# Divine Monologues in the Poem "Forgiveness" by Osha Al-Suwaidi (Vision and Tool)

**Latifa Alhammadi**


## Abstract

**This piece of research seeks to shed light on the divine (or godly) monologue in the poem "Forgiveness" by the Emirati poet Ausha Al-Suwaidi ( Known as Girl of the Arabs/1920-2018), by using the analytical descriptive methodology, in addition to the stylistic approach that contributed to identifying the features of the text that give it its idiosyncrasy and uniqueness.**

**This paper addresses the vision of the poet Ausha Al-Suwaidi in her poem "Forgiveness" and attempts to uncover the artistic devices she used and their role in expressing such a vision. The most important ones here include negation, repetition, dialogue, intertextuality, pronominal displacement, sound effects that all unfold the poet's deep meanings and fathomless poeticness.**

**The poem (Forgiveness) constitutes a connective tissue between two complementary worlds: the earthly world and the Hereafter world, through which the poet was able to demonstrate her artistic skills in probing the sacred and transcendental meanings, which enabled her to compose a poem 'embroidered' with various artistic devices that reflected her inner spirituality, pure self and distinguish thought.**

**The study also tries to handle the poet's ability in expressing the states of the human soul while she is praying to her Lord. Going to significations beyond the text in question can reveal the best possible ways of for spiritual invocation with God (i.e. Allah). .**

**In the end, the study reached some conclusions, the most important of which is that firstly the art of divine monologue - in general - is full of expressive formulas and remarkable stylistic structures that qualify it to be an artistic discourse, like many other forms of literary writing. Secondly, in the divine monologue in this poem, there is a clear religious tendency derived from the Qur'an, the basis for such a poet's vision. The poet has invested in different artistic and expressive methods and modalities that gave her text various denotations and connotations, and through which she expressed her feelings towards spiritual invocation with God, relying in this on explication rather than implication.**

**Among the recommendations offered in this study are the following: reviewing and/or re-visiting the divine monologue texts, as this genre is often confined to one point of view: worshipping, requesting and supplicating, without turning eyes to the literary beauty and creativity and textual and stylistic characteristics that make it a distinctive fabric.**


**Key words: Monologues to God, Forgiveness, Ausha Al-Suwaidi, Vision, Tool.**

**ISSN : 1026-9576**

**DOI : 10.34120/0117-039-156-002**

# المناجاة الإلهية في قصيدة (الغفران) لعوشة السويدي (الرؤية والأداة)

لطيفة عبد الله الحمادي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الوصل بدبي، الإمارات العربية المتحدة

## الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على المناجاة الإلهية في قصيدة (الغفران) للشاعرة الإماراتية عوشة السويدي (فتاة العرب) (1920 – 2018م)، وذلك من خلال الاستعانة بمنهجيّة الوصف التحليلي، إضافة إلى المنهج الأسلوبي الذي أسهم في تعرف سمات النص التي أكسبته خصوصيته وفرادته النوعية.

وتتناول الدراسة الرؤية التي تنطلق منها الشاعرة عوشة في قصيدتها (الغفران)، والوقوف عند أدوات نسجها الفنية، ودورها في التعبير عن رؤيتها، ومن أهم هذه الأدوات: النفي، التكرار، الحوار، التناص، الانزياح الضمائري، المؤثرات الصوتية، الكشف عن دلالاتها العميقة وخبايا شاعريتها.

وقد شكلت قصيدة (الغفران) همزة وصل بين عالمين متكاملين (العالم الدنيوي والعالم الأخروي)، واستطاعت الشاعرة من خلالها أن تضفي بصماتها الفنية في تحقيق الكتابة السابرة للمقدس، وتعميق المعنى السامي الذي يتضمنه النص، فأنتجت قصيدة مرصعة بأساليب فنية متنوعة تضمنت نفحات روحها، ونفسها الطاهرة ، وفكرها المميّز.

وتحاول الدراسة أيضاً أن تقف عند قدرة الشاعرة في رسم حالات النفس الإنسانية وهي تناجي ربها؛ لتكشف عن طرائق مناجاة الله – تعالى– بأمثل صورة؛ وذلك من خلال البحث عن دلالات ما وراء النص الخاضع للقراءة والتأويل.

وتوصلت الدراسة في خاتمتها إلى مجموعة من النتائج، أبرزها: أن فن المناجاة –بشكل عام– يحفل بصيغ تعبيرية، وبنى أسلوبية لافتة، تؤهله لأن يكون خطاباً فنياً كغيره من أشكال الكتابة الأدبية. وفي مناجاة عوشة السويدي في قصيدة (الغفران) نجد أن النزعة الدينية المستمدة من القرآن الكريم واضحة، وهي أساس رؤيتها، واستثمرت مجموعة من الأساليب الفنية والوسائل التعبيرية التي أكسبت نصها دلالات متنوعة، وعبرت من خلالها عن مشاعرها للمناجَى/ الذات الإلهية، معتمدة على البوح والتصريح أكثر من التلميح.

ومن توصيات الدراسة: إعادة النظر في نصوص المناجاة؛ فهذا النوع من النصوص غالباً محصور في زاوية نظر واحدة، هي العبادة والطلب والتوسل، دون الالتفات إلى جمالياته وخصائصه الفنية، على الرغم مما يحفل به من إمكانيات إبداعية، ومقومات نصية، تكسبه نسيجاً خاصاً.

الكلمات المفتاحية: المناجاة الإلهية، الغفران، عوشة السويدي، الرؤية، الأداة.

## المقدمة

باسم الله، والحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وبعد: فإنّ المناجاة خطاب استغراقي يقوم على مبدأ الحوار بين المُناجِي والذات الإلهية، وفي هذا الخطاب يُفصّل المناجي رغبته في الاتصال والقرب بلغة شفافة هامسة، في ظل أجواء روحانية خالصة، تتأرجح بين حالي الأنس والهيبة.

وهذه الدراسة تركز على خطاب المناجاة بوصفه "كلاماً قائماً على الخطاب بين ذاتين، تقع إحداهما تحت طائلة همّ نفسي، فلا تجد سبيلاً للخلاص منه إلا عن طريق هذا النوع من الخطاب؛ لذا تتخذ من الذات الأخرى مكمناً لأسرارها، فتبوح لها بما يثقل ضميرها وتخصها بهذا الخطاب دون الآخرين" [1].

وللكشف عن ملامح هذا الخطاب وظواهره وقع اختياري على قصيدة (الغفران) للشاعرة الإماراتية عوشة السويدي، الملقبة بـ(فتاة العرب)[2]؛ حيث إنها في هذه القصيدة تنطلق من رؤية دينية تعبر عن محبة إلهية عميقة انعكست على أفكار النص ودلالاته وأدواته الفنية؛ فهناك ظواهر وأساليب شاعت في القصيدة أوجبتها طبيعة الخطاب بين الشاعرة والله، عز وجل، وما يستوجبه الموقف الخطابي والحالة النفسية التي استدعت المناجاة في حينها من خوف أو حب أو شكوى . . .

والسؤال الذي يواجه الدراسة الآن: كيف عبرت الشاعرة عن حبها الإلهي في القصيدة؟ وهل للمناجاة الإلهية في قصيدتها سمات وخصائص معينة؟ وما أبرز الدلالات والمعاني التي ينطوي عليها هذا النص؟

وانطلاقاً من هذه التصورات السائلة تكونت مجموعة من الدوافع والأسباب لاختيار هذه الدراسة، أهمها:

1- النظر إلى فن المناجاة خارج إطاره التعبدي؛ فقد كان محصوراً في زاوية نظر واحدة، هي العبادة والطلب والتوسل، دون الالتفات إلى جماليات هذا الفن وخصائصه الفنية.

2- تفحص البنية الأسلوبية والمعرفية في خطاب المناجاة، والوقوف على أهم المقومات

المهيمنة على هذا اللون الإبداعي، التي أكسبته نسيجاً خاصاً.

3- الدافع الإنساني المتمثل في باب الوفاء والتكريم لهذه الشاعرة؛ فهي من جيل الرواد في الحركة الشعرية الإماراتية، وحتى تكتمل صورة أدبنا الحديث لابد من تسليط الضوء على جميع الأوجه الحاضرة والغائبة، فنحدث حلقة وصل بين جيل الرواد والجيل الحالي.

وقد ارتأينا أن ندرس المناجاة الإلهية عند الشاعرة من خلال البدء بتعريف مفهوم المناجاة، ثم تقسيم الدراسة إلى محورين أساسيين؛ المحور الأول: تناولنا فيه الرؤية التي تنطلق منها عوشة السويدي في قصيدتها، والمحور الثاني: تحدثنا فيه عن الأدوات الفنية ودورها في التعبير عن الرؤية، ومن أبرز هذه الأدوات: النفي، التكرار، الحوار، التناص، الانزياح الضمائري، المؤثرات الصوتية.

واتخذت الدراسة أسلوب الوصف والتحليل طريقة في الدراسة، كما دعت الضرورة في أثناء دراسة الظواهر التي تميز بها الخطاب المناجاتي إلى الاستعانة بالمنهج الأسلوبي وإجراءاته؛ إذ إن هدف التحليل الأسلوبي ينصب أساساً على السمات التي تخلع على العمل الأدبي فرادته النوعية.

أما ما يتعلق بالصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذه الدراسة؛ فهي قلة المصادر والمراجع التي تطرقت لفن المناجاة بالدراسة والتحليل، وبغض النظر عن هذه الصعوبة فقد استأنسنا بعدد من الدراسات التي تناولت الخطاب الصوفي وتجلياته، فالمناجاة في رأي عدد من الدراسين تعد لوناً "من ألوان آداب الصوفية، أنشؤوه في مناجاة الله، عز وجل، والحديث إليه، والاستغراق في خطابه، وهو أدب بليغ... وقد أتى الصوفية فيه بكل معنى جديد بديع "[3]. لكن على الرغم من كثرة الدراسات التي اختصت بالأدب الصوفي فإن فن المناجاة لم يعالج على نطاق واسع، خاصة على مستوى الدراسة والتحليل، لذلك لابد من تضافر الجهود البحثية التي تؤسس لهذا الفن الإبداعي، وتضيء جوانبه.

## مفهوم المناجاة

جاء في لسان العرب أن المناجاة بمعنى التسارر: "ناجى الرجلَ مُناجاةً ونجاءً: سارَّه. وانْتَجى القومُ وتَناجَوْا: تَسارُّوا. . . وفلان نجيُّ فلان؛ أَي يناجيه دون من سواه. وفي التنزيل العزيز: ﴿فَلَمَّا ٱسْتَيْـَٔسُواْ مِنْهُ خَلَصُواْ نَجِيًّا﴾؛ أَي اعتزلوا مُتَناجين، والجمع أَنجِيةٌ"[4].

ويبدو أن هذا المعنى مرتبط بالإخفاء والستر للشيء المتحدث عنه حتى قيل النجوى هي: "اسم للْكَلام الخَفي الَّذي تناجي بِهِ صَاحبك كَأَنَّك ترفعه عَن غَيره؛ وذلك أن أصل الكلمة الرّفْعَة . . . لاتكون إلا كلاماً"[5]، ولم يشترط البعض الستر والإخفاء في النجوى حتى قيل، هي: "مَا يَتَفَرَّدُ به الجَماعَة والاثنان سراً كان أو ظَاهراً"[6]، فشرطها هنا التميز والتفرد، كما أن المناجاة ارتبطت بالهمّ؛ فالنجية هي ما يُنَاجِي المَرْء من الهمّ وَنَحْوه يُقَال: باتت فِي صَدره نجية أسهرته[7].

إذن، فالمناجاة – بحسب ما سبق– "لابد أن تكون كلاماً يخص به المناجِي المناجَى دون سائر الآخرين علناً أو سراً . . . وهذا لا يعني العلم بحديث النجوى وفحواه، ولكن يعني أن تكون النجوى بين الناس وأمام أعينهم وليس في الخفاء منهم، ولما كانت المناجاة على سبيل إسرار الحديث اقتضى هذا الأمر قرب المناجَى من المناجِي وتمكنه من نفسه . . . وإلا ما خصه بنجواه دون غيره، ولاسيما أن النجوى قد ترتبط مع هموم النفس المناجية، وما أشكل عليها، ورغبتها في البوح بمكامنها وأسرارها على سبيل الخلاص والنجاة"[8].

وهناك بعض التعريفات التي حاولت أن تأخذ في الحسبان نظريات التواصل المعاصرة؛ فنظرت إلى المناجاة بوصفها شكلاً "من أشكال الخطاب الدعائي ذات الاتجاه الواحد من أنا إلى أنت (الله)، لذلك اعتبرها القدامى حديثاً شخصياً سمي حديث النفس، فكانت مجرد متتاليات دعائية تعبر عن معانٍ دينية وأخلاقية. . . "[9]، فـ "المناجاة

نشاط فردي، يتكلم فيه الشخص وحده، وتتخذ عادة شكل الحوار؛ حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه "[10]، [11].

في حين يرى البعض أن المناجاة فعل وقول يجسدان نوعاً خاصاً من العلاقة بين شخصين، أي شخصين: بين شخص وربه، وشخص وشيخه، وشخص وخصمه، وشخص ونفسه، أو حتى بين شخص وشجرة... فأصبح من الطبيعي أن نسمع المناجاة على المسرح أو في الرواية أو في القصيدة؛ فهي ليست فقط مجرد ابتهال في اتجاه واحد بين العبد وربه، بل أصبحت مزيجاً مركباً من الشكوى والتردد والقلق والخوف، وإن ظلت في سياق التوجه الدعائي الابتهالي[12].

وقد شاعت ظاهرة المناجاة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي (مناجاة الطلل، الحبيبة، العين، القلب، الحيوان...)، وشكلت ظاهرة أسلوبية أساسية في نسيج النص الشعري؛ حيث إنها توضح تجربة الشاعر الفردية، وتكشف عن معاناته النفسية، إضافة إلى أن لها قدرة على إثارة ذهن المتلقي؛ إذ تفتح أمامه آفاقاً كثيرة للتعامل مع النص، ولاسيما أن هذه الظاهرة تعتمد على الحوار الداخلي؛ "فالصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، إنما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"[13].

مما سبق يتضح لنا أن المناجاة تقتضي أسلوباً خاصاً يختلف عن سائر فنون الكلام الأخرى، وهي الفرضية التي قامت على أساسها هذه الدراسة، فالدراسة تفترض أن ثمة أساليب بارزة شاعت في مناجاة عوشة السويدي لربها في قصيدة الغفران، أوجبتها طبيعة الخطاب بينها وبين الله -عز وجل- وما يستوجبه الموقف الخطابي والحالة النفسية التي استدعت المناجاة: كحالة الخوف أو الحب أو الشوق... وغيرها، وهذه الحالات النفسية المتلونة التي تمر بها الشاعرة / المناجِي اقتضت أساليب متنوعة وبارزة في مناجاتها؛ مثل: النداء، الأمر، النفي، التكرار، الحوار... كل هذه الأساليب كان لها أثرها ودلالاتها العميقة في بنية المناجاة.

## الرؤية في القصيدة

يحيل لسان العرب مفردة الرؤية على النَّظَر بالعَيْن والقَلْب[14]، والرؤية في الأدب لها دلالة عميقة؛ فهي تتشكل في عقل المبدع من الوعي الاجتماعي والفكري والعاطفي معاً؛ ذلك " لأن عملية تشكيل الرؤية لاتقف عند الانتقاء الأيديولوجي والتقييم والإدراك العقلي، فهي تتضمن الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية، فكل كيان الكاتب ينهمك في عملية الخلق، وخيال الفنان هو القوة الخلاقة التي ترتب المواد الأولية وتشكلها. . . ولايؤكد الأديب رؤيته بالفكر وحده، بل بكل حواسه "[15] فالأديب من خلال رؤيته التي يضمنها عمله الأدبي يعمل على "تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرية أو موقف من الحياة "[16]، فالرؤية إذن تعبر عن موقف الشاعر الرائي من العالم والأشياء، وهي عنصر أساسيّ في الإبداع الشعري.

وتتجلى رؤية الشاعرة عوشة متكئة على صانع رئيسي، يتمثل في الإيمان العميق بالله تعالى، وللدين الإسلامي حضوره الواضح في نصوصها، ومنها بشكل خاص قصيدة (الغفران) التي ختمت بها مسيرتها الشعرية، وقررت من بعدها اعتزال الشعر؛ فكانت هذه القصيدة آخر ما نُشر للشاعرة في جريدة البيان الإماراتية 2/ مارس/ 1996م. وقد يكون ختام مسيرتها الشعرية بهذه القصيدة الدينية التضرعية هو إحساس الشاعرة بنضج موقفها من الكون والحياة.

ويمكننا أن نحدد أبرز معالم الرؤية– التي ضمنتها مشاعر المناجاة والتضرع والتوبة والوعظ– في القصيدة في الموقفين الآتيين:

### أ- توتر الذات العاجزة

تبدأ الشاعرة في مناجاتها بالنداء الإلهي (ربّـي)[17] وياء المتكلم المضافة إلى لفظة الجلالة، وهي بمثابة مؤشر حقيقي في تحديد طبيعة العلاقة بين (المخاطِب/ المُناجِي) و(المخاطَب/ المناجَى)، وهي علاقة الزائل بالدائم، والعاجز بالقادر، وهنا ندرك أن سبب إصرار الشاعرة على هذا الاستفتاح هو رغبتها في منح الموقف قداسة خاصة، وهي جزء

من قداسة المنادَى في تعاليه وعظمته وجلاله، وجزء من منزلة المُنادِي في عجزه وضعفه.

ثم نجدها تبادر إلى طلب من خلال فعل الأمر (انـزع الغل)[18]، وهو أول فعل طلبي يتصدر خطاب المناجاة، ولعلها من خلاله أرادت أن تفعّل الموقف بالاستزادة من اليقين بالله، والتوق إلى مغفرته الواسعة، ثم تتوالى مجموعة من الصيغ الطلبية المباشرة المتمثلة في: (لاتزغنا، اهدنا، يا عظيم الشان، يا كاشف الكربي. . . .إلخ)، كل هذه الصيغ مرتبطة أشد الارتباط بنواة مركزية هي (الاستجارة بالله، تعالى)؛ فهو الهادي، والحافظ، والأمان، والملجأ.

## ب- التعظيم والتسليم

تعمد الشاعرة في قصيدتها إلى إظهار عظمة المناجَى عن قصدية واضحة؛ فقد خصت أسماء الله الحسنى بنصيب وافر من النص، وجاءت اختياراتها ذات دلالات مرتبطة بحالي الأنس والهيبة.

تواترت في النص مجموعة من صفات المناجَى غلبت عليها دلالات التعظيم؛ مثل: (واسع، عظيم، كاشف، منان، خالق، رجا، مولاي، حسبي، الرحمن، إله، الله، الديان. . .)، كما وردت صفات بتثبيت الضمير (أنت)، أو بإضافة ياء المتكلم أو كاف المخاطب الدالة عليه: (ربي، منك)، أو (نا) الدالة على الجماعة. ونخلص من هذه الصفات إلى نتيجة واضحة، تتمثل في هيمنة الذات الإلهية، وحضورها القوي بصفاتها المتنوعة، في مقابل انعدام (الأنـــا)؛ حيث (الأنـــا) لاتمثل سوى كينونة صغرى ضعيفة عاجزة أمام الوجود الإلهي المطلق، المتعالي في قوته وقدرته.

كما أن تكرار هذه الصفات يفجر الطاقة الإيحائية الكامنة في الخطاب؛ فهو أشبه باستغاثات حادة ناتجة من حيرة وهمّ يعتلجان في قلب المناجِي، وهذه الحيرة وهذا الهمّ مرتبطان بمصيره المجهول، ومن هنا يبادر المناجِي إلى الاسترسال في سرد علامات التعظيم مشفوعة بعلامات التسليم، مثل قول الشاعرة[19]:

**نـظــرة يــا عظيــم الشـــان منـــك يـــا كـاشـف الكـــربي**

ويبلغ التسليم ذروته من حيث الخضوع في قولها[20] :

**ليـــسَ مَـولايَ لِـي بُرهـــــان غَيــر صَفْحِــك عـــَـن ذَنبـــي**
**نَظْـرَةً تـــُـذْهِـــبُ الأَحْـــزَان تَـــأْمَـنُ الخـوفَ والـرُّعْبِـــي**
**لاتكِلْنـــي إلـــى إنســـان وأنـتَ أَلْـطَـــفُ يَـــا رَبـّـــي**

نلاحظ أن الشاعرة يتجاذبها موقفان : (الإجارة والتعظيم)؛ فهي تطلب الإجارة من الله بكل مظاهرها، وتعظمه بكل صفاته؛ وهذا ما يجعل قلبها مستسلماً للإرادة الإلهية .

لقد استطاعت الشاعرة أن تتوغل في المناجاة بتركيزها على بؤرة مركزية في النص، ألا وهي التقرب بـ (أسماء الله وصفاته)؛ فأكسبت خطابها أسلوباً يمكن تسميته (الإلحاح في المناجاة) بتعداد صفات المسؤول (الله)؛ وذلك من خلال تعظيمه وبيان أسمائه العلا، وهي بذلك تبتغي (الوصول) إلى الغفران، وقد أطرت النص بثنائية (عبد/ رب)، فأنشأت لغة حوارية بين (الأنا/ والأنت)، جاعلة المناجاة بينها وبين الله، تعالى .

كما قصدت الشاعرة في مناجاتها لله وتعظيمه وإجلاله الإفصاح عن مطالبها، وهذه المطالب هي من علامات الغيب التي تؤمن بها إيماناً مطلقاً؛ مثل الوصول إلى الجنة[21] :

**جَنـّـــةٌ نـــُورُهـا الـرّحمـــــــن سَـقْفُهـــا العَـرْشُ والحُجْـــــبِ**
**مَنْـــزِلُ الحُـــورِ والوِلـْـدَان مَـــاؤُهَـــا بـَـــارِدٌ عَـــــذْبِ**
**يـــومَ نُحْشَـــرُ إلـى الرحمـن والـــوُفُـــــودُ علـــى النّجـــبِي**
**يَتَلقّـــى لنـــــا رِضْـــوَان بـــالسّـــلامِ وبـــالـــرّحْبِـــــي**

نلاحظ أن أمنيات الشاعرة ومطالبها متعلقة بعالم الغيب المليء بالأسرار، ومن هنا كانت في مناجاتها تحاول أن تتجاوز حدود الواقع والأعراف "بالانفصال عن عالم الأرض والإنسان، والاتصال بعالم السماء"[22] .

## الأداة الفنية ودورها في التعبير عن الرؤية

نعالج في هذا المحور الأداة الفنية ودورها في التعبير عن رؤية الشاعرة في القصيدة، ونحاول أن نتبين أتمّ استخدام هذه الأدوات الفنية للتزيين الشكلي فحسب؟ أم أنها تتضافر على تجلية رؤية الشاعرة على سبيل التناغم الجمالي؟

والشاعر بشكل عام قد يعمد في مناجاته إلى استعمال أساليب متنوعة وبكثرة؛ ليوعز للمتلقي عن سوء حاله، وليعبر عن إلحاحه في الدعاء؛ فهو لا يناجي ذاتاً عادية بل مقدسة؛ لطلب العون والمساندة، وهذه المناجاة الربانية تتطلب أساليب تجعل المناجِي (العبد) أكثر قرباً في مشاعره وعاطفته من المُناجَى (الله)[23].

وقد لاحظنا في قصيدة الغفران لعوشة السويدي مجموعة من الظواهر الأسلوبية، هي الأكثر تردداً وفاعلية في تشكيل رؤية الشاعرة في مناجاتها لله، تعالى، وقد تمثلت في: النفي، التكرار، الحوار، التناص، الانزياح الضمائري، المؤثرات الصوتية.

### 1 - بنية النفي في مناجاة الحيرة

تعد الحيرة عتبة مهمة من عتبات خطاب المناجاة، وهي عتبة غير ثابتة، تتقدم وتتأخر بحسب التوتر الذاتي الذي يعيشه المُناجِي، وقد ورد في تعريف الحيرة: "الغرق في بحار العلم بالله، مع دوام النظر إلى تجلياته ومعرفة كل تجل، وهي الغاية التي ينتهي إليها النظر العقلي والشرعي وكل سلوك في طريق المعرفة بالله"[24]. فالحيرة ليست لحظة عابرة أو تجربة مغلقة، بل هي انفتاح دائم، وتطلع إلى الأسمى والأعلى، وكلما تعمقت المعرفة بالله، ازداد المُناجِي حيرة، ولذا يرى البعض أنّ "أعرف الناس بالله أشدهم حيرة"[25]؛ والسبب أن التجليات الإلهية في تجدد دائم، والذات الإنسانية عاجزة وقاصرة عن إدراك الحقائق الإلهية، كذلك المعرفة لا ثبات لها، ولا نهاية لها.

واللافت للنظر في قصيدة الغفران أن الشاعرة استطاعت أن توظف أسلوب النفي لإثبات اليقين بالله وتجاوز الحيرة والقلق، فالنفي: "أسلوب لغوي يقصد به النقض

والإنكار "[26]، يلجأ إليه الأديب لدفع كل ما يتردد في ذهنه من تردد وشكّ، ومن ذلك قولها[27]:

**غَـرْسُـهـــــا ذِكْـرُهُ سُـبْحـــان لا إلـــه سِـــــوَى ربـّـــــي**

فقد استخدمت الشاعرة النفي بـ (لا) – وهي هنا ذات وظيفة تمييزية– للصفات الإلهية المتعالية، من أجل التعريف بالمُناجَى/ الله، الذي هو أهل للألوهية والعبودية والحب والقرب والشوق.

كما استطاعت الشاعرة من خلال أسلوب النفي أن تبين ضعفها وعجزها الإنساني أمام الله؛ فالأمر كله لله من قبل ومن بعد، تقول[28]:

**ليـــسَ مَـولايَ لـــي بُرهـــــان غَيـــر صَفْحـــكَ عَـــن ذَنْبِـــي**

فالإنسان أعظم مخلوق بعقله وحسه وكيانه، لكنه يشعر بمدى ضعفه أمام الذات الإلهية بعظمتها وجلالها.

ويبـدو أن (لا) النافيـة مـن أكثـر أدوات النفـي وروداً فـي النـص، وقـد وفقـت الشـاعرة فـي اسـتعمالها؛ فهي حـرف نفي تأتي بمعنـى واحد هـو النفي المطلق لمـا بعدها (اسـماً وفعـلاً)، وتكرارهـا كان لتوكيـد النفـي، كمـا أن الوقـع الصوتـي لـ (لا) النافية امتـداد لانهائـيّ للنفـي، وكأن الشـاعرة فـي حالة يقـين دائم غيـر منقطع باللـه وبعطاياه وغفرانـه وجنانـه، فهي تخـرج من حيرتهـا بحبل ممتـد إلى اللـه وثيق، مثـل قولها[29]:

**لا خُـــرُوجَ ولا خُسـْـــــرَان لا هُمُـــــــــوم ولا نَصبِـــي**

**وأَمَـــــانٌ مِـــن النّيـــــران لا شَـقَـــــــاءَ ولا صَخـــبِي**

وقد اضطلع النفي هنا بوظيفة قوامها نفي النقص من جهة الظاهر، وإثبات الكمال من جهة الباطن، وهو كمال ينسجم مع السياق الواصف لجلال الله، تعالى، وبذلك يكون التفاف النص حول نواة أساسية هي كمال الجلال.

## 2 - بنية التكرار

يعد التكرار من الأساليب البارزة في الخطاب الديني بشكل عام، وقصائد المناجاة بشكل خاص، وهو أمر طبيعي؛ لأن قصائد الابتهال والمناجاة أدعية تعكس شدة خشوع الشاعر، وإذعانه لعظمة الله، وقد اعتمدت عليه الشاعرة في قصيدة الغفران من خلال إلحاحها على تكرار أسماء الله وصفاته بشكل متواتر على طول القصيدة، مستحضرة حال الهيبة، مستشعرة معاني الجلال، حتى لكأنها تأنس بهيبة الله وهي تشهد جماله في جلاله، فنجدها مسترسلة في إجلال ذات الله تعالى في النص ككل: ممجدة، مستغفرة، راجية، حامدة، مسبحة، مثنية. . . ؛ حيث إن المناجِي يزداد شعوره بالهيبة كلما ازداد ذكره وتقديسه للمناجَى، والشاعرة تنطلق في ذلك كله من أسماء الله الحسنى، وصفاته العليا، خاصة ما كان منها دالاً على الكبرياء والتعظيم، أو دالاً على التفرد والفضل؛ مثل: (ربي، واسع الغفران، عظيم الشأن، كاشف الكربي، منان، خالقي، مولاي، حسبي، الرحمن، سبحان، إلـه، الله، الديان، ربنا. . . إلخ)، تقول[30]:

نَظْـــرةً يـا عظيـمَ الشّـــان  مِنكَ يـا كـاشِـــفَ الكَـــرْبِي
مُـــنّ بالعَـــفْوِ يـــا مَنّـــان  وأنـــتَ يـــا خـالـقـي حَسْبِـــي

ولم تتوقف بنية التكرار في مناجاة الله على تكرار أسماء الله فقط، بل تعدته إلى ما يُعرف بالتكرار اللاشعوري، وشرطه "أن يجيء في سياق شعوري كثيف. . . ؛ ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور. . إلى درجة غير عادية"[31]، وهذا يُعفي المبدع، فـ "يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية"[32]. فإلحاح الشاعرة على ترداد أسماء الله وصفاته هنا مرتبط بالشعور الجارف للوصول إلى (الغفران) المرتبط بـ (الله)، فراحت تستحضر كل العلامات الدالة عليه؛ مثل وصفها (للجنة) التي تعد من دلائل الغفران المرتبطة بالله[33]:

جَنّـةٌ نـُورهـا الرّحـمـن سَقْفُهـا العَـرْشُ والحُجـْـبِ
رُوحُـهـا المِسْـكُ والـرّيـحـان ليـس يَخْطُـرُ عـلى قلبي
وجِنَـانٌ جَـنـَاهـا دَان عَـيْشُهـا رَغـِدٌ خَصْبِـي
مَـنْـزِلُ الحُـورِ والـولـدان مَـاؤُهـا بَـارد عَـذْب
يَتَغَنـّوْنَ بهـا سُبْحان في ذرا عَـالِـي الـرّتـب
مَـهْـرُهـا غَـالي الأَثْـمـان تَتّـقي اللهَ فـي الكَـسْـب
ورُجُـوعٌ إلى الـدّيّـان بالـجَـوارِحِ والـقـلـبـي

كذلك تكرارها لاسم الحبيب المصطفى محمد –صلى الله عليه وسلم– والتشفع به عند الله[34] :

نـحـنُ والمصطـفى جِيران بيننـا قـد صَفـَا الحُبّـي
صـلِّ ربـي عـلى العَـدْنـان أَكْـرَم الرّسـلِ مِـن نَبِـي
صلـواتٌ بِـهِ تَـزْدَان تَمـلأُ الشّـرقَ والغـرب
وعـلى آلـهِ الأَعْيَـان وصحـابَتِـهِ النُّجـبـي

إذن، التكرار لم يأت عفو الخاطر في مناجاة الشاعرة، ويمكن أن نرجعه إلى أسباب أبرزها :

أ- التلذذ بذكر الله وأسمائه وصفاته؛ حيث تحوّل التكرار في القصيدة إلى صيغة تحفيزية أسهمت في استمرار الخطاب وتتابعه، وكأن الشاعرة/ المناجِي ترتقي سلّماً خاصاً للعروج إلى ذلك العالم المدهش والمثير (عالم الأسرار) من خلال تكرارها لأسماء الله وصفاته.

ب- الإلحاح في الدعاء: استغفاراً، أو طلباً، أو رجاءً، أو استعاذة. . . فالإلحاح مدعاة لتحقق الطلب، واعتراف بقصور العبد، ورجاء تحقق الدعاء (وهو هنا الغفران)، وهذا يذكرنا بقول نازك الملائكة بأن التكرار "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. . . فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية "[35].

## 3 - بنية الحوار

تبرز أهمية الحوار بأنواعه المختلفة في النص الشعري لتنفي عنه ذاتيته المطلقة؛ ذلك لأن أنسب الأساليب التي تلائم التعبير عن الأفكار في القصيدة هو الأسلوب الحواري[36]، والحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في القصة أو المسرحية؛ فهو في الشعر، وإن كان مكثفاً ومختزلاً، يحمل دلالات وجماليات تسهم في بنائية النص من حيث الترابط بين أجزائه.

وقد اعتمدت الشاعرة عوشة في مناجاتها في القصيدة على أسلوب الحوار؛ لأن المناجاة في أساسها كلام يبوح به العبد لله -سراً أو علانية-؛ لإظهار خشوعه ومكنونات نفسه. وقد أسهمت الصيغ الإنشائية، وبخاصة (النداء والأمر)، في تعزيز أسلوب الحوار في النص.

### أ- الحوار بصيغة النداء

صيغة النداء لها علاقة وطيدة بالحوار؛ وذلك لأنها قائمة على تنبيه المخاطب، والطلب المباشر من المقابل، واتخاذه بعداً مكانياً يتمثل في مخاطبة القريب والبعيد[37].

وينتشر النداء في قصيدة الغفران -بوصفه وسيلة بارزة من وسائل الخطاب- بشكل مكثف، يستشف منه ولع الشاعرة بهذه الطريقة الخطابية إلى الحد الذي تجعل منه ركيزة أساسية يرتكز عليها بناء النص؛ فقد بدأت به في أول النص، وكررته في موضعين في البيت الأول؛ إذ تقول[38]:

**ربـــي يـــا واســع الغفران انـزع الغـــل مـــن قلبـــي**

نلاحظ أنها كررت النداء بصيغتين، الأولى: (ربي) حذفت منها ياء النداء تقرباً من الله تعالى، والأنس بوصله، وكأنها تستحضر قوله تعالى: ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ﴾ (سورة البقرة، من الآية: 186)، إضافة إلى أنها بحذف أداة النداء تسعى من البداية إلى إقامة التوازن النفسي في داخلها بهذا الخطاب، فمقام المناجاة أحوج ما يكون فيه العبد/ المناجِي إلى الرب/ المناجَى للتنفيس وبث الهموم والطلب والدعاء. ثم تتبع الصيغة الأولى من النداء بصيغة نداء أخرى: (يا واسع الغفران)، فإثباتها لياء النداء (يا) يوحي بالفارق الكبير بين المنادِي/ المناجِي، والمنادَى/ المناجَى، كما أنها نادته بوصفه لا باسمه، كل ذلك إمعاناً في الإعلاء من شأن الذات الإلهية، فهو رب مغفرته واسعة لعباده.

وقد حرصت الشاعرة على أسلوب النداء في مناجاتها وحوارها مع الله؛ للتنويع في الصورة من جهة، والدعاء والتوسل إلى الله بمجموعة من صفاته بهدف المدح والثناء عليه من جهة أخرى[39]، تقول:

**نَظْـــرةً يـا عظيـمَ الشّـــان ... مِنكَ يـا كـاشِـــفَ الكَـرْبِي**
**مُـــنّ بالعَـــفْوِ يـا مَنّـــان ... وأنـــتَ يـا خَـالـقـي حَسْبِـــي**
**مَـلّ قلبي مِـن العصيـــان ... يـارَجَـــاالـفَـــوزوالقُـــرْب**
**ليـسَ مَولايَ لـي بُرهـــان ... غَيْـر صَفْحـكَ عَـن ذَنبـي**
**ربّـــي أَدْعُـوك بالفُرْقـَان ... والنّبِيّـن والـكُتـــبـي**
**ربّـنـــا مُـنّ بالغُفـــران ... وارحَـــم الأمّ والأَبـــي**

إن كثرة استخدام النداء في الأمثلة السابقة حَوّله من الإنشائية إلى الخبرية؛ فبإمكاننا أن نستبدل بـ(يا) النداء الضمير (أنت)، لكن الشاعرة أرادت مخاطبة الله تعالى ومناجاته بعدة صفات في آن واحد؛ لتبين خضوعها وخشوعها الكامل لله، فاستعانت بصفات الجلال والكمال الرباني؛ حتى تصل إلى مطلبها الأساسي من النداء ألا وهو الدعاء بتحقق (الغفران).

## ب- الحوار بصيغة الأمر

الأصل في معنى الأمر عند علماء البلاغة "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"[40]، وهذا الأسلوب يعبر عن مشاعر وانفعالات داخلية في نفس المبدع، ويعكس توتره الداخلي وقلقه، وسعيه إلى التأثير في الآخرين؛ للتفاعل مع مشاعره المتأججة.

وقد استثمرت الشاعرة عوشة أسلوب الأمر في نصها، بل إن القصيدة بنيت على أسلوب الأمر، فأصبح الأمر سمة بارزة ابتداء من البيت الأول، ثم كررته مرات عديدة في جسد القصيدة، تصحبه صيغة لغوية أخرى تدل على الخطابة والجهر، ألا وهي صيغة (النداء). والمعنى الأساسي الذي خرج إليه أسلوب الأمر في هذا المقام (مقام المناجاة بين العبد والرب)، هو الدعاء والتوسل المباشر؛ إذ تتوجه به الشاعرة إلى الله -سبحانه وتعالى- فتقول[41]:

**ربّـــي يـــا واســعَ الغُفران ... اِنْزَع الغِـــلّ مـــن قـلبـــي**
**لاتُـزِغْـنـا عـن الإيمـــان ... واِهْـــدِنـا أَحْسَـــنَ الدّرْبِـــي**
**مُـــنّ بالعـــفو يـــا مَنّـــان ... وأنـــت يـــا خـالـقـي حَسبـي**
**واعْطِنـــا صحـــة الأَبْـدان ... إنـّها غَـايَـةُ الكَسْبِـــي**
**وأَعِـــذْنَا مـــن الشّيطـــان ... لا تُسَلّـطْـــهُ بالـجَـلْـبـــي**
**ربنـــا مُـنّ بالغفـــران ... وارحـــم الأمّ والأَبـــي**
**واقْـــرِهِـم إنّهـم ضَيْفَـــان ... فـي فَنـَـا كَنَفِـــك الـرّحْـبـي**
**صَـلّ ربـي عـلى الـعَـــدنان ... أَكْـــرَم الرســـلِ مِـن نَبِـــي**

لقد كونت الكاتبة من فعل الأمر صورة من صورة الخضوع التام لله، تنسجم مع حالتها الشعورية التي تحس بذنب التقصير، والرغبة الشديدة في الصفح والغفران

من الله، فأصبحت الأفعال الأمرية بمثابة قوة مساندة للشاعرة، تصب فيها مناجاتها ومشاعرها المتأججة، وتبوح من خلالها بما يعتلج في قلبها، وكأنها ترسل هذه الآهات والآلام والصرخات؛ لتحافظ على توازنها النفسي؛ فهي تشعر بالذنب والتقصير فتطلب من الله: (انزع الغل، اهدنا، من بالعفو، أعطنا، أعذنا، صلّ . . . إلخ)، لتصل إلى استحقاق (الغفران).

ولابد من الإشارة إلى أن الأمر عند الشاعرة يلازمه في أحيان كثيرة (النداء) أو (النهي)، وغالباً تستعملها معاً، وقد تتعاقب هذه الأساليب في القصيدة، فما إن تبدأ بنداء حتى تردفه بأمر أو نهي، أو العكس، فتتعاضد الأساليب بما فيها من جهرية وعلو نبرة في بناء القصيدة؛ لتعبر عن حالة شعورية قوية تكتنف كيان الشاعرة، وهذا يتضح في الأمثلة السابقة.

## 4 - التناص الديني

لقد تشبعت الشاعرة عوشة بنت خليفة السويدي بالثقافة الدينية الإسلامية، وترسخت في أعماقها، وتجلى ذلك في شعرها؛ حيث حفل شعرها بالعديد من الكلمات والتعابير الدينية المتناصة مع (القرآن الكريم، الحديث الشريف، الأدعية المأثورة والأذكار. . .إلخ)، وليس هذا مدعاة للغرابة، فالبيئة والتربية والثقافة من أبرز العناصر المؤثرة في شخصية الأديب[42]، وتعاونت هذه المؤثرات للتأثير في شخصية عوشة، فكان لنشأتها الدينية، وبيئتها الثقافية المحافظة أثر على حياتها وشعرها.

وقد لاحظنا أن صلة الشاعرة بالقرآن الكريم كانت عميقة؛ فتركت آثارها في مجموعة كبيرة من قصائدها، منها قصيدة (الغفران)؛ فالقارئ للقصيدة يستحضر في معظم الأبيات آية أو معنى من المعاني القرآنية، فالنص القرآني بلغته ومعانيه وقصصه من أكثر المصادر توظيفاً، وأوسعها تأثيراً في القصيدة، ولعل وراء هذا الاهتمام في توظيف النص القرآني ما يمثله القرآن الكريم من خصوبة وعطاء متجددين للفكر والشعور، فضلاً عن تعلق ثقافة الشعراء به تأثراً وفهماً واقتباساً، إلى جانب اشتراك رموزه بينهم وبين المتلقين، وما له من مكانة في قلبي الشاعر والمتلقي على حد سواء، فكأنه قاعدة صلبة

يتكئ عليها الشاعر لإيصال شعوره للمتلقي[43].

وهناك نماذج كثيرة للتناص القرآني في قصيدة (الغفران)، نذكر منها-على سبيل المثال-:

- استفتحت القصيدة بأدعية مستلهمة من القرآن[44]:

**ربّـــي يـــا واســـعَ الغُفْـران  اِنْـزَع الغِـــلّ مـــن قلبـــي**
**لاتُـزِغْـنـا عـن الإيمـــــان  واِهْـــدِنـا أَحْســـن الدّرْبـــي**

وهذا الدعاء يتناص مع آيتين، الأولى قوله تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ جَآءُو مِنۢ بَعۡدِهِمۡ يَقُولُونَ رَبَّنَا ٱغۡفِرۡ لَنَا وَلِإِخۡوَٰنِنَا ٱلَّذِينَ سَبَقُونَا بِٱلۡإِيمَٰنِ وَلَا تَجۡعَلۡ فِي قُلُوبِنَا غِلّٗا لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ رَبَّنَآ إِنَّكَ رَءُوفٞ رَّحِيمٌ﴾ (سورة الحشر، الآية: 10)، والثانية: ﴿رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً﴾ (سورة آل عمران، من الآية: 8).

- وفي وصف الجنة تقول مستحضرة عدداً من الآيات القرآنية، من سور قرآنية مختلفة مثل قولها[45]:

**تَتَفَجـّـــــرُ بهـا عَيْنـَـــان  ومَعِيـــــنٌ مـــن الشّـــرْب**
**وجِـــنـــانٌ جَـنـاهـــــا دَان  عَيْشُـهـــا رَغـــدٌ خَـصْـــب**
**مُـــدْهـَـامّتـان ذَواتـــــا أَفْنـان  ظِلّهـــا يـاسَـعُ الـــرّكْبـــي**

فهذه أبيات متناصة مع آيات من سورة الرحمن: ﴿وَمِن دُونِهِمَا جَنَّتَانِ ﴿٦٢﴾ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿٦٣﴾ مُدۡهَآمَّتَانِ ﴿٦٤﴾ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿٦٥﴾ فِيهِمَا عَيۡنَانِ نَضَّاخَتَانِ ﴿٦٦﴾﴾ (الآيات: 62-66).

وفي وصفها لما أعده الله لعباده الصالحين من مكافآت في الجنة قولها[46]:

**وبهـا الخَـــدَمُ والغِلمـــان  والأوانـــــي مـــن الـذّهَـــب**

هذا البيت إشارة إلى قوله تعالى في سورة الإنسان: ﴿۞ وَيَطُوفُ عَلَيۡهِمۡ وِلۡدَٰنٞ مُّخَلَّدُونَ إِذَا

رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا ﴿١٩﴾﴾ (الآية : 19).

وتتابع الوصف فتقول[47] :

والأَســـــــرّةُ والتّيجَـــــان والقُصُـــــــــور مـــن القَصَب
وبهـا النّخْـــــلُ والرّمّـــــان والفَـواكِـــــهُ والعِنَـــــبِي
مَنـزِلُ الحُـــــور والولِـــدان مَـــاؤُها بـــارد عَـــــذْب
غَيـر آسِـــــنٍ ولانُقْصَـان ولهـــا دائمـــــا سَكْبِـــي

ضمنت أبياتها من قوله تعالى : ﴿مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَآ أَنْهَٰرٌ مِّن مَّآءٍ غَيْرِ ءَاسِنٍ وَأَنْهَٰرٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُۥ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ۖ﴾ (سورة محمد، من الآية : 15).

وإلى جانب التأثر بالقرآن الكريم كنص ديني فإن الشاعرة قد تأثرت أيضاً بالحديث النبوي الشريف في قصيدة الغفران، ونرصد بعض الأمثلة في هذا الجانب، مثل قولها[48] :

غَرسُـــهـا ذِكْـرُه سُبحـــان لا إلـــه ســـوى ربّـــي
رُوحـــهـا المِسـك والـرّيـحـان لـيـسَ يَـخْـطُـــرُ عـلـى قلبي

فغراس المؤمن في الدنيا قوله : "سبحان الله، لا إله إلا الله . . " يجني ثماره في الجنة، وهو ما ذكره الحديث النبوي، حيث يقول الرسول –صلى الله عليه وسلم– لأحد أصحابه : "قل سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر يغرس لك بكل واحدة شجرة في الجنة "[49].

– وتقول عوشة عن ثمن الوصول إلى الجنة[50] :

مَهْرُهـا غَـــــالِي الأَثْمـــان تَتّقِـــــي اللهَ في الكَسْـبي

والبيت يستلهم قول النبي –عليه الصلاة والسلام– : "من خاف أدلج،

ومـن أدلـج بلـغ المـنـزل، ألا إن سلعة الـلـه غـالـيـة، ألا إن سلعة الـلـه الجنة "[51].

- وفي إحسانها الظن بربها بأنها ستنال الجنة بعفوه ومغفرته قولها[52]:

**ادخلوهـــــــا بعـفـو كـــان عـنـد مـــن يغفـــــــر الـذنبي**

وهي هنا تستحضر حديث الرسول -صلى الله عليه وسلم- "لايدخل أحد منكم الجنة بعمله، قالوا: ولا أنت يارسول الله؟ قال: ولا أنا، إلا أن يتغمدني الله منه برحمة وفضل. . "[53].

- وفي دعائها أن يدبر الله أمورها بلطفه، ولايكلها إلى إنسان، تقول[54]:

**لاتَكِلْنـــــــِي إلـى إنســـان وأنـتَ أَلـطَـــــــفُ يـا ربّي**

وهذا البيت يتناص مع قوله -صلى الله عليه وسلم- وقد سلم أموره كلها لله: "إلى من تكلني إلى عدو يتجهمني أو إلى قريب ملكته أمري. . "[55].

وهناك ألفاظ أخرى في القصيدة لاتحيل إلى نص قرآني أو حديث نبوي، وإنما هي ألفاظ دينية عامة، تكشف عن ارتباطها الوثيق بالدين، والنزعـة الدينية في الإبـــداع، منها -على سبيل المثال-: الإيمان، الله، ربي، السلام، النيران، لاشقاء، أدعوك، الشيطان، الأوثان، خضوع، رجوع، تضرع، خسران، كسران، خمسة الأركان. . . وغيرها.

والسؤال: ما دلالة هذه النصوص الدينية؟ وكيف نفسر ظهورها بكثرة في قصيدة الغفران لعوشة السويدي؟

إن ميل الشاعرة إلى استعمال النص الديني (القرآن الكريم، الحديث الشريف. . .)، أمر ظاهر، ويبدو أن حرصها على هذه المفردات والتراكيب والتعابير الدينية لأسباب، أبرزها:

1 - حسها الديني المشحون بكتاب الله وسنة نبيه؛ مما انعكس على ألفاظها وعباراتها وصورها في القصيدة.

2 - وعي الشاعرة أن لغة (القرآن الكريم، والحديث الشريف) تعد مصدراً مهماً من

مصادر اللغة الفنية، وهي في استعمالها هذه المفردات تدرك أنها ليست غريبة أو معجمية، بل هي ألفاظ تأنسها وتألفها الأسماع. فحضور القرآن يشير إلى استلهام مشبع بالفكر والتأمل؛ لتحقيق غرض أخلاقي – أدبي، فالشاعرة تدرك أثر الإيقاع النفسي الذي يتركه النص الديني (خاصة القرآن) في النفس.

3 – ولعلها أدركت ميل القارئ العربي إلى ما ألف من الأساليب، وتعود عليه من العبارات المأثورة، فكان الاستشهاد بالنصوص المأثورة بمثابة الطعم الذي تستدرج به الشاعرة المتلقي؛ لتستحوذ على وجدانه وعقله[56].

4 – إضافة إلى أن اعتماد الشاعرة على سلطة النص الديني تجعل المتلقي لايعارضها في أفكارها، خاصة إذا كان لهما المعتقد نفسه، فتصبح النصوص الدينية (القرآن الكريم، الحديث الشريف) بمثابة البرهان القاطع الذي لايحمل الجدل والرفض من المتلقي[57]، ويبدو أن هذا على الرغم من تريد أن تغرسه في ذهن المتلقي، وهو الإيمان العقدي الخالص بأن: الله (حق)، والأنبياء (حق)، والملائكة (حق)، والقرآن (حق)، والجنة (حق)، وعفوه وغفرانه (حق)، وهي على الرغم من التوتر والخوف والتقصير فإنها واثقة من رحمة الله وعفوه وغفرانه.

## 5 - الانزياح الضمائري

ويعني استعمال الضمير بما يخالف الواقع الذي يعكسه؛ فالأصل أن يتطابق الضمير مع صفة حامله (إفراداً، تثنية، جمعاً، تأنيثاً، تذكيراً)؛ فإذا خُرقت هذه القواعد وقع الانزياح، وهو ما يعرف كذلك بالالتفات الذي يعني اختراق الحالة الطبيعية في عملية التجاوز بين الجمل، بتغيير مساق الكلام من جهة إلى أخرى، وبهذا العدول عن الظاهر يتحقق الانزياح[58].

وبدأت الشاعرة عوشة قصيدة الغفران بضمير (ياء المتكلم) الدال على ذاتها المفردة[59]:

**ربـــّي يـــا واســعَ الغُفْران اِنْزَعِ الغِـــلّ مـــن قـلبـــي**

فـ(ياء) المتكلم في كلمتي (ربي، قلبي)؛ ضمير يدل على المتكلم المفرد، وهو هنا (الشاعرة)، ثم قامت الشاعرة بالعدول مباشرة من الإفراد إلى الجمع في البيت الذي يليه[60]:

**لاتُـزِغْـنا عـن الإيمـــــان واهْـــدِنـا أحســـن الدّربـــي**

حيث استخدمت الضمير (نا) الدالة على الجماعة في قولها: (لاتزغنا، واهدنا).

نلاحظ في المثالين أن الشاعرة عندما تتكلم عن القلب -باعتباره أساس صلاح الفرد أو فساده، ويقع منه الذنب والتقصير- فهي تتكلم بالضمير الدال على المفرد، أما فيما يتعلق بطلب الخير (لاتزغنا، اهدنا) فهي تستخدم الضمير الدال على الجماعة، وكأن في عدولها من المفرد إلى الجمع دلالة على أنه إذا التزم كل فرد في المجتمع بتطهير قلبه وتنقيته من الضغائن، فسينعكس ذلك إيجاباً على المجتمع كله.

واللافت للنظر أن الشاعرة في قصيدة الغفران لم تقتصر على البعد الذاتي في مناجاتها ودعائها لله، على الرغم من أنه الغالب في أشعار المناجاة، بل كان الخطاب بصيغة الجماعة هو الغالب في النص، والأمثلة كثيرة منها[61]:

**يـَـومَ نُحْشـَـرُ إلى الرحمن والـوُفُـــود على النّجبِـــي**
**يَتلـــــقّى لنا رِضْـــوان بالسّـــــلامِ وبالرّحبـــــي**
**أُدْخُلـُـــوها بعفوٍ كـــان عِنـد مَـنْ يغـــفرُ الذّنـــب**
**نـحـنُ والمـصـطـفـى جـيـران بيننـا قـد صَفـَـا الحُـبّـــي**
**يَتَجلّى لنـــــا الديّـــــان ونـَـــرَاه علـــى قُرْبِـــــي**
**نَنـْـظُـرُ اللـهَ بالعينـــــان نظـرةً مـا بِها حُـجْـــــبِي**

وللدكتور طه عبر الرحمن رأي في حرص الكتّاب على استعمال ضمير الجمع وهو: "إذا نحن استعملنا ضمير الجمع بدل ضمير المفرد في كتاباتنا، فلأن هذا الاستعمال تقليد عربي أصيل في صيغة التكلم من صيغ الكلام . . . فضلاً عن أنه يفيد معنى "المشاركة"

و "القرب" ؛ إذ يجعل المتكلم ناطقاً باسمه وباسم غيره، ولا غير أقرب إليه من المخاطب، حتى كأن هذا المخاطب عالِم بما يخبره به المتكلم ومشارك له فيه، فيكون ضمير الجمع، من هذه الجهة، أبلغ في الدلالة على التأدب والتواضع من صيغ المفرد، ولا دلالة له إطلاقاً على تعظيم الذات ولا على الإعجاب بالنفس "[62].

وهذا الرأي يتوافق مع تفسيرنا لحرص الشاعرة على الضمائر الدالة على الجمع، والعدول عن المفرد في القصيدة؛ فقد أرجعناه لسببين، هما:

1 - تعظيماً وإجلالاً للذات الإلهية، وهذه عادة من عادات العرب، خطاب المفرد بصيغة الجمع تعظيماً وتكريماً للمُخَاطَب، ولذلك تبتعد الشاعرة هنا -تأدباً وتواضعاً- عن ذاتها (الأنا)، في مقابل الوجود الإلهي، ففي هذا المقام، مقام المناجاة بين المُناجِي/ الشاعرة والمُناجَى/ الله، تحرص الشاعرة على بيان قداسة المُناجَى/ الله تعالى وتعاليه وجلاله.

2 - إحداث نوع من المشاركة الوجدانية مع المتلقي، فيعيش معها المتلقي رحلة المناجاة، ابتداء من الاعتراف بالذنب والتقصير، ثم طلب الهداية والصفح والرحمة والعفو والجنان، وصولاً إلى الغفران، فالغفران الذي تنشده الشاعرة لاتطلبه لنفسها فقط، بل تحرص على أن ينال جميع المسلمين هذا الثواب من الله تعالى، ولذلك كان الدعاء للمسلمين جميعاً -بدءاً من الوالدين والإخوة والأخوات والمقربين والأهل والجيران- . . . من أولويات الشاعرة، تقول[63]:

**رَبّنـــــــا مُــنّ بالغُفـــران وارحَـــــــم الأمّ والأَبـــــــي**
**والأُخـــيـّات والأُخـــــوان وأَهْـلُنـــــا جَـمْـــعُ والصّحْبِي**

## 6 - المؤثرات الصوتية

يبدو أن الشاعرة نظمت القصيدة لتكون أشبه بأشعار الأذكار، تلك الأذكار التي تنشد في مجالس الذكر؛ لذلك فإننا نجد الغنائية أو القابلية للإنشاد سمة بارزة في القصيدة، ومما ساعد على ذلك استخدامها لأحد البحور الشعرية القصيرة، ألا وهو

مجزوء المتدارك، وليس ذلك بغريب إذا عرفنا خصائص هذا البحر الذي يتميز "بخفته وسرعة تلاحق أنغامه، وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لا يصلح إلا للأغراض الخفيفة الظريفة، وإلا للأجواء التصويرية التي يصح فيها أن يكون النغم عالياً، وإنما يثبت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطع أنغامه، فكأن النغم يقفز من وحدة إلى وحدة . . . وذلك هو الذي جعلهم يسمونه (ركض الخيل) أحياناً"[64]. وهذه الأوزان الخفيفة السريعة الإيقاع هي الأنسب لهذا اللون من الشعر؛ لأنها تريح الشاعر كما تريح المتلقي، وتساعد على إيصال فكرة القصيدة، وصورها ولغتها بسهولة ويسر؛ مما يسهل عليه فهمها وحفظها، ومن ثم بقاء أثرها ممتداً إلى فترات طويلة، وهذا يتناسب مع نمط أشعار الأذكار التي تنشد في مجالس العبادة والذكر، فلعل الشاعرة أرادت أن تكون قصيدتها أشبه بالذكر الذي يجري على ألسنة الناس بأسلوب إنشادي خفيف سريع يتميز بسهولة حفظه، وسلاسة نظمه، وخفته على اللسان، وقربه من النفس.

وقد عززت الشاعرة كذلك الغنائية والقابلية للإنشاد في القصيدة من خلال حبك بؤرة مركزية صوتية تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة، وهي: التكرار الصوتي للألف الممدودة والنون في نهاية الشطر الأول من كل بيت (ا ن)، وتكرار الباء المكسورة؛ حيث تشبع الكسرة ياء فتصبح (بِي) في نهاية الشطر الثاني من كل بيت: (الغفران/ قلبي، الإيمان/ الدربي، برهان/ لعبي، القرآن/ حسبي، إنسان/ ربي، الإحسان/ بالقربي. . . إلخ)، و"الشاعر الأصيل هو الذي يتمتع بحساسية عظيمة لأصوات اللغة، ويمتلك قدرة فائقة على الملاءمة بين الصوت والمعنى، ويعرف كيف يوازن بين الأصوات والأفكار من جهة، وبين ما يعبران عنه من جهة أخرى"[65]، وهذا ما نتلمسه في تكرار عوشة لعدد من الأصوات، أبرزها: حروف المد (الألف والياء)، وحرف( النون)، وحرف (الباء).

لقد أضافت حروف المد خاصة (الألف والياء) تلويناً إيقاعياً على النص، ومنحت المتلقي لحوناً متنوعة، لها تأثيرات مختلفة على فكره ووجدانه؛ حيث استثمرت الشاعرة الطاقات الدلالية الجمالية الكامنة في حروف المد، وحاجتها إلى زمن أطول من الحروف الأخرى في النطق لتناجي خالقها، وتبوح بكل ما ترجوه منه وتطلبه، والتوجه للمناجَى/ الله بالألف الممدودة يتناسب مع مقام الذات الإلهية العالية وجلالها: (منان، رحمن،

سبحان، عظيم الشان، الديان. . .)، فهي تبغي العفو والغفران من الله، ولن تتحصل عليه إلا بخشوعها وخضوعها وانكسارها لله، وناسب هذا الوضع صوت المد بالياء نتيجة إشباع الكسرة ياء في نهاية كل بيت: (قلبي، الكربي، القربي، لعبي، ذنبي، حسبي، ربي. . .).

ولكي تحافظ الشاعرة على هذا النمط من المناجاة (الإقبال على الله –سبحانه وتعالى– وفي الوقت نفسه خشوع وخضوع وانكسار له) جاءت القصيدة كلها مصرعة من بيتها الأول حتى البيت الأخير، تحكمها نهايات الشطر الأول (الصدر) بالألف والنون، ونهايات العجز (القافية) بالباء والياء، ومن هذا المنطلق تجاوزت الشاعرة عن حرف الجر في قولها[66]:

**ننظـــــــرُ اللهَ بالعَـــــينان نـــظـرةًمـــابِـــهـاحُجْـــبـِي**

فالصحيح "بالعينين"، لكن يبدو أنها أرادت أن تخلق قافية داخلية متجانسة؛ إذ يبدو نشازاً أن تكون القافية الداخلية: (الغفران/ الرحمن/ العينين/ الأركان. . .).

وكان لافتاً للنظر تكرار الشاعرة لأحرف وأصوات بعينها، منها حرف (الباء) المشبع بالكسرة، إذ جعلت منه روياً لقصيدتها، وهذا الحرف مجهور شديد، وإشباعه بالكسرة يوحي بمعنى الألم، فطريقها للوصول إلى مرادها لن يكون سهلاً، بل سيكون محفوفاً بالصعوبات والآلام، والوصول لغايتها يتطلب تمسكاً بالله، وخشوعاً وخضوعاً لعظمته؛ فهي من خلال توظيف هذا الصوت تبحث عن نعيم عظيم (الغفران) تريد الوصول إليه بكل ما أوتيت من قوة.

وقد كثر كذلك ورود حرف (النون) في القصيدة بشكل يثير الانتباه؛ فهو بالغ الانتشار عبر النص ابتداء من عنوان القصيدة (الغفران)، والنون صوت مجهور أغنّ يتناسب والنّفَس الحزين الذي يشوبه تأمل في ذات الشاعرة المقصرة في مقابل صفات الله الكاملة؛ فهذا الصوت يعبر عن ألم متصاعد، ورغبة كبيرة في الخلاص من الماضي، وتفاؤل بعطايا الرحمن؛ فالنون ترتبط بالنهايات، حيث ترجو الشاعرة أن تكون نهاية المناجاة وختام الحياة يتناسب مع جلال وعظمة المناجَى/ الله، الذي تطمح في غفرانه.

لقد شكل هذا النمط الصوتي المتكرر في كل الأبيات بؤرة مركزية صوتية للنص، تسعى من خلاله الشاعرة إلى ديمومة العلاقة بين العبد والرب، علاقة فيها علو المناجَى، وخضوع المناجِي، وكأنها في حلقة ذكر لله متصلة غير منقطعة، فحرف الباء (بداية)، وحرف النون (نهاية)، وحروف المد تصل ما بين البدايات والنهايات.

إضافة إلى تكرار الأحرف، اهتمت الشاعرة بتكرار الكلمات؛ مثل[67]:

**وجِنـــــانٌ جَـــنـــــاها دان  عَيْشُـــــهارَغـــــــدٌخَـصبـِي**

**لبـنٌ ليـــــسَ كالألبـــــــان  والمُصَـــــــــفـّىبِـلاشذبِـــــي**

**ننظـــــــرُ اللهَ بالعَـــيـــنان  نـــظـرةًمـــابِـــهـاحُجْـــبـِي**

**نظرةً تُـــــذهِبُ الأحـــــــزان  تـَأْمَـــــــنُ الخـوفَ والرّعبِـــي**

نلاحظ أن الكلمات المكررة هي: (جنان/ جناها، لبن/ ألبان، ننظر/ نظرة) كلها كلمات تصف نعيم الجنة، وتوقها للوصول إلى هذه الغاية، ومنتهى هذا النعيم هو الوصول إلى مرحلة (النظرة) لله تعالى، فهذا التكرار لكلمة (نظرة) فيه دلالة على منتهى غاية الشاعرة وأعلى مبتغاها، وهو النظر إلى الحبيب (الله سبحانه وتعالى).

## الخاتمة

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، أبرزها:

1 - من المفارقات اللافتة للانتباه أن هذا الفن بعيد عن دائرة اهتمام الدارسين، على الرغم مما يحفل به من إمكانيات إبداعية، تؤهله لأن يكون خطاباً فنياً كغيره من أشكال الكتابة الأدبية المعروفة.

2 - بين فن المناجاة وفن الدعاء مسافة مشتركة؛ مما يجعل الفصل بينهما صعباً، لكن هذه المسافة المشتركة هي بمثابة نقطة انطلاق أولية تفرضها الطبيعة التعبيرية بينهما.

3 - وضوح الصبغة الدينية في خطاب المناجاة؛ فقد خصت الشاعرة أسماء الله الحسنى

بنصيب وافر من أبيات القصيدة، إضافة إلى توظيفها للنصوص الدينية، خاصة القرآن الكريم، فخطاب المناجاة في القصيدة أشبه بنص كلي يتوزع على نصوص دينية جزئية.

4 - استثمرت الشاعرة في القصيدة أساليب فنية متنوعة أبرزها: النفي، والتكرار، والحوار، والنداء، والأمر، والانزياح، وأحدثت من خلال هذا التنوع دلالات مختلفة في النص.

5 - وظفت المؤثرات الصوتية (بحر، وقافية، وروي، وأصوات الأحرف) كوسيلة تعبيرية تفصح من خلالها عن مشاعرها نحو المناجَى.

6 - لاتعتمد عوشة في مناجاتها منطق الكتمان في التعبير عن مواجدها أو التلميح، بل تميل إلى منطق التصريح والبوح.

7 - وعليه، ينبغي أن يكتسب فن المناجاة شرعيته الفنية بين باقي الخطابات الأدبية؛ لما يحفل به من صيغ تعبيرية، وبنى أسلوبية.

## الهوامش والمراجع

(1) أمين، أسيل سامي: "أثر تظافر حروف المعاني في بنية المناجاة ودلالتها في الصحيفة السجادية" - **مجلة القادسية للعلوم الإنسانية**، جامعة القادسية، العراق: مج20، العدد1، 2017م، ص321.

(2) فتاة العرب هو لقب للشاعرة الإماراتية عوشة بنت خليفة السويدي (1920م2018-م)، من رواد الشعر الإماراتي، عرفت سابقاً بفتاة الخليج. ترعــرعت في بيت علم وديــن، وكان رجــال العــلم والشيــوخ لا يغادرون مجلس أبيها. في سن الثانية عشرة بدأت بكتابة الشعر، وتأثرت في شعرها بالماجدي ابن ظاهر والمتنبي. كتبت في شتّى المجالات ولها قصائد في الإسلاميات والنقد الاجتماعي والمدح والغزل، وجارت مجموعة من الشعراء، أبرزهم: صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل المكتوم. تغنّى بكلماتها كثير من الفنانين، ونشرت قصائدها في العديد من الصحف والمجلات ودواوين مسموعة جمعها في ديوان فتاة العرب سنة 1990م الشاعر الإماراتي حمد بن خليفة بو شهاب. اعتزلت الشعر في أواخر التسعينيات، وبقيت تروي أشعارها في مدح الرسول ﷺ، وقد ختمت مسيرتها الشعرية بقصيدة (الغفران). ينظر: السويدي، عوشة بنت خليفة: **ديوان فتاة العرب**، جمع وتوثيق وتحقيق: د.رفيعة غباش، الإمارات: إصدارت متحف المرأة، 2017م، ص20 وما بعدها.

(3) خفاجي، محمد عبد المنعم: **الأدب في التراث الصوفي**، القاهرة: مكتبة غريب، د.ت، ص113.

(4) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، مادة (نجا)، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، القاهرة: دار المعارف، ص4361.

(5) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: **الفروق اللغوية**، حققه وعلق عليه: محمد إبراهيم سليم، مصر، القاهرة: دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ص63.

(6) الأزهري، محمد بن أحمد: **تهذيب اللغة**، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط1، بيروت: دار إحياء التراث العربي، 2001م، مادة ( نجي )، ص 135/ 11 .

(7) مصطفى، إبراهيم وآخرون: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، القاهرة، تركيا: دار الدعوة، 1989م، مادة (نجو)- ص 905/ 2 .

(8) أثر تظافر حروف المعاني في بنية المناجاة ودلالتها في الصحيفة السجادية، ص322.

(9) بلعلي، آمنة : **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002م، ص94.

(10) علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985م، ص205.

(11) وردت المناجاة عند الصوفية بمعناها اللغوي مقرونة بالصلاة أو الأذكار أو بعض الأحوال الصوفية في كتب التصوف المختصة، ومن المصادر الصوفية التي عرفت المناجاة ما أورده الطوسي (ت378هـ) بأنها: "مخاطبة الأسرار عند صفاء الأذكار للملك الجبار" ينظر: الطوسي، أبو نصر السراج : **اللمع**، مصر، القاهرة: دار الكتب الحديثة، 1960م، ص426. وأما عند القشيري (ت465هـ) فقد ذكر بأنها: "مسامرة بين الحبيبين لايسمعهما ثالث" ، القشيري، عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك بن طلحة النيسابوري : **أربع رسائل في التصوف**- تقديم: قاسم السمرائي، بغداد : مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1969م ، ص49. وهذان التعريفان اعتبرا المناجاة ضرباً من المخاطبة التي يفضي فيها المخاطب إلى الله، فيبوح فيها بسره إليه – جل شأنه- بقلب صاف، مستحضراً عظمة المحبوب وسلطانه.

(12) دومة، خيري: "المناجاة نوعاً أدبياً، دراسة في كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي" . **مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين**: العدد 26، 2015م، ص289. ويرى بعض النقاد أن ذيوع فكرة التأمل والمناجاة عند بعض الشعراء كان هروبا من الواقع المعيش، الممتلئ بمنغصات البشر، إلى الطبيعة ومكوناتها، ونقائها، وصفائها، ينظر: القرالة، إلهام: "التأمل والمناجاة في شعر محمود إسماعيل، ديوان صوت من الله نموذجا" . **مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر**: مج29، العدد 115، 2018م- ص5.

(13) زايد، علي عشري : **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط4، القاهرة: مكتبة ابن سينا، 2002م، ص209.

(14) : **لسان العرب**، مادة (رأى)، ص1537.

(15) فتحي، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبية**، صفاقس: المؤسسة العربية للناشئين المتحدين، 1986م، ص189.

(16) صبحي، محيي الدين : **الرؤيا في شعر البياتي**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987م، ص22.

(17) ديوان فتاة العرب، ص780.

(18) ديوان فتاة العرب، ص780.

(19) ديوان فتاة العرب، ص780.

(20) ديوان فتاة العرب، ص780، 784.

(21) ديوان فتاة العرب، ص781، 782، 783.

(22) الجودي، لطفي : **النص الصوفي بوصفه أفقاً تأويلياً، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محيي الدين** بن عربي، ط1، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوويع، 2011م، ص85.

(23) الخالدي، ياسر وآخرون: " خطاب المناجاة النسقي عند الشعراء الفقهاء في العصر العباسي الثاني " . **مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى ، العراق**: العدد 263، 2017م، ص6.

(24) الحكيم، سعاد : **المعجم الصوفي**، ط1، بيروت: دار ندرة للطباعة والنشر، 1981م، ص359.

(25) القشيري، عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك بن طلحة النيسابوري : **الرسالة القشيرية**، تحقيق: كريم عطا، دمشق: مكتبة دار طيبة، 2000م، ص474.

(26) إبراهيم، إبراهيم مصطفى : **إحياء النحو**، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951م، ص31.

(27) ديوان فتاة العرب، ص781.

(28) ديوان فتاة العرب، ص780، 784.

(29) ديوان فتاة العرب، ص784.

(30) ديوان فتاة العرب، ص780.

(31) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ط3، بغداد: مكتبة النهضة1967م، ص 287.

(32) قضايا الشعر المعاصر، ص287.

(33) ديوان فتاة العرب، ص781، 782، 783.

(34) ديوان فتاة العرب، ص784.

(35) قضايا الشعر المعاصر، ص276.

(36) مرعي، محمد سعيد : " الحوار في الشعر العربي القديم، شعر امرئ القيس أنموذجا " – **مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية**، جامعة تكريت، العراق: مج-14 العدد3 ، 2007م، ص66.

(37) نجم، محمد يوسف : **فن القصة**، ط1، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955م، ص234.

(38) ديوان فتاة العرب، ص780.

(39) ديوان فتاة العرب، ص780، 784، 785.

(40) الهاشمي، أحمد : **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط12، مصر: المكتبة التجارية، 1960م، ص79.

(41) ديوان فتاة العرب، ص780، 784، 785، 786.

(42) الشايب، أحمد: **الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية**، ط8، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1991م، ص130، 132.

(43) جدوع، عزة محمد: "التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر"، **مجلة فكر وإبداع**، الكويت: العدد 9، 1953م، ص136، 137.

(44) ديوان فتاة العرب، ص780.

(45) ديوان فتاة العرب، ص781، 782.

(46) ديوان فتاة العرب، ص782.

(47) ديوان فتاة العرب، ص782.

(48) ديوان فتاة العرب، ص781.

(49) ابن ماجة، أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني: **صحيح سنن ابن ماجه**، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف، 1997م، ص3084.

(50) ديوان فتاة العرب، ص783.

(51) الترمذي، أبو عيسى محمد: **سنن الترمذي**، تحقيق: بشار عواد معروف، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1998م، ص2450.

(52) ديوان فتاة العرب، ص783.

(53) ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد: **مسند الإمام أحمد بن حنبل**، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرين، ط1، مؤسسة الرسالة، 2001م، ص7479.

(54) ديوان فتاة العرب، ص784.

(55) الألباني، محمد ناصر الدين: **ضعيف الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)**، ط3، المكتب الإسلامي، 1988م، ص1182.

(56) الحمادي، لطيفة عبد الله: **المقالة في أدب أحمد حسن الزيات: دراسة في المقومات الفكرية والبناء الفني (رسالة دكتوراه)**، دبي: كلية الدراسات الإسلامية والعربية، 2014م/ 2015م، ص319.

(57) المقالة في أدب أحمد حسن الزيات، ص288.

(58) الفرج، علي: **تكوين البلاغة؛ قراءة جديدة ومنهج مقترح**، ط1، إيران: دار المصطفى لإحياء التراث، د.ت، ص194.

(59) ديوان فتاة العرب، ص780.

(60) ديوان فتاة العرب، ص780.

(61) ديوان فتاة العرب، ص783، 784.

(62) عبد الرحمن، طـه: **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي،

1998م، ص13.

(63) ديوان فتاة العرب، ص 785.

(64) قضايا الشعر المعاصر، ص132، 133.

(65) نافع، عبد الفتاح صالح : **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، ط1، الأردن: مكتبة المنار، 1985م، ص30.

(66) ديوان فتاة العرب، ص784.

(67) ديوان فتاة العرب، ص781، 782، 784.

## المراجع بالحروف اللاتينية

### References in Roman Scripts


(1) Ābrahym, Ābrahym mṣṭfā: āḥyāʾ al-nḥw, alqāhrh: mṭbct lġnt al-tālyf wa al-trğmh wa al-nšr, MCMLI.

(2) Al-āzhry, mḥmd bn āḥmd: thḏyb al-lġh, tḥqyq: mḥmd ʿwḍ mrʿb, ṭ1, byrwt: dār āḥyā al-trāṯ al-ʿrby, MMI.

(3) Al-ālbāny, mḥmd nāṣr aldyn: dʿyf al- ğāmʿ al-ṣr wa zyādth (al-fṭḥ al-kbyr), ṭ3, al-mktb al-āslāmy, MCMLXXXVIII.

(4) Āymn, āsyl sāmy: āṯr tẓāfr ḥrwf al-mʿāny fy bnyt al-mnāğāt wa dlālthā fy al-ṣḥyfh al-sğādyh- mğlt al-qādsyh llʿlwm al-ānsānyh, ğāmʿt al-qādsyh, al-ʿrāq: m ğ20, alʿdd1, MMXVII.

(5) blʿly, ʿāmnh: thlyl al- ḫṭāb al-ṣwfy fy ḍwʾ al-mnāhğ al-nqdyh al-mʿāṣrh, ṭ1, al-ğzāʾr: mnšwrāt al-āḫtlāf, MMII.

(6) Al-trmḏy, ābw ʿysā mḥmd: snn al-trmḏy, tḥqyq: bšār ʿwād mʿrwf, byrwt: dār al-ġrb al-āslāmy, MCMXCVIII.

(7) ğdwʿ, ʿzh mḥmd: al-tnāṣ mʿ al-qrān al-krym fy al-šʿr al-ʿrby al-mʿāṣr, mğltlfkr wa ābdāc, al-kwyt: alʿdd9, MCMLIII.

(8) Al-ğwdy, ltfy: alnṣ al-ṣwfy bwṣfh āfqā tāwylylā qrāʾt fy tğrbt al-tāwyl al-ṣwfy ʿnd mhy al-dyn bn ʿrby, ṭ1, al-qāhrh: mwāsst al-mḫtār llnšr wa al-twzyʿ, MMXI.

(9) Al- ḥkym, sʿād: al-mʿğm al-swfy, ṭ1, byrwt: dār ndrh llṭbāʿh wa alnšr, MCMLXXXI.

(10) Al-ḥmādy, lṭyfh:ʿabdallh: al-mqālh fy ādb āḥmd ḥsn al-zaāt drāsh fy al-mqwmāt al-fkryh wa al-bnāʾ al-fny (rsālt dktwrāh), dby: klyt al-drāsāt al-āslāmyh wa al-ʿrbyh, MMXV/MMXIV.

(11) Ābn ḥnbl, bw ʿabdallh āḥmd bn mḥmd: msnd al-āmām āḥmd bn ḥnbl, tḥqyq: šʿyb al-ārnāwwṭ wa

āḫrwn, ṭ1, mwāsst alrsālh, MMI.

(12) Al-kaldy, Yasr wa ahrwn: "htab al mnagat al-nasqy nd al – sra al-fqha fy al-sr- al-basy al-tany"- mglt awrwk, ll lwm al- ansanyah, gamt al- mtna, al- raq: al-dd 263, MMXVII.

(13) ḫfāğy, mḥmd ʿabdalmnʿm: al-ādb fy al-trāṯ al-ṣwfy, al-qāhrh: mktbt ġryb.

(14) Dwmh, hyry: " al-mnagat nwa adbya drash fy ktab al- asrat al-lahyh l a by hyan al- twhydy": mglt al-lwm al-ansanyh, gamt al- bhryn: al-add 266, MMXV.

(15) Zāyd, ʿly ʿšry: ʿn bnāʾ al-qṣydh al-ʿrbyh al-ḥdyṯh, ṭ4, al-qāhrh: mktbt ābn synā, MMII.

(16) Al-zrkly, ḫyr al-dyn: al-āʿlām (qāmws trāğm lāšhr alrğāl wa al-nsāʾ mn al-ʿrb wa al-mstʿrbyn wa al-mstšrqyn), ṭ14, byrwt, lbnān: dār al-ʿlm llmlāyyn, MCMXCIX.

(17) Al-swydy, ʿwšh bnt ḫlyfh: dywān ftāt al-ʿrb, ğmc wa twṯyq wa thqyq: d.rfyʿh ġbāš, al-āmārāt: āṣdārāt mtḥf al-mrāh, MMXVII.

(18) Al-šāyb, āḥmd: al-āslwb drāsh blāġyh thlylyb lāṣwl al-āsālyb al-ʿrbyh, ṭ8, al-qāhrh: mktbt al-nhḍh al-mṣryh, MCMXCI

(19) ṣbḥy, mḥy al-dyn: al-rwāyā fy šʿr al-byāty, bġdād: dār al-šwāwn al-ṯqāfyh al-ʿāmh, MCMLXXXVI.

(20) Al-ṭwsy, ābu nṣr al-srāğ: al-lmʿ, mṣr, al-qāhrh: dār al-ktb al-ḥdyṯh, MCMLX.

(21) ʿAbd al-rḥman, ṭh: al-lsān wa al-myzān āw al-tkwṯr al-ʿqly, al-dār al-byḍā, al-mġrb: al-mrkz al-ṯqāfy al-ʿrby, MCMXCVIII.

(22) Al-ʿskry, ābu hlāl al-ḥsn bn shl: al-frwq al-lġwyh, ḥqqh wa ʿlq ʿlyh: mḥmd ābrāhym slym, mṣr, al-qāhrh: dār al-ʿlm wa al-ṯqāfh llnšr wa al-twzyʿ.

(23) ʿlwš, sʿyd: mʿğm al-mṣṭlḥāt al-ādbyh al-mʿāṣrh, byrwt: dār al-ktāb al-lbnāny, MCMLXXXV.

(24) fthy, ābrāhym: mʿğm al-mṣṭlḥāt al-ādbyh, ṣfāqs: al-mwāssh al-ʿrbyh llnāšāyn al-mtḥdyn, MCMLXXXVII.

(25) Al-frğ, ʿly: tkwyn al-blāġh, qrāʾh ğdydh wa mnhğ mqtrḥ, ṭ1, āyrān: dār al-mṣṭfā lāḥyāʾ al-trāṯ.

(26) Al-qralh, alham: "al-taml wa al-mnagat fy sr mhmwd asma yl dywan swt mn al-llh nmwdga": mglt bhwt klyt al-adab,gamt al-mnwfyh,msr- mgld29, al-dd 115, MMXVIII.

(27) Al-qšyry, ʿabd al-krym bn hwzān bn ʿabd almlk bn ṭlḥh al-nysābwry: ārbʿ rsāyl fy al-tṣwf, tqdym: qāsm al-smrāy, bġdād: mṭ bʿt al-mğmʿ al-ʿlmy al-ʿrāqy, MCMLXIX.

(28) Al-qšyry, ʿabd al-krym bn hwzān bn ʿabd almlk bn ṭlḥh al-nysābwry: al-rsālh al-qšyryh, thqyq: krym ʿṭā, dmšq: mktbt dār ṭybh, MM.

(29) Ābn māğh, ābn ʿabdallh bn yzyd al-qzwyny: ṣḥyḥ snn ābn māğh, thqyq: mḥmd nāṣr al-dyn al-ālbāny, mktbt al-mʿārf, MCMXCVII.

(30) mrʿy, mḥmd sʿyd: al-ḥwār fy al-ʿrby šʿr āmrā al-qys ānmwḏā, mğlt ğāmʿt tkryt llʿlwm al-ānsānyh, ğāmʿt tkryt, al-ʿrāq: m ğ14, al-ʿdd3, MMVII.

(31) mṣṭfā, ābrahym wa āḫrwn: al-mʿḥm al-wsyṭ, mğmc al-lġh al-ʿrbyh, al-qāhrh, trkyā: dār al-dʿwh. MCMLXXXIX

(32) Al-mlāykh, nāzk: qḍāyā al-šʿr al-mʿāṣr, ṭ3, al-ʿrāq: mktbt al-nhḍh, MCMLXVII.

(33) Ābn mnẓwr, ābu al-faḍl ğmāl al-dyh mḥmd bn mkrm: lsān al-ʿrb, tḥqyq: ʿabd-āllh aly al-kbyr wa āḫrwn, al-qāhrh: dār al-mʿārf.

(34) Nāfc, ʿabd al-ftāḥ sālḥ: ʿḍwyt al-mwsyqā fy al-nṣ al-šʿry, ṭ1, al-ārdn: mktbt al-mnār, MCMLXXXV.

(35) Nğm, mḥmd ywsf: fn al-qṣh, ṭ1, dār byrwt llṭbāh wa al-nšr, MCMLV.

(36) Al-hāšmy, āḥmd: ğwāhr al-blāġh fy al-mʿāny wa al-byān wa al-bdyʿ, ṭ12, mṣr: al-mktbh al-tğāryh, MCMLX.

# مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير
**أ. د. عثمان حمود الخضر**

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف المجالات العلمية.

## ومن أبوابها

- البحوث العربية
- البحوث الإنجليزية
- البحوث الفرنسية

## الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول العربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب: 170073 الخالدية - الرمز البريدي: 72451 الكويت
تلفون: 24984067 - 24984066 - 24833705 (965)
البريد الإلكتروني: jgaps@ku.edu.kw
موقع المجلة: www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps
: jgaps.kuniv : jgaps_ku : jgaps.ku