

## قراءة أسلوبية في ديوان إخوة يوسف للشاعرة آمال الزهاوي

أحمد علي إبراهيم الفلاح  
مدير مركز التعليم المستمر ومتابعة  
الخريجين / جامعة الفلوجة

لطيف يونس حمادي الطائي  
معهد الفنون الجميلة / ديالى

المقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم  
وعلى آله الأطهار وصحابته الأخيار.

أما بعد:

فلقد آثرنا أن تكون الدراسة في هذا البحث عن لغة الخطاب الشعري الحديث، وتحديدًا في شعر  
الشاعرة العراقية ذات الأصول الكوردية " آمال الزهاوي "، فلها نتاج شعري ثري وغزير تجاوز  
أحدى عشرة مجموعة شعرية اخترنا منها واحدة ، ديوان " أخوة يوسف .

والشاعرة آمال الزهاوي ، هي: ( آمال عبد القادر صالح فيضي الزهاوي ) حفيذة العلامة "   
محمد فيضي " الذي كان مفتياً في بغداد لعقود عدة، وعم أبيها هو الشاعر جميل صدقي الزهاوي،  
وُلدت في بغداد عام ١٩٤٦، ولقب الزهاوي نسبة إلى إمارة ( زهاو ) القديمة في إقليم كردستان  
العراق التي تنحدر من أصول كوردية؛ لها مجموعات شعرية عدة - سنذكرها لاحقاً - من ضمنها  
ديوان " أخوة يوسف " الذي ستقام الدراسة عليه - كما ذكرنا .

تقوم الاسلوبية في قراءتها للنص الشعري على اساس خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي  
المعروف، وفق مستويات ثلاثة، هي: ( دلالي ، تركيبية، صوتي ) وعن طريق الانزياح اللغوي  
الذي اصبح ملمحاً اسلوبياً بارزاً في الممارسة الشعرية الحديثة، فجاءت النصوص الشعرية الحديثة  
خارج المعيار العام للغة ، فهي مقصودة تستهدف المعيار المغاير .

وجاءت خطة البحث وفق الخطوات الآتية:

تمهيد وبيّنا فيه بإيجاز حياة الشاعرة من حيث ولادتها ونسبها وثقافتها ومكانتها الشعرية بين  
شعراء جيلها. ثم ثلاثة مباحث ضم المبحث الأول ( المستوى الدلالي ، مستوى تشكيل الصورة )

على بيان تناص العنوان وورده في متن النص، ثم الأسطورة ودورها في تشكيل الصورة في شعر الشاعرة، وأخيرا الصورة الاستعارية . والمبحث الثاني ( المستوى التركيبي ) درسنا فيه توظيف الضمائر وحركتها في شعر ديوان أخوة يوسف، الجمل الخبرية والجمل الإنشائية وبرز الأساليب الإنشائية التي وردة في الديوان. والمبحث الأخير ( المستوى الصوتي ) اقتصرنا فيه دراستنا على الموسيقى الداخلية لبروزها أكثر وأهميتها في الشعر أكثر من الموسيقى الخارجية، فدرسنا التكرار وأشكاله في الديوان، والجناس وأشكاله.

وأخيرا كانت هناك خاتمة للمبحث سجلنا فيها أبرز النتائج التي توصل لها البحث.

### التمهيد:

#### آمال الزهاوي الإنسانية:

الزهاوي هذا اللقب نسبة إلى إمارة (زهاو) القديمة في إقليم كردستان (شمال العراق)، يُنسب إلى زهاو الشاعر جميل صدقي الزهاوي وهو عم أبي الشاعرة، وإبراهيم أدهم الزهاوي وهو من أعلام الشعر في العراق، واسم الشاعرة هو آمال عبدالقادر صالح مُحَمَّد فيض الزهاوي، حفيدة العلامة مُحَمَّد فيضي كان مفتيًا في بغداد لعقود عدّة<sup>(١)</sup>.

ولدت في بغداد عام ١٩٤٦ وتتحدّر من أصول كُردية، تزوجت من السيد عداي نجم، وعرفت مع زوجها بأرائهما السياسية المختلفة والجريئة، ممّا سبب ذلك متاعبًا، إذ اضطرّا مغادرة العراق إلى سوريا ثمّ عمان.

لم تكن الشاعرة تحيا برفاهية وتعيش في بيت كبير في إحدى مناطق بغداد، بل كانت تسكن في شقة أسكنتها فيها إحدى شاعرات الجيل المتأخر عن جيلها<sup>(٢)</sup>.

توفيت الشاعرة آمال الزهاوي يوم الأربعاء الموافق ٢٠١٥/٢/١١ بعد أن أقعدها المرض

على كرسي متحرك.

### الثقفة:

أكملت آمال الزهاوي دراستها الأولية في بغداد، وتخرجت في كليّة الآداب/ جامعة بغداد قسم اللّغة العربيّة عام ١٩٦٣، وعملت في الصحافة في كلّ من العراق وسوريا، وتعد من مؤسسي مجلة (ألف باء)، وتعدّ أيضًا من الرواد الذين كتبوا في جريدة (الشعب) العراقيّة، ومن الرواد الذين كتبوا في جريدة (الطلّيعه) السوريّة في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي<sup>(٣)</sup>.

كانت تكنى في الأوساط الأدبي ب (نخلة العراق)، و(إمبراطورة الشعر العراقي)، لنضجها المبكر، وامتلاكها صوت خاص في التعبير عن الأسطورة التي ركض إليها الكثير من الشعراء العراقيين بعد أن فتح مغاليقها السياب<sup>(٤)</sup>.

قامت وزوجها بإنشاء شركة تضم دار للنشر باسم (شركة عشتار للطباعة والنشر)، إذ أسهمت بطبع العديد من الأعمال الأدبية لفرسان جيل الثمانينيات، وكان للشعراء الشباب حصة في اهتمامها، إذ أخذت على عاتقها نشر أعمالهم والوقوف إلى جانبهم وتشجيعهم في بداية طريقهم، وقامت بعد ذلك بتغيير اسم شركتها إلى (منشورات أمال الزهاوي)<sup>(٥)</sup>.

من خلال التجوال في مجموعاتها الشعرية يتضح ملياً تأثر الشاعرة بالشعراء العرب جلياً القدماء والمحدثين والشعراء الغربيين، وهذا يدل على قراءتها العميقة لشعر هؤلاء الشعراء، أمثال امرئ القيس، وعنترة، وطرفة بن العبد، والمتنبي، ومن شعراء العصر الحديث السياب، وعبد الوهاب البياتي، فنجد في أغلب أشعارها استلهاماً من المعجم الشعري لهؤلاء الشعراء.

#### الشاعرة:

كتبت الشعر في سن مبكر بعمر (١٣) سنة، ثم توهجت عندها الذائقة الشعرية، وأخذت بنظم الشعر، حتى أصدرت أحد عشر ديواناً شعرياً، نذكر منها: (الفدائي والوحش، والطارقون بحار الموت، ودائرة في الضوء، وإخوة يوسف، وتداعيات، ويقول قيس بن ساعدة، وجدارا، وشتات).

وتعدّ من الشاعرات العراقيّات المتميزات التي برزت في ستينيات القرن الماضي، وأغنت المكتبة الشعرية العراقيّة، وهي من الأسماء القلائل التي تصدّرت المشهد الشعبي في العراق بعد نازك الملائكة<sup>(٦)</sup>.

كانت مختلفة بشكل لافت للانتباه، فقد دخلت بمنافسة مبدعة مع ذكورية جيلها من الشعراء، علماً أنّ الشعر لا يعترف بهذا التقييم، فالشعر شعر<sup>(٧)</sup>.  
الشاعرة أمال الزهاوي في مستوٍ مرموقٍ من الشاعرية، ويتضح ذلك في نصوصها الشعرية، وما خلفته من دواوين شعرية نظمتها ما بين (١٩٦٩-٢٠٠٠).

## المبحث الأول: المستوى الدلالي (مستوى تشكيل الصورة)

إنَّ كُلَّ شاعرٍ مطالب بالتعامل مع الكلمة على أساس الكشف عن دلالاتها، وما يمكن أن تؤديه من دور في نفس التجربة الشعورية المتجددة، لهذا يجب أن يكون محيطاً بأسرار اللّغة، مستنبطاً دلالاتها، إذ يعمل على تفجير ما فيها من طاقات تعبيرية، لتتلاءم مع مواقفه ومشاعره، ويستطيع استغلال تلك الطاقات في اللّغة بما في ذلك من تشعب في الدلالات وانسجام كُلّ لفظة بأخرى مجاورة لها، وهذا ما أكدّه عبدالقاهر الجرجاني، إذ إنّه لا قيمة للكلمة في ذاتها وإنما قيمتها تكمن بمجاورتها لغيرها ومؤنسها لأخواتها<sup>(٨)</sup>، والألفاظ لا تحدد قيمتها إلا إذا أسبغ عليها الشاعر طاقة، أو حركة، أو عاطفة، وبذلك يتجدد أسلوب المبدع.

إنَّ الشاعر مبدع، ولكل مبدع معجمه الشعري الخاص به الذي به يميزه غيره، ويرتبط المعجم ارتباطاً حياً بتجربة الشاعر، وموقفه، ورؤيته للحياة، والمعجم اللّغوي لأي مبدع هو ابن بيئته، فالمجتمع والبيئة لهما تأثير على معجم الشاعر اللّغوي. إنَّ ما يشكل معجم الشاعر ومفرداته ودلالاتها تجربة الشاعر الشعورية، فيستمد منها مفرداته ومعانيه.

في تجربة أمال الزهاوي الشعرية نجد تنوعاً للألفاظ ودلالاتها، ولاسيماً في ديوانها (إخوة يوسف) بدءاً من العنوان وانتهاء بدخول اللفظ المناسب في رسم الصورة المختارة، لذا سنحاول تبين هذه الصور المتنوعة.

تناس العنوان:

عنوان الديوان (إخوة يوسف)، فهو يشكل إيقونة سيميائية تتناغم مع محتوى الديوان (متمته)، والعنوان هنا يختزل دلالات كثيرة فكرية ووجدانية تتسجم مع المشهد الفكري داخل متن الديوان، إذ يمتد إلى جسد نصوصه، تقول الشاعرة:

حَدَّ فِيمَا حَوَالِيكَ وَلَوْ تَعَشِينَ

من لون المدى

حَلَّقَتْ عِبْرَ السَّمَاوَاتِ خِرَافَةَ

جَسَدَتْ فِي نَفْسِهَا الْحَقْدَ

وهامت مثل آفة

انثري شعرك للريح جناحين

وطيري<sup>(٩)</sup>

ففي قولها (هامت مثل آفة) تناص قراني من قوله تعالى: {وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصِّرَفَ عَنْهُ الشُّرُوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ} (١٠).

ويلاحظ تشبيه الهيام بالآفة، إذ وردت تفاصيل قصة هيام زوج العزيز وما عملته من أجل مراودة نبي الله يوسف، وإذا فتشفنا عن وجه الشبه بين ما ذكرته الشاعرة وربطه بالقصة نجد تقارباً بين وجه الشبه، إذ الآفة تأكل كل شيء، وتمزقه، وتترك آثارها، وهذا ما فعله زوج العزيز مع سيدنا يوسف.

وتقول:

آل يعقوب وموسى

دجنوا الكذبة في تاريخهم

وتباروا في الرياء

...

ينتظم الأسباط أولاد النبي مثل نار مجمرة

فيا لها من غيرة تستبق الحقد

استوت في مقلة الليل جنونا

دجنت هاماتهم مثل العبيد (١١)

ثم تذكر في موضع آخر من الديوان صورة نبي الله يوسف حين رموه إخوته في البئر، متناصة مع نصوص القرآن الكريم، تقول:

وحده في هدأة الليل يناجيه الصدى

وحده.. يا لعذابات التداعي

كاد أن يفتك فيه الجوع لولا

أطلق الحظ له سيارة

تستقبل النيل

فباعوه صبياً (١٢)

ففي النص تناص واضح مع قوله تعالى في سورة يوسف: {وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَبُشْرَىٰ هَذَا غُلْمٌ وَأَسْرُوهُ بَضْعَةَ ۖ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ} (١٩) وَشَرُّهُ بِشْمَنِ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ

وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ} (١٣).

إنَّ عنوان ديوان الشاعرة (إخوة يوسف) يفضي إلى دلالة نفسية، إذ إنَّ غياب الإخوة في زمانها، وكثرة الغدر هي علامات دلالية تحملها الذات الشاعرة أفضتها في بهو النص، وهو محمل بهذه الدلالات، تقول:

جاؤوك مثل الريح من قحط الغلاة

إخوة القدر استطالوا

يستميلون الذي غالوه بالأمس وحيد

في غياب الجب واره الأسي<sup>(١٤)</sup>

### الأسطورة:

عن طريق الأسطورة يكتشف الإنسان نوعاً جديداً من طرائق التعبير، وأبرزها الطريقة الرمزية، وهي عاملاً مشتركاً في الفنون الأخرى في الشعر، والرسم، والدين، والعلم، وتتمايز هذه الأفعال بتمايز طرائق التعبير<sup>(١٥)</sup>، وهناك تلازم بين الأسطورة والشعر الحديث، ف"الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما"<sup>(١٦)</sup>، وهي "أساس لا غنى للشعر عنه"<sup>(١٧)</sup>.

إنَّ هذا التقارب وربما التوحد يدفعنا من الخوض في ذكرها في هذا المبحث، إذ وجدنا في ديوان (إخوة يوسف) إشارات واضحة إلى أسطورة عشتار وتموز، تقول:

ويرتلن لتموز أناشيد هوى

تقطر الشقوق دموعاً

وتويج الحبيب يبكي

في رقعن البكاء

آه يا لتموز أقدم

سيموت الزرع مصفراً

ولون القمح مخضراً

وعشتار تنادي

ورضاً عشتار فريضاً

وتراتيل دعاء<sup>(١٨)</sup>

من أبرز الأساطير التي استعملها شعراء الحداثة أسطورة (تموز وعشتار)، وهي من أساطير الانبعاث والحب في دالاتها، لذا نجد قدرة انفعالية ذاتية تمنح الشاعر أملاً بالخلاص من مشكلة ما.

عشتار أو (عينان) وحببتها تموز أو (دموزي) هما شخصيتان أساسيتان في الديانة العراقية القديمة، يقابل عشتار عن الإغريقين (أفرو دايت) وتموز يقابلها (أدوينس) و(أدوينس) يرتبط بـ (فينوس) عند الرومان، وعشتار وتموز تجسد معنى الخصب في مظاهر الطبيعة عبر سلوك دال على عمق التضحية والإخلاص للزوج الإله<sup>(١٩)</sup>.

الصورة التي شكلتها الشاعرة في هذا النص هي صورة اسطورية، وأعني قدرتها في إثارة الغرابة في النص، ولاسيما أن عرفنا أن النص - برمته - يتناص مع قصة يوسف، وما ذكرت من أحداثٍ جاء ذكرها في القرآن الكريم والكتب السماوية الأخرى، والشاعرة توحى للمتلقي بإمكانية ربط أحداث قصة يوسف بأسطورة عشتار، مستحضرة صور من تلك القصة صور: الجذب، وقلة الزاد، والسنون العجاف، وأجدها تمكنت من ربط أسطورة عشتار وتموز (اللامعقولة) مع قصة يوسف (المعقولة) داخل رموزٍ أبدعتها الشاعرة بإتقان وربطها مع بعضها.

### الصورة الاستعارية:

لغة الشعر لغة خاصة فيها تجاوز على المؤلف، وكسر واقع اللغة، والشعر الذي يخلو من التصوير من الصعب أن يُثبت نسبة في سلاله الشعر، ولو طُبع في كتاب أو صفق له الجمهور، فالوزن وصحة التركيب لا يشفعان للقصيد العارية من التصوير أن تدخل في حدائق الشعر، لأن لغته التي تتخلق في الوجدان تخلق في فضاء خيالي يتجاوز الوصف المؤلف لمفردات الحياة، ففي لغة الشعر يصبح البعيد قريباً، والمستحيل ممكناً، والغريب مألوفاً<sup>(٢٠)</sup>.

تشكل الصورة الاستعارية ذروة التصوير الشعري، وسنام الخيال التصويري، وفي ديوان (إخوة يوسف) تأخذ الصورة الاستعارية فيه تتاسباً وتناغمًا بين عناصر الصورة، وهو ما يطلق عليه البلاغيون القدماء (مراعاة النظير)، تقول الشاعرة:

صعدي الأشجان يا قيثاره السلوى معي

أنت تغفين... تفيقين معي

وتنادين معي<sup>(٢١)</sup>

تعتمد الاستعارة على أسنة الأشياء، إذ جعلت القيثارة إنساناً، يغفو، ثم يفيق، ثم ينادي، وهذا هو التناغم والتناسب بين الأشياء.

وفي نصٍ آخر تقول:

ما لها الدنيا؟ دوازٍ عارمٍ ليس يجارى  
ورنينٌ فارغٌ ينهدُّ في ليلِ الحيارى  
يوصل الساعين طول الليل بالصبح<sup>(٢٢)</sup>

وهذا النوع من الاستعارة هو الاستعارة التماثلية، حين يكون طرفي الاستعارة حسيين، فتشبهه الدنيا بالدوار الشديد الذي لا يمكن إيقافه أو مجارته، ثم حزنها المطبق يفضي إلى أنّ الدنيا عندها (رنين فارغ)، ثم يتباعد الخيال أكثر حين يشعر المتلقي بالآثار السلبية الذي تركتها الدنيا في ذات الشاعرة، عندما تشعرنا بطول ليلها وكأنّ أطياف صبحه تأبى الخروج للدنيا، وتقول في موضعٍ آخر:

خذ بنا سيدنا للثأر

كم نامت على أهدافها فينا السهام  
ينهض النصر ومن بين يديك<sup>(٢٣)</sup>

وهنا استعارة تشخيصية أو كما تسمى عند البلاغيين القدماء استعارة مكنية، فقد شبهت السهام بالإنسان، وكذلك النصر، فالطرف الأول حسي جامد والطرف الثاني حسي متحرك، فقد انتقلت صورة الخيال عند الشاعرة من عنصر الجمود إلى عنصر الحركة عندما تشبه الأشياء الجامدة بالإنسان، وهذا الانتقال مفعم بالدهشة والتوتر، إذ تحمل الصورة الاستعارية دلالات نفسية مضمرة تشير إلى حرص الشاعرة على إخفاء الألم والتوجع من الذي يحصل في وطنها وشعبها.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

يهتم هذا المستوى بالنسق الكلامي للجملة من حيث مكوناتها اللسانية الظاهرية، التي ينطبع بها النص الشعري، وتطفو بها على مستويات البنية السطحية، لتشكل فيما بعد صوراً أسلوبية يعمل المبدع على تنسيقها وتنضيدتها بكيفيات عدّة، لتكون خطاب القصيدة.

سنحاول في هذا المبحث فهم واستبيان المكونات الأساسية في صياغة الجملة الشعرية في نصوص الديوان وفق محددات أسلوبية.



## توظيف حركة الضمير:

التعبير بالضمائر وحركة انتقالها في بنية الكلمة عتبة مهمة من عتبات التحليل الأسلوبي، إذ نلمس في أثناء التحليل قدرات تعبيرية رائعة وتقسيم متميز، من ذلك مثلاً استعمال ضمير المخاطب للمؤنث بصيغة الأمر أو النهي، كقولها:

انثري شعرك للريح جناحين وطيري

حطمي الوهم ولا تخشي

فأنت البرق لا يلقى جفاه

حدقي عبر المرايا

تغسلي نفسك من كل الخطايا<sup>(٢٤)</sup>

(انثري، طيري، حطمي، تخشي، حدقي، تغسلي) في هذه الكلمات نجد اتصال الضمير المخاطب (الياء) بالفعل يطرح فكرة بعينها، وتعبيراً خالصاً عند حدث ارتقى إلى مستوى الحقيقة الخالصة، ويجعل مستوى الكلام في النص مفتوحاً في دلالات مضمونية عدّة، ثم تتحول حركة الضمير من المخاطبة إلى المتكلم بعد سطرين شعريين - تقول:

صعدي الأشجان يا قيثاره السلوى معي

أنت تغفين... تفيقين معي

وتنادين معي<sup>(٢٥)</sup>

الحركة تبدأ من ضمير المخاطبة (صعدي، أنت)، ثم إلى ضمير الغائبة (تغفين، تفيقين، تنادين)، ثم تتمركز في ضمير المتكلم (معي)، إذ شكل ضمير المتكلم صفة الأنوية على سبيل الحقيقة أو المجاز، فالتداعيات التي تكمن في هذا الاستعمال تجعل نوعاً من التساوي بين المضمون الفكري والمضمون العاطفي، مبرزة الوظيفية التعبيرية بشكل كبير، وتقوي الرابطة التعبيرية بين الأنا والآخر، أي هناك تلازماً بين الاسم والمخاطب، وأنّ العواطف والمشاعر ملازمة للمخاطب وتخصّه.

وتقول:

حضرتهم مصر

غدتهم خيالات النزوع

سرقوا منها هداها

ومضوا في التيه هاموا

لوعوا قلب نبيّ

قتلوه.. عذبه

ثمّ شاقوه فمات

شرعة في باطن الصحراء سرّاً<sup>(٢٦)</sup>

ينتشر بصورة أوسع من غيره ضمير (واو الجماعة) في هذه القطعة (سرقوا، مضوا، هاموا، لوعوا، قتلوه، عذبه، شاقوه)، وبعدّ اتصال (واو الجماعة) في الكلمة خطاباً غير مباشر، ويمكن القول في اتصال هذا الضمير، والذي حقق خطاباً غير مباشر - كما ذكرنا - أشد تأثيراً في المتلقي من الخطاب المباشرة، وربما يعود ذلك إلى المضمون العاطفي الذي تحمله العبارة مع (واو الجماعة) في هذا الخطاب، لأنّه مساحة النسق اللغوي أكبر اتساعاً في هذا الضمير.

#### الجملة الإنشائية والجملة الخبرية:

لاحظنا في ديوان (إخوة يوسف) قلة الأساليب الإنشائية مقارنة بالأساليب الخبرية، ونرى أنّ ذلك ناتج عن ميل الشاعرة إلى اعتماد أسلوب السرد والقص، الذي تجسد في الإكثار من استعمال الأفعال في أزمانها المعروفة.

وفيما يأتي جدولاً يوضح الأساليب الإنشائية ونوعها التي وردت في الديوان:

أسلوب النداء	أسلوب الأمر	أسلوب الاستفهام
- فيا لها من غيرة	- حدّقي فيما حواليك	- من ترى جرف
- يا روايات بني إسرائيل	- انثري شعرك للريح	- من ترى خدش
- يا موسى...	- حطمي الوهم	- من ترى شد رؤوس القصب
- يا قمر الأقمار	- حدّقي عبر المرايا	- ما رأينا باب عشتار؟
- يا سيد الأحبار	- صعدي الأشجان	- ما لهذه الدنيا؟
- آه يا ليل	- ناوليني الصوت	- ما له ساحلنا الدافئ؟
- يا تموز	- وشدي سلم	- أين ألقى شجر
- يا تموز	- ردي قيثارة	- هل سمعتم باله
- يا ليعقوب وموسى	- فاقلبي التاريخ في إبعاده	- من بين آلاف العبيد
	- آه يا تموز أقدم	- المستهامين لديها من ترى؟
	- آه يا تموز أقدم	- ما لنا والغيب يا موسى وقد

شوقتنا	- خذ بنا سيدنا للتأر
- فهل كان نبياً	- خذ بنا سيدنا للوطن
- فمتى كانت لهم كُـلّ	المحتل
فلسطين	- فلتقم من هدأة الغيب ترى
- أين منهم كلمة الأقبام	- فاسمعيهم صوت أشعارك
- من ترى كبّل من رؤيا	- وناوليني الصوت
عظيم	- وشدي سلم التأر وقولي
- هل تراءى ما تراءى فيك	- انثري شعرك للريح
	- حطمي الوهم

من خلال الجدول نستطيع أن نحصي عدد كُـلّ أسلوب، فأسلوب الأمر كانت درجة استعماله أكبر، إذ جاء استعماله في تسعة عشر موضعاً في الديوان، ويليه أسلوب الاستفهام في خمسة عشر موضعاً، والنداء في تسعة مواضع.

والملاحظ أنّها تستعمل أسلوب الأمر بصيغة فعل الأمر (أفعل) سواء كان موجه إلى مخاطب أم مخاطبة، باستثناء مرة واحدة جاء أسلوب الأمر بصيغة (لام الأمر) المقترنة بالفعل المضارع في قولها (فلتقم من هدأت الغيب ترى).

أمّا الاستفهام فقد انحصرت الأدوات ما بين (من) التي يستفهم عنها للعاقل، و(ما) التي يستفهم بها لغير العاقل، و(هل) ثلاث مرات، و(أين) مرتان، و(متى) مرة واحدة، ولم تخرج من نطاق (يا) النداء في نداءاتها، ويا النداء تستعمل في نداء البعيد كما حدد ذلك البلاغيون والنّحاة، وقد تتعاور في الاستعمال، أي ينادى بها للقريب كما في قولها:

فتروي ظمأً غال الصحارى

آه يا ليل السكارى<sup>(٢٧)</sup>

وهو نداء توجع وحسرة، إذ إنّ الليل حالة يومية تعيشها الشاعرة، وقائمة معها لا يمكن أن تفارقها أو تبتعد عنها، فبدلاً من أن تتأدى بالهمزة التي تستعمل للنداء القريب نادته بالياء، وكأنّما هو بعيد عنها أو حالة غريبة، فليس ليها مثل ليل الأشخاص العاديين.

وقولها أيضاً:

ينتظم الأسباط أولاد النبي مثل نارٍ مجمرة

فيا لها من غيرةٍ تستبقُ الحقد<sup>(٢٨)</sup>

وهنا تتادي حالة وجدانية، وشعور يمتلكه كلُّ شخصٍ وهي (الغيرة)، لكن هذا الامتلاك فيه تفاوت وتتنوع من شخص إلى آخر، لذا نجدها تتعجب من شكل تلك الغيرة عند إخوة يوسف، هذا التعجب جاء متعالقاً ومتداخلاً مع أسلوب النداء.

ونلاحظ أنَّ الغالب من النداء كانَ للمناجاة وليس نداء يهدف إلى توجيه الدعوة إلى المخاطب لغرض الإصغاء أو الإقبال، إنَّما تتلذذ الشاعرة في هذه المناجاة، وتكسر حدَّة التوجع والتوتر في داخلها، لذا نجد في بعضها تذكر لفظة (آه) قبل حرف النداء والمنادى.

### المبحث الثالث: مستوى التشكيل الموسيقي

ميزة الشعر عن الفنون الأدبية الأخرى بناؤه الموسيقي، وعدَّ كثيرٌ من النقاد أنَّها ركيزة الشعر الأساسيَّة، ولا تقل الموسيقى أهمية عن المكونات الأخرى في النص الشعري، لذلك قرَّرن ابن خلدون الشعرَ بالغناء والموسيقى يقول: "كانَ الغناء في الصدر الأوَّل من أجزاء الفن، لأنَّه تابع للشعر، إذ الغناء إنَّما هو تلحينه، وكان الكتاب الفضلاء من الخواص يأخذون بأنفسهم به حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه"<sup>(٢٩)</sup>، فثمة التحام بين الشعر والغناء في أدب الشعوب.

ويتميز الشعر العربيُّ بثنائية تشكيله الموسيقي، إذ يقوم على الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض، وتتمثل في الأوزان الشعرية والقوافي، ومن النقاد من عدَّ الوزن الركن الأعظم في القصيدة "الوزن أعظم أركان حدِّ الشعر وأولها خصوصية"<sup>(٣٠)</sup>.

أمَّا الموسيقى الداخلية فهي الموسيقى "التي تتبعث من الحرف، والكلمة، والجملة"<sup>(٣١)</sup>، وتُعنى بدراسة موسيقى النفس التي تتبعث من صوت الحرف والكلمة، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها، تتفاعل مع الحرف في حركاته، وجهره، وصمته، ومدّه، وتتبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها<sup>(٣٢)</sup>.

وسنقصر حديثنا في هذا المبحث على الموسيقى الداخلية ونبدأ:

#### التكرار:

يُعدُّ التكرار من الوسائل ذات البُعد المزدوج في بناء الصورة الفنية، فهو وسيلة لغوية يلجأ إليها الشاعر شعورياً ولا شعورياً لرسم ما يحتمل في نفسه من أحاسيس مختلفة يريد إبرازها لإلحاحها على فكره ووجدانه، ومن ثمَّ قد تحيل أيضاً إلى وسيلة أخرى تدعم مبتغاها الأوَّل فتتحول إلى إيقاعات صوتية منغمة يترنم بها الشاعر ويوقع عليها نغمَ مشاعره، بما يجعل قارئه متابعاً

بوجدانه وفكره لأحاسيسه في شكل دقات شعورية تتحول إلى أنغام إيقاعية، وبهذا يحقق الإيقاع بعداً موسيقياً مزدوجاً للإحساس والتفكر في الصور الشعرية.  
التكرار في ديوان (إخوة يوسف) ظاهرة أسلوبية لافتة أدت دوراً أساسياً على مستوى الموسيقى الداخلية واتخذ أشكالاً عدّة:

### ١. تكرار الاستهلال:

وهو أن تتكرر لفظة، أو صيغة معينة في أول المقطع أو السطر بشكل متتابع أو غير متتابع، من ذلك قولها:

على تهوية الموج  
فيا تهوية الموج استديري  
ما تراءى العدل في لؤلؤة  
ترتفّ بالدمع  
وتزدان اصفراراً<sup>(٣٣)</sup>

التكرار في (تهوية الموج) إذ كررتها في استفتاح المقطع، ثم بعد الاستفتاح مباشرة.  
وكذلك قولها:

خذ بنا سيدنا للثأر  
كم نامت على أهدافها فينا السهام  
...

### خذ بنا سيدنا للوطن المحتل<sup>(٣٤)</sup>

كررت عبارة (خذ بنا) في استفتاح المقطع ووسطه، ليعمق دلالة المقطع الأوّل بنبرة حماسية من خلال فصل الأمر (خذ) وطرح قضية مهمة والتأكيد عليها، ولقد وجدنا أنّ غاية التكرار هنا ربط عناصر القصيدة، ووسيلة في تمديد العبارة، وعرض تفاصيل الفكرة والصورة دون ملل المتلقي نتيجة لهذا التكرار المنتظم.

### ٢. تكرار المجاورة:

يقوم هذا النمط من التكرار على أساس التجاور بين لفظتين متتابعتين دون فاصل بينهما، أو أحياناً يكون هناك فاصل بسيط هو (حرف العطف) على سبيل المثال، من ذلك قولها:  
إننا منه جميعاً

بعد عصر.. بعد عصرين.. ثلاثة

حينما نامت عيون الرقباء<sup>(٣٥)</sup>.

وقولها:

وهم قد جعلوا الحقد قوانينا

مضت جيلاً.. فجيلاً

هامت البلوى على أكتافهم

وحدهم يا قمر الأقمار مطردون من دون مكان<sup>(٣٦)</sup>

وقولها:

إننا من آل يعقوب وموسى

وافتروا في الله قولاً كذباً

غرباءً غرباءً<sup>(٣٧)</sup>

يُعدُّ هذا النمط من التكرار لوناً بديعياً مستقلاً، إذ يتردد في السطر لفظتان، كُلُّ واحدة منها بجانب الأخرى من غير أن تكون إحداها لغواً لا يحتاج إليها<sup>(٣٨)</sup>، أي لها غرض تؤديه كأن يكون تفصيل معنى وتوضيحه، كما جاء في الشاهد الأول (بعد عصر... بعد عصرين...)، أو للتابع بنسق متساوٍ فعندها يستعمل المبدع أحد حروف العطف، كما جاء في الشاهد الثاني (جيلاً.. فجيلاً) أو لتأكيد حالة معينة مترسخة في الذات المبدعة، كما جاء في الشاهد الثالث: (غرباءً.. غرباءً).

في ديوان (إخوة يوسف) نجد توسعاً واضحاً في دائرة التكرار وتنوع أشكاله، مع تنوع دلالاته، منها ما كان دلالاته توكيد الدلالة لتقويتها وشد انتباه الملتقي إليها، أو إحداث إيقاع من شأنه التأثير في نفس الملتقي وشد انتباهه والهيمنة عليه، وقد اكتفينا بذكر نموذجين من أنواع التكرار، وذلك لضيق المقام في هذا البحث.

## الجناس :

نسق صوتي يحقق وسيلة إيقاعية موسيقية، ممَّا يرقى به إلى مستوى النغم إلى الأسماع والفكر عذوبة، وقد عدَّ بعض النقاد الجناس "مقومًا مماثلًا للقافية... مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت، ويحقق من كلمة لكلمة ما تحقّقه القافية من بيت لبيت" (٣٩).

والجناس أنواع: تام، وناقص، واشتقائي، ومضارع... إلى غير ذلك، والملاحظة أنَّ الباحث لم يعثر في ديوان (إخوة يوسف) على جناس تام، إنَّما وجد الجناس الناقص، والاشتقائي، والمضارعة، ومن ذلك على سبيل المثال قولها:

دينهم... دينارهم

ادخلوا كلَّ حصان أجنبي

وتآخوا وغزاة الغرب لَمَّا

مادت الدولة في أبنائها

هجرتم عزَّة الحكم (٤٠)

جناس ناقص بين دينهم ← دينارهم، وهي صورة متحركة عن طريق الوصف، إذ وصفت الشاعرة اليهود بهذه الصِّفة، فهم لا يعترفون بشيء سوى المال، و (دينارهم) هنا كناية عن دنياهم وحبهم الشديد لها، وتقديم مصلحتهم الشخصية على كلِّ شيء حتَّى الدِّين.

وقولها:

وانثنى يختزن المرَّ مرارا

رددي قيثاره التاريخ صبيّ

سلم النَّار وقولي (٤١).

ما أسرع المتلقي أن يشير إلى التناغم الموسيقي في: المرَّ ← مرارًا، إذ وُلد الجناس نقرات موسيقية على نحو هندسي، من خلال التقارب المجاور بين اللفظتين المتجانستين، ونوع الجناس: جناس ناقص.

وقولها أيضًا:

ومرة أخرى تجيء الخدعة المنتظرة

ومن هنا سلسلة المكيدة المبتكرة

فمثلما تكمن في الحبة نوع الشجرة  
ويفضح الغيم الليلي الممطرة.  
ينتظم الأسباط أولاد النبي مثل نار مجمرة  
فيا لها من غيرة تستبق الحقد<sup>(٤٢)</sup>.

في هذه القطعة زوجان من جناس المضارعة، يتناغم مع القافية وهما:

المنتظرة ⇨ المبتكرة.

ممطرة ⇨ مجمرة

ولّد هذا الجناس تقسيمًا إيقاعيًا معتمدًا على إيقاعات موسيقية متناغمة، فالبنى الأربع المتجانسة هي صفات مشبهة، يتقارب الحرفان الأخيران فيهم مع اختلافهم في الدلالة وتتشابههم في الوزن، وتماثل حركي في القافية والوزن المقيد هذا كلّه أعطى بعدًا موسيقيًا للنص. ومن أمثلة جناس المضارعة قولها:

مستشاران عنيان

لم يكن يعقوب أقوى<sup>(٤٣)</sup>.

إنّ التقارب الصوتي بين مستشاران ⇨ عنيان يشدّ المتلقي إلى أمر جديد، فالمسند (مثنى) والمسند إليه (مستتر) تقديره (هما)، وأضاف للمسند صفة (عنيان) تزيد من قوة تماسك البيت من حيث الدلالة والموسيقى.

تكمن الدلالة في استعمال لفظة (عنيان)، ليعمق من وصف حزن (يعقوب) على ولده (يوسف)، وأكد ذلك الحزن والضعف لفظ (أقوى)، ونفي (كان)، إذ إنّ النفي أكد ضعف نبي الله (يعقوب) وحزنه، وإدراكه بأنّ ابنه (يوسف) سيذهب دون عودة.

شواهد أنواع الجناس في ديوان (إخوة يوسف) كثيرة، فمن خلال المذكور في هذه الدراسة يمكننا القول: إنّ التماثل النغمي المنبعث من الجناس اكسب النص إيقاعًا وجرسًا ونغمات إضافية، فضلًا عن إكساب النص دلالة عالية الكثافة، وعلى هذا النحو سار الجناس في نصوص (إخوة يوسف) وكان ظاهرة بارزة في الديوان.



- في المستوى الدلالي تطرقت الدراسة إلى تقنات بارزة في الديوان، وهي تناص العنوان بوصفه العتبة المهمة، الممهدة للدخول إلى النص، ووجدنا دلالات عنوان الديوان (إخوة يوسف) في أثناء النصوص الشعرية في متن الديوان وبصورة واسعة يأخذ تناص معنى صورته الواضحة.
- ثم تطرقنا إلى الأسطورة في هذا المستوى، وكانت أسطورة تموز وعشتار هي المتداولة في نصوص ديوان (إخوة يوسف).
- كانت الاستعارة التشخيصية الأكثر رواجاً في نصوص (إخوة يوسف) إذ شكلت النسبة الأعلى.
- في المبحث الثاني (المستوى التركيبي) اقتصر الحديث فيه عن توظيف الضمائر في النصوص، وحركة انتقالها في الكلمات داخل السطر الشعري الواحد، والأسطر المتعددة في القطعة الواحدة.
- ثم أحصينا الجمل الإنشائية والخبرية في الديوان، فتبين أنَّ الجمل الخبرية نسبة تداولها في الديوان أكثر من الإنشائية، واقتصرت الجملة الإنشائية على ثلاثة أساليب طلبية هي: الأمر، والاستفهام، والنداء.
- المبحث الثالث (مستوى التشكيل الموسيقي) اقتصر الحديث عن الموسيقى الداخلية في تقنيتين هما: التكرار والجناس، فوجدنا تنوعاً في استعمالهما وتوزيعهما في النص، ممَّا ولّد بالنهاية تنوعاً في الدلالة والنغم الموسيقي.

#### الهوامش والمصادر:

- (١) ينظر: مدونة إبراهيم العلاف، استنكار أسماء نسائية بارزة في تأريخ العراق المعاصر، إبراهيم خليل العلاف، المدونة الثانية، ٢٠١٣: [www.Allafb.blogspot.com](http://www.Allafb.blogspot.com)
- (٢) ينظر: شعر المرأة العربية المعاصر (١٩٤٥-١٩٧٠)، رجاء سمرين، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠م/١٠٤.
- (٣) ينظر: شعر آمال الزهاوي دراسة موضوعية فنية، ياسر عمّار مهدي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة ديالى، في مقابلة له مع أخت الشاعر مآثر الزهاوي، بتاريخ ٢٨/١١/٢٠٠٣م في بغداد/٢.
- (٤) ينظر: شعر المرأة العربية المعاصر / ١٠٤.
- (٥) ينظر: أعلام العراق، مقال في جريدة خيمة العراق، للكاتبة أحلام الجابري، العدد ٣٢٥، ١٨/٢/٢٠١٥ / ٤.
- (٦) ينظر: شعر المرأة العربية المعاصر / ١٠٤.
- (٧) ينظر: المصدر نفسه / ١٠٥.

- (٨) ينظر: دلائل الإعجاز / ٦٤.
- (٩) ديوان إخوة يوسف، أمال الزهاوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م / ٥.
- (١٠) سورة يوسف، الآية ٢٤.
- (١١) الديوان / ٢٧-٢٩.
- (١٢) المصدر نفسه / ٣١-٣٢.
- (١٣) سورة يوسف، الآيتان ١٩-٢٠.
- (١٤) الديوان / ٣٩.
- (١٥) ينظر: الأسطورة بين الضرورة والمخاطر، ظاهر شوكت البياتي، المطبعة المركزية، جامعة ديالى، ط٢، ١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م / ٣٣.
- (١٦) الأسطورة والمعنى، فراس السواح، دمشق، د.ط، د.ت / ٢٢..
- (١٧) الأسطورة، ك ك راثين، ترجمة: صادق الخليلي، بيروت، ١٩٨١م / ٩٣.
- (١٨) الديوان / ١٨.
- (١٩) ينظر: الأسطورة في شعر السياب، عبدالرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨م / ١٩.
- (٢٠) ينظر: مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. عمر عبدالهادي عتيق، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، نبلاء ناشرون وموزعون، الأردن - عمان، ط١، ٢٠١٥م / ٢٢٩.
- (٢١) الديوان / ٧.
- (٢٢) المصدر نفسه / ١٤.
- (٢٣) المصدر نفسه / ٥٤.
- (٢٤) المصدر نفسه / ٥-٦.
- (٢٥) المصدر نفسه / ٧.
- (٢٦) المصدر نفسه / ٤٢-٤٣.
- (٢٧) المصدر نفسه / ٥٤.
- (٢٨) المصدر نفسه / ٢٩.
- (٢٩) مقدمة ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، ط٣، بيروت، ١٩٦٧م / ٤٨٨.
- (٣٠) العمدة في محاسن الشعر وأدابه، لابن رشيق القيرواني، تح: مُحَمَّد عبدالقادر أحمد عطا، دار الكتب العملية، بيروت، ٢٠٠١ / ١ : ١٤١.
- (٣١) التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت / ٢٦١.
- (٣٢) المصدر نفسه / ٢٦٢.
- (٣٣) الديوان / ٥-١٤.
- (٣٤) المصدر نفسه / ٥٤.

- 
- (٣٥) المصدر نفسه / ٢٠.
- (٣٦) المصدر نفسه / ٤٧-٤٨.
- (٣٧) المصدر نفسه / ٦٤.
- (٣٨) ينظر: البلاغة والأسلوبية، د. مُحَمَّد عبدالمطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٤ / ٣٠١.
- (٣٩) شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، أمل عبدالله السامرائي، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٨م / ٤٨.
- (٤٠) الديوان / ٦٦.
- (٤١) المصدر نفسه / ١٤.
- (٤٢) المصدر نفسه / ٢٨-٢٩.
- (٤٣) المصدر نفسه / ٢٢.