قراءة في قصيدة (أنا وليلى) للشاعر حسن مرواني

د. ياسين إبراهيم محمود
مدرس
كلية التربيــة- جامعة كركوك

الخلاصـــة

يقدم لنا حسن مرواني في قصيدته (انا وليلى) إغراءا شديدا يصعب مقاومته فالقصيدة بمثابة مرايا متعاكسة تتلاقح في كل منها قسمات الأخرى وتشتبك كل منها بالأخرى في نسيج خاص، وتنفرد القصيدة ببنائية شعرية خاصة ونستطيع أن نعد (انا وليلى) – كما أثبتت الدراسة- مثلاً للوحدة العضوية.

ومن خلال مقاطع القصيدة تبين لنا أن بنية القصيدة الظاهرة اعتمدت على الإجمال، فالتفصيل، فالاستدلال، مع وجود التناسب التعبيري في القصيدة بين مكوناتها.

وقد وجدت في النص المدروس قدرة على العطاء المستمر؛ لذلك بقى حيا رغم ان عمر القصيدة قد مضى عليها أكثر من ثلاثين عاماً ويلحظ ان مهمة النص تبدو وكأنها كانت تدوين لما حدث.

ووجدت في المنهج الذي اتبعته تناسبا مع طبيعة النص المدروس، وآثرت ان لا احمله أكثر من طاقته، وقد اعتمدت المنهج الدنيوي وفق مستوياته المعروفة.

بين يدي البحث

القصيدة موضوع الدراسة هي لشاعر معاصر مقل في نتائجه، لم يأخذ نصيبه من الشهرة، ولم يواصل نتاجه الإبداعي عاش ودرس في العراق وأكمل مرحلة البكالوريوس في بغداد، هاجر إلى احد بلدان المغرب العربي، حملت القصيدة موضوع الدراسة اسمين (أنا وليلى) و (أنا وليلى واشطبوا أسمائكم)، صور فيها عالمه الخاص ومشاعره الذاتية، بمزيج من الحزن والألم حد التشاؤم وقد ادعى آخرون نسبة القصيدة لهم وهو ادعاء باطل.

والقراءة تريد ان تقول أن للنص حقا أن يقول كلمته قبل قول الآخرين، فالذي حدث فيه أن الشاعر الدكتور عبد الرحمن الجبوري* قد عارض هذا النص بقصيدة وسمها بـ(صوت ليلى) ثم عارض السيد نوفل حمد** بقصيدة وسمها بـ (أنت وليلى) المهم ان القصيدة نجحت لأنها نجحت في ترجمة حالة واقعة.

آثرت تحليل هذه القصيدة للعوامل التي تتبين لاحقا-أثناء البحث-وسعيت إلى استنطاق النص(قراءة إجرائية) وقد وسمتها بـ (قراءة في قصيدة انا وليلى) لحسن مرواني، واعتمدت المنهج البنيوي، وكانت مستويات التحليل بعد التمهيد على النحو الآتي: المستوى المعجمي والدلالي، والمستوى التركيبي، والمستوى البياني، والمستوى الموسيقي. والله هو الموفق

قراءة في قصيدة (أنا وليلى)*** لحسن مرواني

١- ماتت بمحراب عينيك ابتهالاتي واستسلمت لرياح اليأس راياتي
٢- جفت على بابك الموصود أزمنتي ليلى وما أثمرت شيئا نداءاتي
٣- عامان ما رف لي لحن على وتر ولا استفاقت على نور سماواتي
٤- اعتق الحب في قلبي وأعصره وارشف الهم في مغبر كاساتي
٥- ممزق أنا لا جاه ولا ترف يغريك في فخليني لآهاتي
٦- لو تعصرين سنين العمر أكملها لسال منها نزيف من جراحاتي
٧- لو كنت ذا ترف ما كنت رافضة حبي ولكن ضعف الحال مأساتي
٨- عانيت عانيت لا حزني أبوح به ولست تدرين شيئا عن معاناتي
٩- أمشي واضحك يا ليلى مكابرة عليّ اخبي عن الناس احتضاراتي
١٠- لا الناس تعرف ما ذنبي فتعذرني ولا سبيل لديهم في مؤاساتي
١١- يرسو بجفني حرمان يمص دمي ويستبيح إذا شاء ابتساماتي
١٢- معذروة أنت إن أجهضت لي أملي لا الذنب ذنبك بل كانت حماقاتي
١٣- أضعت في عرض الصحراء قافلتي وجئت أبحث في عينيك عن ذاتي
١٤- وجئت أحضانك الخضر منتشياً كالطفل أحمل أحلامي البريئات
١٥- غرست كفك تجتثين أوردتي وتسحقين بلا رفق مسراتي
١٦- واغربتاه مضاع هاجرت مدني عني وما أبحرت منها شراعاتي
١٧- نفيت واستوطن الأغراب في بلدي ودمروا كل أشيائي الحبيبات
١٨- خانتك عيناك في زيف وفي كذب أم غرك البهرج الخداع مولاتي
١٩- فراشة جئت ألقي كحل أجنحتي لديك فاحترقت ظلما جناحاتي
٢٠- أصيح والسيف مزروع بخاصرتي والغدر حطم آمالي العريضات
٢١- وأنت أيضا ألا تبت يداك إذا آثرت قتلي واستعذبت أناتي
٢٢- من لي بحذف اسمك الشفاف من لغتي إذن ستمسي بلا ليلى حكاياتي

لعل أول ما يلفت القارئ من الإبداع الأدبي هو العنوان، إذ هو الموجِّه الأول الذي يحمله الخطاب وهو ذو صلة عضوية بالإبداع و(تشكل العناوين عامة سواء أكانت عناوين لمؤلفات أو نصوص إبداعية أو عناوين لأي نشاط إنساني بنى حامله لدلالة قصوى تقوم على تكثيف دلالة المعنون العامة).[١] ويظل العنوان يلازم المبدع طالما هو مشغول بإبداعه، ووفاقا لذلك فان عنوان القصيدة بالنسبة لحسن مرواني اسم علم يعبر به عن مشاعره تجاهه. لذلك فقد تكرر اسم ليلى في المقاطع الثلاثة التي تقوم عليها القصيدة ومنها (البيت الثاني والتاسع والأخير).

ولا نعرف لصاحب النص قصيدة منشورة غيرها، وقد حملت عنوانا آخر (أنا وليلى واشطبوا أسماءكم).[٢] ومن العنوانين نلتمس دعوة إلى تفريغ الفضاء الدلالي ومن كل ما يعكره وإبقاء المكونين الوحيدين (أنا ليلى) ليقوى التضاد بينهما بكل تشابكاته.

ولا نعرف شيئا عن امر هذه الفتاة سوى ما سمعناه شفاها من انها عنصر من واقعة تدور إحداثها في أروقة جامعة بغداد في سبعينيات القرن الماضي، ونعتقد أن اسمها رمزا اعتمده الشاعر

ورده حاله كثير من الشعراء الذين دأبوا توظيف هذا الاسم ويرمزون به إلى المحبوب (وحسب التكرار في الغزل والنسيب علوقا في الذهن اقتران أسماء بعض الشعراء بأسماء من أحبوا، فعرف المجنون بليلى وجميل ببثينة، وكثير بعزة) [٣]. والشاعر حين يرمز عن شيء ما فانه ينقل ويقرن تجربته فيه وهو غير مطالب ان تكون تجربته موضوعية – كما يقال –

والرمز هنا انموذج أصيل لأنه عبر عن حالة إنسانية مطلقة، ومثلما ان الرمز والأسطورة والحلم قيم لا تفنى فان الاسم (ليلى) الرمز لا يفنى في النص وإنما يتجذر في الزمان والمكان. أما موضوعها فيحمل قدرا من التأثير المسبق ويؤسس لأغراء يصعب مقاومته في جذب عاطفة المتلقي ربما يعود ذلك إلى بساطة ألفاظها ووضوح دلالاتها وثيمتها المحركة لشعور التعاطف مع صاحب النص والتأسي لمصيره ولعل هذه المظاهر التي انعكست في فضاء القصيدة هي سبب شهرتها فضلا عن كونها من الشعر الغنائي الوجداني.

ولعلنا نقوم بمحاولة اقترابية في فهم وإضاءة النص مع كون المحاولة نسبية أمام كل تجربة.

بنية القصيدة:

لعل ما يمكن ملاحظته من تكثيفها المركز وفضائها المستقل هو الترابط العضوي بين وحداتها، فشكلت أبيات القصيدة نسيجا متناميا ملحوظاً إذ تلاقحت وتلاحقت الصور مدوية ومترادفة في فضاء القصيدة بآليات كثيرة منها أحرف العطف (كالواو) التي أخذت حيزاً كبيراً ويمكن ملاحظة ذلك بيسر في الأبيات..

(١-٢-٣-٥-٧-٨-٩-١٠). فضلا عن تكرارها مرتين في البيت رقم (٤).

أما معناها الكلي فهو مبثوث في جميع أجزائها وعزل أي جزء منها يلحق بها ضرراً كبيراً وخلاف ذلك سنجد أننا أمام أبيات وصفية حسيّة لا غير، قد تثير الحواس لكنها لا تبعد أكثر من ذلك! لذلك وجب النظر في القصيدة على أنها كل متواشج يضيء بعضه بعضا ويتصل جميعها بقرار واحد هو بنيتها الداخلية.

تنعقد القصيدة على (٢٢) بيتا موزعة في ثلاث مقاطع مميزة تختلف اختلافا طفيفا في الطول والقصر تبعا لمضمون كل مقطع. الأول (٧) أبيات. والثاني (٨) أبيات. والثالث (٧) أبيات.

المقطع الأول: الأبيات (١-٧) يدور في فلك الإحساس بالانكسار والزوال واليأس والاستسلام، أبيات وصفية حسية وسطحها اللغوي غير مكتف بدلالته التزيينية المباشرة. أما البيتان (١+٢) فيمكن عدهما استهلالاً إجماليا يتبعها تفصيل.

المقطع الثاني: الأبيات (٨-١٥) تفصيل للإحساس بالمعاناة والحزن والاحتضار والشكوى الذي ورد مجملا في البيت الخامس من المقطع الأول.

المقطع الثالث: الأبيات (١٦-٢٢) قوة الاستدلال بتوسيع فضاء المعاناة والمكابدة الذي تبلور في مقاطع القصيدة. وهنا يعمد الشاعر إلى (إعطاء حكم كلي في ما آلت إليه مجاري الأمور... إثر المعاني التي لأجلها بُين ذلك الحكم والاستدلال).[٤]

من هذه الخارطة يتبين لنا أن بنية القصيدة في الظاهر تعتمد الإجمال، فالتفصيل، فالاستدلال، فهي بمجملها ترتبط ارتباطا منطقيا. والملمح العام فيها يفضي إلى القول أن ميزة النص في نرجسيته وذاتيته المطلقة. ويمكن أن نشير في هذا السياق أن هناك جمالا غير جمال الصنعة التي تحرك الحواس فقد يكون النص مصنوعا دون أن نرى فيه أثرا للتشبيهات أو البديع فليس كل نص

قابل للتهويل والزخرف، المهم أن المتلقي يقتنع أنه أمام إبداع لا أثر فيه للجهد والتكلف في تخير الألفاظ ورصف التراكيب فمدار الجودة يقوم على الدفقة الشعرية والابتعاد عن التكلف.(٥)

استقراء التفاصيل وإشارات الحزن:

النص من الشعر الغنائي الوجداني الذي حمل ما يختلج في ذاتية المبدع مصَّورا مختلف السكنات والحركات ببساطة وصدق بوساطة شفرات تحمل في طياتها اللمحات الذاتية المطلقة والإلحاح على عنصر الألم والعذاب والوحدة، فحول النص إلى فضاء كله شعور بالانكسار والزوال.

والطابع الغالب على ألفاظ القصيدة هو المعجم العاطفي وانتماء ألفاظ القصيدة الى محور رئيس يتمثل بصور الانفعال، الشكوى، الشعور بالظلم، التهكم، الفجيعة، السقم، اليأس، وكأن الشاعر جمع فيه معجم ألفاظ الحزن والمأساة من خلال ما ماز النص من إلحاح على معنى السواد وعذاب النفس والفردية المطلقة (ماتت، استسلمت، جفّت، عسر الحال، عانيت، معاناتي، ما أثمرت، ما رفّ لي، ولا استفاقت، أرشف الهم، ممزق، آهاتي، أثرت قتلي، استعذبت أناتي...).

المستوى المعجمي والدلالي:

نجد في معجم النص فضلا عن القاموس العاطفي – الغالب عليه – حقولا دلالية أخرى منها:

قاموس صوفي: محراب، ابتهالات، ابحث عن الذات.

قاموس طبيعي: رياح، بابك الموصود، وتر، نور، سماوات، كاسات، عرض الصحراء، قافلتي، شراعاتي، مدني، بلدي، أحضانك الخضراء (فضاءات مفتوحة ومغلقة).

قاموس اجتماعي: ضعف الحال، لا جاه ولا ترف، البهرج.

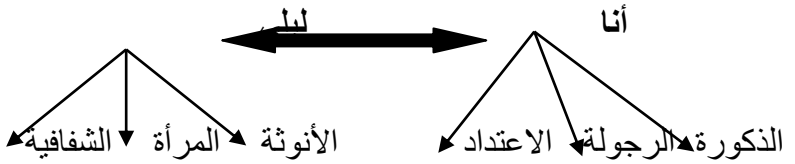
ومن هذه الحقول الدلالية الأربعة (العاطفي، الصوفي، الطبيعي، الاجتماعي). يتمثل عالم الشاعر.

من ثوابت الشعر التي لا تتغير أن الشعر يجنح إلى التعبير غير المباشر عن الأشياء وهنا تكمن قيمته وإذا كان الأمر كذلك فان النظر في طبيعة العلاقة بين الكلمات من شأنه أن يكشف عن السِّمات الدلالية ووظائفها في إضاءة النص الشعري.

ولو نظرنا في مقدمة القصيدة (ماتت بمحراب عينيك ابتهالاتي... ...) لبدا أن ثمة تهشيما مسَّ علاقات الإسناد اللغوية يتمثل في إسناد الفعل (ماتت) إلى فاعل غريب عن مجاله الدلالي (ابتهالاتي) وثمة خرق آخر يقوم على تقديم الجار والمجرور (بمحراب) على الفاعل (ابتهالاتي).

وهذا الخرق على المستويين (الإسناد + المستوى الأفقي) – التقديم- ينتج دلالة تسوغ لهذا العدول إذ يوحي الفعل (مات) الماضي المسند إلى الفاعل (ابتهالاتي) في الجار والمجرور (بمحراب) إلى الاختصاص والحصر والغمْر لمعاناته في أول وحدة شعرية من القصيدة ويعضد هذه الدلالة عجز البيت (واستسلمت لرياح اليأس راياتي). والعلاقة بين جزئي البيت علاقة مشابهة تقوم على الأرداف المتمظهرة بثنائية السلب والإيجاب (استسلمت × راياتي)، فالاستسلام في دلالته هو سلب يقابله الراية، وهو في دلالته المشهورة (إيجاب ولكن المسألة ستأخذ منحا آخر حينما نمعن في دلالة البيت نفسه، ففي صدره جملة مثبته وبالتالي فهي ايجابية يقابل ذلك ما جاء في عجزه وهي جملة مثبته فهي ايجابية، بيد أن الأمر سينعكس تماما حينما يبرز مظهر السلب (ماتت ابتهالاتي) في صدر البيت ليدل على معنى الأطباق والشمول وهو أخبار مؤلم ومحزن وبالتالي فهو سلبي لا سيما وقد جاء بعده في عجزه ما يعضِّده ويردفه وهو الاستسلام بدلالته السلبية (استسلمت راياتي)، فيتعمق الإحساس بذلك الموقف الشعُّوري القاتم منظورا إلى ما يوحي به ذلك التصوير من شمولية.

وقد عمد النص إلى التقريب بين الثنائيات الضدية معجميا وسياقيا بدءا من العنوان



وتستمر القصيدة بانتهاك مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية، ففي البيت الثاني (جفت على بابك الموصود أزمنتي.....) ثمة ظاهرتان اسلوبيتان تتشابهان مع البيت الأول من حيث الدلالة المعجمية والتركيبية. ماتت = جفت، تقديم الجار والمجرور (على بابك) على المسند (أزمنتي) يشابه نسق البيت الأول.

ولعل هذا يساعد أيضا في التشخيص والتجسيد، حيث غادر فعل الجفاف (جفت) دلالته الأولى (المباشرة) كليا، ذلك أن الفعل (جفت) المسند إلى (الزمن) من مجال غير مجاله وبين الدلالة الأولى والثانية تنافر لكن الاستعارة قاربت بينهما فتمازجا حتى جُسِّد جفاف زمانه على باب ليلى الموصود.

ويتضح في المقطع الأول (الأبيات ١-٧) أن ما جاء في الإسناد من أفعال مادية أو إنسانية يُخلص سماتها الدالة إلى التمحور حول التجسيد والتشخيص إذ تعاضد أكثر من مؤثّر في إنتاج إيحائية هذا النسق الدلالي الذي مثله التعالق الأستعاري وتلاحق الأفعال برابط نسقي أسهما في تجاوز الأفعال لدلالتها:-

ماتت بمحراب
استسلمت لرياح اليأس
جفت على بابك
أعتق الحب
أرشف الهم
تعصرين سنين العمر... الخ

وتتلاحق الأفعال برابط نسقي تمثل بـ:

واستسلمت وما أثمرت
ولا استفاقت
وأعصره
وارشف الهم
ولا ترف... الخ.

وقد أسهم هذان المؤثران في اعادة تشكيل هذه الأفعال على وفق ما يُصوِّره من معان ودلالات ويستمر هذا النسق الدلالي اتساعا في فضاء النص ويمكن ملاحظة ذلك بيسر في مقطعي القصيدة الآخرين.

المستوى التركيبي:

اعتمدت القصيدة جملا تقابلية قصيرة مترابطة الاجزاء مقيدة بحدود المعاني نوعا ما وتبدأ غالبا بالأفعال أو ما يشابهها، وينعدم التعقيد أو الخلل في بناء الجملة ويندر فيها التقديم والتأخير، وهي على الإجمال جمل قصيرة قليلة الألفاظ.

تشكل الجمل الفعلية (٤٦) وحدة، أما الجمل الاسمية فاحتلت (١٨) جملة وقد ساعد نسبة الجمل الفعلية إلى الجمل الاسمية في تعميق الجانب العاطفي مع جو الانفعال إذ تلاحقت الصور مدوية في فضاء القصيدة بدلالاتها على الحدث والتجدد.

ويتحرك زمن النص المنبثق من صور الذاكرة في دلالات السكون والحركة (الثبات والتجدد) بالتناوب بوساطة الأفعال الماضية والمضارعة والألفاظ الدالة على الحدث أو التجدد (اسم الفاعل واسم المفعول) والملاحظ في هذه المستويات التركيبية أن المستقبل لا حضور له حيث تم تجاوزه من خلال بنية الزمن الماضي والمضارع في تشكيل الجمل.

رقم البيت	الماضي	المضارع	الألفاظ التي تدل على الحدث والتجدد (أسم الفاعل+ أسم المفعول)
١-	ماتت، استسلمت	.....	البيت رقم (٥) مغبر، والبيت رقم (٤) منتشياً، والبيت رقم (١٦) مضاع.
٢-	جفت، أثمرت	.....	
٣-	رف، استفاقت	.....	
٤-	.....	اعتق، أعصر، ارشف	
٥-	.....	يغريك	
٦-	سال	تعصرين	
٧-	.....	.....	
٨-	عانيت عانيت	أبوح، تدرين	
٩-	.....	.....	
١٠-	.....	تعرف، تعذرني	
١١-	شاء	يرسو، يمص، يستبيح	
١٢-	أجهضت	.....	
١٣-	أضعت، جئت	أبحث	
١٤-	جئت	أحمل	
١٥-	غرست	تجتثين، تسحقين	
١٦-	هاجرت، أبحرت	.....	
١٧-	نفيت، دمروا، استوطن	.....	
١٨-	خانتك، غرّك	.....	
١٩-	احترقت	.....	
٢٠-	حطم	أصبح	
٢١-	تبت، أثرت، استعذبت	.....	
٢٢-	.....	ستمسي	

خلاصة النتائج تشير إلى أن زمن الحاضر أقل حضوراً مقارنة مع الماضي لأنه يحاول إلغاء الحاضر ليحل الماضي محله ربما ان جنين الشاعر إلى الماضي كان ممزوجا بالأمل وهو آنذاك لم يصل الى نتيجة الحاضر بعد لذلك يحاول اقناع نفسه انه لا يزال يعيش الماضي الزاهي بالنسبة لتجربته ويلحظ ان حركة الزمن المبثوثة في النص تتجه إلى السكون أو الثبات في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة إذ شكلت الأسماء إطارا سكونيا في نهاية كل بيت تقريبا (راياتي، نداءاتي، سماواتي، كأساتي... إلخ). ولعل قوة بنى الأفعال السلبية، والعدول في مألوف الإسناد فضلا عن دلالة الاسمية قد أسهم في بروز الإطار السكوني

وتوزعت في النص ضمائر عديدة - حدَّدت مفهوم الخطاب من العنوان- تعود إلى أشخاص: **ضمير المتكلم** (الشاعر)، **ضمير المخاطب**، (ليلى) ثم **ضمير الغائبين** الذي يرد قليلاً وهو لا يمثل عينة محددة الأبعاد بل ان هذه العينة هي (الناس) على وجه الإطلاق (لا الناس تعرف ما ذنبي فتعذرني ولا سبيل لديهم في معاناتي).

وإسناد الكلام إلى صيغة الغائبين إخراج لهم من دائرة الحضور والانكفاء على المتكلم والمخاطب.

المتكلم يدور الحدث برمته على لسان المتكلم الذي يتمظهر في ياء المتكلم والضمير (انا) وتاء الفاعل، وياء المتكلم ومنه:-

ابتهالاتي، راياتي، أزمنتي، نداءاتي، سماواتي... الخ.

الضمير ومنه الظاهر والمستتر:

ممزق انا، واعتق الحبَّ، ارشف، ارشف الهم... إلخ. وهذا التنقل بين الضمائر في مجريات الأحداث يشير الى عمق واتساع الحدث وامتداد افقه

تاء الفاعل:

لو كنت، عانيت، أضعت، ... الخ.

أما **المخاطب** فقد تمظهر في كاف الخطاب ومنه (محراب عينيك)، (بابك الموصود) والاسم الظاهر (ليلى)، و(معذورة أنت). و(أسمك الشفاف)...إلخ.

وقد شكل ضمير المخاطب مع المتكلم قطبين رئيسين تتحرك بينهما القصيدة في حوار قد شكل ثنائية ضدية عكست حجم المعاناة وألقت كاهل الحدث على الطرف الثاني، وإذا ما قارنا مساحة كل منهما وجدنا النسق الأول يمثل مساحة أكبر من الثاني وذلك يعود إلى تبني المتكلم تهميش الطرف الثاني ونفض اليد من أمرها في سياق لا يسمح بالتماس العذر.

ويمكن أن تعد القصيدة من القصائد المركبة في احد جوانبها، نظرا للتنقل الحاصل بين أكثر من ضمير تعبيرا عن التدرج في الموقف وإبعاده وفي الوقت نفسه الذي تبنى فيه بعض المقاطع وفق ضمير المتكلم وغيره، تتأسس مقاطع أخرى على الحوار أو ضمير المخاطب الغائب، ولعل هذا النسق ساعد في جذب المتلقي واسترساله مع النص دون ملل.

ومن آليات التعبير التي أسهمت في خلق الدلالة: عطف الشطرين أو ما يمكن أن يعد توازيا تركيبيا ودلاليا، لأنه يحمل مماثلة دلالية بين المعطوفين. ففي البيت الأول ماثل النص بين دلالتين في الشطر الأول (ماتت..) توازي (استسلمت) في الشطر الثاني الموت والاستسلام سيان في الدلالة فالموت له مسبباته الكثيرة مع أن الموت واحد والاستسلام كذلك.

المستوى البياني (التشكيل البلاغي):

ان من ابرز التشكيلات اللغوية نوعية الجمل التي اعتمدها النص وبملحظ منبسط بين نوعية الجمل التي وردت نجد زيادة بارزة للجمل الخبرية (الماضي+المضارع) على الجمل الإنشائية (الأمر + المضارع المجرد من الشرط والاستفهام) ويفسر ذلك نماذج الانفعال الشعري في تصوير الحدث.

وقد برزت ملامح بلاغية ذات رؤى مشتركة، كالتورية مثال ذلك كلمة (ليلى) إذ تشاطرتها دلالتان: الأولى معنى قريب اسم للحبيبة الهاجرة الجافية، والثانية دلالتها على النشوى (نشوة الخمر وابتداؤها). إذا اشتقت من قولهم ليلة ليلاء أي شديد السواد وأم ليلى: كنية عن الخمر السوداء [٦]

وحفل النص صورا مفعمة بالخيال عن طريق المجاز الذي عمل في مجالي التجسيد والتشخيص معاً! فأضاء الأشياء الجامدة بالتصرف، فالابتهالات ماتت والرايات استسلمت، والأوتار لم ترف، والحب يعتق ويعصر، والهم يرشف في مغبر الكاسات.

ويطالعنا البيت الثاني عشر بلون من البديع يقع ضمن المحسنات البديعية هو تجاهل العارف والمقصود به سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقة مع وجود فاعلية لأسلوب البديع تأكيد المدح بما يشبه

الذم الذي حمل تنافراً دلاليا في (لا الذنب ذنبك بل كانت حماقاتي). فادى اللفظ توهما بوجود الذنب في حين لا ذنب له.

أما التشبيه فقد أخذ دوره الفاعل في التصنيع البلاغي، فالشاعر يقرن نفسه بالطفل الوديع الذي يحمل أحلامه البريئات.

وجئت أحضانك الخضـر منتشياً كالطفل أحمل أحلامي البريـئات

أما الصورة البيانية الجديدة فنعتقدها تمثلت في البيت التاسع:

فراشة جئت القي كحل أجنحتي إليك فاحترقت ظلما جناحاتي

فالفراشة تلك المخلوقة الناعمة الوديعة المزهوة بالألوان الموشورية تنطلق بعفويتها وبراءتها مقدمة كينونتها المتمثلة بالجناحين إلى مركز الضوء لكنها تصدم باحتراق جناحيها. وقبل ذلك حملت كحل الأجنحة -السواد الذي ينتقل إلى اليد عند مسك جناحي الفراشة-.

وهذه الصورة بحد ذاتها رمز للوفاء والتضحية وهي قطب الرحى في القصيدة ضمنها الشاعر معظم معاناته ومنحها مدى يتبلور في تشعباتها وتكاد تكون هذه العلاقة صوفية تتحد فيها الصورة اتحاداً شاملا مع الذات كتعبير عن فناء الذات والتحول إلى العدم بفقدان الجناحين كحلا واحتراقا.

والموت أقصى حالات الهجر والاستسلام أقصى محاولات الصمود. ومما عزز المماثلة بين العطوفين الجار والمجرور (بمحراب) و (الرياح) على فعلي الموت والاستسلام.

وهيمن حرف الواو من بين حروف العطف على الجمل المتعاطفة في تشكيل الصور المشهدية لتعميق دلالة الحدث فتلاحقت مدوية ليشكل ظاهرة تستدعي الانتباه في (١٥) موضعا زادت فيه نسبة الجمل الفعلية إلى الاسمية فكان استعمالا مناسبا للدلالة العامة. ومن ذلك:

نفيت واستوطن الأغراب في بلدي ودمروا كل أشيائي الحبيبات

اختزال في الفسحة الزمانية وتلاحق في الصور، فكأنه كسر رتابة الزمن، فالنفي يحتاج إلى وقت والاستيطان يحتاج إلى وقت وحسب قواعد اللغة يحتاج الحدث إلى (الفاء) بدلاً من الواو لكنه أراد أن يبين أن عمق معاناته خالفت معاناة الآخرين في كل شيء فهي صورة لمأساة أخرى واستكمال لما قبلها وختام لها (صورة الاحتلال+ غدر الحبيبة).

ويبدو أن التوازي التركيبي يطرد في النص بمقاطعه الثلاثة بوصفه بنية دلالية تعمل على تثبيت المعنى وتقويته فيبرز. أحيانا في الشطر الواحد كما في البيت رقم (١٠). (امشي واضحك يا ليلى.....) فحقق تنافرا دلاليا في سياق تقوية الدلالة وكذا في البيت رقم (٧). نفيت واستوطنت.. والبيت رقم (١٩) في زيف وفي كذب...

ثم يطالعنا الاستهلال في وحدته الشعرية الثانية (واستسلمت لرياح اليأس راياتي) حاملا دلاليتين سلبيه وايجابيه فالاستلام سلبي يقابله(الراية) المرتبطة بدلالة الإيجاب اما البيت الثاني فيلاحظ من خلال تركيبه ان الجزء الأول منة (جفت على بابك الموصود أزمنتي) مثبت لكنه في الدلالة السياقية سلبي يقابله العجز(ما أثمرت شيئا نداءاتي) حاملا دلالة السلب والإيجاب اذ ان جملة(ما أثمرت) جملة منفية وبالتالي فهي سلبية أمام نداءاتي. وجملة (ما أثمرت شيئا) جاءت بصيغة المجاز اذ ان (ما أثمرت) رمز نباتي اخضرار، وشيئاً المنكرة في سياق النفي تدل على العموم والإطلاق وبالتالي فـ (ليلى وما أثمرت شيئا نداءاتي) يمكن أن يكون التركيب على وفق هذه المعادلة:

نفي مطلق + عموم خالص = لا شيء خالص = ليلى

ويمتد نسق التقابل بين الإيجاب والسلب بزيادة ملحوظة في الدلالة السلبية وهو ما أثبته النسق التركيبي في سياق النص بشكل عام.

ماتت ابتهالاتي، استسلمت	سلب //	راياتي	إيجاب
جفت أمنتي، ما أثمرت	سلب //	نداءاتي	إيجاب
ما رف لي، ولا استفاقت	سلب //	سماواتي	إيجاب
ارشف الهم في مغبر كأساتي	سلب //	أعتق الحب وأعصره	إيجاب
ممزق، لا جاه ولا ترف			
سال منها			

ثم تترادف الأبيات (٧، ٨، ٩، ١٠). حاملة دلالات سلبية من خلال تهشيم مألوف الأسناد في العلاقات اللغوية، غير أن ما ورد قبل هذه الأبيات ونعني به ما جاء في عجز البيت الرابع (وارشف الهم في مغبراتي) يكاد يكون أكثر الأبيات تركيزاً وتكثيفا لاحتواء صورة تراكمية مكثفة تمثلت في أن الرشف في دلالته المعجمية لا يكون إلا للسائل الطيب عن الاختيار ثم جاء المرشوف (الهم) إجباريا (سلب+ إيجاب) في مغبر الكأس دلالة على أن الكأس قد (ترك) فتجاذبه الغبار فالكأس لم يكن مستعملاً بدلالة حمله الغبار وبذلك يقرن صاحب النص حاله مع ليلى -التي تجذرت في الزمان والمكان– في انقطاعه عنه ثم رغبته في العودة إليها ويلمح في النص بشكل عام أن المتكلم مع كثرة اتهاماته للمخاطب فانه لا يستطيع الفكاك بدليل انه يحاول التماس العذر لها (التماس سلبي).

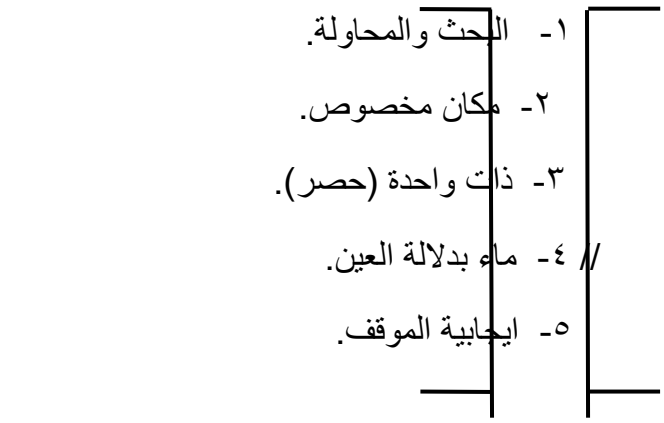
معذورة أنت ان أجهضتني لي أملا لا الذنب ذنبك بل كانت حماقاتي

والبيت الأخير:

من لي بحذف اسمك الشفاف في لغتي أذن ستمسي بلا ليلى حكاياتي

ويتواصل التشكيل الشعري على مستوى الثنائيات الضدية والبناء الدلالي لينهض بفاعلية وظيفية تجسد وتشخص حالة التردد والتوتر والضياع التي عانى منها الشاعر فجذب لكل طرف مماثلاته دلاليا في إطار علاقتين متناوبتين ومنه البيت رقم (١٣).

أضعت في عرض الصحراء قافلتي وجئت ابحث في عينيك عن ذاتي



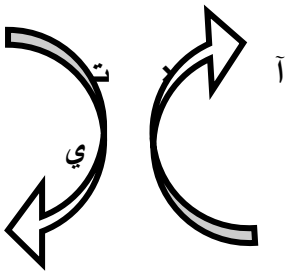
ويستمر في آلياته محاولا إقناع المخاطب بما لم يكن هو نفسه سببا بما آلت أليه الأمور مما يفسر كون النص مشحونا بالثنائيات كالبيت رقم (١٤) الحامل لدلالة الغدر مقابل الوفاء والبيت رقم (١٥) القسوة والصبر والبيت رقم (١٦) الغياب والحضور والبيت رقم (١٧) الخيانة والوفاء والبيت رقم (١٨) الرقة والظلم، والبيت رقم (١٩) الصداقة والخيانة، والبيت رقم (٢٠) العرض والرفض، وخاتمة القصيدة الدالة على الطلب والنفي وهكذا حمل التشكيل الشعري في طياته مقاربات دلالية أسهمت في إضاءة النص.

المستوى الموسيقي (التشكيل الصوتي):

لعلنا نلحظ تجاوبا بين الجانب الشكلي الإيقاعي مع الجانب الانفعالي العاطفي ساعد في تعضيد المحتوى العام للقصيدة وفي إطار ذلك يمكن النظر في اختيار الشاعر وما تصرف به في خلق إيقاعاته وتنويعها ليسم أسلوب أدائه، فالقصيدة من البحر البسيط، أما لازمة النغم فكانت الياء التي تنتمي إلى مجموعة الحروف اللينة التي تحتمل المد ويجري الصوت فيها وهي خاتمة مشهورة في الشعر العربي التي من شأنها أن تستعمل ما خف وتتجنب ما ثقل من الحروف، وانطوت خاتمتها على الألف الطويلة والتاء المقرونة بياء المتكلم كثيرا وأحيانا بالتاء المكسورة – على صراع بين الحركة والسكون فيمتد الصوت ارتفاعا يقابله مد للصوت نزولا كأنه توكيد وإعلان عن الانكسار والغوص في السياق وطمع ومحاولات حثيثة للاستجابة يقابله يأس وتوقف سلبي انكفاء على النفس ودلالة عل انفتاح فضاء المعاناة ليشمل الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد ويكاد هذا الأمر ينسحب على أبيات القصيدة كلها.

وقد بلغ الوقع الموسيقي الذروة في التناسب فمخارج الحروف – إلا النادر– متناغمة، لكننا لا نريد أن ندخل في مشكلة ربط البحر وغرض النص ومستواه الدلالي، مع وجود نقاد قدامى ومحدثين لحظوا هذا الارتباط بين العنصرين، فالمسألة نعتقدها نسبية. لأن البحر الواحد يصلح لأن يستعمل في أغراض متباينة.

تتشكل قافية القصيدة من المقطع الصوتي (آتي) كلازمة إيقاعية تقوم على حركتين متلازمتين – الألف والياء الطويلة للإشباع والإطلاق - فتعطي بذلك إيحاءا موسيقا متناسبا مع جو الانفعال العام.



فالألف صوت لين طويل هاوي (وإنما سمى العرب الألف هاويا كونه اعلى مراتب الانطلاق في صوت اللين).[٧] فكان مجرى الصوت فيه وامتداده في الفم جعلهم يرونه كالذي يهوي في الفضاء، وكأن الألف هنا صوت صدر من الداخل أو صوت رنين،[٨] والياء صوت هاوي وهو احد حروف المد والاستطالة إلا أن مخرجه اقل اتساعا من مجرى الألف[٩].

ويمثل المقطع الصوتي للقافية نقطة همس ودلالة تأكيد على طمس أي رجاء قد يبدر في قسوة من المشتكي منها مع ما أضفته من فاعلية أفراغ شحنة من العواطف التي اختنقت بها نفس المتكلم.

أما الياء فهي من أصوات المد واللين وهي أقل اتساعا من مخرج الألف وأقل منه في مراتب أصوات اللين.[١٠] وكأن العملية توحي إلى تأرجح بين شهيق وزفير في شكل حسرات يطلقها النص ليعبر عمّا يختلج فيه من انفعالات.

ولعل ما حفلت به القصيدة – على مستوى الإيقاع الداخلي – من وحدات صوتية تتباين في تشكيلها الصوتي من صامت ومصوت قد أدى خدمة وظيفية ومسحة جمالية من خلال ما شاع في نسيجها من تكرار للأصوات على نحو استثنائي لافت أسهم في تحقيق وجود القصيدة ودلالاتها، وثمة شيوع بيّنا لأصوات معينة – لكنها تأبى الحصر – ومن ذلك تكرار حرف التاء (٨٣) مرة في القصيدة مما أعطى قيمة صوتية متميزة لعلها لاحقت بين ما يوحيه الحرف وحال صاحب النص، وكذا الحال مع الحرفين الآخرين من مقطع القافية الألف والياء وما يوحيان بهما كما مرَّت. وإذا ما استثنينا مقطع القافية فلعل الحالة الوجدانية فرضت تكرار حروف معينة وعند استقراء النص تبرز حروف الإدغام مُشّكلةً نسقا مكرراً ساهم في تحقيق ذات القصيدة فجاء تكرار الحروف على النسق الآتي:

اللام: (٦٩) مرة.

الميم: (٥٠) مرة.

الراء: (٤٨) مرة.

النون: (٤٧) مرة.

الواو: (٣٤) مرة.

كما يلحظ في النص تكرارا في حروف بعينها من بين الحروف المهموسة اذ شكل:

الحاء: (٣٠) مرة.

السين: (٢٧) مرة.

الكاف: (٢٥) مرة.

مما يسهم في تفريغ شحنة الانفعالات فأضفى همسا وخفوتا على إيقاع النص أما النصف الثاني من التكرار فهو تكرار الألفاظ ومن شواهده (ليلى) ثلاث مرات فضلا عن عنوان القصيدة ويبدو أن ذلك كان الأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ وما يؤديه هذا التكرار من تناغم الجرس ليثير في ذاته شوقاً واستعذابا أو ضرباً من الحنين والتأسي ولعل هذا التكرار من قبيل التأكيد على الحالة الشعرية التي تخلق لغتها بما يلاءم الموقف.

وأما الصنف الثالث من التكرار فهو تكرار الصيغ اذ يلحظ تكرار لصيغ النفي فمثل ظاهرة بارزة باتساقه مع التعبير عن المعاناة والحيرة في مواجهة غربة الواقع ومرارته فلا عجب في ان يلح عليه النص، ومنه النفي بـ (لا) ولا استفاقت في البيت رقم (٣) ولا جاه ولا ترف في البيت رقم (٥). ولا حزني، ولا الناس، ولا سبيل في البيت رقم (١٠) ولا الذنب في البيت رقم (١٢) وبلا رفق في البيت رقم (١٥) وبلا ليلى في آخر بيت، والنفي بـ (ما) نحو ما أثمرت في البيت رقم (٢)، ما كنت في البيت رقم (٧) وما أبحرت في البيت رقم (١٦).

والنفي بـ (لست) نحو ولست تدرين في البيت رقم (٨) ولعل القيمة الصوتية هنا قد فعّلت القيمة الدلالية فأدت بذلك توكيداً عزز شعرية النص واظهر جمالية اللغة وقدرتها على التوسع والتعبير مما أتاح للنظم ركيزة نغمية أسهمت في خلق التوازن الموسيقي.

ومن الصنف الثالث تكرار جملة (عانيت عانيت) في البيت رقم (٨). على وجه التقرير والتوكيد، وكذا الحال في صيغ النفي + التكرار (لا الذنب ذنبك) في البيت رقم (١٢).

وقد جاءت في مجملها متنفسا لاستفراغ آهات الشاعر بما يتناسب جو الانفعال العام. وهذا الأمر يتعلق أيضا على مستوى التكرار المعنوي وتلاحق الصور في القصيدة وقد جاء منسجما مع صيغ معينة فيها ذاتية عميقة مثل (آهات، عذابات،... الخ).

أما التجانس الصوتي فقد جاء في النص نادراً (أحمل أحلامي) في البيت رقم (١٤) لكنه لم يأت على سبيل الزخرف الصوتي أو الصنعة اللفظية بل المعنى قد استدعاه فأسهم في إثراء النسيج الصوتي بما له من إيحاء في شد البيت الشعري تعبيراً عن الموقف الانفعالي.

وبعد: فانه لمن المؤسف حقا أن يتوقف حسن مرواني عند هذا الحد من الإبداع ويعد من أصحاب القصيدة الواحدة ولو انه تابع إبداعه بهذا العطاء وأتحف قراءه بنتاجات مماثلة لكان قد عُدَّ من مفاخر الشعر.

ولعل من نافلة القول أن هذا النص من النصوص الغنية التي تحفل بطاقات شعرية برزت خلال شبكة الصور التي انتشرت في فضاء القصيدة بقدر من التجانس أكدت عنصر الصدق الفني أو صدق التجربة التي حملت عمق إحساس المبدع وقدرة خياله بحيث صور ثيمته بطريقة مقنعة مؤثرة.

ان هذه المعاناة إثبات لحق المبدع في الوجود عبر حب ليلى وحين تمسي ليلى خلاصه الوحيد فمعنى ذلك انتهاؤه كانسان فأضحت القصيدة في بعض صورها نموذج للاستسلام والاضمحلال

(من لي بحذف اسمك الشفاف من لغتي إذن ستمسي بلا ليلى حكاياتي).

لقد غدا وجوده في الماضي وإنسان الماضي لا مصير له وهذا ما يوحيه النص بكل إيحاءاته رغم انه بسيط أو من السهل الممتنع.

المصـــادر:

١- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٤.
٢- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة، دار الرشيد، ١٩٨٠ .
٣- الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، د. حسام سعيد النعيمي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات، ١٩٨٠.
٤- في البحث الصوتي عند العرب، د. خليل إبراهيم العطية، منشورات دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٣ .
٥- لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥، مادة (ليل).
٦- مجلة فضاءات أدبية، جامعة ديالى، عبد الرحمن الجبوري، العدد ١، ١٩٩٩.
٧- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي (٦٨٤هـ)، تحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط٣، ١٩٨٦.
٨- النص وأبعاده، قراءة في رواية كف مريم، عبد القادر عقيل، مجلة البحرين الثقافية، العدد ٢٠، ١٩٩٩.

الهوامش:

*تدريسي في كلية التربية، جامعة كركوك، وقصيدته منشورة في مجلة فضاءات أدبية، العدد (١) (١٩٩٩). ص١٤.
**تدريسي في كلية التربية، جامعة كركوك. وقصيدته لم تنشر بعد.
*** نشرت في جريدة الزوراء العدد (١٠١)، ١٩٩٩، ١٣، آيار.

٢- النص وأبعاده، قراءة في رواية كف مريم، عبد القادر عقيل، مجلة البحرين الثقافية، العدد ٢٠، ١٩٩٩، ص٢٠.
٣- مجلة فضاءات أدبية، جامعة ديالى، عبد الرحمن الجبوري، العدد ١، ١٩٩٩، ص٧.
٤- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة، دار الرشيد، ١٩٨٠، ص٢٤١.
٥- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي (٦٨٤هـ)، تحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط٣، ١٩٨٦، ص٣٢٤.
٦- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، ص١٨٦.
٧- لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥، مادة (ليل).

٨- في البحث الصوتي عند العرب، د. خليل إبراهيم العطية، منشورات دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٣، ص٤٧، ٦١.
٩- الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، د. حسام سعيد النعيمي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات، ١٩٨٠، ص٣٢٤.
١٠- المصدر نفسه، ص٣٢١.
١١- في البحث الصوتي عند العرب، ص٦١.

Dr. Yassin Ibrahim Mahmoud
Lecturer
Kirkuk University
College of Education

Abstract

The poem under discussion belongs to a modern poet who has few works and who has not reached fame yet. He lived and studied in Iraq and finished his BA. Degree from Baghdad University. Then he migrated to Arab western states. He work his poem "Layla and I" or " Layla and I and Erase your names" in which he depicts his special world and feelings .The poem is a mixture of sadness and pain . Some poets claimed the poem but their claims were null and void. Thus, we want to admit that a text has a right to say its opinion before others say theirs. The poet Dr. Abdurrahman al-Juboori has written a similar poem titled (Layla's voice), then the poet Mr. Nawfal Hamad has added a third one titled (Layla and you ". The important thing here is that the poem has achieved a wide-spread success. In this text, an ability to offer has been discovered; therefore,it has survived although the poem was written thirty years ago. To analyze this text, the structural approach is adopted. Thus, the following levels of analysis can be seen. the semantic lexical level,the musical level and the structural level. Whether the study is based on the linguistic or some thing else ,the characteristics of the form are fixed and unchangeable. That is why they must be comprehensive, compatible and harmonizable .