرائياً حزينًا، يوحي بكثيرٍ من الترقبِ القرائيّ لا سيما وأنَّ العنوانَ في مفتتحِهِ الرؤيوي الأولِ يذهبُ باتجاهِ التناصِ مع عبارةِ (من أسماءِ الله الحسنى)، وإذا كانتِ الحسنى صفةً لازمةً للباري عزَّ وجلَّ خالقِ الكونِ وما فيه، فإن الحزنَ صفةُ مخلوقِهِ الضعيفِ المتمثلِ بشخصِ المرواتي عمار أحمد.

تركيباً يتشكلُ العنوانُ من جملةٍ اسميةٍ يتقدمُ خبرُهَا على اسمِهَا، والتقديمُ لهُ دلالتُه النحويةُ والبلاغيةُ فقد تقدمتْ شبهُ الجملةِ التي تعدُّ من أكثرِ العناصرِ التركيبيةِ في الجملةِ حريةً في الجوازِ، فتُقدمُ وتُؤخرُ وتُحذفُ وتُذكرُ وتفصلُ بن عناصرِ الجملةِ المتلازمةِ الاتصالِ، فشبهُ الجملةِ تغني عن ذكرِ الجملةِ، وتقومُ مقامَهَا، (قباوة، 1989م، 259) ولهذا نجدُ شبهَ الجملةِ تؤدي مهمةَ الفعلِ أو ما يشبهُ الفعلَ لما بينهُما من ترابطٍ وثيقٍ، وسماتٍ مشتركةٍ جامعةٍ، إذ إن شبهَ الجملةِ ترتبطُ في الدلالةِ المعنويةِ بالفعلِ، أو شبهَ الفعلِ، فهو يدلُّ على ما حذفَ من أفعالٍ وأشباهُها، (مكتبي، 2017،171) ومن هنا تأتي أهميةُ شبهُ الجملةِ بمالها من آثارٍ بلاغيةٍ وجماليةٍ تثري النصَّ الأدبيَّ وتشحنُ الفكرَ اللغويَ ليأتي بدلالاتٍ ومعانٍ جديدةٍ، فقد جاءتِ العنايةُ لتخصَّ الثيمةَ المركزيةَ للعنوانِ ممثلةً بمفردةِ الأسماءِ التي تجدُ صداها بشكلٍ واسعٍ في متنِ المرْواتي، إذ جعلَ من هذه الأسماءِ صفاتًا لشخصياتِه وما عانتْهُ من هذه الظروفِ، ورفضِها للواقعِ الذي حلَّ بمدينتِهِ.

ولكلٍّ من هذه العنواناتِ فكرةٌ ودالةٌ من الدوالِ التي يحملُها، إذ يتحدثُ السارِدُ عن الآهاتِ والآلامِ التي قاستْ مدينتُهُ منها، والأوجاعِ التي أحسَّ بها من عزلتِهِ وغربتِهِ وابتعادِه عنها، وقد استخدم شبهُ الجملةِ (من أسمائِه الحزنى) دليلًا على ديمومةِ الهمومِ والأحزانِ التي أحاطتْ بمدينتِهِ بتلكَ الفترةِ المظلمةِ، حين سيطرَ الأعداءُ على ثرواتِ هذه البلادِ وأفراحِها ومسراتِها، وجعلَ من مدينتِهِ قبورًا لأصحابِها حتى أصبحوا يتمنونَ الموتَ من كثرةِ الجوعِ وألمِ الاختناقِ الذي ألمَّ بهم، وأدخلوهُم في موجةِ الرعبِ وانتهاءِ الحياةِ فاختار هذه الأسماءَ التي نمتْ على مدى كرهِهِ لواقعِهِ وإيهامِ نفسِهِ بأنَّ هذا الواقعَ لا يمكنُ أن يدومَ، ولابدَّ من نهايةٍ مفرحةٍ له، فتراه يتخيلُ الأشياءَ الجميلةَ التي ظنَّ أنه سيراهَا تحاكيهِ كما

تركَها سابقًا، وتجسيدًا لذلك سننتخبُ عيناتٍ من المرواةِ التي تدورُ في الفضاءِ الدلالي المشخصَ أعلاه، ومنها:

أولًا: (التائه):

يشتغلُ صفة هذه الشخصية بتركيبة المفردةِ تركيبا واضحاٍ في الفضاءِ الدلاليّ الحزينِ للعنوانِ الرئيسِ بوصفِ التيه مسببًا من مسبباتِ الحزنِ، ولونًا من ألوانِهِ، وقد جاءَ هنا اسمًا من أسمائِه الحزنى، في مسعىً من الذاتِ الراويةِ لتجسيدِ مشهدٍ من مشاهدَ الحزنِ العراقيّ الذي يحتلُ مساحاتٍ شاسعةٍ من حياةِ العراقي، ومن تجلياتِ هذا المشهدِ هذا المقطعُ السرديُّ: " وما زالَ في حيرتِهُ، يقلبُ الأوراقَ، والأيامَ، محاولًا أن يرويَ ظمأً عزَّ كثيرًا على الارتواءِ، ويواري ذكرياتٍ تحزُّ فرحَهَا الروحُ، وينكأُ ما نامَ من الجروحِ...من أنا من أنا!!!!!!؟! يأخذُني الصباحُ إلى الضحى ليسلِمَني إلى الظهرِ في دوامةِ أداءٍ تحتَ مراقبةِ كائنٍ يشبَهُ وقتًا قميئًا... أما أنا فتائِهٌ عظيمٌ مثلكَ، ولم يَدُرْ بخلدي يومًا أنكِ ستكونين الألمَ، وأنتِ الأملُ، أنا مرهق..." (المرواتي،2019م ،37)

فالتيهُ هنا يأتي كنايةً عن حيرتِهِ وذهولِهِ مما حلَّ به، إذ وقفَ مقلبًا أوراقَهُ، ومحاولًا استذكارَ واقعِهِ ومقارنتِهِ بمخيلتِهِ التي طالما استدعاها لتكونَ تلكَ الأحلامَ المستقبليةَ متحققةً بالفعلِ، إذ ظنَّ أنَّها تعودُ حافلةً بنجاحاتِ الحياةِ حتى أدركَ أنَّه واقعٌ لا بد من تقبُلِهِ، إذا لم يكنِ اليومَ فغدًا، فهو آتٍ ومحتومٌ، فقد كنَّى عن آلامِهِ بتركِهَا وقبولِ واقعِهِ الجثومِ المرصعِ بثيمةٍ مؤثرة في النفسِ، هي "التائه"، ومما لا يخفى علينا أنَّ الراوي شكلَّ مرواته بجناسٍ غيرِ تامٍ وهو (الألمُ والأملُ) وهو جناسٌ مضارعٌ جاءَ به لإقناعِ المتلقي بشدةِ حيرتِهِ، إذ لم يعدْ مفرقًا ما بينَ ألمِهِ وأملِهِ .

ثانياً: النِّحيب

لا تبتعدُ اسم هذه الشخصية بصيغتِهِ المفردةِ أيضًا عن الأجواءِ الملبدةِ بالحزنِ في عمومِ العملِ، بل جاءتْ لترسمَ صورةً أخرى من صورِ الحزنِ في (من أسمائِهِ الحزنى)، فالنحيبُ يمثلُ درجةً قصوى من الحزنِ وهو لا يكونُ إلا على أثرِ فقدٍ كبيرٍ، أو ألمٍ موجعٍ جدًا، ويزدادُ قوةً دلاليةً عندما يكونُ صادرًا من الرجلِ، لأن الرجالَ لا يبكونَ إلا في الشدائدِ، هذه القراءةُ التعالقيةُ مع العنوانِ الرئيس التي تكشفُ عن تعالقاتٍ دلاليةٍ تكامليةٍ بين العنوانِ الرئيسِ والعنوانِ الداخليّ، يدعمُهَا ويسانِدُهَا ما نراهُ في متنِ المرواةِ (النحيب) ولا سيما هذا المقطعِ النصيّ:

"كانت ألسنةُ حالِهم تقولُ:(لقد حلَّ في المدينةِ العارُ والدنسُ) فلا أعيادَ إذن.. كنتُ أودُّ أن أقولَ لك في عيدِكِ: عيدٌ مقبلٌ وأنتِ في بيتِكِ تضحكينَ ملءَ روحِكِ على بكائِكِ زمنَ النزوحِ. عيدٌ مقبلٌ أتمنَاهُ يومًا مكتملَ القيافةِ نهارًا ثرثارًا بجمالِ الحياةِ، وليلًا تعافى من أنينِ الجروحِ." (المرواتي،2019م ،30). ثم يكملُ قائلًا: "عيدٌ مقبلٌ ألوانُه أمانَكِ على الولدِ والزوجِ والأخِ، واتزانِ البلدِ. عيدٌ مقبلٌ وكلُّ الذينَ يحارونُ كيفَ يتغزلونَ ويريدونَ من حبيباتِهم الحريةَ في الكلامِ والحبِ، يرضونَ لأخواتِهم وبناتِهم أن يعشنَ الحريةَ نفسَها؛ ليقضُوا على انفصالٍ يكادُ يخنقُ أعمارَنا ولكنِّي أحجمتُ عن القولِ لكيلَا أسيء إلى التفاؤلِ وعشاقِهِ الصادقينَ." (المرواتي،2019م، 37) شكّلَ المرْواتي عنوانَهُ بصيغةِ المبالغةِ على وزنِ (فعّيل) وتدلُّ على المبالغةِ في الصفةِ، (الفيومي، 2009م، 699/2) وهي كنايةٌ عن كثرةِ الشكوى والندبةِ على ما فقدتْهُ مدينتَهُ من أهلِهَا المحبينَ لها واستيلاءِ من هم لا دينَ لهم وسِمَتُهم العبوسةُ والنحسُ وتطايرُ الشرّ من بينِ أعينِهم، فأخذَ يشكي لأبيهِ متألمًا متحسرًا، من أنَّه لا أعيادَ بعد اليومِ، وانتقى ثلةً

من العباراتِ جمعَ فيها تضادًا كـ(تضحكين_ بكائك)، ومقابلةً كـ(نهارًا ثرثارًا بجمال الحياة –ليلًا تعافى من أنين الجروح) مازجًا فيها جناسًا (ألوانه_أمانك) وهو جناسُ تصحيفٍ، ولعلَّ اختيارَهُ لهذا التشكيلِ البلاغيّ جاءَ ليعبرَ عن خيبةِ الأملِ تلك التي أصابتْهُ، حالَ دخولِ هذا العدوِ وهيمنتِه والشعورِ بالانهيارِ إزاءَ ما حدثَ، وفقدانِ الأملِ برجوعِها كما كانت على سابقِ عهدِهَا.

ثالثًا: (الذي ظل يناور)

تشتغلُ التسمية لهذه الشخصية بطاقةٍ مواربةٍ لا تعطي نفسَها للوهلةِ الأولى، فالمناورةُ قد لا تنضمُّ بشكلٍ مباشرٍ إلى فضاءِ الحزنِ الذي يضربُ بخيمتِهِ على نصوصِ المرواةِ، لأنَّ المناورةُ تعكسُ للوهلةِ الأولى شخصيةً مراوغةً أو ذكيةً حسبِ الموقفِ، أي أنها تشتغلُ في منطقةِ الدلالةِ السلبيةِ كما تشتغلُ في منطقةِ الدلالةِ الإيجابيةِ، وما يحسمُ هذا الأمرَ هو الموقفُ الذي تتصرفُ على أثرِهِ الشخصيةُ، أو السياقُ النصيُّ الذي يردُ فيه هذا الموقفُ، كما هو حاصلٌ في هذه المرواةِ، إذ يقولُ الراوي: " رجلٌ ينزوي عن الكلامِ، ويستغرقُ في استرجاعِ ربيعٍ في إثرِ ربيعٍ سبعينَ مرةً أو أكثرَ، ويستغرقُ ليغرقَ ناجياً من هولِ ما مرَّ، هولُ الذي صارَ الأمرُ عبرَ تاريخِ نكباتِهِ الشخصيةِ التي مرتْ به إلى هذا الفراغِ الخريفيّ.. نعم حزينٌ وناشفٌ يعششُ العطشُ في أيامِه ... كنتُ أشكُ في أن قاموسَهَا مفردةٌ حلالٌ؛ لأنَّه بدعةُ ضلالةٍ، وكلُّ ضلالةٍ في النارِ_ نعم موجٌ متلاطمٌ من الميتاتِ وعشاقِ منفذيها لديمومتها؟! (المرواتي،2019م، 24–25).

فالمواقفُ الواردةُ في هذا المقطعِ تنحو بالمناورةِ هنا منحى دلالياً سالبًا، تربطُ معها دلالةَ المناورةِ بالجوِّ النفسيّ الحزينِ الذي يخيمُ على فضاءِ المقطعِ، الذي يتجسدُ في مجموعةٍ من الصورِ السرديةِ التي يطرحُها المرواتي ومنها هذه

الصورةُ: (يستغرقُ ليغرقَ ناجياً من هولِ ما مرَّ)، ولعلَّ أولَ ما يلفتُ نظرَنا هي المفارقاتُ التي اعتدنا على رؤيتِها في نصوص المرواتي، فهو -أي المرواتي- يجمع في مفردتي (يستغرق _يغرق) جناسًا ناقصًا، دلالةً على تعلقِهِ بتغييرِ واقعِ مدينتِه لأنّهُ يأبى أن تكونَ أسيرةً بيدِ الأعداءِ وأن تفقدَ كرامتَها وقدسيتَها، فقد طمسوا معالمَها وشوهوا هويتَها، حتى جوها باتَ ملبدًا بالغيومِ المختنقِ بالدخانِ.

إنَّ تكاثفَ الصورِ لدى الساردِ في مخيلتِهِ حملَ لنا جملةً من الكناياتِ والاستعاراتِ عبّرَ عنها بحرمانِ إقامةِ الأعيادِ والفرحاتِ التي قمعوا أهلَ المدينةِ قسرًا وجبرًا بسبب شرائعَ جاءَ بها الأعداءُ، وهي بعيدةٌ كل البعدِ عن الدستورِ الرباني، بل كانت طريقةً رسمَها هؤلاءُ لتكونَ حجةً للسيطرة على حريةِ هذه المدينةِ، إذ حرموا ما يرونه منافيا لمنافعِهم، وحللوا ما وافقَ أهواءَهم، وعبَّرَ عن ذلك بقولِهِ: "من يجرؤ على إقامةِ حفلِ عيد ميلادٍ وسطَ هذا الموجِ المتلاطمِ من الميتاتِ...كانَ ممنوعًا أصلًا بقمعٍ مخفي من تركيباتٍ نفسيةٍ واجتماعيةٍ صرتُ أشكُّ في أن في قاموسِها مفردةٌ حلالٌ!!!لأنَّه بدعةٌ، وكلُّ بدعةٍ ضلالةٌ، وكلُّ ضلالةٍ في النارِ"، (المرواتي،2019م، 26) ويصفُ مستبدلًا أدواتِ الأملِ والحياةِ بأدواتِ اليأسِ، فأوأدَ بذلك الصورَ الحيةَ الجميلةَ (موج متلاطم ،عشاق، استبشار، السرور، البشريات، تجذر، الأمنيات) فقالَ: "موجٌ متلاطمٌ من الميتاتِ وعشاقُ منفذيها لديمومتها ... تجعّدُ الاستبشارِ وتيبسُ السرورَ في النفوسِ، وصاروا مثل أوراقِ الخريفِ تنسحقُ تحتَ أقدامِ فصائلِ الخرابِ واليبابِ، واندحرت البشرياتُ، وفرَّ الوقتُ من الساعاتِ، وتجذرَ _أكثر_ المستحيلُ في الأمنياتِ" (المرواتي،2019م ،26). يستعملُها مجتمعةً هكذا ليستنهضَ همم المتبقين، أن في هذه المدينةِ ما ليس لغيرَها من الحياةِ والروحِ المتجددةِ المنتظرةِ للفرجِ، فهي طامعةٌ أن تخرجَ ولو ببصيصٍ من الأملِ حتى كلماتها تأبى اليأسَ

وتنظرُ لمستقبلٍ يُخرِجُها من خرابِها المتجثمِ بها. مجسدًا بشكلٍ لا شك فيه مناورةً بين حزنٍ جاثمٍ على الصدورِ، وبين بصيصِ أملٍ يشتغلُ عليه الراوي ويناورُ به، علَّه يبددَ هذا الحزنَ ويقضي عليه. لذا نراه يقولُ في خاتمةِ النص: " أنا لا أكابرُ أنا أناورُ؛ لأنجو" (المرواتي،2019م ،26) ليقنعَ من حوله أنها ستخرجُ من هذا السوادِ إلى حلمٍ بريءٍ وهي الطفولةُ والبراءةُ.

رابعًا: (الباسم مثل قلبها) و (ربيع الموصلي)

وإذا كانَ اسم الشخصية الثالثةِ يشتغلُ على شعريةِ المواربةِ مع العنوانِ الرئيسِ، فإنَّ اسمي **(الباسمُ مثلُ قلبِها)**، و **(ربيعُ الموصلي)** يشتغلانِ على شعريةِ التناقضِ الدلاليّ مع العنوانِ الرئيسِ، وشعريةُ التمنعِ مع متنِه القرائِي، فالعنوانان كلاهُما في دلالتِهما الأولى يعكسانِ فضاءً من الفرحِ والحيويةِ والنشاطِ والرؤيةِ الإيجابيةِ للحياةِ، فجملةُ **(الباسمُ مثلُ قلبِها)** بما تكتنزُها من جماليةِ التشبيهِ المتجسدِ في تشبيهِ بسمةِ الوجهِ ببسمةِ القلبِ، وجماليةُ الاستعارةِ المكنيةِ المتجسدةِ في إضفاءِ صفةِ الوجهِ **(الابتسامة)** على القلبِ، وجملةُ **(ربيعُ الموصلي)** بجماليتِها الاسميةِ المتجسدةِ في المضافِ والمضافِ إليه، توحيانِ بالهدوءِ والسكينةِ، والراحةِ والفرحِ، إلا أن هذه الصفاتِ الإيجابيةِ الساكنةِ في العنوانِ لا تصمدُ مع ما موجودٌ في متنِ المرواتينِ، مما يجعلُ القارئَ يعيدُ ثانيةً الرأيَّ في أفقِ القراءةِ المتشكلةِ من قراءةِ العنوانينِ بمعزلٍ عن متونِهما، ولعلَّ خيرَ مثالٍ يجسدُ هذا الكلامَ قولُ الراوي في مرواةِ **(الباسمُ مثلُ قلبها)**: "مازالَ فستانُكِ الضاحكُ ببهجةِ أنوثتِكِ الأولى يرنو لي فتشرقُ في روحي ابتسامةً تعاندُ الغيابَ، وتتأبى على اليبسِ وتنأى بي وبها عن الاندثارِ.. ضحكةُ فستانِكِ كانت تحيلُ الشارعَ الممتدَ طويلًا بين بقالةِ الحاج أمجد ورأس الشارعِ المؤدي إلى المدرسةِ البعيدةِ..أووووه يا لها من مسافةٍ نقشتْ في فضائلها أجملَ الأحلامِ،

وأكملَ الآمالِ...كيفَ تحولَ الفرحُ المأمولُ إلى حزنٍ قابضٍ مفتولٍ؟!!" (المرواتي،2019م ،18) هكذا نرى العنوانَ الذي يمارسُ معنا لعبةَ التمنعِ ينهارُ أمامَ المتنِ الذي يكشفُ عن أن تلكَ الابتسامةَ للوجهِ والقلبِ معًا لم تكن إلا في الماضي، أما الحاضرُ فيتسيدُه الحزنُ، وما العودةُ إلى الماضي إلا نوع من الهروبِ من هذا الحاضرِ، والمرواتي هنا يستخدمُ اسم الفاعلِ للدلالةِ على دوامِ وجودِ البسمةِ في الماضي ودوام استمرارِها في ذاكرتِه إلى الحاضرِ – لحظة كتابة النص – وعبّرَ عنها بفنِ الاستعارةِ، فاستعار بلفظة الباسمِ عن انتعاشِ هذه الذاكرةِ وابتهاجِها، واختارَ أن يجعلَ من طفلةٍ مغمورةٍ بالفرحةِ بمجيء العيدِ ولهفتِها بثيابِها الجديدةِ التي تريدُ أن يراها أهلُ زقاقِها بأجملِ ما يكون، متوجهةً إلى صاحبِ البقالةِ الذي يتجمعُ عنده أولادُ الزقاقِ مهنئينَ بالعيدِ، ولكن ما يلبث أن ينتهي هذا الفرحُ إلى خيبةِ أملٍ وخذلانٍ، إذ تحول إلى حزنٍ وذعرٍ وقلقٍ من مستقبلٍ أثقلَ اليأسُ منكبيه، وهنا تأتي هذه المفارقةُ لدى المرواتي التي نجدُ فيها حسنَ تخلصٍ، منه فهو يخرجُنا من هذا الخذلانِ والابتئاسِ والخوفِ إلى كينونةِ _الابتسامِ_ التي شابهت قلبَها الودودِ، واحتضنَ من حولِها جميعَهم بآياتِ القربِ والمحبةِ، فهي لا تنسَ أهلَها مهما أصابتْها بنكباتِ الحياةِ وتفشي الفسادِ في بلادِها، إثرَ إغارةِ العدو عليها وتوغلِهِ بأزقتها، وتقولُ له: ابتسم مثل قلبي.

هذا الأمرُ يحضرُ في مرواةِ **(ربيعُ الموصلي)** أيضًا التي جاءتْ حاملةً لهويةٍ شخصيةٍ موصليةٍ لا يلتقي واقعُ حياتِها مع دلالةِ اسمها الموحيةِ بالنظارةِ والجمالِ، ولا ينطبقُ عليها المثلُ القائلُ لكلِّ إنسانٍ من اسمه نصيبٌ، ولعلَّ خيرَ شاهدٍ على هذا الكلامِ ما جاء في هذا المقطعِ: " آآآه كيف ضاعَ ما ضاعَ، وغابَ الضوعُ، واندثرت الأحلامُ وانتحرتُ الرغباتُ، ونشفَ الوقتُ من ليونتِه.!!!... وأعيدُ سؤالي الذي يحزُّ قلبي وحنجرَتي: كيفَ تخشبَ الوقتُ؟ ومن

أضرمَ النارَ فيه ليتفحمَ؟" (المرواتي،2019م،31) معبرًا عنها بأسلوبِ الاستفهامِ التعجبي والإنكاري فقد استنكرَ ما وصلتْ إليه مدينتَه هذه التي كانت تعجُّ أسواقَها بالناسِ صبيانًا وبناتًا جميلاتٍ، وتتوافدُ في أيامِ الجمعِ مجتمعين في دفءِ شتاءِ المساجدِ وبردِها الرقيقِ صيفًا، ورجوعِهم إلى أمانِ بيوتِهم التي حوت موائدَ غدائِهم فرحينَ مبتهجينَ، ولم يهدْ أي من العائلاتِ المعروفةِ في مدينتِه كـ (الصقالِ، البنجويني، الرضواني، الرمضاني) أو أي من مريديهم، (المرواتي،2019م، 31) وهنا نلحظُ أن الراوي قد جمعَ بين المفارقاتِ اللطيفةِ الملفتةِ للنظرِ ابتداءً من عنوانِه _ ربيع الموصلي_ مرورًا بمتنِه الذي زخرَ بعددٍ من المجازاتِ، فاختارَ اسمًا لشخصيتِه وهو (ربيع) للتعبيرِ عن جمالِ مدينتِه وحيويتِها قبل دخولِ داعش عليها، واسترسلَ متحدثًا عن سكانِها البسطاءِ الذين اقتصرت سعادتَهم على الأشياءِ الرمزيةِ، كتجمعِ الأهلِ والأصدقاءِ والصلاةِ في أروقةِ المساجدِ والتجمعِ في الأسواقِ الشعبيةِ، مقتنينَ منها حاجاتِهم، حتى سيطرَ عليها العدو فوقفَ متسائلًا متألمًا موجوعًا: "وأعيدُ سؤالي الذي يحزُّ قلبي وحنجرتي: كيف تخشبَ الوقتُ؟ ومن أضرمَ النارَ فيه ليتفحمَ؟) فالساردُ هنا يرصدُ انتهاءَ وقتِ الأمانِ وشيوعَ الخوفِ والتوترِ وتلاشي السكينةِ في (موصله) التي اعتادَ أن يراها آمنةً هادئةً، كما أنَّه وقفَ على تلكَ الأحكامِ والقوانينِ الصارمةِ التي جاءوا بها مدعينَ أنّها ترجعُ إلى الدينِ الإسلامي، ولا إسلامَ مطلقًا فيه، بل إنَّه مجموعةٌ من القوانينِ وضعوها ليقمعوا بها أهلَ هذه المدينةِ فخطأوا الصائبَ وصححوا الخاطئَ على نحوٍ تخدمَ مصالحَهم الشخصيةِ، وبذلك استطاع المرواتي أن يرسمَ بقلمِه مستعينًا بطائفةٍ من الاستعاراتِ لوحة تشكيلية يربطُ العنوانَ بأفقِ متنِهِ.

خامسًا: (العازف عن الفرح)

التركيبةُ الاسميةُ التي يتشكلُ منها هذا العنوانُ تؤكدُ المنحى الأسلوبيَ الذي يتخذُه المرواتي في اختيارِ عناوينِه بدءًا من العنوانِ الرئيس (من أسمائه الحزنى) وانتهاءً بآخرَ عنوانٍ داخلي، إذ لم نجدْ توظيفًا صريحًا للفعلِ بأنواعِهِ الثلاثةِ في العناوين، وهذا يعني فيما يعنيه غيابُ الفاعليةِ المقاومةِ للإجواءِ الحزينةِ المهيمنةِ على فضاءِ المتنِ بمراويها المتعددةِ، ومنها (العازفُ عن الفرحِ) بتشكيلِه البلاغيِّ القائمِ على الاستعارةِ بكلِّ ما تحملُها من طاقةٍ انزياحيةٍ تحلقُ في سماءِ المجازِ، فنرى تبادلًا بين مهمتي كلٍّ من الموسيقى والحزنِ الذي نراه يستعيرُ من الموسيقى فاعليةَ العزفِ، ليعبرَ بذلك عن مدلولٍ صريحٍ هو أنَّه – أي المرواتي– لا يملكُ أيةَ شجاعةٍ في مواجهةِ الحزنِ أو محاولةَ تخفيفِهِ، إنْ لم يقدرْ على تبديدِهِ فيقول: "إذا الليلُ جثمَ، وأمطرت سماؤُنا فيوضَ الحممِ، واستجارَ الخوفُ بنا! علِمنَا أن الصبحَ سيكونُ أشدَّ سوادًا.. أتعلمونَ ما معنى أن يموتَ شيخٌ عطشًا، وهو يبعدُ عن دجلةَ أمتارًا ...؟! اشهدي يا قليعات اشهدي!! لا !!!! لن تشهد ، لأنها الآن شهيدة أيضًا، أهاا!! الشيءُ يُذكر، إذ يجبُ أن أقولَ: إن البيوتَ القديمةَ لم تتهاو بسببِ الحممِ تلك لا!!!! بل عَظُمَ أمرُ خيانةِ الأهلِ عليها، وضراوةُ الوحوشِ الأنيقةِ القادمةِ من أقاصي الثأرات، والأطماعُ فلم تُقاومْ، كانت قريبةً من بعضِها كقربِ ساكنيها..." (المرواتي،2019م، 41) هكذا يفاجئُنا المرواتي في ابتداعِ تشكيلٍ جديدٍ من تشكيلاتِهِ البلاغيةِ الجميلةِ ألا وهو (الاقتباسُ)، إذ يُلَوِحُ لنا عن تناصٍ، وإن كان بعيدًا مع أيةٍ من آياتِ القرآنِ الكريمِ هي قوله تعالى: ((وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (17) وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ))، (سورة التكوير، الآية: 17–18) في مسعى منه إلى تصويرِ هولِ ما وقعَ فيه عندَ جثومِ العدو في أرضِه، مشبهًا إياه بيومِ القيامة، راسمًا بذلك أجواءً شديدةَ التقاربِ بينهما،

تتمثلُ في إشاعتِهما لأجواءِ الخوفِ والذعرِ التي تصيبُ الإنسانَ على ما ذكرَ في تفسيرِ الآيةِ المباركةِ المذكورةِ عن أهوالِ يومِ القيامةِ من جهةٍ، وخلقِ حالةٍ من النفسيةِ القلقةِ، تبتعدُ فيها الذاتُ الروايةُ عن السكينةِ والهدوءِ التي كانت فيها، فهي عزيزةٌ في مدينتِها راضيةٌ بأقلِ ما عندِها، وهي فرحتُها برغيفِ الخبزِ الذي تخبزُه لها أمُها، أمُها الفخورةُ بأثاثِ بيتِها ومقتنياتِ منزلِها، وكرمُ ضيافتِها إلا أن ذلكَ لم يدمْ طويلًا، فما لبثَ أن تحولتْ هذه الأدواتُ إلى قطعٍ جامدةٍ تفتقرُ إلى الأطعمةِ، وأصبحت أغلفةَ الأجهزةِ والأثاثِ المستعملةِ التي احتفظوا بها، لحاجتِهم لها في يومٍ ما هي طعامُهم المتوفرُ في وقتٍ انقطعتْ عليهم أبسطُ أنواعُ المؤنةِ، وما أنْ أطلَّ المرْواتي ورأى الموقفَ على حدِّ قولِه بـ"عينِ الغيمةِ بقعًا سوداءَ وأغرابًا ظلت ظلالَهم عالقةً بنهارٍ يتلوى..!!قال: أنا ابن الحدباءِ فما هذه النُدبُ الجارحةُ الروح...ومن هؤلاء؟!!وهل كانَ يقدرُ على عدمِ الإطلالِ؟!أنضُ عنكَ ما لا يليقُ بألوانِ استبشارِكَ على الرغمِ من كلِّ هذا...نعم هو كثيرٌ وقاتمٌ وثقيلٌ ومُمضٍ و...و...." (المرواتي،2019م، 46) إذًا فهو بقولِه هذا يقرُّ بعزوفِهِ عن الفرحِ فهو يرى واقعَ مدينتِه قد جاعتْ وتوجعتْ وتألمَ أطفالُها، وقد انضوت هذه الآلام لتكونَ في موطِنِها، ونرى في ذلك حشدًا كبيرًا من الصورِ والاستعاراتِ التي اجتمعتِ لتنقل هذا الواقعَ.

سادسًا: (مسرحُ خيل الكلام)

آثر المرواتي على أنْ يصبَ دلالاتُه في فضاءِ سردِه بأسلوبٍ شعريٍّ مميزٍ، فالناظرُ إلى عنوانِه قيد الدرس يرى أن الكلامَ بات له خيلًا يمتطيها ليكونَ مستعدًا لمواجهةِ عدوٍ في ساحةِ المعركةِ، وتنطوي تحت هذا العنوان استعارةٌ مكنيةٌ لطيفةٌ تخلقُ معها صورةً تشبيهيةً، يشبهُ فيها الكلامَ بالخيلِ، وأن لها --اي

الخيل- فارسٌ يمتطيهِ، في إشارةٍ دلاليةٍ واضحةٍ لقوةِ فعلِ الكلامِ التي تضاهي قوةَ فعلِ الخيلِ، إذ يقول:" وهو الذي _ربما تراه معتوها_ أسرجَ خيلَ الكلامِ ليستعدَّ _واثقاً_ واقفًا أزاءَ شراسةِ الظمأ، شاهراً بوجههِ بريقَ قطرةِ ندى.... ورائقًا بالرحيقِ راسخًا بوجهِ هذا الحريقِ!! ليوقفَ الزمنَ القلّابَ الزمن الزمن نعم هذا! نعم هذا أراه وكأنَه لا يراني...هو" (المرواتي،2019م، 58). الناظرُ لنصه يرى هذا الكمَّ الدلاليَّ المتمثلَ بمفارقاتٍ شتى، فهو يستعيرُ عن الظمأ بالعدو، وببريقِ قطرةِ ندى عن لمعانِ سيفهِ بوجههِ لنراه _كما اعتدنا عليه_ يكسرُ أفقَ توقعِنا بـ(رائقًا بالرحيق راسخًا بالحريق) كي يلفتَ النظرَ إلى أن سحرَ امتطاءِ سرجِ الكلامِ لا يقلُّ عن سحرِ امتطاءِ سرجِ الخيلِ، فخيلُ الكلامِ هنا رسولُه إلى المتلقي، استطاعَ المرواتي هنا أن يصورَ هولَ ما حدثَ له من خلالِ هذا التجانسِ الجميلِ (رحيق وحريق)، وطباقَ السلبِ بين (أراه ولا يراني)، فقد أحسنَ في جمعِ هذه المجموعةِ من الفنونِ البلاغيةِ في نصٍّ لا يتجاوز الأربعةَ سطورٍ، ليوصلَ لنا إصرارَه في نقلِ همومِه وآهاتِه فتراه رافضًا لهذا الواقعِ، مسلياً نفسَه بحزمةٍ من الإرهاصاتِ النفسيةِ التي تدعمُه لنسيانِ ما حصل.

الخاتمة:

بعدَ هذه القراءةِ النقديةِ للعنوانِ في مشغلِ المرواتي، تحديدًا ما جاءَ في (من أسمائِه الحُزنى) توصلنا إلى الآتي:

- يشكلُ العنوانُ قيمةً قرائيةً عاليةً من خلالِ عمقِ تعالقِهِ القرائي مع العناوينِ الداخليةِ للمراوي من جهة، ومع متونِ تلكَ المراوي من جهةٍ ثانيةٍ، تجسدتْ ذلكَ على نحوٍ واضحٍ من خلالِ قراءتِنَا الطوافةِ كما يقولُ آيزر بين العنوانِ الرئيسِ وبين العناوينِ والداخليةِ مع متونِها، وتمثلتْ تلك العلاقةُ بتعالقٍ مباشرٍ وصريحٍ بين العنوانِ الرئيسِ (من أسمائه الحُزنى) وبينَ أغلبِ العناوينِ الداخليةِ، من ذلكَ عنوانُ (التائه) و (النحيب) و (العازف عن الفرح)، وتعالقٍ غير مباشرٍ يتوارى فيه العنوانُ ويمتنعُ عن التصريحِ المباشرِ بعلاقتِهِ مع العنوانِ الرئيسِ، لكنَّ متنَهُ يفضحُهُ، فيرفعُ عنه كلَّ اللبسِ كما في المرواة (الذي ظلَّ يناورُ)، وتعالقٍ ثالثٍ يشتغلُ بشعريةِ التنمعِ والتضادِ موهمًا القارئَ للوهلةِ الأولى بتضادِهِ مع العنوانِ الرئيسِ، إلى أن القراءةَ التعالقيةَ بين العنوانِ الرئيس ومثل هذا العنوانِ ومتنهِ تكشفُ عن تواشجٍ علائقيٍّ كبيرٍ يشتغلُ على شعريةِ التضادِ. كما في (الباسم مثل قلبها) و (ربيع الموصلي)
- بلاغياً جاءتْ عناوينُ المرواتي بطاقةٍ انزياحيةٍ عاليةٍ تنوعتْ بين الكنايةِ من مثلِ (التائه) و (النحيب) وبين الاستعارةِ من مثل (العازف عن الفرح) و (مسرجُ خيل الكلام)، وبين التشبيهِ من مثل (الباسم مثل قلبها)، فضلًا عن حضورٍ قويٍّ للبلاغةِ في الكلام عن شخصياته التي في حقيقتها شخصية واحدة يؤكده العنوان الرئيس (من أسمائه ...)

خيمَ الفضاءُ الدلاليُّ للعنوانِ الرئيسِ على المتونِ النصيةِ على نحوٍ يرصدُ فيه القارئُ تغلغلَ ثيمةُ الحزنِ بين ثنايا النصوصِ، مما يعكسُ المقصديةِ الواعيةِ والعاليةِ للمرواتي في اختيار عنوانِه الرئيسِ، كما تتجسدُ هذه المقصديةُ أيضًا في الشبكةِ العنكبوتيةِ التي يربطُ العنوانَ الرئيسَ بالعناوينِ الفرعية.

مكتبة البحث

أولًا: المصادر والمراجع

- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري(1414). ***لسان العرب***. ط3. بيروت: دار صادر.
- أبو رضا، سعد (1987). ***في البنية والدلالة رؤية في نظام العلاقات في البلاغة العربية***. ط1. الإسكندرية: منشأة المعارف.
- الجزار، محمد فكري (1988). ***العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي***. ط1. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جيرو، بيير(1988). ***علم الإشارة السيمولوجيا***. (د. ط). (ترجمة: منذر عياشي). دمشق: دار دلاس
- الصفار، ابتسام مرهون (2010). ***جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم***. ط1. إربد: عالم الكتب.
- دهمان، أحمد علي (2019). ***الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا***. ط1. دمشق: دار طلاس.
- الديوب، سمر(2013). ***جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي القديم شعر صدر الإسلام أنموذجا***. ط1. طرطوس: دار أرواد.
- الفيومي، أحمد بن محمد (1987). ***المصباح المنير في غريب الشرح الكبير***. ط1. لبنان: مكتبة لبنان.
- قباوة، فخرالدين (1989). ***إعراب الجمل وأشباه الجمل***. ط5 . حلب: دار القلم العربي
- المرواتي، عمار أحمد (2019). ***من أسمائه الحزنى***. ط1. بيروت : الفرات للنشر والتوزيع.

ثانياً: الدوريات

- بادي، إبراهيم (1999). ***دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخير***. العدد:26. بغداد: مجلة المدى.
- المرواتي، عمار أحمد(د.ت). ***فنّ التسريد من سيرة المرواة***.. العدد:190. السنة السابعة. بغداد: جريدة الأديب الثقافية.

• مكتبي، عبد الله (2017). ***الآثار البلاغية لسياقات شبه الجملة النحوية دراسة تطبيقية على نماذج من شعر نزار قباني.*** العدد: 39. مجلة جامعة سليمان ديمريل.

ثالثًا: البحوث المنشورة في الدوريات وعلى شبكة الانترنيت

• عبيد، محمد صابر (2011). ***التشكيل مصطلحًا دلاليا.*** القاهرة: جريدة الجمهورية– 13/ 4/ 2011: https://blog.ajsrp.com