Zanco Journal of Human Sciences (ZJHS)

TYPE: Original article
DOI https://doi.org/10.21271/zjhs.30.SpB.22

سلطة الكلمة ودلالة التركيب – دراسة في مراوي المرواتي

OPEN ACCESS
***Corresponding author**
Narmeen Ghalib Ahmed
narmeen.ahmed@uoz.edu.krd

نرمين غالب أحمد/ قسم اللغة العربية / كلية العلوم الإنسانية/ جامعة زاخو
عزة عدنان أحمد عزّت/ قسم اللغة العربية / كلية العلوم الإنسانية/ جامعة زاخو

RECEIVED :25 /09/2025
ACCEPTED :27/11/ 2025
PUBLISHED :15/04/ 2026

الملخص

يقدّم المرواتي نصوصاً ذات خصوصية عالية، تجمع بين التجريب اللغوي والعمق النفسي، ويؤسس لغة خاصة به، تتحدى المألوف، وتخلق دلالاتها من قلب الغرابة، فهو يستخدم لغته بطريقة منحرفة ومنزاحة عن غايتها الأساسية، وبمقدرة فذّة بلفظة واحدة من جذر لغوي واحد أو أكثر يُولّد لنا تراكيب تتفق فيها موسيقى ألفاظها وتتنوع معانيها.

تقوم الدراسة على كشف الغرابة غير المألوفة في مجموعة من عناوينه ونصوصه، وتبيّن كيف استخدم المرواتي أساليب كتابية مبتكرة وغير تقليدية، مع التركيز على تحليل المعاني والدلالات العميقة التي تنتج هذا التفرّد الأسلوبي الخارج عن المألوف في السرد، فضلا عن بيان كيفية مساهمة اختياراته المعجمية الدقيقة في تشكيل عالمه الخاص وبنائه، وتحديد أجوائه وملامحه الفريدة؛ لكشف الدلالات العميقة في اختياراته، وتجلّت في كتاباته، سواء في العناوين أو النصوص، أساليب تركيبية فريدة تخلق تجربة حسية متكاملة. فمن خلال المزج بين الحواس (السمع، البصر، اللمس، الشم)، استطاع أن يتجاوز حدود الإدراك التقليدي ليلامس مناطق أعمق من الوعي، مقترباً مما يُعرف بالحاسة السادسة، أمّا عينة الدراسة فكانت بعضاً من عناوين مؤلفاته، ومن الألفاظ والتراكيب الغريبة في نصوص مراويه.

الكلمات المفتاحية

الألفاظ،
التراكيب،
العنوان،
المرواة،
الدلالة

About the Journal
Zanco Journal of Humanity Sciences (ZJHS) is an international, multi-disciplinary, peer-reviewed, double-blind and open-access journal that enhances research in all fields of basic and applied sciences through the publication of high-quality articles that describe significant and novel works; and advance knowledge in a diversity of scientific fields. https://zancojournal.su.edu.krd/index.php/JAHS/about

1-المقدمة

نبدأ دراستنا بمقدمة تعريفية صغيرة بالكاتب وجنسه الأدبي (المرواة)، ثم نعرج على بعض من عنواناته، وننظر فيها صوتيا ودلاليا، ثم ننتهي بالنظر في أصوات الألفاظ التي وقع فيها الإبدال وكيف تغيرت الدلالة بتغييرها فضلا عن تغيير دلالة التراكيب بسبب تلك الألفاظ بعد التغيير الصوتي الذي حدث فيها ولاسيما بالإبدال الصوتي.

المرواتي هو عمّار أحمد عبد الباقي أحمد حسين السيد علي الملا يونس الصفار العبادي، من مواليد (1963)، ولد في محلة الشيخ أبو العلا، حصل على شهادة البكالوريوس عام (1987)، والماجستير في (1993) من كلية الآداب جامعة الموصل، والدكتوراه فلسفة في الأدب العربي الحديث، من كلية التربية للجامعة نفسها عام (1997) (المرواتي، 2012، 104).

والمَرْواة فضاؤه السردي المفتوح الذي أخذ اسمه وصفته منه، خروجا على سياق أخذ الاسم من الأساطير، كما فعلت جماعة (أبولو) وأدونيس، وعُرف بـ(المرواتي)، الاسم والصفة معا عنواناً مصغراً لعالم شعَّ لِيَسَع كلّ محافل وإلهامات الفنون التي وضعها عبر دفء وخصوبة كتاباته وإلحوناته الموسيقا – غنائية (قصي، 2016).

هو موسيقيّ ملحن ومؤلف وعازف على آلة العود، وله مشروعه الخاص لألحونات لها آليات اشتغالها الخاصة. فالألحونة لحن قصير جدا، على غرار القصّة القصيرة جدا (المرواتي، 2009، 108)، وله عدد من السماعيات والألحان، لحّن نشيد جامعة الموصل ووزعه موسيقيا وصار النشيد الرسمي للجامعة منذ عام (2013)، ونشيد جامعة الحمدانية، عام (2019)، ونشيد جامعة نينوى، عام (2021)، ونشيد نقابة أطباء نينوى عام (2023). (المرواتي، 2009، 87).

المرواة مشروعه السردي الذي ابتدأه عام (1990) ويرتبط بروابط الانتماء إلى السرد الحكائي بوصفه البنية الفنية الأشمل للقصة، وهذا الفضاء موازٍ للسرد القائم (سرد الرواية والقصة القصيرة والأقصوصة)، افترقَ عنها في محاور مهمة؛ لأنَّه نأى بنفسه عن وظيفة الإخبار، وسعى بحرص وقصد للسير على الحد الفاصل بين الشعر والنثر، فضلًا عن محاور أخرى، ليس آخرها توظيف النوتة الموسيقية بوصفها متلقى بصريًا (المرواتي، 2009، 89).

المرواة نصّ يتكئ على الموسيقى في بناء فضائه السردي، يشتغل على ثيمات محددة، بلغة منحرفة، وخرق لآلية الاستهلال وإلغائها، يأتي المبنى الحكائي فيه مشتتا، العنصر الأساس فيه شخصية الموسيقي التي تأتي متكررة، ولم يحصل أن اعتمدها نصّ روائي أو قصصي من قبل، إن أهم ما يميّز المرواة هو سعيها لأن تشكل نصّها من خلال الاتكاء على الموروث الحكائي والاسطوري، وصبّها في قوالب جديدة بمبنى حكائي وسردي مختلف كل الاختلاف عن أصوله، ويحس القارئ بذلك الاختلاف، فضلًا عن الاختلاف في بناء العناصر السردية فيها، ويتم كل ذلك بلغة منحرفة عن سياقات النصوص القصصية المعروفة، أمّا الالتماعة فهي مرواة قصيرة جدًا، أي: نصّ قصيرٌ، حاله حال المرواة. (سلامة، 2019).

تقوم المرواة على التسريد، وهي أشبه بثنائية دي سوسير في اللغة والكلام، فالمرواتي يرى أنَّ كلّ الأعمال الحكائية من قصة قصيرة، أو رواية، أو قصة قصيرة جدّاً، وحتى المسرحية النثرية تقوم على فنّ السرد، أي أنَّ السرد عنده بمثابة اللغة، فهو يرى السرد منجزاً لغوياً ينتظم انتظاماً تحدّده خصوصية المؤلف بوصفه ذاتاً مستقلة، تتّسم بأسلوب ما، ثم ما يلبث أن يتبنّاه راوٍ، هو ذاتٌ متشكّلة من وعي المؤلف الذاتي الخاص، ووعي موضوعي، هو ذاك الوعي الجمعي، شكلاً ومفاهيم ودلالات؛ ليقدّم به حكاية تتشكل وفق سياقات فنية، تتحوّل بعدها إلى قصة؛ لأنَّ مصطلح القصة هو الإطار الأشمل لنصوص وخطابات تتموضع أجناساً عدّة هي: المسرحية، والرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدّاً، وأصلها كلّها الحكاية من حيث هي النشاط السردي الأوّل للذاكرة الجمعية (نصّار، 2016).

إنَّ المرواة أكثرَ النصوصِ السرديةِ جرأة في الأخذِ ولا سيما من الموسيقا التي نراها حاضرة بقوةٍ في نصوصِ المرواتي؛ 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 هو ما يعززُ جمالياتِ التشكيلِ من

ناحيةٍ ويعمقُ الدلالاتِ في مختلف المستوياتِ (حسن–هياس، 2024، 6).

2–الدراسة التطبيقية

تتمثل في اختيار ثلاثة عناوين لكتبه و مجموعة من نصوص المراوي

أولاً: العناوين

يكتسب العنوان في فن المرواة السردي أهمية قصوى، حيث يعمل كبؤرة دلالية مكثفة ودقيقة، وتكمن فرادته في أنه كيان مستقل، يكتفي باكتنازه ومفاجأته، لكن هذه الاستقلالية هي ذاتها مصدر ارتباطه القوي بالنص (ذياب، 2014)، حيث لجأ المرواتي إلى الاستخدام المعنوي لصيغة العناوين بدلا من الصيغة اللفظية (البياتي، 2021، 205).

1– نصّ العنوان الأول: (من أسمائه الحزنى)

اختار المرواتي هذا العنوان (من أسمائه الحزنى)، وهو تركيب ذو موسيقى صوتية مألوفة جدا للمستمع؛ لقربه من تركيب معروف (أسماء الله الحسنى)، لكن المرواتي أبدل صوتا واحدا قريبا سَمعيًا من آخر، فخرج بدلالة لا تمت بصلة للتركيب المألوف (أسمائه الحسنى)، فـ(الزاي) و(السين) صوتان صامتان يخرجان من مخرج واحد، وكلاهما لثوي مرقق رخو صفيري، إلا أنَّ (الزاي) مجهور و(السين) مهموس (أنيس، 1975، 75)، والقوانين الصوتية تبيح وقوع الإبدال بين صامتي (الزاي والسين)، ذلك بالنظر إلى اتحادهما في المخرج واشتراكهما في جلّ الصفات (قشاش، 2002، 426)، وهذا ما عبر عنه سيبويه بقوله: "الزاي أخت السين، إلا أنها مجهورة، في حين السين مهموسة، فلولا الجهر لكانت الزاي سينا، ولولا الهمس لكانت السين زايا" (سيبويه، 1988، 461/ج4).

جاءت لفظة (الحزنى) القريبة صوتيا من لفظة (الحسنى)، فقلبت المألوف والمعروف المنسوب للخالق إلى وصف غريب يعصف ذهن المتلقي، ويثير التساؤل بفضول عنه، وهنا تكمن قوة الكلمة وسلطتها في تغيير الدلالة.

أتى المرواتي بهذا العنوان (من أسمائِه الحزنى) دليلاً على ديمومةِ الهمومِ والأحزان التي أحاطت بمدينته، وإذا كانتِ الحسنى صفةً لازمةً للباري عزَّ وجلَّ خالقِ الكونِ وما فيه، فإن الحزنَ صفةُ مخلوقِهِ الضعيفِ المتمثلِ بشخصِ المرواتي عمار أحمد. (حسن–هياس، 2024، 7).

2–نصّ العنوان الثاني: (أنزف على عودي في حقل أنغام)

بين العزف والنزف تقارب صوتي كبير، لم يختر المرواتي من فعل العزف عنواناً لكتابه بل اختار الفعل (أنزف) الذي يعني نَفاد الشيءِ وانقطاعه (ابن–فارس ، 1979، 5/416)، وأبدل المرواتي في هذا العنوان صوتين بصوتين آخرين، فأظهرَ بُعدَ المشرقِ عن المغرب ببُعدِ مخرجِ صوتِ (العين) في الفعل (أعزف) عن مخرج صوت (النون) في الفعل (أنزف)، وعرَّف آلة العزف بالإضافة إلى ياء المتكلم وليس بأل التعريف، فرسم وحدته الموحشة التي يعيشها بحسّه المرهف، حسّ العازف بكل تونة تُغيّر المقام بالمقال، ولم يكتف بذلك بل أمعن فيه وانتقل لإبدال (اللام) في (ألغام) بـ(النون) في (أنغام)، فتحولت الصورة المرسومة بالأحمر إلى لوحة بألوان قوس قزح مؤلم، فكل لون ألمٌ مختلف، يستنزف طاقته.

كأنَّ وجوده في حقل الأنغام يشعرنا أنه محاط بكمٍ من المشاعر المختلطة لنتاجات فنية متعددةً تَعَدُّدَ أنغام الرست والنهاوند والحجاز والبيات والسيكا والصبا والعجم والكرد، وهو بذا ينقل لنا تجربته من مجرد ممارسة فنية إلى حالة وجودية مؤلمة وعميقة، فما يقدمه هو عصارة روحه وألمه وذكرياته. قطعة من نفسه، من دمه، في كل نغمة، والعود هنا ليس مجرد آلة موسيقية وترية خشبية، بل هو امتداد لجسد الفنان وروحه، هو الوعاء الذي يستقبل هذا النزيف الروحي ويحوله إلى صوت (في حقل أنغام) ليست غرفة أو مسرح، حيث وضع نفسه في فضاء واسع لا نهائي، هذا الحقل هو نتاج نزيفه، فكل قطرة دم (ألم) تروي هذا الحقل تزهر فيه نغمة جديدة.

وقد نرى في لفظة (عودي) بصيغة الأمر الفعلية معنى آخر بعيدا عن معنى آلة العزف (العود) المُعَرَّفة بضمير ياء المتكلم، فقد يكون (عودي) طلب رجوع و(الياء) ليست ضمير متكلم بل ضمير مخاطب، وكأنها لازمة، (عودي) يكررها (عودي عودي عودي)،

ويسمع صداها متكررا متنوعا تنوع الأنغام في ذاك الحقل، مرة بالطلب وأخرى بالأمل والرجاء، وثالثة بالتذلل، وتالية بالاستعطاف، حتى نراها تنزف مع دمه الذي تشرَّب بها وتستنزف طاقته.

3-نصّ العنوان الثالث: (قطار الليل السرييييير)، هذا العنوان فرعي لمرواي في كتابه (أنتِ موسيقاي أو هذا البياض المحنّك)، (المرواتي، 2009، 5).

ما تزال الكتابة عاجزة عن تمثيل أصوات اللّغة تمثيلاً تامّا مهما كانت دقيقة في نظمها؛ نظراً لعدد الاصوات أو الحروف، ونوعها فضلا عن علاقة كلٍّ منها بالآخر، فهناك حرفٌ يكتب ولكنَّ صوته لا يلفظ، وهناك صوتٌ يلفظُ ولا يكتب حرفه، وهناك صوتٌ يُعَبَّرُ عنه بحرف واحد، أو صوتٌ يُعَبَّر عنه بأكثر من حرف، أو حرفٌ واحدٌ يُعَبِّر عن أكثر من صوت واحد، أو أكثر من صوت يُعَبَّرُ عنه بأكثر من حرف (عزّت، 2010، 35)، ولكنه شاع مؤخرا تكرار كتابة بعض الأحرف، ولسنا بصدد خطأ ذلك أو صحته من حيث قواعد الإملاء، بل من حيث الدلالة المرجوة، وفي هذا العنوان قد يبدو الإبدال غريبا أو مختلفا عن الإبدال في المثالين السابقين، ففيه صوت واحد هو صائت (الياء)، لم يكتب بحرف واحد بل بخمسة منه (يييير)، وهذا النوع من الكتابة تكرر عند المرواتي كثيرا، بالأحرف المعتلة غالبا والصحيحة نادرا، وقد درسنا ذلك في بحث قيد الإنجاز حاليا، فضلا عن إبدالٍ ثانٍ للصوت الأخير من الكلمة الأخيرة (راء) السرير بدل (عين) السريع.

وقد يرى أن استعمال لفظة سرييييير بدل سريع، المد الصوتي لصائت (الياء) خمس مرات في كلمة (السرييييير) ليس مجرد مدّ كتابي، بل هو استدعاء لصوت القطار المسرع الذي يخطف معه الأحبة والأماكن، وصوت الراء يرسم استمرار السرعة أكثر من (العين)، فهو ينتج بتكرار ضربات اللسان على مؤخر اللثة تكرارا سريعا، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به (بشر، 2000، 345)، أمّا (العين) فيختلف عن (الراء) في المخرج، فهو صوت حلقي مجهور متوسط (عبد الجليل، 2014، 180).

لكن الناظر في معنى لفظ (السرير) وموقعها من الإعراب يجد أكثر من معنى، الأول: يتعلق بـ(السرير) مكانا للنوم وجاء في اللسان، والسَّرِيرُ: مُسْتَقَرُّ الرأْس وَالْعُنُقِ (ابن منظور، 1994، 4/361)، وهذا السرير يمكن أن يكون وصفا للقطار أو وصفا لليل، فإن كان وصفا لليل فتلك صورة النوم العميق الهادئ الدالة على عدم أهمية الزمن، وإن كانت وصفا للقطار فقد نرى الصورة متعددة الزوايا. نقول: (فاته القطار) لمن لم ينجح في الحصول على شيء في فترة معينة غالبا ما تكون فترة الشباب كالزواج والتعليم، وغير ذلك، فكيف إذا كان القطار سريرا يرمز للنوم وفي النوم ينعدم الزمن، فالنتيجة لا قيمة للزمن!

والمعنى الثاني أن يكون (السرير) صيغة مبالغة لمن يحتفظ بالسر، خلاف الإعلان (ابن فارس، 1979، 3/67)، كصيغة (حديد) في قوله تعالى: "{فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ}" (سورة ق الآية 22)، وهنا تأخذ الدلالة منعطفا مختلفا تماما، يعطي دلالة الكم الهائل من الأسرار التي يخفيها الليل بظلامه، أو يُنزلها القطار، أو يترك بعضا منها، في أيّ محطة يجتازها فيدفن سرّها هناك، لتأتي بعد ذلك محطة أخرى فأخرى بوصفها نقطة تحول أو انطلاق، ويزيد من كلّ هذا ويكرره تكرار كتابة صوت الياء، فضلا عن انتهاء الكلمة بصوت الراء التكراري (بشر، 2000، 346).

ثانياً: النصوص

1- نص من المرواة (وأنت تعلمين أنني أراك تتأججين أنوثة تنفرش الأرض لمشيها عطورا لماعة، وتتقافز حولها النغمات انبهارا، ويتلعثم الوقت بثوانيه، فإنّ كلمة (أحبك) لا تكفي، والله لا تكفي!!) (المرواتي، 2014، 29).

رسم النص لوحة حب عميقة ومؤثرة، مليئة بالشوق والجمال، بصور شعرية تُضفي على النص طابعًا رومانسيًا هادئاً يُبرز مشاعره المليئة بالحيوية، ولاسيَّما مع كثرة استخدام الأصوات المهموسة (التاء والثاء، والشين)، إذ الرقة والليونة والملمس الدافئ الوثير في همس صوتي (التاء الثاء) (عباس، 1998، 55-59). والتفشي والانتشار في صوت (الشين) (نورالدين، 1992، 236).

وللمرواتي قدرة انتقاء مذهلة فالألفاظ التي يختارها تكسر أفق توقع المتلقي، وتنعطف به إلى حيث لا يدري، ويسهم في ذلك اختياره الصيغ الصرفية المناسبة لسياق الموقف، فنراه يستعمل تنفرش لا تُفرَش ليرينا الطواعية في فعل الفرش، واستعمل صيغة الجمع للعطر ولم يستعمل المفرد، وصيغة المبالغة (فعّال) و(تتقافر) لا (تقفز) والنغمات لا (الأنغام) و(انبهارا) لا (إعجابا)، و(يتلعثم) لا (يتلكأ) و(الوقت) لا (الزمن)، وأخيرا التوكيد بالقسم والتكرار (فإنّ كلمة (أحبك) لا تكفي، والله لا تكفي).

في هذا النص يلفت النظر وصف الأنوثة بالتأجج (تتأججين أنوثة)، ومعلوم أن التأجج غالبا ما يقترن مع النَار والحَرِيقِ والشُعُور بالألم (ابن فارس، 1979، 1/8)، أو الغضب أو الذكاء، ولو نظرنا في الجذور اللغوية القريبة من الجذر اللغوي (أجج) صوتيا لوجدنا الجذر (دجج) الذي يتناسب مع لفظة المحارب، فهو المدجج سلاحا (ابن منظور، 1994، 2/265)، فكأننا بهذه الأنثى مدججة سلاحا بأنوثتها لا مُتاجرة بها، فهي متأججة نارا!

واستخدام المرواتي تركيب (تنفرش الأرض لمشيها عطورا لمّاعة)، ابتداء بلفظ (فرش) وهو في اللغة يَدُلُّ عَلَى تَمْهِيدِ الشَّيْءِ وَبَسْطِهِ. يُقَالُ تَفَرَّشَ الطَّائِرُ، إِذَا قَرُبَ مِنَ الْأَرْضِ وَرَفْرَفَ بِجَنَاحِهِ (ابن فارس، 1979، 486/ج4)، مرورا بلفظ العطر الذي لا ينفرش على الأرض بل ينتشر في هوائها، وانتهاء بوصف العطور بصيغة المبالغة (لمّاعة) التي تدمج بين حاستي الشم والبصر، كل هذا أشعرنا بهيبة الاستقبال الأرستقراطي، فإذا بنا أمام لوحة تتحوّل الأرض فيها بساطا هوائيا مُعطَّرا بعطور لا تُشم فقط أو تُرى وهي تلمع، بل ترى لمّاعة، وتزداد حيوية المشهد حين (تتقافز حولها النغمات انبهارا)، وكأنها كائنات حيّة تتراقص لا فرحاً وإعجاباً بل انبهارا بوجودها، يظهرها مركزا للجمال والبهجة، أمّا الوقت فيفقد انتظامة أمام حضورها الطاغي، وينسجم مع النغمات حيوية، فيتلعثم بثوانيه رغبة منه في إيقاف الزمن للاستمتاع بلحظة وجودها.

لينتهي النص بقوله: فإنّ كلمة (أحبك) لا تكفي، والله لا تكفي!!: هذه الخاتمة هي ذروة التعبير العاطفي، فيها إقرار المتحدث بعجز اللغة عن احتواء هذا الكمّ الهائل من المشاعر، هو دليل على صدق عاطفته وقوتها التي تجاوزت حدود الكلمات المألوفة. وها هو القسم والله يؤكد هذا العجز ويضفي على كلامه قوة يقينية، ويصف غرقه من تأثيرها الساحر الذي يتجاوز ما يمكن للكلمات أن تعبر عنه، فالمراد من تنفرش هنا تهيئة المكان وتجهيزه لقدومها، وكأن حضورها يُضفي على المكان جمالًا ورائحة خاصة، لدرجة أنه استخدم القسم في ذلك؛ لأن كلمة الحب لا تكفي لوصف عاطفته التي تتجاوز هذا المعنى.

2-نص من المرواة (إنني أسمع صمتا منك يُنبيني صريحا: كيف هالك.!!.) (المرواتي، 2019، 40)

قام النص على الإبدال الصوتي والاشتقاق الدلالي، ابتداء بجمع السمع والصمت، فحمل مفارقة قوية؛ لأنَّ ما يُسمع منطقيا هو الصوت لا الصمت، مروراً بعدم استعمال السّكوت مرادفًا للصّمت، فقد لعب المرواتي على وتر تقارب جذري الكلمتين صوتيا جدا (ص م ت) و (ص و ت) بفارق صوت واحد في عين الكلمة، وكلاهما بمعنى الإمساك عن الكلام، أو انقطاع الصّوت، فاستشعرنا دلالة نقل معنى الصمت إلى كلام أبلغ، وَمِنَ ٱلصَّمْتِ كَلَامٌ يُعبِّر عمّا لا تستطيع الكلمات التعبير عنه، ولاسيما إن اتسعت الرؤية فقد تضيق العبارة، وهل يُسمع الصمت إلا إنْ تَحَوَّل إلى ما هو أبلغ من الكلام، وما أبلغك أيّها الصّمت حين تكون كلامًا، وما أبلغك أيّها الكلام حين تكون صمتًا.

يتفق مع ذلك ما وجدته بعض الدراسات من أنَّ إدراك العقل البشرى لمعنى الصمت يأتى من تفاعل الدماغ أولا مع الصوت، وعند توقف هذا التفاعل، يفسره الدماغ على أنه صمت، وقد يكون الصمت الظاهري خادعًا، فخلف سكون الملامح غالبًا ما يكمن ضجيج حوار داخلي لا يتوقف، هذا الصوت الذي لا سيطرة لنا عليه هو في جوهره خلاصة أفكارنا وتجاربنا ومشاعرنا، سواء كانت إيجابية أم سلبية (يسري، 2023).

يرى بعض العلماء أنّ السّكوت هو ترك التَّكَلُّم مَعَ الْقُدْرَة عَلَيْهِ، وَبِهَذَا الْقَيْد الْأَخير يُفَارق الصمت، فَإِن الْقُدْرَة على التَّكَلُّم غير مُعْتَبَرَة فِيهِ وَمن ضم شَفَتَيْه آنا يكون ساكتا، وَلَا يكون صامتا إِلَّا إِذا طَالَتْ مُدَّة الضَّم (الكفوي، 1998، 509). والفرق بين الصمت

والسكوت هو الفترة الزمنية التي يلزمها الإنسان حال انقطاعه عن الكلام مع قدرته عليه، فإن قصرت تلك الفترة الزمنية كان سكوتا، وإن طالت كان صمتا، أما باعتبار القدرة فالصمت لا يعبر عن أي مقصد، ولا تعتبر فيه القدرة على الكلام، بخلاف السكوت الذي يحوي تعبيرا عن مقصد (عاشوري، 2021، 135)، لكننا نرى العكس تماما، فالأبلغ أن يكون السكوت مع الجماد؛ لقوله تعالى: "{وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَاحَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ}" (سورة الأعراف الآية 154)، ويتبع ذلك الإبدال إبدالٌ آخر في كلمة (صريحًا) لا (صريعًا) و صزت (العين) حلقي مجهور، لابد أن يعطى حقه من الجهر حتى لا يصير (حاءً)؛ لاتحاد مخرجهما ولقرب صفاتهما، هذا التبديل الصوتي غيّر المعنى تمامًا من الوضوح إلى السقوط، أو الهلاك.

وقد نرى أن تسهيل الهمز في الفعل (ينبؤني) يتناغم والصمتَ كلغة وبيان، ويخبر بوضوح لا لبس فيه بدل أن يسقطه صريعًا، وبذا يشتغل النص على التوتر بين النطق والسكوت، والوضوح والانكسار، والحياة والفناء، ونقل المعنى من الهزيمة والموت بـ(صريعًا) إلى الوضوح والصدق بـ(صريحًا).

يثير النص التساؤل في آلية سماع الصمت، هل يراد به التعبير عن مشاعر غير نطقية، وكأن الشخص المتحدث عنه يُعبِّر عن شيء ما باستخدام تعابير صامتة دون أن يتحدث؟ ولِمَ استُعمِل التركيب (أسمع صمتاً) بدلاً من صوتاً، وصوت الميم مكان صوت الواو؟ فعلى الرغم من قرب المخرج الذي كان مبرراً قوياً لوقوع هذا الإبدال؛ لأن (الميم والواو) صوامت شفوية مجهورة (نورالدين، 1992، 218)، إلا أن الصفة الصوتية لكلا الصوتين مختلفة فـ(الميم) صوت أنفي مجهور (ستيتية، 2003، 141) يصور لنا هذا الصمت الذي يعلن عن شيء جوهري غير ظاهر، أي أسمع صمتاً داخلياً؛ أما (الواو) فهو صامت مدور مجهور (كمال الدين، 1998، 25)، يصور الإحاطة بالأحداث.

ويعود السبب في استخدم المرواتي التركيب هالك بدلاً من حالك إلى أن (الهاء) صوت ضعيف خفيّ، يخرج فيه الهواء دون أيّ اعتراض وهو ما قالو عنه العلماء شبه عصر الصوت؛ لأنَّ جدران الحلق والوترين عند نطق الهاء، يكونان في اتّساع بحيث يسمحان لمرور الهواء مهما بلغت كميتة (الزيادات، 2019، 83)، ويقول ابن جني: " ومِنَ الْحُرُوفِ المَهْتُوتُ، وَهُوَ الْهَاءُ، وَذَلِكَ لِما فِيهَا مِنَ الضَّعْفِ وَالْخَفَاء" (ابن جني، 1993، 1/64)، و (الهاء) صوت غير إنفعاليّ يعبر بصمت عن الألم والوجع والدهشة، مثل: (آآآه، اووووه، هاااا، هممم)، بخلاف صوت (الحاء) الحنجري الذي يمثل القوة والانفعال في بحَّته، ويحدث صوته باندفاع النَّفَس بشيء من الشدة مع تضيّقٍ قليل مرافق في مخرجه الحلْقي، فيحتك النفَس بأنسجة الحلْق الرقيقة، ويحدث صوتُ هو أشبه مايكون بالحفيف (عباس، 1998، 188). وفيه يقول الخليل: "ولولا بَحَّة في الحاء لأَشْبَهَت العْيَن لقُرْب مَخْرَجها من العَيْن، ولولا هَتَّة في الهاءِ، لأَشْبَهَت الحاء لُقْرب مَخْرَج الهاء من الحاء" (الخليل، 1988، 40/ج1).

وكيف هالك: من هلك التي تعني الكَسْر وَالسُقُوط، ومِنْهُ الْهَلَاكُ (ابن فارس، 1979، 6/62)، ليبدو وكأنه متعجب من حالة يأس أو ألم كانت غير متوقعة، أو من نتيجة هذا الصمت، أمّا الوقت الجريح هنا؛ فيشير إلى الزمن المؤلم الذي يعيشه المرواتي، فقد يكون مليئًا بالآلام والأحزان أو التجارب القاسية.

3-نص من المرواة: (نعم أنا من يريد أن يدخل في صلب الممنوع بسرعة.. هل يؤذيك.. هذا ؟!) (المرواتي، 2016، 38)

يكسر المرواتي القيود اللغوية باستخدام ألفاظ بإيقاع مطابق لإيقاع ألفاظ أخرى شائعة لكنّها قد تكون بعيدة معنى عنها، وتبدو براعته باقتناص المفردات، فنراه لا يغيّر صوتا واحدا بل أكثر، وتبقى موسيقى الجرس قريبة منه.

أتى المرواتي بلفظة الممنوع في التركيب (في صلب الممنوع) بدل التركيب المتعارف عليه (صلب الموضوع)، وجاء الاختلاف بصوتين، فجذر الممنوع (منع) وجذر الموضوع (وضع) لم يتكرر إلا (لام) الكلمة بصوت (العين)، لكن موسيقى صيغة اسم المفعول طغت على جرس الصوت فلم نجد الفرق الصوتي كبيرا بين التركيبين، وإذ بصلب الممنوع يرسم لوحة ذلك الرافض للممنوع، غير المقتنع بأسباب الحظر، ولتكن النتيجة كسر الحواجز المانعة والدخول بسرعة وعدم اكتراث، وكأن في النص ما يشير إلى صراع

داخلي بين الحرية الشخصية في التعبير، وما هو مفروض من العادات والتقاليد السائدة غير المنطقية، ويؤكد ذلك الاستفهام والتعجب معاً في عبارة –هل يؤذيك.. هذا ؟!، ولو نظرنا في مجتمعنا لرأينا كثيرا من ذلك فيه، فهناك من يمنع المرأة من الإرث، والتعليم، وحرية إبداء الرأي، ويتعامل معها معاملة السيد للعبد.

4–نص من المرواة: (وأنتِ سرّ عطر الوقت إذا ما تنفس السحر. قال المرواتي لفراغ آخر الليل وهمَّ ببكاء عميم، جاهلا تماما سرّ هذا الحزن الذي يُشبِهُ فقد وطن..!!) (المرواتي، 2016، 54)

لا يحتاج النص كثيرا من الوقت لنرى الإبدال الصوتي في استخدام المرواتي التعبير (بكاء عميم) بدلاً من (بكاء عميق)، وبين (عميم) و(عميق) إبدال صوت واحد، ولكن هذا الإبدال خرج بنا من ساحة خاصة لعمق دفين قد يُحَسّ ويستشعر، لكنَّه لا يُرى إلى العمومية بمداها الأوسع، فكأنه بهذا يعرض ذلك الألم، ويشير إليه بالبكاء الموصوف بـ(العميم)، متخذا من عميم معناها في الطول والعلوّ والكثرة (ابن فارس، 1979، 4/15).

وقد نرى صوت (الميم) أقوى من صوت (القاف) في التعبير عن هذا الألم؛ لأنه صوت أنفي وفيه أنين يصور هذا الحزن، فضلاً عن أنَّه صوت ذو تردّدٍ موسيقيٍّ محبّب، منتظم الموجات الصوتية أثناءِ خروجِه مما جعله يحمل صفة القوة (قبها، 2011، 20)، وإن ارتبطت العاطفة بالبكاء العميق أكثر، فإنَّ فقد الوطن هو الملجأ الآمن، يناسبه تماما وصف البكاء بالعميم أكثر، فضلا عن وقت السحر حيث تزداد مشاعر الحزن والوحدة في هذا الوقت.

5–نص من المرواة: (نعم أعترف.. فثبتوا علي التهمة: أنا المسؤول عن زراعة حقول الأنغام.. في دروب العاشقين..!) (المرواتي، 2016، 82)

ما تزال شخصية الثائر المتمرد وجرأته في البوح عن مشاعره ظاهرة في النص إذ ابتدأ بالاعتراف بصيغة الفعل المضارع الدال على تكرار الفعل وتجدده، تسبقه كلمة (نعم) التي ترسم سؤالا قبلها (هل تعترف؟)، مرورا بالأمر (ثبتوا علَيَّ التهمة)، ولم يقل (ثبتوا التهمة) بل أضاف لفظة (عَلَيَّ) وسطها قبل الانتهاء! بما يكسر افق توقع المتلقي، فما هي تلك التهمة؟ إنها تهمة نقلتنا من رُعب (حقل الألغام) وعواقب انفجاره وفداحة شَرّه إلى حفلة نَغَمٍ وطرب، انتقالة روحية شفافة، بإبدال صوت واحد في فاء الكلمة.

يوحي تركيب (حقول الألغام) المخيف بخطر الموت والدمار والحروب وتشظي العلاقات الأُسَرية والعاطفية، لكن استبدال صوت (اللام) المنحرف (سيبويه، 1988، 4/435) ، يرسم الخروج عن المسار الصحيح، بصوت (النون) وما فيه من غنّة (ابن جني، 2000، 1/75) ليتناسب مع شجى الأنغام أكثر، فقلب بذا الطاقة السلبية للخوف والهلع وزراعة الموت في لفظة (لغم) إلى طاقة إيجابية لزرع الفرح والمحبة والطرب والعيش الرغيد بلفظة (نغم).

6– نص من المرواة: (وكانت منتصبةً برشاقة نسمة، وواثقة كليل مطمئن لسلامة مساره بانتشار النجوم.. رشيقة كحلم صبية بحارس !! الأحلام) (المرواتي، 2012، 43)

مؤلمة جدا عبارة (حارس الأحلام) ودلالتها بعيدة جدا عن دلالة (فارس الأحلام)، مع أن الفرق بينهما صوت واحد، جاء كل هذا الألم بأبدال المرواتي صوت (الفاء) بصوت (الحاء)، فقلب المعادلة رأسا على عقب، فالفارس بطل قوي يحقق الأحلام، و(الفاء) و(الحاء) صوتان يتفقان في أكثر من صفة كالهمس والاحتكاك لكنهما يختلفان في المخرج الصوتي، فالحاء حلقية بعيدة المخرج، والفاء شفوية قريبة المخرج (أنيس، 1975، 44).

إذ رسمت عبارة (حارس الأحلامِ) صورة الأحلام الحبيسة، وكَنَّت عن عدم تحققها، أو تأخر تحقيقها، وأوحت بوجود من قد يكون هناك ليحرسها حتى يأتي وقت تحققها، ولكنها طرحت من بعد ذلك أكثر من سؤال ضمني مخفي: هل ثقة الحفاظ على تلك الأحلام

عند حارسها كثقة الليل المطمئن لسلامة مساره بانتشار النجوم؟ وهل الأنفع وجود شخص حارس يحمي أم فارس يحقق الأحلام بفروسيته؟ وهل مِن مُحقق لِحُلم تلك الصبية وكيف ومتى؟

والفرق بين الحارس والفارس في اللغة كبير، فالفارس رَاكِبُ الفرس، وَمِنَ الْبَابِ: التَّفَرُّسُ فِي الشَّيْءِ، كَإِصَابَةِ النَّظَرِ فِيهِ (ابن فارس، 1979، 486/ج4)، أمّا الحارس فيعني الحافظ و المنتبه (عمر، 2008، 471/ج1).

7- نص من المرواة: (شاب هذا المغنّي الشاب وهو ينشر كل العواطف، والأحزان على حباله الصوتية، ويعلق عليها قلبه، وآماله. وما زال المحتفلون بمناصبهم – بمصائبنا – مستمرين بحوار الأناقات، ونساؤهم سعيدات، وهن يتغامزن بما يعلّقن على أعناقهنَّ، وصدورهنَّ من ماسٍ وذهب، قرَّر أن ينزل ليختار منبرا آخر، قال في نفسه: أنا بينكم مغنٍّ شاذ). (المرواتي، 2012، 77)

زاوج المرواتي بين الصيغة الفعلية والصيغة الاسمية، وابتدأ النص بعبارة (شاب هذا المغني) مكررا لفظ (شاب) في أوّل النص، وأنهاه بعبارة (مغنٍّ شاذ)، مستبدلا صوت (الباء) بصوت (الذال) نازلا بوصفه المغني من أعلى درجات الأمل حتى أدنى درجات اليأس والمهانة.

بين (شاب) و(شبَّ) فرق صوتي بصوت واحد، لكن الفرق الدلالي بينهما كبير، فالأول من الجذر (شَيِبَ) أي الفترة الطويلة من العمر ومنه الشَّيْبُ: شَيْبُ الرَّأْسِ. يُقَالُ شَابَ يَشِيبُ (ابن فارس، 1979، 232/ج3)، وقد يعطي (شاب) معنى خالَطه و ما يُعكِّر صفاءَه (ابن منظور، 1979، 1/511)، نقول: سعادةٌ لا يَشُوبُها شائبٌ، لو قدرنا أن الفعل شاب هو جملة فعلية وقعت خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (شيء)، أما الجذر (شَبَّ) فيَدُلُّ عَلَى نَمَاءِ الشَّيْءِ، وَقُوَّتِهِ فِي حَرَارَةٍ تَعْتَرِيهِ، مِنْ ذَلِكَ شَبَبْتُ النَّارَ أَشُبُّهَا شَبًّا وَشُبُوبًا، وَكَذَلِكَ شَبَبْتُ الْحَرْبَ، إِذَا أَوْقَدْتَهَا. ثُمَّ اشْتُقَّ مِنْهُ الشَّبَابُ، الَّذِي هُوَ خِلَافُ الشَّيْبِ (ابن فارس، 1979، 3/177).

واستخدام المرواتي لهذين الوصفين يعرض كيفية نقل مشاعره الداخلية في مراحل العمر المختلفة من حياته، وكأنه استخدم التركيب (حباله الصوتية) أداةً للتعبير عن مشاعره وأحزانه وهو ينشرها كالغسيل، ويعلنها في الحقيقة.

8-نص من المرواة (كان ماء عينيها وتمنت أن يكون – إذا جارَ الزمان – عصاها.. لكنه زاد عماء عينيها حين عصاها.. (سيرة قصيرة جدا لـ عاق) (المرواتي، 2016، 86)

للجذر(عصا) معنيان متباينان، الأولى تعني الِاجْتِمَاعُ وَالِائْتِلَافُ وسُمِّيَتْ بِذَلِكَ لِاشْتِمَالِ يَدِ مُمْسِكِهَا عَلَيْهَا، والثانية تعني الافتراق وهي من الْعِصْيَانُ وَالْمَعْصِيَةُ (ابن فارس، 1979، 333/ج4). قارن المرواتي في هذا النص بين حالتين متناقضتين وهما التمني وخيبة الأمل، من خلال عرض العلاقة بين الأم والإبن وتجسيدها في صورتين: (ماء العينين مقابل العصاة، عماء العينين مقابل العصيان) و الانتقال بين دموع الفرح والأمان المليئة بالعواطف والمتمثلة بالعصا أساس الثبات في مواجهة صعوبات الحياة والشدائد إلى تراكم الأحزان واستمرارها، وتكرار صوت (العين) الحلقي في الألفاظ (عين، عماء، عصا) يصور لنا هذه الغصة من انتظار الدعم والقوة التي استهلكتهم في شبابها لتتفاجئ بصدمة كبيرة وعدم قدرتها على الاستيعاب في رؤية الواقع.

9-نص من المرواة **(يا الله.. !! لماذا كلما رأيتك يبدو وجهك وكأنه قد توضأ بضوء..؟!! (المرواتي، 2016، 26)**

وُفِّقَ المرواتي بجمع أكثر من أسلوب لغوي بنص قصير، فبدأ التعجب بالنداء، وكأنه يسبّح لله، وألحق ذلك بالاستفهام، ولم يستعمل الفعل الماضي فيقول بدا وجهك، بل استعمل الفعل المضارع ليؤكد تكرار الحدث، ويضع دائرة الضوء حول وجهها، فلم يقل (كلما رأيت وجهك بدا...)، بل قال كلما رأيتك؛ لِيُرِيَنا صورة إنسان كامل، وينتقل بنا بعد ذلك بكاميرا لغته إلى وجهها فوراً، فنراه بصورة ملائكية.

تأخذ توضأ هنا معنىً مجازيًا للتعبير عن النقاء والجمال الداخلي والجسدي، واستعمال المرواتي الفعل (توضأ) مكان الفعل (اغتسل) يرسم صورة الطهارة، ثم يكمل رتوش تلك الصورة السامية فلم يستعمل لفظة (الماء) للوضوء بل (الضوء) فبدا لنا ذلك الوجه وكأنه قد غُسل بنور خاص، يُشعرنا بالسمو الروحي، ويرينا نظارة ذلك الوجه نتيجة ذلك، ولكي نتصور هذا الجمال الكامل الأوصاف لم يُعرِّف (الضوء) بل أورده نكرة؛ ليحيط ذلك الغموض بهالة تزيد الجمال جمالاً.

و تكرار صوت (الضاد) الذي يوصف به اللغة العربية (لغة الضاد) أعطى أهمية كبيرة للنص، فهو صوت يجمع بين قوة الجهر والاستعلاء (مكي، 1996، 134)، وكما هو معلوم هنالكَ صفةٌ يَنفردُ بها هذا الصوتُ وهي صفةُ الاستطالة، أي امتداد الصوت بـ(الضاد) من أول حافة اللسان إلى آخرها (نورالدين، 1992، 236).

10- نص من المرواة (سيزيف يا صديقي المنهوك بالصبر وبالتعب.. أنا صخرتي كُلُّ دُموع الشاكلات الصابرات.. أنا صخرتي ذعر الطفولة واندحار الأمنيات.. والوقتُ مِنْ... لَهَبْ..) (المرواتي، 2016، 5).

علمونا في الصغر أهمية الوقت، ووجوب استغلاله، وعدم هدره، وقالوا لنا إنَّ "الوقت كالسيل إنْ لم تقطعه قطعك" (أبوغدة، 2002، 24)، لكن انتهاء وقت الحياة حتمي، لا مناص منه؛ لذلك وجَّه المرواتي خطابه لـ(سيزيف)، ووصفه بأنه منهك بالصبر وبالتعب، وألغى فائدة ذكاء من أسماه بصديقه ومكره بوصفه الرجل الذي استطاع في الأسطورة الإغريقية أن يخدع إله الموت (ثانتوس) حين طلب منه أن يُجرِّب الأصفاد والأقفال، وما إن جرَّبها حتى قام بتكبيله، ومنع بذلك الناس أن تموت (كامو، 1983، 138). ويختلف الإيمان بالأسطورة وتصديق رواياتها اختلافًا عن فهم دلالاتها وأبعادها الفلسفية، ففي كل يوم من أيام الحياة العادية، يحملنا الزمن، ولكن تأتي لحظة يكون علينا نحن أن نحمل الزمن فيها، وهو زمن سيزيف الأبدي، الذي أصبح مجرد تكرار لا نهائي (كامو، 1983، 22). كما هو الحال مع الروتين اليومي الذي نعيشه والاعمال التي نكررها كل يوم دوم غاية تذكر أو هدف نصل إليه، وهناك مقولة أخرى مشهورة تؤكد ذلك وهي "الوقت من ذهب" (أبوغدة، 2002، 122)، والتي تعطي للوقت قيمته الثمينة.

بحرف واحد قلب المرواتي أثر ذلك الوقت أو الزمن فقال "الوقت من لهب" لتتعَدَّد بذا أمامنا الصور الدلالية، ولعل أولها صورة عدم قدرة السيطرة على الوقت بعدم القدرة على مسك اللهب؛ لِهُلاميَّته، وثانيها لعدم الإقدام على مسكه؛ لألَمُه المحرق، صورة ترينا كل لحظة من لحظات الوقت التي يَمُرُّ بها محرقة! والحرق هنا ليس بالضرورة أن يكون ماديّا، فقد يكون معنويا، كأن نقول اشتعل رأسي شيبا وحرقت أعصابي، وقلبي يتحرق ألما على فلان.

11- نص من المرواة (أحيـاةٌ فيهـا موسـيقا ومَـرواة والتماعـات مـن أجلك.. أفسِدُها بالتشـاؤم ؟!!. لا لا لا ليس مثلـي مـن يفـرّط بالوصـول إلـى أقاصـي الجمـاااال... يـاحبيبتي أول كل سنة وآخرها) (المرواتي، 2012، 87)

باستفهام إنكاري وبكمٍّ كبير من المقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة المتتابعة بدأ المرواتي النص فأشعرنا برفضه التفريط بالوصول إلى أقاصي ذلك الجمال، بموسيقاه ومرواته والتماعاته لأجل حبيبته أول كل سنة وآخرها، مقدِّما بذلك الحب والتفاني والإصرار رؤية متفائلة تحتفي بالحياة وجمالها مستخدماً بنية لغوية غنية أصلها (كل عامٍ وأنت بخير). فالتكرار اللفظي بـ(لا) يُعبِّر عن رفضه القاطع للتشاؤم وتمسكه بالأمل، فها هي حبيبته أول كل سنة وآخرها.

وقد ترمز عبارة (أقاصي الجمال) للسعي الدؤوب نحو الهدف، ويعزز الإيقاع الصوتي هذا المعنى، خاصة عبر المد المرئي في كتابة كلمة (الجمااااال) بصورة مغايرة عن المألوف بتكرار كتابة (الألف) خمس مرات الذي منحها عمقاً وامتداداً يعكس عظمته.

12- نص من المرواة (أما أنا فكعادتي أنصتُ، وأسراب من الأسئلة الشائكة الموحشة، تملأ فضائي بالطنين، وتنهش وقتي..!!) (المرواتي، 2019، 66)

الاسئلة عادة ما تكون شائعة، ولكن بُدل الوصف باللفظ (الشائكة)؛ لبيان طبيعة الأسئلة فهي أسئلة من الصعب التعامل معها أو إيجاد إجابات لها، تمامًا كالأسلاك المتشابكة التي يتم الوصول إليها بصوبة.

يلفت النظر في النص تركيب (الأسئلة الشائكة)، وهو تركيب جمع بين تركيبين لغويين: الأول فيه الكلمة الأولى ثابتة، والثانية مختلفة: (الأسئلة الشائعة)، والثاني فيه الكلمة الثانية ثابتة، والأولى مختلفة (الأسيجة الشائكة) فخرج بثالث متفرِّد عنهما دلاليا، ينتقل به إلى تركيب مادي موحش (الأسيجة الشائكة) رأته العين في موقف مؤذٍ، وانخزن في الذاكرة، وليزيد من ذلك اختار ألفاظا مؤلمة تصدر من وحوش مفترسة مثل (تنهش) وتراكيب تعج بالتوتر العصبي إثر سماع ما يؤذي، فها هو الفضاء مليء بطنين أسراب من الأسئلة الشائكة، وهو منصت، والنَّهْشُ: إطباق الأسنان، وأَخْذ اللَّحْمِ بمقدَّم الأَسنان (ابن منظور، 1994، 6/360)، وهو فعل عنيف وعدواني، تقوم به الحيوانات المفترسة. وجاء بهذا الوصف وكأنها تلتهم وتدمر أغلى ما يملكه الإنسان وقته وحياته، وكلمة (أسراب) تستخدم عادة مع الطيور، و جاءت هنا لوصف كثرة الأسئلة وعدم قدرة السيطرة عليها، وكأنها تنهش عقله كالوحوش في ضجيج مستمر لصوت طنين لا يمكن إيقافه بل لا يسمعه أحد غيره.

13- نص من المرواة (كثيرات من الجميلات اللاتي يعشن الحب.. ولكن ما دفعني لأفراد المساحة الأطول من عمري لك.. هو أنك الوحيدة في هذا الكون.. امرأة من حب !!) (المرواتي، 2016، 52)

تقاس المسافة بوحدة قياس الطول، أمّا المساحة فتختلف؛ لأن وحدة قياسها ستكون مربعة. لم يستعمل المرواتي (المسافة الأطول)، ولا (المساحة الأكبر)، ولكنه زاوج بين التركيبين، فخرج بتركيب ثالث يتفق وسياق ما ورد فيه لفظ الطول، فالعمر يقاس به، والدعاء يكون بطوله، والمرواتي يفرد باندفاع المساحة الأطول من عمره لها، وكيف لا وكلها حبّ!

ويأتي في استخدامه اسم التفضيل (أطول) وكأنه يقصد بالمساحة الأطول المكانة العظيمة التي تمتلكها عنده، ولم يأتِ باللفظة التي من المفروض استخدامها (المسافة الأطول)؛ لأنها اتجاه واحد مستقيم، أمّا المساحة؛ فأكثر من بعد، تتمثل بالعمر والحجم وامتداد الزمن، وكأنه لم يخرج عن القياس الذي وضعه، ولم يقل إمرأة من حياة بل من حب؛ لأنَّ الحب يمنح الحياة.

14- نص من المرواة: (صباحٌ تُنضِّدُ ابتسامتُك ابتهالَه، وَتَنثِّينَ بِعِطرِ الابتهاجِ انْثِيالَه.. أشهد أنا المرواتي - بكامل مُناي القلبية - أنَّه صباحٌ مترفٌ بالجمال ومزخرف بكلّ لثغات الأطفال، وكركرات الزمن الناعم برضى الله...) (المرواتي، 2012، 21)

يأتي في هذا النص تركيب جديد (بكامل مناي القلبية) يبدل فيه المرواتي (القِوى) بـ(المُنى)، و(العقل) بـ(القلب) المتقلب بالعواطف والأفكار والمشاعر، فيقلبُ ميزانَ (كل قواي العقلية) إلى (كل مناي القلبية)، ويرجح عاطفة القلب على حكمة العقل، ويكسر أفق التوقع باختيار ألفاظه الأخرى، فلغة الأطفال (لثغتهم)، وكركراتهم البريئة كركرات الزمن الناعم برضى الله الذي منَّ عليه بكل هذه النِعم، هو لا يرى الصباح جميلا، بل يراه مترفاً بالجمال، ورؤية ذلك نعمة، ورؤية النعمة نعمة، فضلاً عن المكانة التي كرسها المرواتي للمرأة في حياته، فهي التي جعلت المرأة تحتل مساحة كبيرة في قلبه، بل وتطغي على عقله؛ لذلك لم يذكر التركيب المألوف (قواه العقلية)؛ لأن الحالة التي هو فيها تتناسب مع الأمنيات والرغبات التي يسعى إليها، ومنى من الأُمنيَّة (ابن فارس، 1979، 5/277)، وسياق النص فيه هدوء متمثل بنسائم الصباح، أمَّا العقل فيتناسب مع سياق القوة، وتأكيد هذه الشهادة بعبارة (بكامل مناي القلبية) يصور أقصى درجات الصدق والإخلاص في مشاعره.

15- نص من المرواة (كان يا ماكان في جميل الوقت وابتسام الأمان: الوقت كفيل بكشف المستور... صار يا ما صار في قبيح العصر والأوان وهيمنة شبيه الإنسان: الوقت كفيل بستر المكشوف!! (المرواتي، 2016، 5)

بنى المرواتي النصّ على مقابلة تركيبية شبه تامة بين الجزء الأول من النص والجزء الثاني، وأحدث إيقاعًا موسيقيًا بين زمنين

متناقضين: ماضٍ مثالي، وحاضر مؤلم: (كان يا ما كان) مقابل (صار يا ما صار)، (جميل الوقت) مقابل (قبيح العصر)، (كشف المستور) مقابل (ستر المكشوف)، ولكنه حَدَّث النصَّ القديم (كان يا ما كان في قديم الزمان) بـ(كان يا ما كان في جميل الوقت وابتسام الأمان) فأضاف نكهةً كانت في ذلك الزمان، لكنّها فُقِدَت الآن، مستبدلا لفظ (الزمان) بـ(الوقت) فالأخير مقدار محدود من الزمن، وقرن الوقت بصفات إيجابية مطلقة مثل (جميل، ابتسام، أمان)، فلم يُنظر إلى الوقت على أنه مجرد تدفق زمني، بل هو إطار للجمال، والأمان، ومروره سيؤدي حتمًا إلى ظهور الحقائق المخفية وكشف الزيف، ثم ينتقل النص إلى الواقع الحالي الذي يتسم بـ(قبيح العصر والأوان) لتنقلب وظيفة الوقت رأسًا على عقب، فيصبح كفيلا بستر المكشوف، حيث لم يعد الزمن عاملًا لكشف الحقيقة، بل أداة لإخفائها وطمسها، وعلامتا التعجب تشيران إلى حجم الصدمة والدهشة من هذا الانقلاب المأساوي، فكرر المرواتي الفعل الناقص (كان) هنا؛ لأنه يفتقد لعنصر الحدث، ويتجرد للزمن فقط، وجاء بالفعل الناقص(صار) بعد ذلك؛ لأنه يفيد الانتقال والتحول من حال إلى حال (السامرائي، 2000، 200).

16- نص من المرواة (هي لمحة.. أزهرت سبع نظرات.. في كل نظرة سبعينَ حُبًا.. في كلِّ حُبٍّ سبعينَ حياة.) (المرواتي، 2016، 15)

متأثراً بخلفيته الدينية بقوله تعالى { كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ ۗ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ ۗ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ}(سورة البقرة الآية 261)" وخلفيته الأدبية بقول الشاعر أحمد شوقي:

"نَظرَةٌ فَابتِسامَةٌ فَسَلامٌ فَكَلامٌ فَمَوعِدٌ فَلِقاءُ" (شوقي، 2017، 465)

زاوج المرواتي بين النصين بمعادلة رياضية تتمثل بـ (لمحة+ سبع نظرات+ سبعين حب+ سبعين حياة)، فخرج بصورةِ لمحةٍ واحدةٍ أزهرت (34300) حياةً، فخلق استخدامها بهذا الشكل المتصاعد إحساساً بالإعجاب أمام هذا الكم الذي بدأ من مجرد لمحة أدت إلى فيض هائل من الحب، فلمحته شرارة انطلقت منها ثورة مشاعر. يقال: لَمَح البرقُ والنّجمُ لَمْحًا، إذا لَمَعا (ابن فارس، 1979، 5/209)، واللمحة شيء سريع خاطف، يكاد لا يُذكر، وقد يكون غير مؤكداً، ولكن الكاتب وضعها نقطة انطلاق لما سيأتي بعدها من نظرات وحب، وحياة، ولم يقل أنتجت أو ولّدت، أو أنبتت، بل أزهرت، إظهارا لجمال الزهر الكامن في اللمحة الأولى، والانتقال بذا من المحسوس الذي يمكن رؤيته (لمحة، نظرة) إلى الشعور المجرد (الحب)، ثم إلى المفهوم الأكبر (الحياة)، فإذا بهذا التدرج يعمق أثر تلك اللمحة الأولى ويظهر قوتها التحويلية.

17- نص من المرواة (وكنت على يقين نااااااصع كإحساسي بفرادتك.. بأن لا شبيه لكِ إلا صوت فيروز المُنَدَّى بنثيث المطر المنتعش بلهو طفولة الوقت بشعرك.. صوت فيروز الذائب بهذا البريق العاطر من عينيك.. وحروفي تتراصف بأناقة مفرطة لائقة بسموك، تحت قوس فرح دَهْشَتي الدائمة بكِ.. يا أمرأة تتوهج وكأنها تمشي تحت شلال ضوء.. دائما!) (المرواتي، 2012، 22)

يلفت النصُّ النظرَ لتراكيبه التي تجمع مشاعر حاسة السمع بالبصر باللمس بالسمع فضلا عن الحاسة السادسة، فهذا صوت فيروز رمز الجمال العاطفي والروحي في الثقافة العربية، وذاك مطر، وتلك طفولة وقت تلهو بشعر، وهناك شلال ضوء، وبريق عاطر، وقوس فرح، ودهشة، ويقين ناصع، و الإطالة في صائت الألف (نااااصع) تضفي على الكلمة شدة التأكيد، مما يزيد من عمق معنى اليقين والوضوح، وهي طريقة للإعجاب ليس فقط بالشكل وإنما بالأسلوب والمكانة، وتلحظ مزاوجة الحواس بتركيب (البريق العاطر) فالبريق يُرى ولا يُشمّ، وصوت (الطاء) بما يحمله من صفات القوة الشدة والتفخيم والاستعلاء (مكي، 1996، 118) يصور لنا فرادتها، حيث يرمز (البريق العاطر) إلى النقاء والجمال المنبعث من عيني المحبوبة باعتبارهما مصدرًا للضوء والجمال، كأنهما يعكسان الضوء الذي ينير له عتمة الليل، وتتراصف الحروف لبيان أناقتها المفرطة، فالأناقة في الكتابة تعكس الأناقة في شخصيتها، تحت (قوس فرح) لا (قوس قزح)، فكأننا أمام لوحة قوس سماوي يَحفُّه الفرح من كل جهة عند ظهوره يشع بالجمال والحيوية ، وشلال ضوء يبعث طاقة نورانية.

18- نص من المرواة (آه.. أيتها الحزن الأنيق.. تتجنب أعلامه بوصول اهتمامه بها، وتعلن سراً رغبتها بالاستيلاء على نظراته.. كأنها تتمنى أن تتوهج.. لتبهر بفيض حضورها.. تلك التي تتدثر بثلجها اللين، وعينيها المسرفتين بألق قريب جداً، من ألق عطر جرح الياسمين، أو ما يوازيه "آه جداً.. فما الفرق بين أن تخط صراخك بفحم على ليل، أو تنقشه بضوء على نهار عميق؟ (المرواتي، 2011، 20)

عادة ما يرتبط الحزن بعمق الانكسار والفوضى، لكن المرواتي يصفه هنا بـ(الأنيق)، بدل (العميق) فيحوله من حالة الضعف إلى حالة من الجمال الغامض والقوة الهادئة، فالأَنيقُ حُسْن المَنْظر، وَشَيْءٌ أَنيقٌ حَسَنٌ مُعجِب، وتأَنَّقَ فِي أُموره تجوَّد وَجَاءَ فِيهَا بِالْعَجَبِ (ابن منظور، 1994، 10/10).

أما تكرار التنهيدة (آه، آه جداً)، ومخاطبة المذكر بضمير المؤنث (أيتها الحزن الأنيق)؛ فجاء لتصوير حزنا بِكَمٍّ من التكابر والبرود، فبالرغم من صعوبة هذا الحزن المكبوت، صرختها لا تُرى ولا تُسمع، وهذا ما يكشف أناقة حزنها وصمتها الذي حوّل حزنها إلى شكل من أشكال الفن والكبرياء.

يربط المرواتي لفظة (أنيق)، في مواضع أخرى بـ(البكاء) أحياناً بقوله:" **وكأن المساءات نايات- ينفخ الحزن فيها ألحان النهايات- فنطيل السهوم وتحدونا رغبة بيكاء أنيق**" (المرواتي ، 2016، 65)، وبالمساء أحياناً أخرى بقوله:" **أُردِدُ اسمَك فاستنشقُ الضوءَ الناعس وأحسُّ بأني أترشّق.. وأتهندمُ كهذا المساءِ الأنيقْ..**" (المرواتي، 2016، 79)، إلا أنَّ منحه صفة (الأناقة) للحزن والبكاء والمساء يحوّل الحزن من مجرد شعور بالألم إلى لوحة جمالية متكاملة، فالبكاء الأنيق ليس صراخاً أو نحيباً، بل هو ذلك الألم الهادئ الذي يظهر في فترة صامتة أو نظرة شاردة، أو انكسار داخلي لا يمسّ المظهر الخارجي، وكأنه وصف لدرجات الحزن كالطبقة الراقية التي يظهر عليها الألم بعمق مع التماسك والسمو بالنفس.

19- نص من المرواة (صباحك يانبض وجودي.. المبتدأ، واندهاشي بك يا فيض ألوان ورودي.. الخبر.. وكل ما عدا ذلك من جمال فضلةً لا محل لها من.... الإعجاب!!) (المرواتي، 2012، 57)

يحوّل الكاتب قصة حبه إلى جملة اسمية مكتملة الأركان (أبوالمكارم، 2007، 22)، حيث يمثل المحبوب المبتدأ (المسند أساس الوجود)، ويمثل اندهاشه الخبر(المسند إليه معنى الوجود) الذي لا يكتمل إلا بمعنى الحب الذي يكنه له، بينما كل جمال آخر في العالم هو مجرد فضلة يمكن الاستغناء عنه (ابن عقيل، 1980، 2/155).

قدّم المرواتي وأخَّر الألفاظ، فكان النصّ الذي يليق بهذا المدح والإعجاب، فمنطلق وجوده بنبضه الذي يبدأ بصباحها، وما يجب أن يُخبر به أنها فيض ألوان وروده وهو مندهش بها، هي ما يَرى وغير ذلك لا يَرى، وأتى بتركيب (لا محل لها من.... الإعجاب)!! فتلاعب بذكاء، بالعبارة النحوية الشهيرة (لا محل لها من الإعراب)، وأبدل صوتا واحدا، من تلك العبارة المألوفة، (الراء) في (إعراب) بـ(الجيم) في (إعجاب)، كانت (الإعراب) وما فيه من قواعد لغوية، صارت (الإعجاب) وما فيه من شعور شخصي بالتكبر، وكأنّهَ بذا يوجه رسالة قاطعة وهي كل أشكال الجمال الأخرى غير مهمة، بل هي خارج منظومة اهتمامه وتقديره تمامًا، وليس لها أي مكان في قاموس إعجابه، بذكاء سحق أفق المتلقي، وجعل من إعجابه الشخصي قانوناً حاداً يحكم عالمه، ولا وجود فيه إلا المحبوبة.

20- نص من المرواة (سيظل يرمّز ويصوغ، والمنبهات نامت على ما يبدو، ويلغّز، مثلما لغم يوماً، وانفجر اللغم على اللاغم) (المرواتي، 2009، 82)

جاء المرواتي بالأفعال المضارعة (سيظل، يرمّز، يصوغ، يلغّز) الدالة على المستقبل (السامرائي، 2000، 3/323)، ولم ينقل الأحداث كما هي، بل أعاد تشكيلها عبر رموز وألغاز مع صياغة فنية جديدة، وخلق معنى جديد ومعقد كفخ لغوي للقارئ، والرَّمزُ الحَزْمُ والتحرُّك (ابن منظور، 1994، 5/357). واللُّغز ميلُك بالشَّيء عن وَجهِه، والأَلْغَاز طُرقٌ تلتوِي وتُشْكلُ على سالِكِها

(ابن فارس، 1979، 5/257). أمَّا المفارقة الكبرى في النص استعماله التركيب (انفجر اللغم على اللاغم)، مقابل التركيب المشهور (انقلب السحر على الساحر)، و كأنَّ الألفاظ التي جاء بها المرواتي مزروعة كألغام للقارئ لتنفجر فيه، وتجعلته يغرق في أفكاره ولا يستطيع الخروج منها، فكشفت أسراره وآلامه أكثر مما سترتها.

نتائج البحث

برع المرواتي في توظيف العناوين بمعناها المعنوي لا اللفظي المباشر، كما في (من أسمائه الحزنى وقطار الليل السرير، و أنزف على عودي في حقل أنغام)، ففتح أكثر من أفق للتأويل. وامتدت هذه البراعة إلى قدرته الفائقة على انتقاء الألفاظ التي تكسر أفق توقع المتلقي وتنعطف به نحو مسارات دلالية غير متوقعة، معززاً ذلك اختياره للصيغ الصرفية الدقيقة التي تخدم سياق الموقف، و لم يتردد في كسر القيود اللغوية عبر استخدام ألفاظ ذات إيقاع موسيقي مألوف لكنها تحمل معانٍ بعيدة، مقتنصاً مفردات مبتكرة قد يغير فيها أكثر من صوت مع الحفاظ على قرب الجرس الموسيقي، علاوة على ذلك، تظهر في نصوصه قدرته على دمج أساليب لغوية متعددة في مساحة قصيرة، كأن يمزج التعجب بالنداء في صيغة تشبه الابتهال، ثم يلحقه باستفهام يثير التأمل، وقد برزت في عناوينه ونصوصه فرادة تراكيبه التي جمعت بين الحواس المختلفة، ومزجت بين تجارب السمع والبصر واللمس والشم، بل وتجاوزتها لتلامس ما يمكن اعتباره الحاسة السادسة.

أمَّا الألفاظ والتراكيب التي جاء بها؛ فكانت أغلبها مستوحاة من تراكيب سابقة و مألوفة للقارئ ولكنها لا ترتبط بها من حيث المعنى مثل (حارس الأحلام، الأسئلة الشائكة، الحزن الأنيق، البكاء العميم، صلب الممنوع، حقول الأنغام، البريق العاطر، الوقت من لهب، بكامل مناي القلبية، انفجر اللغم على اللاغم).

مراجع البحث

- ابن جني، أبو الفتح عثمان (1993)، سر صناعة الإعراب، دمشق، دار القلم الطبعة الثانية.
- ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري (المتوفى: ٧٦٩ هـ)،(1980)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، القاهرة، دار التراث.
- ابن فارس بن زكريا القزويني الرازي (1979) معجم مقاييس اللغة، بيروت– لبنان المحقق، عبد السلام هارون، دار الفكر.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي (1994) لسان العرب. بيروت: دار صادر.
- أبو المكارم، علي (2007)، الجملة الاسمية، القاهرة، مؤسسة المختار.
- أبوغدة، عبد الفتاح الحلبي الحنفي (2002)، قيمة الزمن عند العلماء، لبنان، دار البشائر.
- أنيس، ابراهيم (1975)، الأصوات اللغوية، مصر، مكتبة لانجلو.
- بشر، كمال، (2000)، علم الأصوات. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.
- البياتي، سوسن (2021)، شعرية العتبات في مراوي عمار أحمد الصفار، المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية.
- حسن–هياس، لمياء حسين حسن، خليل شكري هياس (2024)، التشكيل البلاغي للعنوان في مشغل المرواتي، مجلة المعرفة للعلوم الإنسانية– العدد1، المجلد2.
- الخليل، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي (1988)، العين، بيروت دار الكتب العلمية.
- ذياب، صفاء (2014)، العراقي عمار المرواتي: الحياة باقية رغم الظلاميين الذين دمروا مدننا، جريدة القدس العربي.
- الزيادات، طارق إبراهيم (2019)، الهـتّ بين الهمـزة والهـاء، دراسة صوتية وصفيّة تحليليّة، مجلة جامعة القدس المفتوحة للعلوم الإنسانية، العدد 48 المجلد1.
- السامرائي، فاضل صالح (2000)، معاني النحو، الاردن، دار الفكر الطبعة الأولى.
- ستيتية، سمير شريف (2003)، الأصوات اللغوية– رؤية عضوية نطقية فيزيائية، عمان، دار وائل– الطبعة الأولى.
- سلامة، سوسن (2019)، المرواتي عمار أحمد.. نحات الفراغات والأضواء المرصعة بالأنغام،مجلة ادب وفنون.
- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر(1988)، الكتاب، القاهرة، مكتبة الخانجي.

- شوقي، أحمد (2017)، الشوقيات، مؤسسة الهنداوي.
- عاشوري، آية الله (2021)، لفظ الصمت في الخطاب القرآني بين التصريح والتلميح، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، العدد(1) المجلد (2).
- عباس، حسن، (1998)، خصائص الحروف العربية ومعانيها. اتحاد كتاب العرب: منشورات اتحاد كتاب العرب.
- عبد الجليل، عبد القادر، (2014)، الأصوات اللغويّة. الطبعة الثانية- عمان: دار صفاء للنشر.
- عزّت، عزّة عدنان أحمد (2010) مشكلة كتابة بعض الحروف العربية- دراسة لغوية صوتية، مجلة آداب الفراهيدي، جامعة تكريت، العدد 5 ، كانون الأول.
- عمر، احمد مختار (2008)، معجم اللغة العربية المعاصرة، الطبعة الأولى، عالم الكتب.
- قبها، مهدي عناد أحمد، (2011) التحليل الصوتيّ للنص بعض قصار السور أنموذجاً، فلسطين جامعة النجاح.
- قشاش، أحمد بن سعيد (2002)، الإبدال في لغات الأزد دراسة صوتية في ضوء علم اللغة الحديث، المدينة المنورة، الجامعة الاسلامية.
- قصي، وسام (2016)، حوار مع المرواتي عمار أحمد، وزارة الثقافة العراقية.
- كامو، ألبير (1983)، أسطورة سيزيف، بيروت لبنان، منشورات دار مكتبة الحياة.
- الكفوي، أيوب بن موسى الحسيني القريمي (1998) الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، بيروت، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة.
- كمال-الدين، حازم علي (1998)، دراسة في علم الأصوات، القاهرة، مكتبة الآداب الطبعة الاولى.
- المرواتي، عمار احمد (2009)، أنتِ موسيقاي أو هذا البياض المحنَّك، دمشق دار بعل.
- المرواتي، عمار أحمد (2012)، أنا بغيابك ماء يضنيه العطش، دار سندباد للنشر والإعلام- القاهرة.
- المرواتي، عمار أحمد (2014)، عموراتي، دار مومينت، لندن المملكة المتحدة.
- المرواتي، عمار أحمد (2016)، أنزف على عودي في حفل انغام، وراقون للنشر والتوزيع- البصرة.
- المرواتي، عمار أحمد (2019) من أسمائه الحُزنى بيروت، دار فواصل.
- نصّار، ليندا (2016)، المرواتي عمّار أحمد: السرد هو ذاك الوعي الجمعيّ، مجلة البناء.
- نورالدين، عصام، (1992) علم الأصوات اللغويّة الفونتيكا، بيروت، دار الفكر اللبناني.
- يسري، ايمان (2023)، الصمت والصوت، جريدة اليوم السابع.

The Authority of the Word and the Significance of Structure: A Study in the Narratives of Al Marwati

Narmeen Ghalib Ahmed
Department of Arabic Language / College of Humanities / University of Zakho
Narmeen.Ahmed@uoz.edu.krd
Azza Adnan Ahmed Ezzat
Department of Arabic Language / College of Humanities / University of Zakho
Azza.Ezzat@uoz.edu.krd

Abstract
Al-Marwati presents highly distinctive texts that combine linguistic experimentation with psychological depth. He establishes a language of his own that challenges the familiar and creates its significations from the heart of strangeness. He uses his language in a deviant and displaced manner from its primary purpose. With a unique ability, using a single word from one or more linguistic roots, he generates structures in which the musicality of their words is consistent while their meanings are varied.
The study is based on uncovering the unfamiliar strangeness in a selection of his titles and texts. It clarifies how (Al-Marwati) employed innovative and unconventional writing styles, with a focus on analyzing the deep meanings and significations that result from this stylistic uniqueness, which is out of the ordinary in narration. Furthermore, it demonstrates how his precise lexical choices contribute to the formation and construction of his own world, defining its unique atmospheres and features, in order to reveal the profound implications in his choices. The study sample consisted of some of his book titles and the peculiar words and structures within his narrative texts.
Keywords: Words, Structures, Title, Narration, Signification

دەستهەلاتا پەیڤێ و رامانا پێکهاتێ – ڤەکۆلینەک لسەر مەروایێن مەرواتی

نرمین غالب ئەحمەد
پشکا زمانێ عەرەبی / کۆلیژا زانستێن مرۆڤایەتی / زانکویا زاخۆ
Narmeen.Ahmed@uoz.edu.krd
عەزە عەدنان ئەحمەد عزەت
پشکا زمانێ عەرەبی / کۆلیژا زانستێن مرۆڤایەتی / زانکویا زاخۆ
Azza.Ezzat@uoz.edu.krd

کورتەیا ڤەکۆلینێ
مەرواتی دەقێن گەلەک تایبەت پێشکێش دکەت، کو دناڤبەرا تاقیکرنا زمانی و کووراتیا دەروونی دا کۆم دکەت، و زمانەکێ تایبەت ب خۆ دامەزرینیت، سەرپێچیێ ل تشتێ ئاسایی دکەت، و رامانێن خۆ ژ دلێ سەیراتیێ دروست دکەت. ئەو زمانێ خۆ ب ئاوایەکێ لادای و دوور ژ ئارمانجا وێ یا سەرەکی بکار تینیت، و ب شیانەکا بێ وێنە ب ئێک پەیڤ ژ ئێک رەهـ یان پتر، پێکهاتان بۆ مە دروست دکەت کو مۆزیکا پەیڤێن وان دگەل ئێک دگونجیت و رامانێن وان جورەوجورن.
ڤەکۆلین لسەر ئاشکەراکرنا سەیراتیا نەئاسایی د کۆمەکا ناڤونیشان و دەقێن ویدا ڕاوەستایە، و دیار دکەت کا چاوا (مەرواتی) شێوازێن نڤیسینێ بێن نوو و ستاندەر ونە کەڤنەشوپ بکارئینانە، دگەل تەرکیزکرنێ لسەر شلۆڤەکرنا رامان و واتەیێن کوور بێن کو ژڤێ تاکاتیا شێوازی یا ژ ئاساییبوونێ دەرکەتی د ڤەگێڕانێ دا پەیدا دبن. زێدەباری دیارکرنا هندێ کو چاوا هەلبژارتنێن وی بێن فەرهەنگی بێن هوور پشکداری د شێوەکرن و ئاڤاکرنا جیهانا وی یا تایبەت دا کرینە، و دیارکرنا کەش و تایبەتمەندیێن وی بێن بێ وێنە؛ بۆ ئاشکەراکرنا رامانێن کوور د هەلبژارتنێن ویدا. نموونا ڤەکۆلینێ ژی هندەک ژ ناڤونیشانێن بەرهەمێن وی، و ژ پەیڤ و پێکهاتێن سەیر د دەقێن مەروایێن ویدا بوون.
پەیڤێن سەرەکی: پەیڤ، پێکهاتە، ناڤونیشان، مەروای، رامان