فضاء الوعي الشعري عند عوشه بنت خليفة
المكوّنات الثقافية والفنية(*)

فاطمة محمد السويدي
أستاذ النقد الأدبي المشارك
والعميد المساعد لكلية الآداب والعلوم
جامعة قطر

الملخص:

لقد كانت صورة المرأة في الأدب العربي المكتوب والشفهى المحفوظ صورة نمطية بوصفها موضوعًا يشغل به الرجل، ومصدر إلهام شعري له. أما الدراسة العلمية لشعر النساء فقليلة ونادرة، وبخاصة إذا كانت تحكمها اللهجة التي تقف عائقًا تواصليًّا أمام كثير من الدارسين والمتلقين.

تدور إشكالية هذا البحث وأسئلته حول قضية غزل الأنثى بالأنثى. وتنقسم الدراسة إلى عدة محاور تكتشف الرؤية والأداة في شعر عوشه بنت خليفة ما بين بنية الاستهلال في مطالع القصائد إلى التشكيل الصوري في الشغف بالأنثى ثم وضوح حالة التماهي بالمحبوب كتجربة ذاتية.

لتخلص الدراسة إلى غزل عوشه أقرب إلى لغة المناجاة الروحية والوجد الصوفي منه إلى أيّ باب آخر من أبواب الشعر وأغراضه، فمنبع شعرها هو الإعجاب بالجمال وما يتركه في النفس من أثر وجداني من شأنه أن يهزّ النفس بعاطفة "الحب"، والمحب -بلا شك- أميل إلى الذوبان والفناء في المحبوب، فلم يكن -قطعًا- في وسع الشاعرة إقصاء المرأة بأن تكون الثيمة المركزية، وهي الكائن ذو الجاذبية سريعة الأثر، الذي يطلق في النفس دوافعها الحيوية واستجابتها بلذة مباشرة، بيد أنها -في الوقت ذاته- تحمل كبرياء المرأة العربية التي ترى في الحب جناح العزّ لا جناح الذلة.

تمكنت الشاعرة من أن تكسر قيدًا عتيدًا في مفهوم الحب والغزل منذ العصر الجاهلي حتى الوقت الحاضر، واستطاعت أن تكسر قيودًا أعتى وأشد شراسة وهو البيئة القبلية التي تعيش فيها، وذلك بما أُوتيت من يقظة في الفكر ورهافة في الحس حين تصدت لموضوع الغزل في شعرها، وتحمّلت الصعاب في ذلك، فالتغير في المجتمعات أسهل من تغيّر العقليات، التي يعزّزها بوسائل الضبط الاجتماعي (كلام الناس ولغطهم، والحلال والحرام) ولذلك يصعب -في المجتمعات المحافظة - تغيير رواسخ الناس ونمط تفكيرهم.لقد انفتح وعي الشاعرة على "المثال في الشعر" فصار مثالًا ورمزًا حيًّا لوعي الأنثى بالحياة وسط ثقافة تقليدية صعبة ومقيّدة.

الكلمات الدالة : الشغف-الأنثى- التماهي- الشعرية.

(*) فضاء الوعي الشعري عند عوشه بنت خليفة، المجلد الثامن، العدد الأول، يناير ٢٠١٩، ص ص١٣٣-١٧٢.

Abstract

The image of woman in written and oral Arabic literature was stereotyped as a subject for men, and a source of their poetic inspiration. Critical study of women's poetry is quite rare, especially if it is in a dialect that stands as a communication barrier for many learners and recipients .

The polemics of this research and its questions revolve around the issue of a female loving another female. The study is divided into several sections that reveal visions and tools in the poetry of Awsha Bint Khalifa in the structure of the poem's beginning, the visual form in the passion of the female, and eventually the clarity of the identification with the beloved as a subjective experience.

The paper concludes that Awsha's love poetry resembles the language of spiritual dialogue and mystical consciousness more than any other form of poetic diction and theme. The source of her poetry is appreciation of beauty and its spiritual impact that shakes the self with the passion of love. The lover, indeed, is more likely to dissolve into the beloved. The poet, definitely, could not exclude woman as the main theme, being the object of deep attraction, which triggers vital motives in the self that responds directly to pleasure. However, she - at the same time - bears the pride of the Arab woman who only sees dignity in love, not humiliation.

The poet was able to break rigid restrictions on the concept of love since the pre-Islamic era until the present time. She was even able to break stronger and fiercer constraints related to her tribal environment, by manipulating her intellectual awareness and compassion while addressing the theme of love in her poetry. It was a hard time for her indeed, because it is easier to change societies than to change mentalities, which are enforced by means of social control (people's talk, halal and haram). Therefore, in conservative societies, it is quite difficult to change people's dogmas and their way of thinking.

The poet's awareness of the "poetic example" became a vivid symbol of female consciousness of life in a difficult and restrictive traditional culture.

Keywords: Poetics- Passion- The Female- Identification

١ - مفتتح:

(١)

تنطلق هذه الدراسة من بُعد جوهري يتمثل في تفعيل التواصل مع الموروث الشعبي بتجذره الثقافي والتاريخي في الذاكرة العربية، والكشف عن ثقافة حيّة نشطة تزخر بشحناتها العاطفية والإبداعية. وفي الوقت ذاته تتجاوز الطروحات النمطية والوصفية التقليدية، التي تُفقد شعرنا العربي الشعبي قيمته الحضارية وقدرته على المواكبة الفنية، وتُفقد بريقه الذي مازال يلفه الإهمال والغموض.

وفي الأدب العربي المكتوب والشفهى المحفوظ بدت صورة المرأة -في معظم الأحوال- مطروحة بوصفها موضوعا يشغل به الرجل، ومصدر إلهام شعري، وعنصرًا حماسيًّا له في ميادين الفروسية والقتال. وبقي الجانب الآخر، أو الجوانب الأخرى، في شعر المرأة وكأنّها توارت في منطقة الظل، أو كأنّها كمّ مهمل إلاّ في حدود الإطار الأوّل. فإذا ما ورد الإطار الثاني بدت النظرة فيه خاطفة وسريعة متمثلة في أبيات أو مقطوعات قصيرة تحفظها الذاكرة أمثالًا تضرب في المناسبات.

أما الدراسة العلمية لشعر النساء فقليلة قد تصل إلى حد الندرة، وبخاصة إذا كانت تحكمها اللهجات الشعبية التي تقف عائقًا تواصليًّا أمام كثير من الدارسين والمتلقين. ولذلك أزعم أن هذا البحث هو قراءة جديدة لشعر شعبيّ نسويّ. تدور إشكالية هذا البحث وأسئلته حول قضية أظنها - في حدود ما نعلم - لم تطرح من قبل وهي قضية شعرية الغزل الأحادي أو الفردي أو التجانسي وهو الذي يعنى بالغزل القائم على الجنس الواحد ونعني به في هذا الموضع (غزل الأنثى بالأنثى) في ديوان الشاعرة عوشه بنت خليفة عام ١٩٩٠ ويضم مائة وست عشرة قصيدة[١].

(٢)

إن الشاعرة عوشه بنت خليفة السويدي هي ابنة الشيخ خليفة بن أحمد السويدي، وأخت الشيخ أحمد بن خليفة وزير خارجية الإمارات العربية المتحدة والممثل الشخصي للشيخ زايد بن سلطان آل نهيان- رحمه الله -ومؤسس المجمع الثقافي في أبو ظبي. ولهذه العائلة مكانة سامية في منطقة الخليج، وتربطها علاقة قربى بالعائلات الحاكمة في دولة الإمارات مثل آل نهيان وآل مكتوم. وعاشت الشاعرة في بيئة تهتم بالعلم وتحرص على

تعليم الأبناء الذكور ولا تدّخر جهدًا في الارتقاء بهم، أما الإناث فلا تسمح لهن بتعلّم القراءة إلا في أضيق الحدود وتحجب عن المرأة كل وسائل الظهور والكتابة والإبداع. وقد مثّلت السيدة عوشه استثناء بفضل إرادتها القوية وبفضل صراعها لإثبات ذاتها من خلال إبداعاتها الشعرية.

في هذا المجتمع البدوي المحافظ لم يكن درب الفن والإبداع ممهدًا أمام الشاعرة وموهبتها، ولكن بفضل يقظة الفكر، ورهافة الإحساس لدى الشاعرة وتفتح ذهنها ووعيها بطاقاتها الإبداعية، استطاعت إثبات ذاتها بعد حالات من الإخفاق المرير. ففي مثل هذه البيئة الشرقية المحافظة لم يسمح المجتمع للمرأة أن تستخدم اللغة إلا أداة تواصل اجتماعي، ولم يسمح لها بأن تعبّر عن نفس حبيسة داخلية، فما بالك بنشوة تتولد عن ذاتها الكامنة! وهكذا ضرب المجتمع الخليجي التقليدي حتى بداية الستينيات بأطنابه على بوح المرأة شعرًا، فلم يحفظ للنساء إلا بضع أبيات تأتي عرضًا في أحاديث الرجال. وأصبحت الشاعرة وغيرها من النساء بمثابة الوتر الأخرس.

والشعر كثيرًا ما يتجاوز حدود الشاعر إلى الآخرين، وهنا يكمن خطر ظهور النساء الشواعر في المجتمع، حيث تنتقل الشحنات الانفعالية في كلمات عابرة من شخص إلى آخر، أو كما يقول ابن طباطبا " *إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، مازج الروح وخالط الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبًا من الرقي* "[٢]. ولذلك كان خطر شعر الشاعرة يهدد مجتمعًا يقمع لسان المرأة، لتظل فؤادًا مفردًا ينفّس عن مكنونه في نفثات، احتالت لها بشتى الوسائل لنشرها بين الناس في حين أعرض الرجال الشعراء عن حفظها وتداولها، ناهيك بالرد عليها واستجابة لمطلبها. فتشتكي حالها قائلة:

يا ونتى ونّاتْ من وَنْ.. مضروب من يمنى طليبه

يزقر بصوته غير لكنْ.. ما حدْ لو يعزي يثيبه[٣]

لقد ظل طموحها يدفع بها إلى عالم الشعراء، بينما ظل الرجل يتجاهل وجودها، ولا يعترف لها بالشعر، وظلت مجالس شعراء القبائل التي تذاع في الإذاعة والتليفزيون لا يورد لها ذكرًا أو شعرًا، حتى جاءت مرحلة الخلاص! وهي مرحلة الظهور والانتشار للشاعرة.

وكعادة المرأة في الخليج-إلى وقت قريب-تبعث برسائلها وإبداعاتها باسم مستعار.. وهكذا ظلت «عوشة بنت خليفة» تبعث بقصائدها إلى جريدة البيان الملحق الثقافي الذي يصدر كل يوم سبت باسم (فتاة الخليج) لتدخل كل بيت دون استئذان الرجل الذي تجاهل وجودها. وهكذا بدأت المرحلة الثانية في الظهور.

أما الشهرة فقد نالتها على يد الشيخ محمد بن راشد المكتوم، فكانت مساندته بمثابة المخلّص الذي انتشلها من مزالق الواقع وإليه تدين بالفضل في ظهور أول ديوان لها، فقد أمر بطباعة ديوانها وسمّاها (فتاة العرب) وقلّدها وسام إمارة الشعر الشعبي استحقاقًا لشاعريتها.

وهكذا ظهر ديوان "فتاة العرب" إلى النور. جمع أشعاره الشاعر حمد خليفة بوشهاب عام ١٩٩١. وعمد إلى اختيار القصائد حسب رؤيته الشخصية، جاعلًا اهتمامه متمركزا حول المديح، فقد قسّم الديوان بحسب الشخصيات وقوة سلطتها الحاكمة؛ فالقسم الأول هو ردود الشاعرة على قصائد الشيخ محمد بن راشد، والقسم الثاني مدائح الشاعرة في الشيخة ميثاء بنت محمد آل نهيان، والثالث ردود عامة، وأشعار متنوعة، والقسم الأخير خصصه للغزليات. وقد أغفل الشاعر حمد بو شهاب (جامع الديوان) ذكر مناسبات القصائد، والأهم من كل ذلك أنه أغفل تأريخ أشعارها. ولذا كان عصيًّا على الدرس تتبع التطور الفني لشعر الشاعرة عوشه بنت خليفة.

من هذا المنطلق يدور شعر عوشه بنت خليفة في معظمه في محاور الشعر الكلاسيكي الرئيسة وهي، المديح، والغزل والوصف والوطنيات. لكننا نعنى في هذا الموضع بقضية جوهرية في شعر الشاعرة وهي غزل الأنثى بالأنثى، ولمزيد من التحوط والحرص في حق هذه السيدة الجليلة من أي شبهة تسيء لها - وأكرمها أن يستريب مريب –فإن غزل عوشه أقرب إلى لغة المناجاة الروحية والوجد الصوفي منه إلى أيّ باب آخر من أبواب الشعر وأغراضه،فمنبع شعرها هو الإعجاب بالجمال وما يتركه في النفس من أثر وجداني من شأنه أن يهزّ النفس بعاطفة "الحب"، والمحب-بلا شك- أميل إلى الذوبان والفناء في المحبوب، فلم يكن -قطعًا- في وسع الشاعرة إقصاء المرأة بأن تكون الثيمة المركزية، وهي الكائن ذو الجاذبية سريعة الأثر، الذي يطلق في النفس دوافعها الحيوية واستجابتها بلذة مباشرة، بيد أنها-في الوقت ذاته- تحمل كبرياء المرأة العربية التي ترى في

الحب جناح العزّ لا جناح الذلة. وانطلاقًا من هذا المعطى. تدور الدراسة حول مجموعة من المحاور هي:

المحور الأول: شعرية الغزل والاستهلال النصي

المحور الثاني: شعرية الغزل والتشكيل اللغوي

المحور الثالث: شعرية الأنثى والتشكيل الصوري

المحور الرابع: شعرية الوعي بين الواقع والمثال

المحور الأول: شعرية الغزل والاستهلال النصي:

(١-١)

تعد الشعرية من مرتكزات المناهج النقدية الحديثة رغم تداخل مصطلح الشعرية والأدبية زمنًا طويلًا إلا أن الشعرية هي التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفتيه الاتصالية والجمالية، أي إنها "*تعنى بشكل عام بقوانين الإبداع الفني، وتبحث بشكل أساس عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية؛ مقاربة للأدب (مجردة) و(باطنية) في الآن نفسه*"[٤]. ولا تقف الشعرية عند القوانين الأدبية والمكونات الإبداعية للنص لكنها تشمل الأنساق اللغوية أيضًا " *ومن الذين توسعوا في مفهوم الشعرية جان كوهن الذي بنى شعريته على (الانزياح)، وتتمحور نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية المصوغة وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات، وعدّ الشعر (انزياحًا) عن معيار يشكل (قانون اللغة)* "[٥].

كما تعددت زوايا المقولات في الشعرية؛ فيرى رومان ياكبسون دراسة الشعرية من حيث علاقتها بالعلم عامة وباللسانيات على وجه الخصوص. " *فالشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات كما أنه أكد مرارًا أن الشعرية لا تُعنى بفهم مضامين النص وأبعاده النفسية والاجتماعية والفكرية وغيرها بقدر ما تُعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنيته وتشكّله. ولكن ذلك لا يعني انعزالية الفن إنما يؤكد استقلالية الوظيفة الجمالية، فمحتوى مفهوم الشعر –كما يرى– غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلا أنّ الوظيفة الشعرية هي عنصر فريد لا يمكن اختزاله ولكن ينبغي تعريته والكشف عن استقلال أدواته*".[٦]

ومن ثمّ فإن شعرية الغزل عند عوشه نعني بها الخصيصة الأدبية المهيمنة في النص الشعري التي تشكل مقاربة أدبية نوعية وتجسد الأسس النصية الجمالية والفنية في شعرها، والمتتبع لشعر عوشه بنت خليفة يجد أن الغزل قد شكل محورًا جوهريًّا في ديوانها الشعري، وشكل قيمة نوعية مهيمنة فيه، ومثّلَ الغزل والفناء في الجمال جوهرًا إنسانيًّا ووجدانيًّا واحدًا، نقيًّا ومتجانسًا لا أثر فيه للاختلاف بين الرجل والمرأة في المرجعيات الرمزية المعروفة في هذا الشأن. فالوله بالمحبوب حقيقة مطلقة ومجردة عن القيم الحسية كالذكورة والأنوثة رجلًا كان الواله المتيم أم امرأة ومذكرًا جاء المحبوب في لغة الشاعر أم مؤنثًا. فتذكير المحبوب وتأنيثه في شعر المتيَّمين لا يكون دائمًا حقيقيًّا، بل هو إلى نمط الرمز والإشارة أقرب منه إلى الحقيقة هذا في صنعة شعراء الحب الإلهي أبين منه في غيره.

والشاعرة عوشه بنت خليفة كغيرها من المبدعين والمبدعات على مرّ الأزمان وتعدد البيئات تستهدف تصوير الفكرة والمثل الأعلى في شعرها، تدعمها رؤية ذاتية تؤمن بقوامة الوجدان والعاطفة على الروح، تغمس محيطها بلمسة وجدانية، فمن الحب تنشأ الحياة، وهو جوهر الأشياء، وجوهر الديوان، وهذا ما تصرّح به:

فلا عيش إلا لذّة الحب والصفا ويا ضيعة الخلاّن إن صاروا أضدادي[٧]

إن الإدراك الجمالي للأشياء يبعث في النفس لذة مباشرة، وأما الشعر ففيه لذة غير مباشرة تطلق في النفس الحيوية والانتشاء؛ لأن من غاياته "*التأثير ويتحقق ذلك بضرب بارع من الصياغة، ينطوي على قدر من التمويه تتخذ معه الحقائق أشكالًا تخلب الألباب وتسحر العقول*".[٨]

(١-٢)

الاستهلال هو أول مفاتيح النص، وهو يتميز بقوة دلالية يكتسبها من موقعه الفني الخاص به، وهو بدء الكلام، وهو أول ما يطرق السمع من الكلام كما قال ابن رشيق ومن قبله أرسطو الذي اهتم به اهتمامًا خاصًّا. و"*للاستهلال بنية فنية وأسلوبية خاصة به تجعله متميزًا عن بقية عناصر النص، وهذه البنية الخاصة يستمدها من أن محتوى النص وأسلوبه هما اللذان يولّدان مفردات الاستهلال، كما أن هذه المفردات سوف تمتد داخل النص لتولّد صوره وأخيلته*"[٩]؛ ولذلك حرص النقاد القدماء "*على أن الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال. فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الجمهور، وتستميلهم إلى*

الإصغاء"[١٠]. وبداية القصيدة، هي البداية المولّدة والمهيمنة في النص وهي التي تمثل بعدًا جوهريًّا في شعرية الغزل، والبداية تشكل" *الحال القلقة ولحظة تحويل الحدس أو التجربة التخيلية واللاشعور إلى كلمات. هي كيفية حال المبدع قبل مرحلة إنتاج العملية الإبداعية*"[١١]. ويتمحور الاستهلال أو فن البدايات عند الشاعرة عوشة بنت خليفة في عنصرين اثنين هما؛ أ-**الذاتية والمطالع الغزلية**، ب- الممدوح والتراسل الترحيبي.

١ - ٢ – أ - الذاتية والمطالع الغزلية

لقد شغلت المطالع الغزلية في الإرث الشعري العربي حيزًا واسعًا، حتى كاد أن يكوّن الجزء الأعظم من التراث الحضاري الأدبي، يمتزج في كل قصائده منذ العصر الجاهلي وبشكل متواتر فلا تكاد تخلو القصائد من مطالع الغزل والوجد والوصل والهجر، حتى أُطلق على الخليّ منها كما يقول ابن منظور في لسان العرب:"*الخصيّ من الشعر وهو ما لم يُتغزل فيه*"[١٢]. وفي ذلك تنافس الشعراء بتصوير عواطفهم الغضة تجاه المرأة.

لكن الشاعرة عوشه بنت خليفة استطاعت أن تشق دربًا لم يسلكه غيرها، وأن تكون علامة فارقة في عالم شعر الغزل بشقيّه الفصيح والشعبي. وفي هذه الدراسة لا أقصد الشاعر بكونه ممثلًا لتيار فني بقدر ما هي استثناء فارق، لا يمثل ظاهرة ولكنه تفّرد لا تخطئه العين ولا ينكره العقل، لقد تمكنت أن تكسر قيدًا عتيدًا في مفهوم الحب والغزل منذ العصر الجاهلي حتى الوقت الحاضر، واستطاعت أن تكسر قيودًا أعتى وأشد شراسة وهو البيئة القبلية التي تعيش فيها، وذلك بما أُوتيت من يقظة في الفكر ورهافة في الحس حين تصدت لموضوع الغزل في شعرها، وهو غرض كانت المرأة موضوعًا له. ومما لا شك أنها تحمّلت الصعاب في ذلك، فالتغير في المجتمعات أسهل من تغيّر العقليات، لأنه المكوّن المرتبط بالعناصر المعنوية والثقافية، وهي قيم ثابتة وراسخة من قِبل أجيال سابقة لا تتزعزع.

ومما يعزّز هذه العقليات وسائل الضبط الاجتماعي (كلام الناس ولغطهم، والحلال والحرام) ولذلك يصعب -في المجتمعات المحافظة - تغيير رواسخ الناس ونمط تفكيرهم. وهذا ما واجه عوشه بنت خليفة في مجتمعها المحافظ، وبخاصة في موضوع يتسم بطابع ذكوري كفن الغزل. هي من جانب لا تجرؤ على التغزل في رجل ولم نجد لها

شعرًا في ذلك. فتقع الشاعرة المبدعة في فخ المحذور وعدم القدرة على الانسجام مع نمط التفكير وواقع الحال، فتتخذ منحنى إبداعيًّا جديدًا تعبّر فيه عن ذاتها وابتكاريتها التي لم يسبقها إليه أحد. تقول في مطلع قصيدة المديح متغزلة في أنثى:

حمـــامْ يلـــلّي بـــاللّعي مـــوجِعِنّي ... أرقّـتْ جفْـنٍ بـات ليلـه صـحاوي
يسـمع بكـايْ وفـوق عـوده يغنّـي ... يشـدو وأنـا حـالي بعظـم الـبلاوي
مـا ادْري طـرب لـو مـن شـقا بـهْ يـونّي ... ليْ منْ لفا وامْسى على العشّ ضاوي
أشـكي حبيـبٍ باعـد الـزول عنـي ... إلاّ لنـا بـين القلـوب النجـاوي
أشـتاق شـوفه لـو يفيـد التمنـي ... لـو كـونْ لـهْ بـين الرعـايين شـاوي
وإنْ الصـبا نسـنس هواهـا وْذَنّي ... بهْديـهْ مـن شـوقي وغـزلي غنـاوي
تَـوَهْ صـغيرٍ مـا كمَـلْ زودْ سـنّي ... عمر الزهور بخمـس عشرٍ- حـراوي
بيـتٍ قـديمٍ في المثـل معجبنّـي ... وصـفٍ رواه مـن الشـعر كـل راوي
لـو يكثـرون الـلّي بهـمْ مسـتظني ... بـو زيـد مـا يسـواه عنـدي إمْسـاوي
لـو مـن حيـاتي ينْعطـى مـا محنّـي ... عمري وروحـي عـن حياتـه فـداوي
يـا حامـل المرسـول والخـطّ منـي ... بأبيـاتْ شـعْرٍ مـا نظمهـا الخـلاوي
قـم.. يمـمْ محمـد وخـلّ التعنّـي ... لبـوْ جْسـيْم و بلغَـهْ قـولْ هـاوي[١٣]

تبدأ القصيدة بمنولوج خفي وتفجع مرير من ألم الفراق وهجر الحبيبة للشاعرة، وتظهر صورة الحمام في أيكه يغني ويطرب مثيرًا لواعج شوق وجفوة وصال. ولطالما نسبت العرب الشوق والبكاء إليه[١٤]. وتظهر المقابلة بين صورتين إحداهما للشاعرة وأرقها في مكابدة الحب وصبوته وعناء الفراق والوجد، وصورة الحمامة التي تغني طربًا وشوقًا، وتزيدها الجمل الفعلية (يسمع، يشدو) حيوية، فتعتمد على تفعيل حاسة الصوت في رسم الصورة وإنْطاقها. أما الجمل الإنشائية فتحقق التوزان بين رتابة الوصف، وتناسق النبر الذي تعتمد عليه في إحداث الموسيقى الداخلية. ولابد أنها تدرك-وبوعي منها- أن شعرها مسموع ومغنّى، فلابد أن تجمع بين قوة إيحاءات البيت الشعري بالامتدادات الزمنية (ما أدري طرب.. أو من حالة الشقاء يئن)، ويبرز الاستفهام منكرًا حال من يعود إلى إلفه كل مساء، بينما تواجه هي الصد والحرمان في كل مرة، فقد عزمت الحبيبة على ذلك الهجر، واستساغت منهج القطيعة (چنك على يدّان حبلي مثنّي)، وفي

المقابل يظهر الرجاء (يا صاحب المعروف) ويزداد الطلب والتذلل في مدّ حبال الوصل دون أن يستجيب لضعفها قلب صدّه الجفاء، ويظهر التمني أن تكون لها من سائر الخدم (ولو كنت له من بين الرعيان شاوي) وهي أدنى المراتب في الخدمة.

وفي مواجهة الإنكار لا يسعفها إلا منهج العذريين في التواصل مع من يحبون، إنها الطبيعة التي لا تبخل عليهم بوصل، فريح الصبا إذا نسنس هبوبها تحمل في ثناياها الغناء المفعم بخالص صبابة قلب جار في وصله صدود الحبيبة، ولا غرو ! فهي طفلة غريرة لا تتجاوز الخامسة عشر من عمرها (توه صغير ما كمل زود سني..) وتصفها بشكل تفصيلي، تشبهها بالغزال في مراعيه حيث الخضرة والرخاء، لها عنق (الرشا) في تلفتها، وعين (المها) في جمالها الآسر، ولولا خضاب يزين أناملها لما أدركت ماهيتها من قوة الشبه بينهما. ولطالما انتهج الشعراء تشبيه حبيباتهم بهذا المخلوق الوديع والجميل في صحرائهم، إن حبيبة الشاعرة قمة في الاكتمال (كأبي زيد) وهو كناية اجتماعية- في الذاكرة الجمعية في الخليج - عن الشخصية المتميزة والمكتملة. ولذلك تلتمس لها الأعذار بل تبالغ في رجاء بالوصل، وتفديها بالروح ولا تبخل بها في سبيل إرضائها (لو مِنْ حياتي ينْعطى ما مَحَنْي) ثم تتحول القصيدة إلى غرض المديح بحسن تخلص جميل ومنسجم، إذ تنقل هذه الأشواق وهذه المطالب للأمير الشاب الذي اعتاد على تفريج الكرب ورد المظالم، في لغة نسائية تحمل دلالات الحب والتقدير والتدليل من خلال بلاغة التصغير (بو جسيم) إنه أبو القاسم محمد بن راشد المكتوم.

تسيطر جدلية الغياب في هذا المحور على مطالعها الغزلية (أكثر من عشر قصائد)، وفكرة (الغياب / الحضور) هي الثيمة المركزية التي تتولد منها البنى الدوال الفرعية من وجدٍ وألم وفراق وبكاء، وتدعّم قوة استحضارها في ذهن ونفس المتلقي باستدعاء مكونات البيئة الخليجية المحيطة بها في رسم الصور والدلالات، تقول:

خلٍّ هويته يختلف في الهوى ذوقه ... لَهْلْ الطَّربْ والغَيْ في شوفه إعشاقه
خَذْني وخيذْ القوم وقفّا وانا توقَه ... وانا على ردود السلب ماليْهْ طاقهْ
ونْيت ونّهْ ليْ من الذود مفروقهْ ... يوم اسلوبها غاليٍّ يصعبْ فراقهْ[١٥١]

فكرة الغياب، وانبتات الوصل فكرة مركزية في عشق المطالع عند عوشه بنت

خليفة، فالمرأة الحبيبة ليست كسائر النساء. تستهل البيت بالتعبير عن مدى استغراقها في المحبة والعشق لهذه الأنثى، و مدى المعاناة من صدودها، فمفردة(الحبيبة) في البيت تأتي نكرة مقصودة (خلٍّ هويته) حتى لا يختلف اثنان في الانبهار بجمالها ورفعتها وتميزها عن سائر الخلق (اشهد اللي سوّاه صاغه على فاقه) فقد صنعها الله بعناية وتمهّل شديد فأتم لها الحسن والكمال فكانت المثال لأهل الطرب وعاشقي الجمال.

ولكن الحبيبة لا تأبه بمعاناتها ولا ترحم عجزها (وانا على ردود السلب ماليْهْ طاقة). وتؤكد المعنى باللجوء إلى الصورة الأنثوية في المجتمعات الخليجية التقليدية المختزنة في الذاكرة حيث تستعير صورة الناقة وحنينها (من الذود مفروقه) وقد سُلب منها صغيرها كمعادل موضوعي لحال الشاعرة، وكما كانت الحمامة في مواقف متكررة أخرى.

وفي هذه القصائد الغنائية تعتمد الشاعرة في بنائها على هذه الأصوات المتعددة وتكرارها وبما يحدثه الأثر الموسيقى الداخلي من هذه الحروف المهموسة (الخاء والهاء والسين)، وتظهر هاء السكت وهي إحدى لغات العرب والتي لا تزال مستخدمة في لهجات الخليج لإظهار بَهر النَفَس، وانبتات القدرة والعجز عن المقاومة في تحمّل هذا الصدود. ولذلك تخففت من استخدام الأفعال وآلية الحركة التي تحدثها هذه الأفعال، فهذه المناجاة لا تليق بها إلاّ تقنية الأساليب الخبرية. وبذكاء شديد تضع الشاعرة (الأنا) موضع الفاعلية المحرّكة للنص بتدفق مشاعرها وأنين ألمها وحالها النفسي الذي ولا بد أن يثير استجابة وتعاطفًا من المتلقي وذهنيته الثقافية. وبخاصة أنها تبتكر أسلوبًا صادمًا لمشاعره وخبراته في الغزل وهو غزل الأنثى بالأنثى، هي صدمة اجتماعية / ثقافية للمدرك الذهني والنسق الأخلاقي للذاكرة الجمعية للفرد.

ولا شك أنها تدرك أن هذا النسق من المطالع هي مطالع تقليدية في بناء القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي وما بعده فقد حرص عليه الشعراء والنقاد لحفظ هذا الإرث الأدبي من التحول أو التغيير، ولأن هذا النمط من الاستهلالات محكوم عليه بنسق ثابت فإنها تلجأ إلى تغيير بنية الاستهلال والمطالع بتحويلها من الذات إلى الموضوع.

١ - ٢ - ب - المدوح والتراسل الترحيبي

وهي المرحلة التي انتشر فيها شعر الشاعرة عن طريق التراسل والردود بينها وبين الأمير الشاعر، ولا يعنى بها تراسل مدركات الحواس بالمفهوم النقدي.

لقد كان الشعر -ولا يزال- ألفاظًا تنقل حالة من حالات الخلود التي لن تنفك تتكرر وكأن لها قانونًا سرمديًّا في الناس، *"بل وتحمل ألفاظه شكلًا خاصًّا من أشكال المعرفة، وتحمل -ضمنًا- بعدًا من أبعاد الوجود"* [١٦]؛ ولذلك كان خطر انتشار شعر الشاعرة يهدد مجتمعًا محافظًا.

ولكن الطموح والإصرار يدفعان بها إلى عالم الشعراء، ولو كان باسم مستعار لتنضم مع شعراء جريدة البيان في الملحق الثقافي الذي يصدر كل يوم سبت. وتتخذ من اسم (فتاة الخليج) ثم (فتاة العرب) وسمًا يحقق لشعرها الانتشار بالتراسل المستمر مع جريدة البيان أولًا، ومن ثم بدعم من أمير البلاد الشيخ محمد من جهة ثانية.

ومن هذا المنطلق أصبح التراسل هو المفتاح الأول لقراءة نص الشاعرة في غرض المديح، ولأنها تتعامل بوعي مع الرجل وفي مجتمع ذكوري وخاصة مع الأمير، فهي لا تجرؤ فيه على مبادأة الرجل، وإنما المبادرة تأتي من الأمير فهو الشاعر الفحل، وهو أيضًا "المحفز" من جانب و"الموضوع "من جانب آخر، ومهمتها بعد ذلك أن تخرج إلى الآذان مكنون شعرها، وتستخرج بموهبتها عبقرية اللغة ودلالاتها، وهي في مطالعها تتعالى على المطالع التقليدية الغزلية - التي تحكمها وجوبًا- وذلك بالتحول إلى تقنية التراسل وهو ما يكوّن الشطر الأكبر من قصائدها، وتبدع في الاستفاضة فيه بغزارة الجانب النفسي حيث تتكئ عليه بأنوثتها، فلا تُخفي ولهًا ولا فرحًا، فتنمو ألفاظها بذلك شطرًا بعد شطر، وتزداد امتلاءً بأبعادها الوجدانية، وبذلك أيضًا تتحقق لها الفرادة على شعر الرجل، ومن أمثلته قولها:

منشود لِكَ مني علـى ردّ منشـــود أحبّ من حبكّ ردود المراسيل
وأصفى من اللولو نظامه بالعقود درٍّ منّقى مـا حوِتْـه المخاميل[١٧]

وسر تفوقها هو قدرتها على توظيف الدلالة النفسية للألفاظ – كأنثى – ففاقت أقرانها من الرجال. هي لا تخاطب الممدوح خطابًا مفعمًا بالشوق فحسب، بل تقدم لغة

يتخاطب بها سائر المحبين، فمن الحب تنشأ الحياة، وفيه ضمان استمراريتها ووجودها. وفي البيت الثاني تعد بتقديم الجديد والمبتكر بما يليق بالأمير وبها، فهما شريكان أو قطبان متجاوران. تصنع صورة متفائلة زاخرة بثراء مادي، فالدّر واللؤلؤ أغلى ممتلكات الخليجي في تلك الفترة، ولاستخراجه والغوص عليه تفنى في سبيله الأجساد. ولذلك هو الجوهر الغالب في معجمها الشعري.

وهو درّ مختار بعناية وباقتدار، (ماحوته المخاميل) وهي قطعة الجوخ توضع فيها اللآلئ حال عرضها للبيع، ولكن درّ عوشه لم تلامسه أيدي الرجال في الأسواق، وصورها مبتكرة لم تعرفها عقول الشعراء. هو تمجيد لشعرها ووعي حاضر بتجويد الصور وانتقائها متساوية كاللؤلؤ المنضود من حيث اللون والصفاء والحجم المتساوي حتى يكتمل العقد بما يليق بالممدوح والشاعر.

وهذا ديدن الشاعرة في نظرتها الإيجابية لذاتها، فهي تقف محاذية للأمير في مطالعها، وحضورها دائم في القصيدة في الحب والنظم فهما قامتان متساويتان، ولكن سرعان ما يختفي كبرياء الشاعرة خلف قيثارة الترحيب والفرح الصادق بهذا التراسل، تنساب الألفاظ والمشاعر بسهولة (من غير ضابط)، تصوغ الصور مع حسن النغم، وتتخذ من قصيدة المديح وسيلة لإظهار الشوق وصبابة الوجد للمرأة الحبيبة من جديد، وفي صور تأسيسية في النص تحمّل هذا التراسل معاناتها في الحب:

مرحبا مليون بالخلّ العتوب ... صابكم عندي كما شهد العسل
لي وداده يضمحل إلا هدوب ... ليس كالمبروم في نسجْ او غزل
راحتي فيكم وتعذيبي عذوب ... لا ولا عنكم يعوضني بِدلْ
إن بغيت أتوّبه عيّا يتوب ... وإن عذلته يوم راواني زعلْ[١٨]

هذا النوع من القصائد يحكمه وعي الشاعرة الفني بأنه استجابة، ويحكمها بشكل أكبر أنه خطاب مرسل، إلى متلقيه، تعتمد فيه الشاعرة على الفعل والاستجابة للحركة الشعورية عند المتلقي (الممدوح). غير أن (جدلية الغياب) للحبيبة ظلت هي الأبرز في هذا الاستهلال الترحيبي الذي ارتبط بالنسق الشعوري المسيطر على الدلالة في مضامين النص، وظهرت الجمل الاسمية تتوالد في بنية القصيدة، وتدور في دائرة الهجر ومكابدة

الحرمان، حتى وإن افتقرت إلى التخييل والصور استبدلته الأبعاد النفسية وقوة العاطفة والإيقاع الموسيقي للأصوات وامتداداته الشعورية.

وتستثمر الشاعرة التقابل بين ثنائية الوصل والهجر، وبين المعلن والمضمر في إثراء تأويل النص. فالوداد من طرفها مستمر، ولكنه حب من طرف واحد، فهي حبيبة متعنتة في وصلها تتعمد تعذيب الشاعرة بالحرمان، وتظهر المقابلة بين حب مهترئ ومتشابك كالهدوب (الخيوط)الواهنة، وبين حب متماسك كالنسيج المكتمل. ويضفي عليها الطباق في الراحة / العذاب، والجناس بين العذاب / العذوبة تنويعًا ذا لحن متجانس محكوم بتغير مواقع "الأنا" الشاعرة وروحها المعذبة في حب هذه الأنثى وصدودها، ثم يكتمل المشهد بكلمات نثرية تثري النص بمدلولاتها النفسية الاجتماعية.

وبهذه الروح الشعبية، يتحقق الأفق الجمالي الذي يتيح للقصيدة تنشيط المخيّلة من جانب ومدّها بالروح المحليّة لتسري في النص استجابة المتلقي من جانب آخر؛ (إن بغيت أتوّبه عيّا يتوب) إنها معاناة قلب معاكس لا يستجيب، فلا توبة في الحب. وهكذا كان الاستهلال بجانبيه الذاتي والموضوعي وعيًا من الشاعرة في تكوين بنية النص التامة "*فالاستهلال ليس ابتداءً للقصيدة وإنما هو تأسيس لها*"[١٩].

وتتخذ الشاعرة في خاتمة القصيدة المنحى نفسه، فإذا كانت نقطة الانطلاق بالغزل جريًا على تقاليد القصيدة العربية فإنها تحرص على تأسيس مضمونها في الاتجاه نفسه، ما بين الغزل والمديح حتى تصل إلى خاتمة القصيدة بالوجد والتفجع ذاته، في تقنية دائرية ما بين المطلع والخاتمة، وتسعى سعيا حثيثا لربط المعاني الدلالية وتضافرها في سياق القصيدة بأجزائها، ومثال ذلك قولها:

دقات قلبي كنّها في الحشا دفّ ... واليوف له بين الحنايا عزيفي
من موق عيني ينسكب دمْعيهْ نفّ ... لو آنا مسحته ما يكفّ الذريفي
أبكي وليت أن البكا لي قضى شفّ ... لكن زوّدْني على الويج هيفي[٢٠]

أما إذا استخدمت المطالع الترحيبية في الاستهلال فإنها تعمد إلى اختتام القصيدة بالحكمة والدعاء، وهي طريقة تقليدية أيضًا في الشعر الشعبي، ولكن الجانب الشعوري لدلالات الألفاظ يحمي الخاتمة من أن تكون مقحمة أو زائدة لا تدعم السياق، فقدسية

اللفظ الديني وشحنته الانفعالية تحمل المتلقي على التفكر:

وصلاة نهديها مع الختم تكميل عـلـى النبي الهاشمي سـر الوجـود

إعداد ما يتلو من الذكر تنزيل سورة عبس واقرأ باسم ربك أوُ هود[٢١]

تبقى العتبة الأولى في النص موضع قلق وحيرة، وهي عنوان القصيدة، هل كان من عمل الشاعرة؟ أم أنه من عمل محرر الصفحة الثقافية في جريدة البيان؟ – وهذا غالب الظن –، فالقصائد تحمل عنوانًا هو جزء من المطلع وبالطريقة التقليدية في الشعر الشعبي. ولتحليل النص في الشعر العربي النبطي، لا بد من تسليط الضوء على الجوانب الأسلوبية الخاصة به. ولكل محور من هذه الدراسة خصائص (المشابهة/ المفارقة):

المحور الثاني: شعرية الغزل والتشكيل اللغوي

تشكل اللغة – في الأساس – بنية النص، وهي تكشف أيضًا عن روح العصر، وقيم المجتمع وفقًا للشروط والمعايير الثقافية لبيئة الشاعرة، وتكشف في الوقت ذاته مقومات شخصية الشاعرة الفنية والوجودية، فالأسلوب هو الشاعر نفسه ولقد ارتبطت شعرية الغزل عند الشاعرة عوشه بنت خليفة بالتشكيل اللغوي ذلك أن اللغة تشكل الأسلوب ومن الأسلوب الشعري تتشكل المعاني الشعرية وتتفجر ينابيعها ودلالاتها، ولتوضيح ذلك نقف عند مستويين للتعبير اللغوي الشعري عند عوشه؛ الأول هو المستوى الصوتي، والثاني المستوى المعجمي والدلالي.

٢ – ١ –المستوى الصوتي:

فرضت اللهجة المحلية أبنيتها الخاصة في المستوي الصوتي للشعر الشعبي محليًّا وعربيًّا، وهذه السمة أدت إلى كثير من التجاهل للشعر الشعبي العربي بعامة والخليجي، فلقد أحاط بالأدب الشعبي في منطقة الخليج كثير من التنكر والإهمال والشكوك في قيمته وانتمائه، نتيجة لهذه الثنائية بين اللهجات المحكية وفنونها وسلطة ذائقتها، وبين اللغة الفصحى. "*فظهر فريق لا يوليها اهتمامًا، بل يودّ أن يدسّها في التراب بدعوى تمجيد اللغة الفصحى. ويبرر الباحثون لهذه الإشكالية أسبابًا منها أن الزمن أو فترة انتقال الشعر من النمط الفصيح إلى النمط النبطي الشعبي هي فترة اتسمت بالغموض لشح الوثائق المدونة، وأسهم اتساع الفجوة الزمنية بين الشكلين في بناء جدار من هذا التوتر الجدلي بين*

الفصحى والعامية، ولا يزال قائمًا بين مؤيد ورافض. ولكن يشير الباحثون في هذا المجال إلى قضية مهمة وهي أهمية التفريق بين اللحن في اللغة وبين عامية اللغة"[٢٢]. ولابد أن نشير إلى عامل مهم وهو تفشي الأميّة في تلك الحقبة في الجزيرة العربية.

كان لا بد من هذه الإضاءة والبحث يتناول شعرًا شعبيًا، إذ يواجه المتلقي لشعر فتاة العرب مشكلة تحول الأصوات وتطورها اللغوي، وإن كان أصلها فصيحًا فمثلًا لفظ (الذود) يرد كناية عن الأبل وأصله: ذاد يذود، أي: دفع، وفيه انتقال للدلالة، وظاهرة المزج الصوتي فمثلًا ضمير المخاطبة المؤنثة (كأنك) تنطق الكاف بالمزج الصوتي بين الكاف والجيم (چ)، بينما القاف تنطق كالجيم القاهرية، وتختفي همزة القطع لتحل محلها همزة الوصل وكذلك شيوع السكون في أول الكلمة وغيرها كثير يمكن النظر إليها في مظانها فلا يتسع هذا البحث لذلك.

ويمكن الاستدلال على ذلك في قولها:

أنا مِنْ قبل ما اشُوفِك بعيني يالغضي سالي ومن شفتك تِنَقّضْ جرحٍ في قلبي أعدي به
يقولون النيّا والبعد للمشتاق قتّالي ولولا الشوق للمشتاق ما لذّتْ مشاربيه[٢٣]

فالقاف في الأبيات السابقة تتحول في نطقها كالجيم القاهرية، والكاف تنطق (چ) وهكذا.

وهناك ظواهر نادرة في لهجات الخليج، منها ظاهرة الأصوات المتحولة وإن هي لغة من لغات العرب كإبدال الجيم ياء (جديد/ يديد) (الشجرة / الشيرة) وشاع ذلك كما يذكر أبو علي القالي وابن سيدة في قبيلة بني تميم، وحكى أبو زيد قراءة بعضهم: "*هذه الشّيَرة" في قوله تعالى:" ولا تقربا هذه الشجرة*"[٢٤]. وأيضًا استخدمت الشاعرة (هاء السكت) في بناء الكلمة استخدامًا متداولًا حتى صارت ظاهرة صوتية في شعر عوشة بنت خليفة. ومثاله:

حـــدّ مـــثلي بـــاتْ مشْـــجنّهْ حلِـــمْ طيْـــفٍ مَـــرّ خطّـــافي
واغْتـــنَمْ مـــنْ وجْـــدي الْوَنّـــهْ يـــوم كـــلٍّ بـــالكرى غـــافي[٢٥]

وهاء السكت بعد ياء المتكلم (لغة) كما يذكر سيبويه في كتابه، ويذكر ابن الأثير في

فضل ظهورها في فواصل آيات القرآن " *فلما أضيفت إليها هاء السكت أضافت إليها حسنًا زائدًا على حسنها وكستها لطافة ولباقة* "[٢٦].

٢ – ٢ -المستوى المعجمي وحقوله الدلالية

ويعنى بتحديد البنية الدلالية المعجمية، ويعتمد تحليلها على سياق النص لبيان العلاقات الدلالية في هذه الكلمات وكيفية توظيفها في هذه النصوص. وقد وردت كثيرًا في تعبيرات الشاعرة عوشه بنت خليفة على النحو الآتي:

- الألفاظ الدالة على الإنسان (المرأة): حيث لا ترد الألفاظ الدالة على المرأة بلفظها الصريح، وإنما ترد بشكل مجازي. منها: الظبي – الغزال – الريم – الجازي – الخشف –الخرّد الكنس –غنج – الخود - رعبوب – بيض من الخدر (بيضة خدر) – المها. أما الألفاظ ذات الدلالة الحسية لجسد المرأة فإنها ترد مباشرة وبتردد كثير، منها: العين – العيون البابلية-أدعج – الكف – الأسنان – الشفاه – الريق - الخصر –الردف - الكشح –الساق– القوام – الشعر.
- والألفاظ الدالة على الرجل: لا يرد لفظ الرجل كمفرد بلفظه أو على جزء منه، وإنما يرد في صيغ للصفات: كريم، سخي – شهم المناعير – دمث الأخلاق – الليث – الخادر. وفي صيغة المبالغة (فعّال): منّاع – صنّاع. وهذا خاص بالممدوح وكأنها معنية بترديد الأفعال لا الأسماء. وعن الآخر تظهر مفردات: العاشقون – العذّال –النمّام – الحاسد، وهؤلاء يشكلون المجموع الغالب من الرجال في الديوان وفي علاقة دلالية سلبية. ويرد لفظ الأجانب وبشكل قليل، ولكن في سياق الحذر منهم.
- الألفاظ الدالة على الطبيعة: مثل الشمس – القمر، ويردان في دلالة مجازية على اشتهار الممدوح. النجوم، ترد في سياق أرق العاشقين، وفي علاقة متلازمة بين لفظ النجم والليل والحزن والفراق. وكذلك نجد البحر: الموج – الغبيب – الولم – الدوق - السفن – الشراع-الشواطئ – البندر. ترتبط هذه الألفاظ بالدلالة المجازية لتفوقها في الشِعْر، فترد في سياق الفخر والتحدي في مجال الشعر بينها وبين غيرها من الشعراء باستثناء الأمير الشاعر محمد بن راشد. وهناك ألفاظ دالة على الطبيعة أيضا وردت في شعر عوشه مثل؛ الآثار العلوية: السحاب – المطر –الحقب – الغمام – الغيث- الحيا (ويقصد به المطر في لهجة الخليج) – السيل –الندى - الوسمي. وترد هذه الألفاظ في

سياق الاستبشار بالمطر فهو عصب الحياة في البيئة الصحراوية، تستمتع بصوته وبآثاره الإيجابية في تحويل القفار إلى مروج خضراء. أما الأنهار: شط الفرات، نهر جيحون فترد في دلالات أسطورية، وفي سياق الاستعراض والمباهاة بالتفوق الثقافي.

- الألفاظ الدالة على الزمن: مثل الليل – الفجر: ويرتبطان بالسهر والضنى ومكابدة القلق والأرق الذي ينالها من العشق.
- ومن الألفاظ التي تستوجب النظر، لفظ الشيب الذي لا يرد في دلالته الحقيقة الزمنية وإنما في استعارة تصريحية عن شيب القلوب من المعاناة وهجر الحبيب.
- الألفاظ الدالة على الحيوان: مثل لفظ الغزال ومترادفاته: يرد كما ذكرنا سابقًا للدلالة على المرأة. ولفظ الحمام: اسم كل مطوق عند العرب، فمنها القمري والدبسي، وهذا الجنس الذي تنسبه العرب إلى البكاء والشوق. وترد ألفاظ الراعبي والقمري والورقاء كثيرًا لارتباطها بإثارة الشوق والحنين وكمعادل موضوعي للشاعرة في البكاء وشدة الوجد.
- الألفاظ الدالة على أدوات الزينة: مثل العسجد – الذهب – الأصفر – الألماس- الجمان - النكلس (العقد)– البلبكي (زينة للأذن) – الخلاخيل (زينة للساق) – الطوق – الزنود. واللؤلؤ ومرادفاته: - اليك – جيوان (G- one) أكبرها حجمًا ووزنًا- الدّر – الجمان – الخشير: أصغر اللؤلؤ حجمًا ويرد في مجال المقارنة. ويرد لفظ الذهب ومرادفاته للدلالة على الثراء. ويأتي لفظ اللؤلؤ ومرادفاته بصفته، كما يرد أيضًا بدلالات مجازية، فمرة وصفًا للشِعْر وألفاظه التي كالدرر. وأما الدلالة الثانية فيرد الدّر وصفًا لأسنان المرأة لونًا وصفاءً. الملابس: الخز – الحرير – الديباج – الجوخ – المخمل - المّزرّي (الملابس المذهبة) – الشيل غطاء حريري للرأس. ومن زينة المرأة العربية؛ العطور: الفل – دهن العود – الأذفر – الريحان – الزعفران - عطور المعاريس. وكل هذه الألفاظ ذات دلالة على زينة المرأة وعلى الثراء والرفاهية فلا يقتنيها إلاّ ذوو السعة واليسار.
- الألفاظ الدخيلة: مثل (مليون) وترد في سياق الترحيب بالممدوح والتراسل معه، وكذلك (لَكْ: مفردة أوردية تعني مئة ألف) - يَكْ (رقم واحد) وترد في سياق الدلالة على الفرادة والتميز.

هذه هي أهم المفردات المعجمية وأكثرها ترددًا في شعر عوشه بنت خليفة في محور الشغف بالأنثى، وليس القصد تبويب الكلمات وتنسيق المجالات، ولكن هدف الدراسة تصنيف المعاني كما تتكون في بيئتها اللغوية وفي عقل المجتمع ونفوس أفراده وعبّرت الشاعرة عنها بالكلمة، فتضيف إلى جمال سياقها جمال البساطة، ودون أن تتأثر قوة اللفظ أو تتراجع شحنته الانفعالية، ولا تتعثر فيه بتكلف أو ادّعاء.

حيث تبني الشاعرة معجمها الدلالي من الفصيح المتوارث، مع تداخل لبعض الألفاظ باللهجة، وتغيّر في مخارج بعض الحروف، وتغيّر في بنيتها النحوية، وهي في كل ذلك تمتح من روافد بيئة بدوية قريبة ومتصلة ببيئة العرب الأولى القديمة (الجاهلية) في مظاهرها الطبيعية والاجتماعية.

أما على مستوى بناء الجملة فقد تساوت -تقريبًا- في هذا المحور الجمل الاسمية والجمل الفعلية، وإن برز الاستخدام المتكرر للأفعال وازداد ظهور الأساليب الإنشائية واطّرادها في بناء النص "*وبذلك يصبح بناء الجملة الفعلية أكثر الأبنية دلالة في التوسع والإحالة والتفكير؛ لأن الفعل بطبيعته خلّاق* "[٢٧].

المحور الثالث: شعرية الأنثى والتشكيل الصوري

٣ – ١ – المفهوم

ويعنى بشعرية الأنثى عند عوشه وهي الخصيصة الأدبية المهيمنة في النص الشعري، التي شكلت مقاربة أدبية نوعية جسدت الأسس الجمالية والفنية في شعرها، والمتتبع لشعر عوشه بنت خليفة يجد أن القصيدة الشعرية المرتبطة بالأنثى قد شكّلت محورًا جوهريًّا في ديوانها الشعري، وشكّلت قيمة نوعية مهيمنة فيها فقد اتبعت الشاعرة في هذا المنحنى مسارًا نوعيًّا وهو تأكيد شغف المرأة بالمحبوبة، وهنا تصف الشاعرة المرأة وصفًا حسيًّا، في جسارة وتحدٍّ لأعراف المجتمع، وهذه سمة تظهر في مدائحها للشيخ محمد بن راشد. إذ تتناول صورة الأنثى في تجسيد كامل تصف فيه العين والشفاه والريق والخصر والكشحين والساق والمشية بغنج ودلال تزينها بأغلى الحليّ وأزهى الملابس المذهبة، وتصوّر السناء بوجه الأنثى وضياء لونها من خلف غلالات الشيل الشفافة. وهي في وصفها هذا تصوّر (المثال) الذي يشغف به قلب الرجل العربي للمرأة، وهو من جانب آخر يؤكد شغفها هي بهذا النوع من الجمال النسوي، إذ إنه المثال البدوي الذي

يتلاءم مع ذوق الممدوح[٢٨]، وأيضًا يتلاءم مع الذوق العام المعروف في منطقة الخليج العربي وفي ذلك الزمن[٢٩]. تقول في وصفها:

أظن اللّي تصدىّ لك قوام مايسٍ فتّان ذات الخال والخلاخل والدّقّه تحلّيها
تجاذبها ردوفٍ تنتصف والقدّ غصنْ البان وكشحينٍ هظيمه ملتقى الشبّرين يطويها
ودِعجْ بهنْ جياد السحر مطلوقه بغير عنانٍ ونبلٍ ظمّنتْها الحاظْ ما تخطي مراميها
وثغرٍ به جمان الدّر بين الشهد والريحان رحيق فيه ممزوج الشّفا لك من أشافيها
يعسعس فى سماها ليل منشولٍ على لرْدان يهضعّها ايلي قامت تتلّهْ في تمشّيها
عنودٍ من خشوفِ الريم مرباها خليج عمان حِوَتْها دورْ وخدورٍ رباط العزّ تحميها[٣٠]

إن هذه النصوص يتجسد فيها الجمال العربي كما وصفه الشعراء القدامى، بياض وطول ونقاءِ لون، ودلال في مشيتها، يبدأ المشهد بلقاء وتصدٍ بين قوة الرجل الجسدية وبين سحر الأنوثة التي يعجز عن مقاومة فتنة جمالها العربي؛فهي ذات (خال) يزين وجنتها و(الدّقة: وشم بدوي)، ووسوسة صوت حليّها من الخلاخل كلما اختالت في ميسها ومشيتها، هذا المزج السريع المنسجم بين الحركة والصوت واللون هو ما أشار اليه القرطاجني في أن الصورة تمتلك قوة سحرية تؤثر في وجدان المتلقي وسمّاه بالكشف والإدهاش. وتواصل رسم مفاتن جسدها بدقة الخصر كغصن البان وضخمة الأرداف، وشعرها الأسود كالليل البهيم تصل متونه إلى أخمص القدمين، وهي صورة نمطية لجمال المرأة العربية منذ العصر الجاهلي إلى ستينيات القرن العشرين في منطقة الخليج يحيل تداعي تصويرها إلى وصف عمر بن لجأ الحسي لجسد امرأة:

إذا مالت روادفها بمتنٍ كغصن البان فاضطرب اضطرابا[٣١]

وفي هذا احتذاء لمنهج القدماء في وصف المرأة وصفًا حسيًّا، فهي "*هيفاء القدّ، طويلة العنق، بضة الجسم، دقيقة الخصر، مرتجة الروادف، خدلة الساقين، حتى ليضيق الخلخال عنها، عذبة الثنايا حلوة الريق إذا الريق خدع*".[٣٢] وتظهر الاستعارة في البيت الذي يليه فتشبه سحر نظراتها بالخيول المنطلقة بغير عنان وبأهداب كالنبال تصرع بجمالها من يتأملها فلا تخطئ هدفًا. وفي هذا تنزع الشاعرة في توظيفها للتشبيه والاستعارة بآلية المزج بالمكونات الثقافية للتراث العربي، فتتداخل الصورة بالتناص في تناغم بارع حذق

من غير تكلف. وبوعي منها وقصد تعمد إلى تفعيل دور الخيال وقدرته على التأليف بين الأشياء التي تبدو متنافرة أو متباعدة، وخلق علاقات ومعان إبداعية ثرية لا تنبثق إلّا من بنيتها اللغوية والمعجمية الخاصة بها. هذه اللغة التي تعبّر بها عن معطيات البيئة الخليجية بمفردات عربية فصيحة، تنحدر من بيئة العرب الأولى(الجاهلية) في مظاهرها الطبيعية والاجتماعية وذائقتها الجمالية.

الحب هنا نورانية الروح ورقة الطبع، وأريحية النفس، وهو حبٌّ خال من الإفراط والشطط. استطاعت تطويق العشق وتحويل مساره نحو أهداف أخرى غير المعشوق. فحضور المحبوبة في هذا الصنف من الحب هو حضور للمرأة المثال، وفي هذا المحور تستعرض الشاعرة قدراتها الفنية والثقافية، بين تشغيل مكونات الإبداع الفني بمستوياته الأسلوبية المختلفة من الصوت إلى تفعيل المستوى الدلالي والإيحائي، ومزجًا بالمكونات المحلية الخاصة بمجتمعها وبالمحيط الثقافي للموروث العربي بشكل عام، وبتحليل البنى الأسلوبية للنص نصل إلى البناء الفني المتماسك الذي يختزن في تراكيبه ثراء الكلمة والصورة والتناص والأسطورة التي شكلتها الثقافة العربية في مصادرها الشعرية والنثرية لتكون معينًا آخر يمدّ الشاعرة بالخبرات الحياتية التي قد تفتقر إليها في واقعها الشخصي.

٣ – ٢ – التشكيل التصويري

إن الصورة الشعرية أداة فنية تمتلك قوة سحرية تؤثر في وجدان المتلقي وهو " الإيحاء" الذي يشير إليه الناقد جون كوهن في حديثه عن *الصراع بين الوظيفة والمعنى* (٣٣)، وما أشار إليه القرطاجني بالكشف والإدهاش في المتلقي تلجأ الشاعرة لتوظيفه من خلال الاستعارة من حيث الشغف بالأنثى، والاستعارة هي أكثر قدرة على الخلق الشعري وإبداع الدلالة، ببنيتها النشطة، وفي ذلك إثراء للموقف الشعوري، يلقي عليه بدلالات تتسم بالتكثيف والتركيز أي" *تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدَفة الواحدة عدّة من الدرر.*" (٣٤) ، وتعمل الشاعرة في هذا الجانب على آلية المزج ما بين الصورة والتناص في تناغم بارع وبوعيّ منها وقصد. تسعى إلى التأليف بين الأشياء وخلق العلاقات الإبداعية الثرية مستمدة مدلولاتها من بنيتها اللغوية والثقافية الخاصة بها.

وفي هذا المحور تظهر الشاعرة اهتمامًا بتوظيف الصورة الشعرية التي تسهم بشكل

فعّال في الإيضاح والإبانة عن المعاني المستخدمة، لتكون أكثر بروزًا وجلاءً في ذهن المتلقي، أكدّ ذلك وأثبته الجرجاني في قوله: "*أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بتصريح بعد مكنيّ* "(٣٥).

والتشبيه هو أكثر الألوان التصويرية اطرادًا في الشعر العربي، وأكثرها تجسيدًا للواقع النفسي والانفعالي عند الشاعرة، تعكس انطباعاتها الأولية نحو وجودها والكون المحيط بها. والأمثلة كثيرة، تتخذ من (الكاف) و (مثل) أداة. فالتشبيه ذو قيمة فنية، ويحمل طاقات دلالية وانفعالية، يصعب على الشعراء تجاهل حضوره في القصيدة، وإن كان بعض الباحثين يقلّل من أثره فيذكر " *أن النسق التشبيهي هو أبسط مظاهر التشبيه، وأكثرها وضوحًا، وفي الوقت نفسه يعرب عن ضعف طاقته الإيحائية* "(٣٦).

وتغلب على أبنية هذا المحور الاستهلالي تردد الجمل الاسمية في وصف المكنون العاطفي للشاعرة حيث اتخذت من نفسها هي ومشاعرها موضع التبئير في الفاعلية المحركة لبنية النص الاستهلالي. وبذلك مدّت محدودية الجمل الاسمية بالطاقة والحيوية. والشاعرة في هذا تجمع بين المخيلة والصنعة. ويتمثل التشكيل الصوري في بعدين: أحدهما التشكيل التناصي للصورة، والثاني التشكيل الأسطوري للصورة.

٣ – ٢ – أ – التشكيل التناصي للصورة

يعد التشكيل التناصي أحد التشكيلات الصورية البارزة في شعر عوشه بنت خليفة لا سيما التناص الديني حيث يتكرر بإشارات مختلفة الدلالة، وبواسطته تتفاعل الصياغة القرآنية بالصياغة الشعرية، التي تمتح مادته من الرموز الدينية التي يصورها القصص القرآني لتقتبسها الشاعرة وتعيد إنتاج دلالتها وتنشط إسقاطات إشعاعها الروحي في ذهن المتلقي. فمن ذلك مدحها الأمير بحكمة لقمان وثاقب بصره تقول:

تحكّمْ في الهوى وانت حكيم الراي يا لقمان بحور الحب ما تخفاك درّه من لآليها(٣٧)

يحيلنا التركيب: "وانت حكيم الراي يا لقمان" إلى مرجعه الأصلي من الخطاب القرآني. وكذلك حين تصف الشعر المتبادل بينهما (الشاعرة والأمير) بدلالات لفظية قدسية، تجمع لها حواس الطعم بمذاق الشهد والسلسبيل، وتطرب الأسماع بترانيم داوود

والذّ مــن طعــم الشهد والسلسبيل مشـروبْ وانغامـه ترانيــم داوود[٣٨]

أما الجمال، فتفكك له (سورة يوسف) ما بين الهجر والحرمان وبين الجمال والحسن الذي خصّ الله سبحانه يوسف عليه السلام به دون سائر الخلق. فتعقد بين المفردة الدينية والصياغة الشعرية وشائج أساسها التجاوب العاطفي والتوافق في المعنى ترسم صور المرأة وآيات حسنها مستمدة من حسن يوسف عليه السلام تقول:

أحمّلّهاّ من الآرام كاعـب لعوبْ إلها صفات يوسفيه[٣٩]

ويشعّ وجه الحبيبة بهذا الجمال الفريد، فما بين العين والحاجب نور يوسفي تقول:

جمال اليوسفــي ريتـه وبيـن أقــواس حيـّاتـــه[٤٠]

وتتألم من هجر المحبين، فتستمد من ألم يعقوب عليه السلام معينًا لا ينضب تقول:

ألا يا يوسف الحسن البديع أنا يعقوب هجرك في مظامي[٤١]

وتتميز المحاكاة -وبصورة عفوية – في شعر عوشه بنت خليفة بالتلقائية إذ أن تصويرها الحسّي للمرأة يقترب من العصور العربية الأولى وذائقتها التي لم تتغير في منطقة الخليج إلى وقت قريب، فمقاييس الجمال تصدر من ذوق واحد. فحين تصف مشية المرأة ترد الألفاظ ذات دلالة أنثوية: تختال – ميّاس، تشبهها بالقطا في خطواته القصيرة الحذرة:

يدني الخطا مثل القطا مشيهْ ارفاق حذرِ وسيْره في دروب التقايفْ[٤٢]

وهي صورة متكررة في الشعر العربي، نجد لها جذرًا في قول جميل بثينة:[٤٣]

تداعين فاستعجمن مشيًا بذي الغضا دبيب القطا الكدري في الدمث السهل

وتصور مشية المرأة كمن يمشي موحلًا:

واللّي تمشّت في مشيها توحيل تميل مثل الموز ليْ هبّهْ النّود[٤٤]

وهي المشية التي وصفها الأعشى:

غرّاء فرعاء مصقول عوارضها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل[٤٥]

وتصف جسد المرأة وصفًا حسيًّا:

ليْ من ردوفه يشتكي مِدْمجْ السّاق له الحشا منهوب والخصِرِ هَايفْ[٤٦]

وهذا احتذاء لمنهج القدماء في وصف المرأة وصفًا حسيًّا[٤٧]، كما يصفها عمر بن لجأ:

أسيلة معقد السمطين منها وغرثى حيث تعتقد الحقابا
تهادى في الثياب كما تهادى حباب الماء يتّبع الحبابا
ترى الخلخال والدلموج منها إذا ما أُكرها نَشِبا وَهابا[٤٨]

وعلى هذا المثال تسير عوشة في وصفها لملامح الوجه الآسر:

بو حاجبٍ كالقوس مقرون ودَّع سحر هاروتْ لَعْيان
والهِدَبْ صفّين ايْصلّون قاموا على الأقدام رهبان[٤٩]

فالبياض والسناء صفة هذا المحيّا، والعينان مركز الجمال في لفتات غزلانية، والحواجب أقواس هلالية تشبه حرف النون، والسحر كل السحر استودعه هاروت في تلك العيون التي تسلب العقول. وباستحضار قصة الملكين هاروت وماروت تكثيف للمعنى ومزاوجة ثقافية بين نص حاضر ونص غائب. أما الأهداب فهي متراصة اصطفافًا كالرهبان، واختيار هذه اللفظة يدل على ثقافة تراثية تتجاوز حدود ثقافة المنطقة. فالدين المسيحي لا وجود له في تلك الأيام بمنطقة الخليج، هذا من جانب أما من الجانب الآخر فإن الصلاة المسيحية تستوجب القيام دون الركوع والسجود. وفيه دلالة على شدة يقظتها وسعيها الحثيث على التفرد والتميز أمام أقرانها من شعراء المنطقة. وتستلهم من القصص التاريخي المتداخل بالقصص القرآني، دوالًّا تشكل بنية البيت الشعري كقصة عرش بلقيس تقول:

حطّ بحشايْ عرشْ بلقيس ولهْ مْعلوقي كرسي إيلوسْ[٥٠]

وتتخذ من قصة ذات الخمار الأسود ودلالاتها في الغزل مدخلًا لردم الفجوة الزمنية بين شاعر من العصر الأموي وهو مسكين الدارمي، وبين زمنها الحاضر تقول:

لو هو نظرها راهبٍ هام مهبول مذلول وارْمى من يديه الأناجيلِ[٥١]

هذا التجسير التاريخي هو ما يخلقه التناص باستلهام التراث ولما يضيف من أبعاد ذات دلالات فنية متجددة للنسق التصويري المنشود، وهي صورة مستلهمة من التراث الأموي لبائع كسدت تجارته، فأنقذه الدارمي بهذه الأبيات:

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بزاهد متعبد
قد كان شمر للصلاة ثيابه حتى قعدت له بباب المسجد[٥٢]

وقبل الدارمي ترد في شعر النابغة في داليته:

لو أنها عرضت لأشمط راهب عبدَ الإله صرورةٍ متعبد

لرنا لرؤيتها وحسن حديثها ولخاله رَشدًا وإن لم يرشد[٥٣]

٣ – ٢ – ب – التشكيل الأسطوري للصورة

ترتبط الأساطير بالذاكرة التاريخية للإنسان، ولكل شعب من شعوب العالم أساطيره التي قد تكون شخصًا أو حادثة ما أو حيوانًا، يغلفها بالوهج العاطفي بالمبالغة والمغالاة في سرد أحداثها ونتائج آثارها، وكلما كانت الحياة المجتمعية بسيطة – كمجتمع منطقة الخليج قبل النفط – خالية من التعقيد الحضاري، ازداد الإيمان بوجود مثل هذه الأساطير وزادت قابلية تصديقها. ولذلك تنسجم تناصيًا في بنية القصيدة دون قسر أو افتعال، وأصبحت عالمًا متكاملًا يمدّ القصيدة بمكوّنات الخيال التاريخي الثقافي والإنساني.

ويحفل ديوان الشاعرة وبخاصة في محور الشغف بالأنثى بقصص وأساطير النجوم من مثل أسطورة العشق بين نجمي الثريا وسهيل، وأسطورة هاروت وماروت والزهرة، وقصة الخلود عند لقمان والطائر لبد، وقصص الجن وبنات الجان من قصص ألف ليلة وليلة، وكذلك قصص السحر في عمان وبابل، كلها تدور في ذهن عوشه بنت خليفة وفي ذهن من نشأ في هذه المنطقة، وتكوّن جزءًا من تكوينه الذهني والوجداني، والشاعرة تستدعي هذه الخاصية التراثية لتعقد بينها وبين النص الحاضر حوارًا أساسه التجاوب والجيشان العاطفي والتوافق المعرفي.

من هذه النماذج، سحر العيون البابلية التي تحمل وقعًا خاصًا في نفس المتلقي، تناولتها صور الشعراء منذ العصر الجاهلي، مفتتنة بجمالها وسحرها الأخاذ، فتحكي الروايات عن الكحل البابلي وقدرته على مدّ الرؤية بالاستبصار، وزرقاء اليمامة أحد أبطال هذا الكحل الأسطوري. فتستدعي الشاعرة هذا الموروث:

ترمي سهام بابليّاتْ بَقْواسْ كمٍّ شجاعٍ صوّبتْ في المغاليسِ[٥٤]

وتقول في سحر العيون البابلية:

فلا ينلامْ من صابه مصّوب سهام من عيونٍ بابليه[٥٥]

وتثير قصص ألف ليلة وليلة مخيلة الشاعرة، وتتخذ من رموزها وسيلة فنية للإفصاح عن طاقاتها الإبداعية، يقول صاحب العقد الفريد: "*وأحسن ما يستعار المنثور من المنظوم، والمنظوم من المنثور*"(٥٦) لما له من وقع على المتلقي، يضفي على الصياغة الدهشة والحيوية، ويكسبها التجدد ويبتعد بها عن نمطية العرض، فتحمّل الصورة دلالات أسطورة الجن، ويظهر الممدوح كأبطال تلك الأساطير يأتي بالمعجز والخارق، ليصل إلى المحبوبة:

بتوصَلْها ولو بين البنات السبع بأرض الجان ولو من دونها حظر الخطر لابدْ ما تيها(٥٧)

المحور الرابع: **شعرية الوعي بين الواقع والمثال**

ويعنى بشعرية الوعي عند عوشه الخصيصة النوعية للوعي الفكري والإبداعي والجمالي التي هيمنت على تضاعيف النصوص الشعرية وشكلت مقاربة أدبية جسدت الأسس الجمالية والفنية في شعرها وجعلت الشاعرة ممزقة بين الواقع والمثال طوال مسيرتها الشعرية، والمتتبع لشعر عوشه بنت خليفة يجد أن القصيدة الشعرية المرتبطة بهذين الوعيين الوعي بالواقع المعيش بكل قيوده، والوعي بالمثال بكل جمالياته الميتافيزيقية قد شكّلت محورًا جوهريًّا في ديوانها الشعري، وشكّلت قيمة نوعية مهيمنة فيها.

ذلك أن الذات مستودع الأسرار، ومكمن التجربة الإبداعية فيها، ولكن المثير أن تكون صاحبة هذه التجربة الشعرية امرأة خليجية تعيش حقبة ما قبل النفط والانفتاح الحضاري المصاحب لها، فقد خرجت على المجتمع بما لا يُقبل – من أي كائن كان –في أن يزعزع أعرافه أبدًا؛ وهو المجاهرة من امرأة بمكنون عالمها الباطني لمشاعر الحب، والشوق والألم واللهفة، وكل ما يمكن أن يكون حقلًا دلاليًّا للمسكوت عنه في مجتمع عوشه بنت خليفة. لقد تحدّت مجتمعها التقليدي المحافظ بالتصريح عن (نشوة الحب) بل والتماهي فيه، تحمّل أبياتها حرارة الفن وقوته، وتصوير الجمال وأسراره، وإن غابت أو غيبت في شعرها صورة الحبيب بقصد وتعمّد أضفى عليه هالة من الغموض والتأويل، والتماهي هو أكثر مراحل الحب قوّة وتعلقًا، إذ يذوب المحب في محبوبه كلفًا وعشقًا وشغفًا، فيكّون هوى أقوى من الكتمان وأعظم من الإخفاء، ويكون الحب تلذذًا لا عشقًا فحسب، فتملأ الدنيا غزلًا روحيًّا، غلبها الحب فباحت به:

أمسى غثيث رْقادي يوم أهجعت العيون
ساهر، وطلّ النادي حّرك عليْ اشجون[٥٨]

ما بين مشاعر التمني والتصريح يظهر هذا التماهي الذي يسمح للحب أن يصل إلى عمق الأعماق في نفس الشاعرة ومن ثمّ ينعكس بهاءً في القصيدة، فتبوح بحبها، وتصور شوقها ولهفتها إلى الحبيب الموهمْ الذي لا نجد له اسمًا ولا جنسًا مذكّرًا أو مؤنثًا، ولكنه الشوق الذي يؤججه هوى النفس:

يا شوق هزّنْيهْ هوى الشوق هزيزْ غصْنٍ تاحْ الأوراق
كل اغْرضٍ م الوقت ملحوق إلاّ وصول الصّاحب أشفاق
قلبي لخزْنْ الحبّ صندوق سيدى وفتْح اقْفُولَه اغْلاق
عن الثريا منزله فوق ومن الشّرف في سَبْعْ لاطباق[٥٩]

فالمنادى شوق، والفاعل شوق. أما الفعل (هزنيّه) فتلحق به هاء السكت لتزيده بهاءً. ففي محور التجربة الذاتية تطلق العنان لفكرة العشق المحورية التي تستغرق القصيدة بكاملها لتنمو داخل النص شيئًا فشيئًا حتى يكتمل البناء الكلي تسيطر فيه على مفرداتها، وتظهر نموًا مضطردًا لاستجابات مشاعر الحب بتلقائية، فلا تأبه إلاّ لهذا التوحد في العشق من خلال اتحادها الروحي بشخص آخر –يزيده الإبهام والغموض تشوقًا وتشوفًا، في نفس المتلقي-! ترتقي مشاعر الحب بالشاعرة لجعل الكيانين الجسديين وحدة متوحّدة تتجلى في النص فتفيض حبًا، وتدور الشاعرة حول الحبيبة أو الحبيب دون أن تقترب-هذه المرة- من الغزل الحسيّ. لقد بلغت عوشه في غزلها درجة عالية من الفناء في قيمة الجمال الأزلي المطلق، كما أن غزلها يحيط به غموض على درجة عالية من التعقيد لاسيما من جهة الحيثيات الاجتماعية والثقافية التي ظهر فيها هذا الغزل، وتفكيك هذا الغموض يحتاج إلى نموذج في التلقي لا يتعامل مع النص على أنه نسق مغلق من المعاني النمطية الظاهرة بل على أنه نسق مفتوح على طيف من المعاني الرمزية والمدلولات غير الوضعية، معان رمزية يتحول فيها الغزل من موقع المدلول المباشر إلى موقع الأنساق الدالة على غيرها. وهذا ليس ببعيد عن غزل كبار الصوفية كابن الفارض وابن عربي، ولهذه التجربة الوجدانية الصوفية تجليات انزياحية عدة في استعمال أنساق اللغة الدلالية

وفي مقدمتها أنساق النوع تذكيرًا وتأنيثًا والعدد إفرادًا وجمعًا والأنساق المعجمية و السيميائية التي تشكل لغة شعراء العشق والفناء في الجمال الأزلي المطلق من أئمة الصوفية.

وأما بالتشكيل الإيقاعي وتنوع موسيقى القصيدة الغنائية فإنه يزيدها ثراء وحيوية، فالتماثل في الجرس الصوتي والتماثل في الجهر والهمس، وتوافق الرويّ وانتظام تردده في كل شطر لا يعمل على جلب الانتباه لجرس حرف القافية وحده فحسب، بل يخلق ذلك الانسجام الكلي بين الوزن والنبر وقوة شيوع الصوت باختلاف تموجات النطق به وما يطرأ عليه من الرخاوة والشدة ومن الجهر والهمس ليتآلف هذا الإيقاع وتنسجم وحداته.

هذه الخاصية الإيقاعية ارتبطت بحالة صادقة من حالات المكاشفة مع النفس، مما ترتب عليه هذا الصفاء في التنغيم المتداخل والمنّصب على التماثل الصوتي وجرسه، والروي وتردده بانتظام في كل شطر، إذ أن" *القافية والوزن والتضمين ليست مجرد محسنات صوتية بل إنها تنجز وظيفة دلالية* "[٦٠]، فطبيعة هذه العلاقة الدلالية بين المستوى الإيقاعي والمحتوى في هذا المحور دفع الشاعرة بالابتعاد عن الرتابة الإيقاعية لقصيدة المديح التقليدية. ودفع بالمطربين والملحنين للتغني بكل قصائد هذا المحور وعددها ٤١ قصيدة، والذي وسمه جامع الديوان (بالغزليات).

ومن خلال أمثلة أخرى تدور بنى القصيدة ونموّ دلالاتها في محور التماهي مع الحبيب بين عنصرين (معلوم / مجهول) فلا تصف هذه الأنثى الحبيبة إلاّ بصفات عامة؛ هي هيفاء تسلب ألباب الندماء، خصّها الله بالجمال والحسن، عصيّة متمنّعة عزيزة الجانب، لا تجود بوصل لأحد.تقول:

لو ما صرّح باسمك اكفايه عــود موزٍ هبّــه النودي[٦١]

ترفض الشاعرة التصريح باسمها، ولكن بصفتها فهي ذات قوام رشيق كعود الموز المتمايل إذا هبت عليه نسائم النود.

عنك يا لْمهـره المغذايــه يعلْ تعْمى عين لحسودي[٦٢]

وتصفها كالمهرة الصغيرة المدللة فتخشى عليها من عين الحاسد لجمالها ورقتها، ويظل اسمها طيّ الكتمان لا تبوح به لأحد (قلبي لِخَزنْ الحب صندوق) بل يصل التماهي

في الغرام حدًّا أن تصلّي عشقًا، وتسجد سهوًّا، فقد غاب العقل المستنير، ليمتزج النص بقداسة الحب، وفراغ القلب إلّا من اعتناق العشق مذهبًا، فتتماهى بالحبيبة عقلًا ولسانًا وقلبًا ولغة في ذات واحدة:

لو السجود ايصحْ في الآيه چان لك بـعـد الله اسجودي[٦٣]
انـت فرضـي لَي مصَلّـنـْه وانـت وِرْدي وانتـه اتلافي[٦٤]
بَبْدلْ صلاتي صوبه اشروقِ لَنْه خليلي شمـــس لاَشْراق[٦٥]

فالأنثى الحبيبة طاغية الحضور في تفكيرها ومشاعرها، هي فرض الصلاة وهي الوِرْد والذكر وهي القبلة والاتجاه، في هذه الوحدة ينتفي حضور الشخصين (الشاعرة / الحبيبة) أو (الأنا والهو) ليظهر صوتًا واحدًا بعد تغييب الذاتين (الأنا والأنت). ويظهر التماهي أيضًا- وبوعي منها في تشغيل الحركة الشعورية للمتلقي - بتداخل النصوص بين الزمن الماضي من عشاق العصر الأموي والحقب المختلفة لتتمثله حاضرًا؛ انتماءً وتناصًا وامتزاجًا بنصوص العشق فيه، تنطلق من تلك الرؤية السامية للشعراء والنقاد القدامى لمفهوم الحب وبخلفيتهم القدسية في النظر لموضوع العشق. تسعى إلى تأكيد الانتماء إليه والافتتان بموضوعه وصياغته من روحها صوغًا جديدًا.

تحتذي أسلوب مجنون ليلى شوقًا، وموسيقية البحتري إيقاعًا وتناغمًا لفظيًّا، ورهافة ابن زيدون وجدًا وإنسانية، وغيرهم من تلك المُثل العربية التي شكّلت وعي الأمم الإسلامية بمفهوم الحب والوجد، ترى في هذا الموروث القوة والجمال، تعتمد - مثلهم - على الموسيقى وهذا الرنين الذي يدندن في الأسماع كما يدندن تأثيره في القلوب فتقول:

كأنّي إذا مثّلت حبي عنده كالموصليّ في حضرة المأموني[٦٦]

وتتكرر كثيرًا صور قيس بن الملوح وعذاباته في أنساقها التصويرية، فمجنون ليلى هو الشخصية التراثية المثال في الحب، وهي تسير على هداه:

بي وَجدْ ما هيّمْ المجنـون قـــس ابهوى ليلى هيامـــا[٦٧]

فقد كان لها في مجنون ليلى أسوة حسنة:

إن الدوال التي تشكل بنية الأبيات بالمستوى اللفظي والتصويري ترتد في مرجعها إلى قول مجنون ليلى بحمولته الثقافية والدلالية، ولما فيه من بُعْدٍ إنساني لتجربة حيّة متألقة

على مرّ العصور وفيه أيضًا استثمار لثقافة المتلقي:

فبعدٌ ووجدٌ واشتياقٌ ورجفةٌ فلا أنتِ تدنيني ولا أنا أقربُ

كعصفورةٍ في كفّ طفلٍ يزمّها تذوق حياض الموت والطفل يلعب

فلا الطفل ذو عقل يرقُّ لما بها ولا الطير ذو ريشٍ يطير فيذهبُ[٦٨]

وتظهر في شعر عوشه بنت خليفة المحاكاة السمعية لرنين الشعر العربي القديم وهو من أول الإشارات لهذا التناص تربط بين قوة إيحاءات البيت الشعري بالامتدادات الزمنية، فتستحضر مفردة أو عدة مفردات تتميز بخصوصية انتمائها لأحد النصوص التراثية، فهي تحاكي ابن زيدون قصيدته المشهورة:

أضحى التنائي بديلًا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

بقولها:

فهذا الشّان من طبع الليالي ولو تروّيك شطّتّها رخيه

عساها كل ما تطال التنائي بها تدني لياليك البهيه[٦٩]

فالشاعرة تستلهم ابن زيدون في وصفه لتقلب الأيام والجفاء بعد الوصل بين المحبين، تصهر هذين البعدين بالمحاكاة السمعية وبهذا التناص للمفردات، التي تشكل خيطًا حريريًا يربط بين النص الغائب بشحنته الانفعالية في الذاكرة وبين نص حاضر ببنيته المتمايزة بسياقه الخاص، وبذلك تتكامل أطراف دلالاته بالجمع بهذا التناص.

وتعتمد في بنية النص الداخلية على ثراء المشاعر وغنى صياغة المفردة، والتأويل والتداعي الذهني المتولد من التراث ومن التجربة الإنسانية، وبمثل هذه الطاقات المعرفية وليس بتسطيحها يكون عمق النص وثراؤه الفكري الذي تمتزج به تكوينات النص الجديد. فحين تنحو الشاعرة في غزلها منحى الشعراء العذريين، تتوجع وتشتكي، وتظهر آلام الوجد والفراق، دون استجابة من الطرف الآخر، وهي لا ترى في البوح بالمشاعر غضاضة أو مجافاة لأحاسيس إنسانية يشترك فيها الرجل والأنثى. تقول:

غريمْ الشوق ما سمعْ العذولي ولُومْ الـحبّ تدهاه الدّهايا

على الشطّات والشّدة حمولي ويصبر في العنَا صبرْ الظمايا

ولو ما الحّب ما خبّتْ ذلولي ولا جاسيتْ من هِمّى بلايا
جدا من صوبهم سِلْكه اريولي اتدوس الشّوكْ واقدامى حفايا
الي منْهمْ على الخاطر طِرِوْلي ايقودنِي الهوى قودْ المطايا[٧٠]

البكاء والأنين هو أحد مرتكزات قراءة شعر هذه السيدة؛ فتارة هي تجرّ الونّات وتارة أخرى تشاركها الطبيعة بأصواتها. هذا الترنيم المختلط بالأنين يثير القلوب، ويهيج المستكين، ولذلك تتكئ عليه الشاعرة لأنها كباقي النساء أندى صوتًا وأحلى ترجيعًا فإذا تمكنّ منها العشق والتشبيب والصبابة كانت أقوى أثرًا فلا تخلو قصائدها من مفردات:- الآهات والضيج (الضيق)والويج:

كم أصيح و م الهجر ويجـي آه كـــم آنوح مـــن عوقي
وإنْ صبَرتْ إلآ نّي ابضيجي إنْ بكيتْ ايزيد بي شوقي[٧١]

صدق الشعور وهو أول شروط جودة الشعر وقوته، تبرز فيه صفات الجمال والتعبير في المفردة اللغوية وفي أنساقها التصويرية، لقد كانت مصادرها التراثية والثقافية واضحة جليّة الانعكاس في البناء الفني للقصيدة من خلال معجمها اللغوي وتشكيلها التصويري، وتمكنت من توظيف التناص ومدّى دلالاته ليكون سمة من سمات أسلوبها، لتتجاوز دلالات المفردة اللغوية إلى عوالم أوسع كالدلالة الرمزية والإيحائية التأويلية الممتدة عبر فضاء الثقافة العربية بكل عصورها.

الخاتمة

طافت الدراسة في شعر عوشه بنت خليفة السويدي بالظروف الصعبة التي كوّنت عزلة شاعرة تختزن طاقة إبداعية فذّة في مجتمع تقليدي لا يمنح طاقتها هذه الحرية الكافية للتعبير عن ذاتها وما تختزنه من مواقف وتناقضات كما يمنحها للرجل، وصوّرت الدراسة أيضًا كيف تجاوزت الشاعرة عزلتها من غير أن تعتمد على ما تمتلك من مكانة اجتماعية ورفاهية مادية، بل اعتمدت وعيها الشعري أولًا وقبل كل شيء، لقد جعلت شعرها عنصرًا موازيًا لذاتها الخلاقة، فلم تفتخر أو تعتزّ بأي شيء قدر افتخارها واعتزازها بشاعريتها، ومن هنا حاربت من أجل إتاحة أكبر قدر ممكن من السعة والحرية في شعرها، ولم تجعل منه وسيلة للارتفاع بمكانتها الاجتماعية، لأنها تملك من النسب والحسب ما

تملك، ولم تجعل منه وسيلة لنوال مادي لأنها ذات غنى ووفر وحياة كريمة، ولم تتذرع به لبلوغ منصب حرمها منه المجتمع لأنها ليست في حاجة لذلك أساسًا، وإنما اتخذت الشعر وسيلة لإثبات ذاتها الشاعرة أولًا وأخيرًا. ودفعت بوعيها الشعري لأن ينفتح على أرقى أمثلة الشعر في مجتمعها التقليدي الذي يزخر بالموروث الشعري، وينحدر بأمثلة حيّة على اقتران الشاعرية العربية بالرجل وما ينتجه الرجال من أمراء وشيوخ، وشعراء قبائل. لقد تجاوزت موروث المجتمع وموروث الشعر الذي ظل حصرًا على نسق الفحولة كما جاء ذلك في نصوص النقد العربي قديمًا وحديثًا.

ولم تأت مواجهة عوشه بنت خليفة لهذه التركة الثقيلة من الموروث عبثًا ودون معاناة وإنما دخلت إلى ذلك من أعلى أمثلة الموروث فارتادت الأغراض التقليدية الراسخة كالمديح والوصف والغزل والشكوى والوطنية، وهي أغراض صال في فضائها فحول الشعراء منذ العصور القديمة وحتى مراحل الشعر الشعبي النبطي الذي عرفت به الجزيرة العربية في الفترة الوسيطة حتى الآن. هذه أغراض أسستها فحولة شعرية سائدة، ولم يتطرق لها الشعر النسوي في مراحل طويلة إلاّ بصورة نادرة، ومع ذلك نالت عوشه بنت خليفة حظًّا وافرًا من الثبات في هذه الأغراض ولم تزلّ قدماها فيما مدحت أو وصفت، واتبعت منهجًا متوازيًا يسبغ من شخصيتها بوصفها شاعرة(أنثى) في مجتمع تقليدي لغة تتجاسر أحيانًا وتشفّ أحيانًا وتتخفّى بمشاعر دفينة أحيانًا أخرى. وفي كل الأحوال لم تنحرف عن حدود الأنثى" كريمة النفس"" نقية الروح" "عزيزة المكانة والنسب". ظلّت أخلاق الوعي بهذه الشخصية الشاعرة ماثلة في أغراضها ومفرداتها وصورها ومكوّناتها ونظرتها للحياة.

لقد دخلت الشاعرة الامتحان الصعب في انفتاح وعيها الشعري بالحياة عندما غدت في سجال شعري مع قامة كبيرة من قامات الشعر في الإمارات العربية المتحدة وهو صاحب السموّ الشيخ محمد بن راشد المكتوم حاكم دبي. لقد بادلها هذا الأمير الشاعرة الاحترام والإعجاب بشخصيتها الشعرية، وباح لها بمكنون شعري يجاور بوحها، فأصبحت من الناحية الشعرية على مسافة قريبة منه. وكانت من الذكاء والشاعرية والذاتية بحيث استطاعت أن تكتسب منه المثال الشعري المحفّز،والمثال الأخلاقي للأمير وللرجل الفارس الذي يزهو بالشهامة والمروءة والكرامة.وكلها صفات تحسستها في

الأمير فعلًا و لكنها جاورته بصفات شخصيتها وكأنها تنظر إلى مرآة نفسها.

وحين ارتادت عوشه بنت خليفة مجال الوصف وتصوير الطبيعة والشكوى والمشاعر الإنسانية لم يتراجع شعرها بل ظل وعيها الشعري منفتحًا على مكوّنات واسعة هي ذاتها مكوّنات "الشاعر الفحل"، وقد وردت تمثّلات قوية في شعرها من قراءتها للشعر الفصيح (المتنبي وغيره) والنبطي(الخلاوي وغيره)، وتمثّلت عناصر التراث العربي والأسلوب القرآني، وتركت لحاستها البصرية ومشاعرها الرومانسية أن تلتقط من إيقاع الحياة التي تَراها ما شاءت من الصور و المفردات والتراكيب التي قد يعجز عنها كثير من الشعراء.

لقد انفتح وعي الشاعرة على" المثال في الشعر" إن كانت جهته من الأمير أو من الشاعر العادي، ومن حياة الرفاهية أو من حياة الطبيعة والبداوة والبساطة الأولى. ومن المفردة الشعبية أو من المفردة القرآنية، ومن الصور الواضحة أو من الصور المغلفة بمشاعر الأنثى المقيّدة، ومن الحياة المادية إلى الحياة الروحية. كل هذه وغيرها مجالات لرؤية مفتوحة وطأتها شاعرية عوشه بنت خليفة السويدي بثبات، وصارت مثالًا ورمزًا حيًّا لوعي الشاعرة الأنثى بالحياة وسط ثقافة تقليدية صعبة ومقيّدة.

الهوامش

١- فتاة العرب، عوشة بنت خليفة: الديوان، جمع وتقديم: حمد خليفة بو شهاب، الإمارات العربية المتحدة.١٩٩١

٢- العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، لبنان، دار الشمال،١٩٨٨، ص١٦.

٣- فتاة العرب،عوشه بنت خليفة: المصدر السابق ص ٢٦٥. يزقر: ينادي.. ما حد: لا أحد. يثيبه: يرد عليه.أي أنها تأن أنينًا موجعًا من شدة تجاهل المجتمع للرد على أشعارها، فقد كانت ظاهرة التراسل الشعري بين الشعراء ركنًا مكينًا في الحياة الأدبية.

٤- طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط ٢، المغرب، دار توبقال، ١٩٩٠، ص٢٣.

٥- كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال، ١٩٨٦، ص١٩١.

٦- ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، المغرب، دار توبقال، ١٩٨٨، ص ١٩ وما بعدها.

٧- الديوان، ص ٢٥٩.

٨- عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط ٣،بيروت، دار التنوير، ١٩٨٣،ص ٤٦.

٩- النصير، ياسين: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي،ط٤،دمشق، دار نينوى، ٢٠١٧، ص٣٣.

١٠- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي، مصر، مكتبة البابي الحلبي،١٩٦٦،ص٤٨.

١١- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي،ص٢٦.

١٢- ابن منظور، محمد بن مكرم جمال الدين:لسان العرب،ج١٤،بيروت،دار صادر،١٩٩٠،صـ٢٣١.

١٣- الديوان، ص ٣٢. اللعي: صوت هديل الحمام، يوني: الأنين، ضاوي: حضر مساء، جنك: كأنك، يذان: قطع حبال الوصل، مثني: اعتادت تكرار الفعل مثنى وأكثر. الزول: الرؤية والوصل. النجاوي: مناجاة القلوب. الرعيين: رعاة الغنم، الشاوي: محتقر الرعيان. توه: لايزال. حراوي: الظن والتوهم. التحني: الخضاب. سحاوي: السيح منطقة منبسطة. بوزيد: كناية عن الشخص الكامل في كل شيء. الخلاوي: من

أشهر شعراء الشعر الشعبي. بلّغه: أبلغه. بوجسيم: أبو القاسم تصغير محبة ودلال للممدوح

١٤- شاهمردان، أبو محمد عبيد الله بن محمد: كتاب حدائق الأدب، تحقيق: محمد بن سليمان السديس، الرياض، (د.م)، ١٩٨٩،ص١٧٩.

١٥- الديوان، ص٤٢.

١٦- بنية اللغة الشعرية، ص٩.

١٧- الديوان،ص ٢٤.

١٨- الديوان، ص٩٥.

١٩- الاستهلال فن البدايات، ص٢٣٥.

٢٠- الديوان، ص٢٣. الدّف: مفرد دفوف وهي آلة طربية. اليوف: الجوف. عزيفي: معزوفة موسيقية. النّف والذرف: المتهاطل. قضى شف: قضاء الحاجات. الويج: حكاية صوت يصدر من شدة الضيق.

٢١- الديوان، ص٢٨.

٢٢- الصويان، سعد العبدالله: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، بيروت، دار الساقي، ٢٠٠٠، ص١٠٣.

٢٣- الديوان،ص١٩٣

٢٤- سورة البقرة آية ٣٥. انظر: فاخر، أمين: اللهجة القطرية الحديثة، القاهرة، مطبعة حسان، ١٩٨٣،ص٢٧.

٢٥- الديوان ،ص٢٤٨

٢٦- مطر، عبد العزيز: ظواهر نادرة في لهجات الخليج العربي، الدوحة، مطبعة دارالعلوم،١٩٧٦،ص١٣.

٢٧- الاستهلال فن البدايات، ص٣٧.

٢٨- انظر؛ المكتوم، الشيخ محمد بن راشد: الديوان، جمع وتحقيق: حمد بوشهاب، الإمارات العربية المتحدة، مطبعة دبي، ١٩٨٩، مثال ذلك ص ص ـ٨٩-٩٩، والأمثلة عديدة تؤكد هذا المنحى.

٢٩- انظر؛ الحاتم، عبد الله بن خالد: المجموع الشعري؛ خيار ما يلتقط من الشعر النبط، ط٣، الكويت، منشورات ذات السلاسل، ١٩٨١.

٣٠- الديوان، ص٦٠.

٣١- التيميّ، عمر بن لجأ: شعره، جمع وتحقيق: يحيى الجبوري، ط ٣، الكويت، دار القلم، ١٩٨٣، ص ٤٧.
٣٢- انظر: القيرواني، الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، شرح: زكي مبارك، ط ٤، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢.باب من أوصاف النساء، ص ٤٤٥.
٣٣- كوهين، جان: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، ط٣، مصر، دار المعارف، ١٩٩٣، ص ٢٣٦ وما بعدها.
٣٤- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: السيد محمدرشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨٢،ص ٣٣.
٣٥- أسرار البلاغة في علم البيان،ص ١٠٢.
٣٦- الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦،ص ١٤٧.
٣٧- الديوان، ص ٦٠.
٣٨- الديوان، ص٢٤.
٣٩- الديوان، ص ٣٥.
٤٠- الديوان، ص ٧٧. ريته: رأيته، حيّاته: الحاجب.
٤١- الديوان، ص ٢٨٨.
٤٢- الديوان، ص ٧٥.
٤٣- بثينة، جميل: ديوان جميل شاعر الحب العذري، تحقيق: حسين نصار، ط٢، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٧، ص ٩٠.
٤٤- الديوان، ص ٢٨.
٤٥- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس: الديوان، شرح: محمد محمد حسين، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٥٠القصيدة السادسة (المعلّقة) ص ٥٥.
٤٦- الديوان، ٧٥.
٤٧- زهر الآداب وثمر الألباب، باب من أوصاف النساء، ص ٤٤٥.
٤٨- شعر عمر بن لجأ التيميّ، ص ٤٧.
٤٩- الديوان، ص٢٤٤.
٥٠- الديوان، ص٢٧٦.
٥١- الديوان، ص١٢١.

٥٢- الدارمي، مسكين: الديوان، تحقيق: عبدالله الجبوري وخليل العطية، بغداد، مطبعة دار البصري،١٩٧٠، ص ٣٠ وترد الأبيات أيضاً لأبي نواس.

٥٣- الذبياني، النابغة: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، القاهرة، دار المعارف ١٩٩٠، ص ٩٥.

٥٤- الديوان، ص ١٠٤.

٥٥- الديوان، ص ٥٥.

٥٦- الأندلسي، ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وآخرون، ج ٥، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٢، ص ٣٣٨.

٥٧- الديوان، ص٦٠. ومعنى البيت أن لو كانت هذه المرأة المحبوبة إحدى بنات الجان فإن الممدوح قادر على الوصول إليها.

٥٨- الديوان، ص ٢٤٦. وتعني أنها تتوجد من الأرق المصاحب للعاشقين فلا يهنأ لها نوم ولا راحة بال، وتجمع بين دلالات دمع العين بقطرات الندى قبل الإشراق.

٥٩- الديوان، ص ٢٢٨.

٦٠- بنية اللغة الشعرية، ص ـ٢٠٩.

٦١- الديوان، ص٢٦٧.

٦٢- الديوان، ص ٢٦٨.

٦٣- الديوان، ص٢٦٧.

٦٤- الديوان، ص ٢٤٨.

٦٥- الديوان، ص ٢٢٩.

٦٦- الديوان، ص ٢٣٩.

٦٧- الديوان، ص ٢٤٧.

٦٨- قيس بن الملوح: ديوان مجنون ليلى، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مصر، مكتبة مصر، ١٩٦٥، ص ٤٤.

٦٩- الديوان، ص ٥٥.

٧٠- الديوان، ص ٢٢٦.

٧١- الديوان، ص ٢٥٠. الويج: حكاية الصوت.

المصادر و المراجع

- ديوان الشاعرة فتاة العرب: جمع وتقديم حمد خليفة بو شهاب، الإمارات العربية المتحدة.١٩٩١
- الأعشى: ميمون بن قيس

  الديوان:شرح محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٠
- الأندلسي: ابن عبد ربه

  العقد الفريد، شرح أحمد أمين وآخرون، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٢
- التيميّ: عمر بن لجأ

  شعره؛جمع وتحقيق يحيى الجبوري،ط ٣، دار القلم، الكويت ١٩٨٣
- الجرجاني: عبد القاهر

  أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق السيد محمدرشيد رضا،دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢
- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز

  الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق محمدأبوالفضل إبراهيم ومحمد البجاوي،مكتبة البابي الحلبي.مصر١٩٦٦
- جميل بثينة

  ديوان جميل شاعر الحب العذري: تحقيق حسين نصار، ط٢، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٧
- الحاتم، عبدالله بن خالد

  خيار ما يلتقط من الشعر النبط(جمع)، ط٣،منشورات ذات السلاسل،الكويت.١٩٨١
- الدارمي، مسكين

  الديوان: تحقيق عبدالله الجبوري وخليل العطية، مطبعة دار البصري،بغداد١٩٧٠

- الذبياني، النابغة

الديوان: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط٣، القاهرة، دار المعارف ١٩٩٠

- شاهمردان،أبو محمد عبيد الله بن محمد

كتاب حدائق الأدب، تحقيق محمد بن سليمان السديس، الرياض،١٩٨٩

- الصويان، سعد العبدالله

الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، دار الساقي.بيروت ٢٠٠٠

- الطربلسي، محمد الهادي

خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٦

- طودورف، تزفيطان:

الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب ط٢ ١٩٩٠

- عصفور، جابر

مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط ٣، دار التنوير،بيروت ١٩٨٣

- العلوي، ابن طباطبا

عيار الشعر، لبنان، دار الشمال، ١٩٨٨

- طودورف،تزفيطان:

الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب ط٢ ١٩٩٠

- فاخر، أمين:

اللهجة القطرية الحديثة،مطبعة حسان. القاهرة ١٩٨٣

- القيرواني، الحصري

زهر الآداب وثمر الألباب، شرح زكي مبارك،ط ٤، دار الجيل، بيروت ١٩٧٢

- كوهين، جون

– بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، الرباط، دار توبقال، ١٩٨٦

– بناء لغة الشعر: ترجمة أحمد درويش، دار المعارف.مصر،ط٣،١٩٩٣

- مطر، عبد العزيز:

ظواهر نادرة في لهجات الخليج العربي. مطبعة دار العلوم. الدوحة.١٩٧٦:

- المكتوم، الشيخ محمد بن راشد

ديوانه جمع وتحقيق حمد بوشهاب، مطبعة دبي، الإمارات العربية المتحدة١٩٨٩

- الملوح: قيس

ديوان مجنون ليلى: تحقيق عبد الستار أحمد فراج،مكتبة مصر ١٩٦٥

- ابن منظور:

لسان العرب، دار صادر،بيروت١٩٩٠.

- النصير، ياسين:

الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق. ٢٠١٧. ط٤

- ياكبسون، رومان:

قضايا الشعرية ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون دار توبقال المغرب ١٩٨٨