الإبداع والتلقي في الشعر النسوي السعودي
(شعر ثريا قابل نموذجا)

اعداد
د.عذباء بنت محمد بن إبراهيم العجاجي
أستاذ الأدب والنقد المساعد- قسم اللغة العربية
كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالدوادمي
جامعة شقراء/ المملكة العربية السعودية

ملخص البحث:
يتناول البحث أنماط الإبداع والتلقي في الشعر النسوي السعودي وتحديدا عند الشاعرة المبدعة **(ثريا قابل)** التي تعد أول شاعرة سعودية تطرح ديوانا شعريا باللغة الفصحى باسمها الصريح، وتعد من أوليات الشاعرات اللاتي تغنى بشعرهن الكثير من المطربين والمطربات، ويهدف البحث إلى رصد تحولات الكتابة الشعرية للشاعرة، من خلال رؤيتها الخاصة للإبداع الشعري، ومن ثم يتناول الصوت والصدى لهذه الرؤية من خلال أنماط الإبداع ومستويات التلقي عند ثريا قابل، وما يتبعها من مظاهر مختلفة للتأويل ذي الأبعاد الفكرية المتنوعة، وقد اعتمدت الدراسة ديوانها في طبعته الثانية عام ١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م، وزارة الثقافة والإعلام، وكذلك تلك ظلالي (مختارات شعرية) في طبعته الثانية، الطاووس للنشر ١٤٤٥هـ، ثم يتناول البحث الشعر الفصيح إلى جانب الشعر الغنائي.

الكلمات المفتاحية: الإبداع والتلقي؛ الشعر النسوي السعودي؛ ثريا قابل- أشعار.

المقدمة:

- **إشكالية الدراسة:**

تسعى هذه الدراسة إلى تناول أنماط الإبداع والتلقي في الشعر النسوي السعودي وتحديدا عند الشاعرة المبدعة **(ثريا قابل)** التي تعد أول شاعرة سعودية تطرح ديوانا شعريا باللغة الفصحى باسمها الصريح، وتعد من أوليات الشاعرات اللاتي تغنى بشعرهن الكثير من المطربين والمطربات، وكانت الشاعرة تعكس بنتاجها كثيرا من القضايا التي تناولتها بوصفها كاتبة مبدعة؛ فقد كانت تمتلك رؤية واضحة تجاه القضايا الاجتماعية والفكرية والثقافية والسياسية التي عايشتها وتجاوبت معها؛ فكانت شاهدة على التاريخ في كثير من طرحها.

- **أهداف البحث:**

يهدف البحث إلى رصد تحولات الكتابة الشعرية للشاعرة، من خلال رؤيتها الخاصة للإبداع الشعري، ومن ثم يتناول الصوت والصدى لهذه الرؤية من خلال أنماط الإبداع ومستويات التلقي عند ثريا قابل، وما يتبعها من مظاهر مختلفة للتأويل ذي الأبعاد الفكرية المتنوعة، بعدما تحققت المعايير الجمالية التي لا غنى عنها في أي نص أدبي، باختلاف جنسه ونوعه وشكله ونمطه، وقد اعتمدت الدراسة ديوانها في طبعته الثانية عام ١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م، وزارة الثقافة والإعلام، وكذلك تلك ظلالي (مختارات شعرية) في طبعته الثانية، الطاووس للنشر ١٤٤٥هـ.

من ثم سيتناول البحث الشعر الفصيح إلى جانب الشعر الغنائي، وقد تم تناول كل منهما بحسب رؤية خاصة؛ فالأول يتميز بالعمق في الدلالة، والتنوع في التصوير الفني، ويرتقي إلى التذوق الأدبي والنقدي، والثاني يتميز بالبساطة ويتوازى ومستوى التلقي التذوقي من عامة الناس.

- **منهج البحث**

ويقوم البحث على المنهج الفني التحليلي للنصوص واستقرائها، من خلال توظيف التحليل الفني للنصوص في سبيل تفسير الخطاب الشعري كله، وتناول عناصره التي يرتكز عليها، والكشف عن أنماط الإبداع والوقوف على مستوى التلقي، ومن ثم رصد الظواهر الفنية والبنى الفكرية والثقافية والاجتماعية لهذا الإبداع الشعري التي تعكس ظواهر محددة للشعر النسوي السعودي عامة.

- **خطة البحث:**

يأتي هذا البحث في تمهيد ومبحثين وخاتمة، يتناول التمهيد نبذة عن الإبداع والتلقي في الشعر العربي، ثم نبذة عن الشاعرة ثريا قابل. ويدرس المبحث الأول **أنماط الإبداع الشعري عند ثريا قابل ومستويات التلقي**، من خلال: أولا: نمط الإبداع الشعري الفصيح، والتلقي الأدبي النقدي له، وثانيا: أساليب تشكّل الشعر الغنائي، والتلقي التذوقي له، ويدرس المبحث الثاني **خصائص الإبداع الشعري عند ثريا قابل**، من خلال: أولا: البنى الفكرية والثقافية والاجتماعية وتنوع الدلالة، وثانيا: الظواهر الفنية في الخطاب الشعري النسوي السعودي، كبنية عنوان الديوان، والمعجم الشعري، والبنية النصية، مع معالجة الصورة الشعرية، والتكثيف التصويري، والسرد القصصي، وأنماط التناص.

التمهيد:

أولا: نبذة عن الإبداع والتلقي في الشعر العربي:

يقصد **بالإبداع** الملكة التي يستطيع بها الأديب – شاعرا كان أو كاتبا - أن يبدع في مجالات جديدة، فيقال: "أبدع الشيء: اخترعه لا على مثال، وبدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه: أنشأه وبدأه"[١]، بينما يظهر التلقي نتيجة تلاقح المناهج النقدية، فـ "العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي النفسي الاجتماعي، ثم لحظة المؤلف، ثم

[١] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ٢٠١٤م، ١/ ١٥٢.

لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات منذ القرن العشرين، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيما نظرية التلقي في السبعينات منه"[١].

ويعد **التلقي** من أهم النظريات الحديثة التابعة للممارسة النصية، من حيث تعدد أساليب قراءة النص، وتنوع مستويات الاستقبال والتلقي، ويعد المتلقي – سواء أكان قارئا أم مستمعا أم مشاهدا - المحور الرئيس في إبداع النص من حيث قيامه بتحديد مسار النص، وفقا لرؤيته الخاصة في استقباله وتأويله، ومن ثم الإسهام في تشكيل الأثر الأدبي له، ولقد اتضح "أن تقويم الأدب من قبل القراء يعد المؤشر الرئيس على الدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي لحياة المجتمعات المتعاقبة... أي العلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والتلقي"[٢]. وفي التلقي تكون "العلاقة بين المؤلف والمتلقي تعدت حدود الإنتاج والاستهلاك لتصل إلى مرحلة التأثر والتأثير وإيجاد العلاقة بين النص والمتلقي من حيث مدى تأثر النص به، وكيفية تلقيه للنص، وإشباع رغبة المتلقي من النص واستجابته له"[٣].

وتجدر الإشارة إلى أن المبدع والنص والمتلقي يمثلون الثلاثية المحورية للعمل الأدبي، وإننا عندما نقف على النصوص ندرك تفاوتها من حيث ذات النص، والإبداع، والتلقي، وفي هذه الدراسة يتجاذب كل من الإبداع والتلقي النص، ليحكم عليه من خلالهما. وترى نظرية التلقي أن أهم شيء في عملية التواصل الأدبي هي المشاركة الإيجابية بين المؤلف والمتلقي، أي إن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من مكانة المتلقي الفاعلة في العملية الإبداعية؛ إذ المنوط به إعادة إنتاج الدلالات والربط بينها؛ مما يقربه من الإبداع الذي اضطلع به المؤلف بداية، من ثم نكون بصدد شبه التحام بين الإبداع والتلقي؛ بما يثري النص في نهاية المطاف؛ إذ إن المؤلف/المبدع في حقيقة الأمر ما هو إلا قارئ لمجموعة من النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له، ففي رحاب الإبداع النصي "يسهم القارئ المتلقي في إنتاج دلالات النصوص، وفي توليد المعاني، بتلقي رؤية النص للعالم، فهو يقوم بدور المشارك والمحاور"[٤].

(ب) نبذة عن الشاعرة ثريا قابل:

برزت الشاعرة ثريا قابل من خلال الممارسة الأدبية في الصحف والمجلات في وقت كانت الشاعرة السعودية تتخفى خلف الأستار والاسم المستعار، في ظل ما كان من موقف المجتمعات من المرأة الأديبة والشاعرة – الذي كان ظاهرا منذ القدم وفي أغلب المجتمعات- ومنعها من الظهور لظروف خاصة كنظرة المجتمع السائدة، بحيث لم تتمكن من منافسة الرجل في كثير من جوانب الحياة.

عرفت ثريا قابل بأنها صاحبة أول ديوان شعري نسائي فصيح ينشر باسمها الصريح، حينما انتشرت ظاهرة الأسماء المستعارة في عصر كانت فيه المرأة ممنوعة من الظهور والكتابة لأسباب اجتماعية، وقد لقبت بـ"شاعرة الحجاز" و"خنساء الجزيرة العربية"، وهي إحدى رائدات الشعر النسوي السعودي، فهي كاتبة وصحفية وشاعرة أشرفت على تحرير الصفحة النسائية في جريدة (البلاد) تحت عنوان (النصف الحلو)، ثم كتبت في صحيفة (عكاظ)، وكتبت عددا من المقالات في (قريش) في مكة، وفي (الأنوار) في لبنان في الستينيات، وأسست مجلة (زينة) وتولت رئاسة تحريرها.

تميزت ثريا قابل بالثقافة الواسعة، فهي بطبيعتها الأنثوية "تتوق إلى التغيير، وتتحفّز للمواجهة، وتبحث عن الحضور، كما أنها في الوقت نفسه تسعى إلى التأثير فيمن حولها، والإسهام في حل مشاكلهم، تولت رئاسة تحرير مجلة نسائية عربية تصدر في باريس بفرنسا، هي مجلة (زينة)،

---

(١) هاني فراج: صناعة قراءة النص الإبداعي، أفق النص بين أوجه القراءة والتأويل، مركز تكوين، ط١، ١٤٣٧هـ، ٢٠١٦م، ص٥٩.

(٢) حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٢م، ص١٦٥.

(٣) موسى سامح ربايعة: جماليات الأسلوب والتلقي، عمّان، دار جرير للنشر، ط١، ٢٠١١م، ص ٩٩.

(٤) هاني فراج: صناعة قراءة النص الإبداعي، أفق النص بين أوجه القراءة والتأويل، ص٣٧.

وشاركت في الأمسيات الشعرية"[١]، كانت في كتاباتها تمزج بين المقالات الحقوقية من جانب، وعذوبة الشعر الغنائي من جانب آخر، فتقول: "حقيقة أنا كتبت واشتهرت بالشعر الشعبي، وافتخر أن من تغنى بكلماتي هم عمالقة الطرب السعودي، مثل فوزي محسون، وطلال مداح، ومحمد عبده، واعتبر نفسي شاعرة اللحظة أو الموقف، فأنا لا أكتب قصة، ولكن أرصد حالة، بعد أن أخزن كل المواقف والأحداث التي أمر بها"، وحول المشاعر والعواطف تضيف: "البساطة هي سر جمال الأغنية، كنت أتطرق إلى المشاعر والعواطف التي أرى أن كل بيت سعودي بات يفتقر إليها"[٢].

يعد ديوانها **(الأوزان الباكية)** الأول والوحيد في إبداعها الشعري الكتابي، ولعلها عللت غيابها موضحة ذلك: "أسوأ ما يواجه الموهوب هو تكالب أحداث الحياة، فالحضور كان عندما يتطلب الحضور، والغياب هو غياب الحس الفني"، وحول مفاجآت الحياة وآلامها تقول: "كل فترة كنت أصدم برحيل عزيز وغال يأخذ معه جزءا من مشاعري التي تتطلبها الكتابة، فالكتابة إن لم تحضر الروح والمشاعر تصبح من أصعب الأشياء"[٣]، وقد شكّل الديوان صدى بين القراء، وأحدث معارك ثقافية دارت حوله، فكان الشدو إعلاء لفكر المرأة السعودية عبر القصائد الفصحى والغنائية ذات اللغة العربية الوسيطة، والمنبثقة من ثقافات المتلقين، والمتوائمة مع الإبداع الشعري، وهذان الأسلوبان من السمات التي ميزت الإبداع الشعري للشاعرة. كما كانت ثريا قابل مدافعة عن حقوق المرأة السعودية فدافعها الأول للكتابة كان "الدفاع عن حقوق المرأة السعودية، وإيصال مطالبها موضحة أن كل الممانعات التي واجهتها كانت من أشخاص خارج المناصب الرسمية، وكانوا يلقبونها بألقاب غير جيدة، إلى درجة الطعن في شخصيتها وأخلاقها"[٤].

وتجدر الإشارة في هذا الصدد أنه من الجائز الاعتداد برأي المبدع/المؤلف في العملية الإبداعية، بالرغم من أنه يقع خارج البنية الداخلية للنص الأدبي، لكنه بأي حال من الأحوال يوازي المتلقي، فهذا ينتج ويبدع، وذاك يتلقى ويبدع أيضا عبر تأويلاته اللانهائية لدلالات النص؛ بما يشي باندماج بين عمليتي الإبداع والتلقي، ويسم كلا من المؤلف والمتلقي بالإيجابية، ومن ثم النص بالثراء وتعدد الإشعاع الدلالي. ولقد كانت الشاعرة تتسم بالانتماء للذات وللأسرة وللمرأة وللوطن وللعروبة، تقول: "مجتمع الحارة يمثل بالنسبة لي عائلتي الكبيرة، وهذا الشعور والإحساس افتقدناه هذا الزمن، حيث باعدت الأحياء الكبيرة بين الناس وسرقتهم المشاغل من التواصل"[٥].

*****

المبحث الأول: أنماط الإبداع الشعري عند ثريا قابل ومستويات التلقي:

لقد كان الإبداع ملكة لازمت الشاعرة عبر رحلة بحثها عن ذاتها، فعندما صوّرت ألمها ومعاناتها، عمدت إلى البوح عن مكنوناتها التي تتميز بالوعي وبالرغبة في التغيير، كما بثت عن طريقها رؤيتها للأحداث والأوضاع من خلال نهج متفرد عن غيره، ولابد للإبداع من منبع ومسار، وكانت ثريا قابل في رحلتها الشعرية في ظل مستوى التلقي تسير في مسارين، هما: الشعر بالفصحى، والشعر الغنائي باللغة المبسطة، وقد التزمت في كلا المسارين لغة تتميز بالوضوح والسهولة.

وقد سار إبداع الشاعرة في هذين المسارين، حيث نشرت الإبداع الشعري الفصيح كتابة، وأذاعت الإبداع الشعري العامي لحنا وغناء، ولعل ذلك وفقا لرؤيتها ورؤية المجتمع، والموقف الرافض لنشر

---

(١) عائشة جعفري: الشاعرة ثريا قابل نسجت كلمات الحب وظلت في ذاكرة الأجيال، الشرق الأوسط، ١١محرم ١٤٤٢هـ، ٣١ أغسطس ٢٠٢٠م.

(٢) عائشة جعفري: الشاعرة ثريا قابل نسجت كلمات الحب وظلت في ذاكرة الأجيال.

(٣) المرجع السابق.

(٤) المرجع السابق.

(٥) المرجع السابق.

الشعر العامي وتنظيره، وكأنها تؤكد "أن الإبداع عملية ذاتية تلقائية وليس من العدل أن يقف الناس ضد عملية الإبداع والخلق الذهني الذي يولد عند الشاعر العامي أو الفصيح على حد سواء"[١]، وهذا يجب أن يحترم الشعر العامي الغنائي، ويدرس ويتلقى كموروث، وليس علما وتنظيرا، فالشعر العامي يمثل منطقة جغرافية وإقليمية وفترة زمنية معيشة واقعا، ويسجل لهجات وتقليدا، ويعكس عادات وحياة.

وهذان النوعان من الإبداع هما نتيجة اللغة، فاللغة هي قوام الشعر، وهي الأصل الذي يقوم عليها، "واللغة العربية كغيرها من اللغات تطورت على مر العصور، ومرت بطورين: لغة المعجم والعلم والأدب، ولهجة العامة، وعندما يقصد الشاعر إلى التأثير بالمتلقي، يقوم بتوظيف اللغة من خلال أفكاره وعواطفه من خلال اللغة المناسبة له وللبيئة التي يعيش فيها، من لغة فصيحة أو عامية، فيخرج لنا الشعر فصيحا أو شعبيا"[٢]، وأخذ كلا النوعين من الشعر نموه، بحسب نوع المجتمع ودرجة ثقافته، فكلما صعد ذلك المجتمع بثقافته كان له الأنسب الشعر الفصيح، والعكس بالنسبة إلى الشعر العامي ...، فالشاعر الذي لديه ثقافة لغوية كبيرة، واطلاع واسع على أسرارها يعكسها في نتاجه بفن مقتدر، وتميز من خلال الشعر الفصيح، أما الأدب الشعبي، المتمسك بهذه اللغة فقد وجد ضالته بالشعر العامي[٣]، والشاعرة تميزت بمراعاة التنوع الثقافي للمجتمع، وتفاوته في ذلك فأبدعت في النوعين معا.

وجدير بالذكر أن كل نص يرتكز على عملية الاستقبال/التلقي، ولابد لهذا التلقي من تفاوت، وفق مستويات تتحدد تبعا لنوع الشعر وجودته، ومدى قربه من المتلقي، وأيضا تماهيه مع روحه وذائقته، كما أن مستوى التلقي يتحدد وفق البيئتين المكانية والزمانية، وكذا وفق الظروف البيئية والثقافية والاجتماعية، والذوق والإحساس بجماليات الإبداع، وإن كان من الصعوبة الوقوف على درجات التذوق ومستوياته المتباينة، ومع هذا فثمة إمكانية للوقوف على الأثر الذي يحدثه النص في المتلقي فنيا وأسلوبيا ومعنويا؛ إذ يحدث التلقي عندما "تندمج ذات القارئ مع النص، عن طريق أسئلة متعددة يعرضها الناقد على النص، فتأتي الإجابة مزدوجة منه اعتمادا على النتاج الأدبي .أن وجود الثنائية: النص والقراءة هي عملية حياة جديدة، إعادة إنتاج النص، ونقد النقد، من خلال الولوج إلى أعماقه، وإيجاد التماسك والانسجام بين الفكر والعاطفة، والمناسبة، والبيئة"[٤].

وتجدر الإشارة إلى أن القراء لا يتساوون في تلقيهم أو نظرتهم إلى النص، فثمة من قسمهم إلى أنماط ثلاثة، كما يلي:

(١) القارئ العادي: وهو الذي لا يضيف للنص شيئا، ويسمى القارئ السلبي/المستهلك.

(٢) القارئ العارف أو المهتم/المنتج: وهو الذي يستطيع - وفق خبراته وثقافته - إعادة إنتاج النص الأدبي في نفسه.

(٣) القارئ الناقد: وهو الذي يتجاوز إنتاج النص في نفسه إلى إنتاجه كذلك كتابيا، بمعنى أنه قادر على صياغة النص من جديد في قراءة تؤثر بدورها في قارئ آخر[٥].

ولقد بدا الإبداع الشعري الفصيح، والشعر الغنائي العامي لثريا قابل عبر التلقي والاستقبال من خلال عدة مستويات متفاوتة، وسنقف عند كل مستوى منها بحسب الأثر الفني والدلالي لهذا الإبداع، فقد

---

(١) مرزوق بن تنباك: الفصحى ونظرية الفكر العامي، مركز البحوث بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٦م، ص ٢٤٣.

(٢) تحسين فاضل عباس: الشعر العربي بين الفصحى والعامية، مجلة دواة، بغداد، مج٤، ع١٣، أغسطس٢٠١٧م، ص٤٣.

(٣) انظر: تحسين فاضل عباس: الشعر العربي بين الفصحى والعامية، ص٤٣.

(٤) المرجع السابق، ص٣٣.

(٥) هاني فراج: صناعة قراءة النص الإبداعي، أفق النص بين أوجه القراءة والتأويل، ص٦٢.

سار التلقي بحسب ذلك في مسارين: التلقي الأدبي النقدي، للشعر الفصيح، والتلقي التذوقي الغنائي، للشعر الغنائي العامي. ولكل نوع من هذه الأنواع الشعرية سمات وخصائص شكلت النص وأثرت في التلقي، ولنقف بداية على السمات المميزة لكل نوع من خلال دراسة التشكلات الإبداعية، ثم نقف على مستويات تلقيها، حيث سنتناول أولا الشعر الفصيح مقرونا بمستويات التلقي، ثم نعرج على النمط الثاني، أي الشعر العامي، ومستوى تلقيه.

أولا: نمط الإبداع الشعري الفصيح:

طرحت الشاعرة ديوانها الأول والوحيد **(الأوزان الباكية)** بالشعر الفصيح، وفق الشعر الحر حيث تحررت من الوزن والبحور الشعرية التقليدية، ونوعت في القوافي، وذلك تماشيا مع الحركة الإبداعية الشعرية الحديثة، ومراعاة لزمن المتلقي وذائقته النقدية والشعرية. وقد جاء هذا الإبداع فنيا وموضوعيا متماشيا مع النهضة الأدبية شكلا ومضمونا، وفيما يلي عرض لهذا النمط الإبداعي الشعري عبر:

عتبات الديوان:

يتصدر الديوان إهداء يأتي على مستويين: المستوى الضيق محدود الأفق، المنغلق على ذات الشاعرة، ثم المستوى الواسع المتجاوز للأفق الذاتي إلى الوجود كله، فأولا: تمثل في الإهداء إلى الروح الأبوي، من خلال العمة، فالأبوة تعني الوطن والاحتواء والنور والضماد والنور والطريق، كانت هذه العمة الداعمة القوية للشاعرة، فكانت بمثابة الوطن، ثم تغيير الوضع المعيش لها، ففي النسخة الأخيرة (تلك ظلالي)، صرحت الشاعرة بكل حب وفخر: (إلى وطني ..إليه سعوديتي العظمى)، فقد حقّق لها الوطن الحلم الذي لازمها وسعت إليه: (هذه القصائد كانت مجرد حلم لأجيال سابقة)، وفي هذا انعكاس واضح لروح العصر، حيث يتجاوب الإبداع الشعري مع التغيير والتطور، ويتمثل صدى له.

كما صُدرت فاتحة الكتاب بـ (الباء) (بعمري) لتأكيد فداء الحجاز بالروح، والحجاز جزء من كل في إشارة إلى الوطن، وتحمل بعدا ثقافيا، فقد تميز الحجاز عن بقية أجزاء المملكة من زاوية الخصائص الأدبية والثقافية فبدا الحراك الأدبي من أوضح معالمه، وهنا تشير إلى انتماء ثقافي من حيث تميز الشاعرة بالأسلوب الفني الحجازي، وكذلك تأكيدا للانتماء المكاني، انتماء يحمل رؤية مستقبلية اجتماعية واعية من خلال استشراف المستقبل والآمال (أغراس وردة) وكأنها تتنبأ بالغد، وتعمل على التغير قدر الاستطاعة.

أولا: الاتجاه الوطني:

تميزت الشاعرة في هذا النمط الشعري بالحديث عن الوطن والعروبة، فقد احتل ذلك حيزا رئيسا لدى الشاعرة، وذلك في القصائد الأولى من الديوان تستشعر الشاعرة الوطن الكبير والعروبة وآلامها من حروب وصعاب، وتؤمن بها وتبتهج لانتصاراتها، فلبنان شجرة الأرز المحبة للسلام، ورغم الحزن والحروب، فهي أبية شامخة أبدا (سناك من شهب المجرة أخلد)، والجزائر ترفع علم الانتصار، ويكون (العمى) في سبيل الوطن ضياء، ومن ثم يأتي السلام من (الآهة الخرساء) التي فتقت الجراح في سبيل الكرامة، ممتدا فوق رمال سمر هي كل البلاد العربية التي لم تتحرر (فوق الرمال السمر تصنع أنجما من لؤلؤ)، ومتحققا بفعل جبهة وذات عربية سمراء، ومدمع مر(قطعا تهاوى فوق مبيض الرمال ملأ الخلايا بالدماء)، وبعد رحلة ألم وأمل وإيمان بالنصر والتحرير، تأتي العودة (إلى بلادي) تحلق الشاعرة كالطير وتشدو بالعطر والأريج، في رؤيا خضراء خصيبة فـ(يعيش بهذا الصغير الخفوق) النور والشروق والأمل.

ففي الإبداع الوطني للشاعرة تماسك نصي كتماسك هذه البلاد العربية، يبدو من خلال تكرار الألفاظ والمفاهيم، وفي مشهد من ذلك نجدها تزغرد لسلامة الوطن، ثم تنطلق إلى عرس فيه العطر واللآلئ هي(الدماء)، التي أبيحت، و(العمى) في سبيل التحرير، ولا زالت الدماء تسيل في سبيل الكرامة

و(معنى السلام)، فدم الكرامة قد (تدفق في الفؤاد) ليزرع كرامة تمتد على مدى (الرمال السمر) العربية، وهذه الرمال هي الذات العربية والجبهة السمراء التي كلها مآسي تملأ الخلايا بـ(الدماء) التي هي كاللؤلؤ والعطر (تذرو دموعا كالعطور)، إلى أن تصبح هذه الأوطان حرة أبية، والتي تمثلت لدى الشاعرة في وطنها (فتشدو هواك طيوب العبير)، من ثم فالتماسك النصي بدا جليا قويا فيظهر في الدماء التي هي كاللآلئ والعبير، فهذه الدماء هي الفداء والتضحية التي هي السبيل لتحقق السلام والاستقرار.

ثانيا: الاتجاه الوجداني:

لقد اجتاحت الشاعرة حالة من الألم والاشتياق، بل عصف بها (اعتذار) يحمل أسى ودموع وعذاب، فدمع العين ينهمر، لتجتاحه (نظرة ثكلى):

وفي نظرتك الثكلى
ألف لعنة
ألف صفعة
واحتقار

ولكن الشاعرة تجد الذات العاشقة محتقرة ومحطمة، بالرغم مما كان من حب وحلم وأماني وعشق، ويظل الحطام يتكرر على الشاعرة بما يصف مدى سوء الحال الذي آلت إليه:

والعيون الوالهة
عشقا
هي ذات العيون التي
تلعن الحبا
وتصفع الأمسا
وترسل من علاها
احتقار... [١]

والحب يموت في الأمس (وليدا) لتدفن الشاعرة قلبها بيديها، ليرثه المحبوب (ورثته عيناك بألف لعنة، وألف صفعة، و...، واحتقار)، لتصبح (الأوزان باكية):

فلا أســـــف على خـــل بكأس الدمع غـــذاني
لا نـــدم علـــى مـــاض بســـــهم الغـــدر أرداني
أغض الطرف والذكرى لظى من حر أجفاني[٢]

دمع وبكاء وذكريات، بكاء على الأمس، وعلى الحب، وكأنه وقوف على ما كان، وقوف على طلل بالٍ، وحب كان بالأمس وانتهى، وأصبحت (ذكريات الأمس) إبداعا شعريا ممتدا على صفحة الأمس، (أحقا كنت في أمسي)... دموع الشوق في آهي يقهقه، وفي ذلك (الأمس) يتشكّل الحب كائنا ضائعا مفقودا:

إنه كان لنا كل شيء في الحياة
أين يا حب قل .. أين عهد الذكريات[٣]

وتبقى ذات الشاعرة متعلقة بالأمس، مسجونة في ذكرياته، فتؤمن بضياع الحب، فتؤكد في (حب أمسي) بإضافة الأمس لها فهو جزء منها لا تنفك عن ذكره:

"لا عودة يا حب أمسي الضائع

---

[١] ثريا قابل: الأوزان الباكية، ط٢، ١٤٣٥هـ ٢٠١٤م، وزارة الثقافة والإعلام، ص٣٠.
[٢] الأوزان الباكية، ص٣٤.
[٣] الأوزان الباكية، ص ٤٢.

مهما تزخرف في الحديث وتدعي"[١]

وتعود لعالمها الخاص عالم الشعر وتنهي هذه الحالة بـ (كتابي)، فتشخّص مشاعرها وأحاسيسها شعرا:

إذا ما أتاك كتابي خذيه
وعلى صدر الأماني دعيه
.....
ففيه حنين فؤادي
رجائي أن تواسيه. [٢]

ويبدو التماسك النصي في هذا الاتجاه من خلال المعجم اللفظي (العين والبكاء والحطام والوقوف على الأمس) فيأتي الاعتذار بالدموع، ثم يواجه هذا الاعتذار بنظرة ثكلى، يعقبها دموع وبكاء للأوزان، على الأمس وذكرياته، الذي ضيع الحب، والذي أصبح ماضيا كان في الأمس، فلا عودة لحب الأمس الضائع، لتسطر (هذا الحب) أحرفا تحن وتشتاق في (كتاب).

ثالثا: الاتجاه الإنساني والاجتماعي:

مثّل الجانب الإنساني محورا رئيسا في إبداع الشاعرة، فقد شكلت العائلة جزءا مهما فيه؛ إذ كانت محاطة باهتمامها برغم الفقد، وقد تجلّى في مستويين: الأول: الواقع المعيش، والثاني: الماضي المفقود، فالأول مثّلته الأم والعمة، التي هي كالأم، بل تمثل نصفها الآخر (الأب)، تعترف بفضل أمها وكل الأمهات:

شاء العلي بقاء كون ممتع
أولته أمي حبها ميثاقا
فإذا بها الأرض خير دائم
ملأ الأنام محبة ووفاقا[٣]

وإلى العمة الحب الكبير في حياة الشاعرة، بل إنها معنى الحياة لها، حيث "يتفرع من حب الأب حب الآخرين، المقربين منه كأخوات الأب (العمة)، فقد أولتها حبا صادقا وغمرتها بفؤادها، عدتها الشاعرة نعمة من نعم الله عليها لينتبه إليها الآخرون، وأشارت في مقدمة القصيدة بقولها (إلى الحب الكبير في حياتي)، فالشاعرة ترى في عمتها (عديلة قابل) صورة جلية من والدها، فهي من ضمّدت جراحها بحنانها"[٤]، تقول:

تألقي في ناظري
نورا يضئ بصائري
...
يا من بها قد أهتدي
وإليها أشكو توحّدي
أنت هنا في خافقي
حبا يسبح خالقي
يا نفحة من والدي

ومن هنا تأتي الشاعرة على المستوى الثاني: وهو ذكريات الأب وفقده، ولحظات مؤلمة:

وفوق السرير

---

(١) الأوزان الباكية، ص١٤.
(٢) الأوزان الباكية، ص٤٦.
(٣) الأوزان الباكية، ص٤٨.
(٤) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ٢٠١٠م، ص ١١٧.

تسجى أب راحل
وجبهته كالجليد
....
تهاجمني الذكريات
وتفتح جرحا
قديم
كاد يطيب[١]

ومن معاني الوفاء للأب الراحل تقف الشاعرة وقفة وفاء لمن أعطتها كل معاني الأمومة ودعمتها وشجعتها للاستمرار في إبداع الشعر (السيدة جليلة):

وسوف أكون كما تشتهين
منارا بشعري يزين السماء
.....
لك الحب طي الفؤاد
عليه ترف طيور الوفاء

وهكذا تميز هذا الاتجاه بالمعاني الإنسانية الصادقة، ومفاهيم عظيمة كالوفاء والأمومة والعطاء والدعم، وكلها شكلت نصا متماسكا متسلسلا من حيث واقع وحياة الشاعرة.

رابعا: الاتجاه الذاتي:

تعيش الشاعرة في هذا الاتجاه مع ذاتها، ساعية لتحقيقها في ظل الصعوبات والعقبات، والتعبير عنها تحت مظلة الشعر، فهذا طريقها الذي رسمته لنفسها، فطريقها يأتي مجسدا في إبداع شعري (دربي..سيول من العبرات ..تركض ..تجر الحلم)، فأحلامها دمرت في الجهل وفي الشرف المزيف، لكنها ترفض تدمير أحلامها:

دربي
براكن من الآهات..
تحطم
قلب التقاليد
تمزق
شغاف العقول الجامدة
وتعبث بالنفوس الخامدة
في الأمس
في الدين المغلف
بالتفاهات
والكذب المدنس[٢]

وتشير إلى بعض العقبات التي واجهتها كـ(التقاليد الدنيئة)، (بألف حجاب مقيدة)، لتتعثر في هذا الطريق ثم:

وعنف الطموح
بنفسي يموت..
....

---

(١) الأوزان الباكية، ص٥٢.
(٢) الأوزان الباكية، ص٥٨.

في قيد الجهالة
في كنه الزوال
في شرف البطالة
في اللانطلاق[١]

وبعد التعثر تأتي مرحلة الضياع، فتصدح الشاعرة وتناجي ربها بنصها الشعري (تائه) متأملة حالها وذاتها في هذا الضياع:

رباه ما هذي الحياة في عيني تضيق
أعيش لوحدي عذابي الصديق
...
لماذا أكون لماذا الوجود
يغض بذاتي وهذي الحدود
لماذا! لماذا أتيت الوجود! [٢]

حالة من التيه الذاتي والشعري، يعقبها (أرق)، في واقع ليل طويل، وبحر عتي الموج، وإعصار يصيرها أشلاء، لتصبح خيال بلا أفراح معالمه، لـتقترب:

فأدنو منه
أستجذبه
أتوسل إليه
كأي شريد
يتيه بعيد..
ولا يقرب[٣]

ولكنها ذات محلقة في رحاب الأمل، مؤمنة بما سيتحقق في الغد، سامية في هذه الحياة، طموحة ساعية للتغيير في حالة من الـ(سمو):

قد عشت فوق الذات حتى جعلتها
بالروح تسمو والفؤاد مجرح[٤]

خلقت الشاعرة التماسك النصي من خلال حالة شعورية ذاتية وجدانية واحدة، حالة سائرة في الطريق برغم كل شيء حتى وصلت إلى ذاتها.

خامسا: الحس السردي:

مما يميز الإبداع الشعري لثريا قابل ارتكازها على الحوار بما يجعله يرقى ليمثّل طابعا فريدا تعرف به، ويدب الحياة في نصوصها الشعرية الماتعة، لقد فتنت بالحديث مع النفس وبالنداء، كما اتضح فيما سبق من اتجاهات، وكلها مؤشرات على خاصية الشعر القصصي: (ثمن الغذاء) والخواطر الذاتية السردية، والذي جاء في قصيدتين، هما: (المصلح)، (نفس حائرة) في مشهد يجسّد حالة الجوع ومعاناة الأم في سبيل توفير القوت لصغارها؛ إذ "تقيم ثريا قابل دعوة إلى التكافل الاجتماعي، ومساعدة الأيتام والأرامل؛ لأن هذه الفئة هي الأحرى بالاهتمام والعناية، وهم ضعفاء المجتمع قد أحاط بهم الذل والانكسار وعويل الأطفال والصغار يقاومون قسوة العيش ومرارة الحياة وتظل الأم

---

(١) الأوزان الباكية، ص٥٨.
(٢) الأوزان الباكية، ص٦٣.
(٣) الأوزان الباكية، ص٦٥.
(٤) الأوزان الباكية، ص٨٦.

العظيمة تسعى وتلهث في سبيل توفير لقمة العيش الكريمة لصغارها"[١]، تقول:

أماه
أماه ها نحن جياع
صرخ اليتامى الخمس
بكل ذل وبؤس
من صدمة الالتياع

وهذا الأم، بنت الطريق، أرملة، حزينة، تائه في درب المدينة، فقيرة، وتواجه هذه الأم مجتمع لا يراها فهي حقيرة:

تتيه في درب المدينة
تلملم للصغار
خبزا وقوتا للنهار
من تحت أقدام الكبار
السائرين على الرصيف
ومن الفقيرة
الهاربين من أيد حقيرة
تمتد تستجدي الحياة.

لتواجه هذه الأم نتف الخبز مبعثرة، والظمأ، والذل والانكسار، والسخرية من الكبار والعويل من أطفالها الصغار، ثم الضجيج والدموع ولتنزف الأم الدماء الألم في سبيل الغداء والفداء:

فأجابت الأم العظيمة
بأنّة المريضة السقيمة
لقد عز يا كبدي الغداء
والفداء
فابتعته بالساق..لأكبادي
بالدماء منها تراق[٢]

تجسد الشاعرة المشهد القصصي بكاء وحزنا وألما "أطفال صغار تعيش على فتات المدينة وعيون تائهة كسيرة تملؤها الحيرة والألم تظهر الشاعرة بلاغتها وحسن تصويرها في اختيارها للفعل المضارع "تلملم" دلالة على السرعة والدقة لحظة التقاطها الخبز هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تدل على التجدد والاستمرار، والشاعرة هنا تشرك القارئ في هذا المشهد المأساوي، وقد غلب على القصيدة الطابع القصصي"[٣].

وإن كانت هنا بطلة القصة هي امرأة (الأم)، فإن البطلة في المشهد التالي هي الشاعرة والأسلوب القصصي هو الحديث عن النفس ومعها، وعن المعاناة التي عاشتها الشاعرة في ظل ما كان من تقاليد اجتماعية ومعتقدات خاطئة:

وعلى درب الحياة
ناظري هذي الجباه
تركع لكل إله
تاه عزا في علاه

---

(١) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٢٥.
(٢) الأوزان الباكية، ص٦٩.
(٣) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٢٦.

فهي تعيش الخداع، والمذلة والضياع، وسط مجتمع يعاني الجوع أيضا، وهذا الجوع فكريا، لتقابل بين حالة الغني والفقير:

ألهذا شاءوها؟
دمية صانعوها
على العدل أملوها
شرعة الغاب أدعوها
الحياة للأقويا.
....
الناس تسكر بالدماء
والناس تهدر: إيه ..قضاء
وحدي أنا وحدي أسير
بالشوك أعثر والصخور
لا أحذر الدرب العسير
غامض حتى المصير
...
عبر ليل من ألم
عبر دنيا من ظلم
لست أدري مالندم
إني أتيت من عدم
ونشيدي: إيه... قضاء[١].

لتصل بالنص إلى نتيجة رددتها في ثنايا النص (إيه... قضاء)، تسليم وإذعان، وهذه حالة النفس الإنسانية الطموحة ذات العزيمة والإصرار، فلابد لها من حالة سكون وحيرة واستسلام يعقبها عودة، ولكن يبقى القدر والقضاء هو الحجة التي تقابل الشاعرة في كل زمن ومكان، لتتبدد وتنهي هذه المسيرة وهذا الضياع والمعاناة من خلال (نفس حائرة) يجتمع إلحاح وحيرة:

ليال تمر تليها أخر
أجوب لوحدي دروب الخطر
...
سأمضي إلى أين
أين المفر
وخط على كتاب القدر
وأشعر إني مللت الحياة مللت الفكر
أفكر قلت؟ فما من مفر
وخط على كتاب القدر
إلى أين؟ أين المفر؟

نعم حيرة وشتات يجعل الشاعر في النص الأخير تائه، لا تعلم من هي في ظل كل هذه الأوضاع، تمل الكتابة، وتشعر بالخطر والذل والملل لتناجى خالقها ليخلصها من هذا:

فقالوا: قضاء وقالوا: قدر

---

[١] **الأوزان الباكية، ص٧٦.**

وقالوا: نعيما وقالوا سقر
إلى السماء ورب البشر
فكيف الخلاص؟ وأين المفر[١].

وقد أضفى الأسلوب القصصي تماسكا نصيا إبداعيا، في هذا الاتجاه من خلال وحدة زمانه (الليل) ومكانه (الطريق والدرب)، والشخصية الرئيسة هي المرأة، والحدث والأزمة والحل: فقر حسي وفكري وصخور وأحجار وحالة جوع وتسليم بالقضاء.

المستوى الأول للتلقي: التلقي الأدبي النقدي للشعر الفصيح:

فعلى مستوى التلقي للإبداع الشعري بالفصحى، كانت الصور والألفاظ والمفاهيم ذات أثر بالغ في النفوس - كما شهدنا من خلال استعراض اتجاهاته - وكانت القضايا والموضوعات ذات علاقة مباشرة بالقارئ، متميزة بالعمق الموضوعي والفني؛ مما يستدعي القارئ العارف، ويغري القارئ الناقد ويجذبه.

وبتناول هذا المستوى ظهر المتلقي فيه على مستويين:

الأول المتلقي الداخلي الذي يتحتم حضوره داخل الخطاب اللغوي، وهنا يدخل المتكلم في دائرة الاعتبارات المطروحة عليه من هذا المتلقي؛ لأنه "يقيم صياغته، ويشكلها نظما على أساس حضوره من ناحية، ومواجهة ردود فعله من ناحية أخرى"[٢].

فالشاعرة حرصت على الحضور للمتلقي القارئ العارف المهتم، سواء أكان المتلقي واقعيا أم متخيلا رسمته الشاعرة في أثناء إبداعها، فهو متلق ومنتج في كافة لحظات النص من خلال الاهتمام بردود أفعاله المتوقعة، والتي ألهمت الشاعرة في مراحل إبداعها المختلفة، وقد حرصت الشاعرة على التماسك النصي بما يضمن استمرارية القراءة والتلقي، وخاطبت ذائقته من خلال الصور والإيحاء واستمرارية التدفق الشعري:

سيول من العبرات
تركض
تجر الحلم
تدحرج الوهم
تقذف
لعنات أيامي.. [٣]

الثاني: المتلقي الخارجي، ويقصد به المتلقي الذي يقع خارج دائرة النص، ويقابل المبدع/الشاعر في العملية الإبداعية، وهذا المتلقي تتعدد نماذجه وأشكاله من الفردية إلى الجماعية، فقد تحملوا مهمة التلقي على نحو تقييمي، وعلى نحو تحليلي، وكان لهم الحق الشرعي في التدخل المفترض للكشف عن بلاغية الخطاب؛ إذ هم أصحاب الكفاءة اللغوية والبلاغية على صعيد واحد[٤].

لقلت: كفاكم كفاكم هراء
فعيني فداء .وعزي وفاء[٥].

هنا ترى رحمة العمري تجسيد ذلك لدى ثريا قابل في تصوير حب فتاة للوطن، وفي اختيار الشاعرة لحرف الروي الألف مناسبة مع إطالة الصوت، وترى أن الشاعرة أرادت أن تبرزها من خلال موقف

---

(١) الأوزان الباكية، ص٨٠.
(٢) هاني فراج: صناعة قراءة النص الإبداعي، أفق النص بين أوجه القراءة والتأويل، ص٦٦.
(٣) الأوزان الباكية، ص٥٨.
(٤) انظر: هاني فراج: صناعة قراءة النص الإبداعي، أفق النص بين أوجه القراءة والتأويل، ص٦٦.
(٥) الأوزان الباكية، ص١٣.

الفتاة وما حل ببلاد الجزائر، وعندما يسبق المد حركة من جنسه يحتمل مزيدا من الشحنات العاطفية؛ مما شد انتباه القارئ وذوقه[١].

وتشير هدى الفايز إلى توظيف التناص من خلال إبداع الشاعرة، فالقصيدة فيها لغة العتاب على أحباب اختاروا أن يبتعدوا، وتضيف أن الشاعرة قد اختارت أن تتناص قصيدتها وتتقاطع مع كلمات الأغنية المشهورة (سبحانه وقدروا عليه)، حيث وازنت بين القصيدة والأغنية بطريقة احترافية، وكأنهما خطان يسيران في اتجاه واحد[٢].

وبشأن المتلقي الداخلي، فهو متلق له حق الحضور في إطار واقعي أحيانا، وفي إطار متخيل أحيانا أخرى؛ أي إنه حاضر بالفعل والقوة، وهو ما يعني أنه عنصر رئيس في العملية الإبداعية، وأما الثاني فإن حضوره ذو طابع استقلالي، يتعالى بتفرده على الخطاب ذاته، وهو لا ينحصر في زمن أو مكان؛ إذ إن النص له قدرة هائلة على الانتشار الزماني والمكاني، ومع هذا الانتشار تتسع دائرة التلقي[٣].

ثانيا: أساليب تشكّل الشعر الغنائي ومستويات التلقي:

يعد الشعر العامي " أكثر المرجعيات تمييزا للشعر في منطقة الخليج العربي؛ لأن كتابة الشعر الشعبي العامي من الممارسات البارزة في ثقافة المنطقة على نحو قد لا يكون معروفا بالكثافة نفسها في معظم أجزاء الوطن العربي، وما تحظى به الثقافة الشعبية من اهتمام رسمي إعلامي واحتفالي يصعب أن نجد له نظيرا في أي مكان آخر"[٤]. وتجدر الإشارة هنا إلى وجود تشابه في الجانب الإبداعي بين الشعر العامي والشعبي؛ إذ إنهما ينتجان من قبل مؤلف اضطلع بشتى القدرات الإبداعية، لكنه معلوم في النمط العامي، ومجهول في النمط الشعبي.

ولقد تميز هذا النمط الإبداعي بالارتكاز على اللهجة الحجازية، وهذا نتيجة اعتزاز الشاعرة بها، وبانتمائها إلى الحجاز وإلى أحياء جدة التي بدت كظاهرة أدائية وإبداعية لديها؛ الأمر الذي يعد انتماءً اجتماعيا؛ مما يجعل الشعر الغنائي وكأنه مندرج ضمن الأدب الذي "ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي، وإذا كانت هناك مظاهر لهذا الشعور الجمعي مثل الأحلام ذات الطابع غير الفردي، التي يمكن أن يراها الإنسان في كل زمان ومكان"[٥]، وقد يعود ذلك إلى الجانب الشعوري والروحي والنفسي، فهذا الأداء تجسد لدى الشاعرة بدافع الحب والاعتزاز.

وبتمعّن المتلقي في الإبداع الشعري لثريا قابل يلاحظ أنها قد لجأت إلى ذلك لتكون قريبة من مستوى عامة المتلقين، ولكنها تميزت بالتصوير والغنائية وباللغة الشاعرة المتميزة، حيث وظفت روح اللغة العادية والعامية "إذا لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعيشة العادية، فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة، ومن هنا يبدو أننا نطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس، وأن تكون لغتهم في آن واحد، وفي هذا تناقض ظاهر، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها"[٦]، ففي هذا النمط حاكت الشاعرة الشعر العامي الحديث من حيث شعر التفعيلة الغنائي "فكان الشعر ذوبانا لنفس الشاعرة وخلقا لمعاناتها؛ مما جعل ذائقة المتلقي تتجاذب هذا الشعر تذوقا روحيا وغناء حسيا.

---

(١) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص٢١٩.

(٢) هدى الفايز: لغة الشعر السعودي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة القصيم، ٢٠١٠م، ص٢٩٨، ٢٩٩، وانظر: رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٦٦.

(٣) هاني فراج: صناعة قراءة النص الإبداعي، أفق النص بين أوجه القراءة والتأويل، ص٦٨-٦٩.

(٤) هدى الفايز: لغة الشعر السعودي الحديث، ص٢٨٨.

(٥) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص١١٢.

(٦) هدى الفايز: لغة الشعر السعودي الحديث، ص٨٦.

وسنقف في هذا النوع على بعض القصائد الغنائية التي تميزت على الساحة الفنية الغنائية، وصبغت باللهجة الحجازية، والإيقاع الطربي المتسق مع البيئة، فالإيقاع الغنائي هو جوهر هذا النمط، وهو الدال على الزمن والبيئة، أي الموروث اللغوي الحجازي، ويقف هذا المبحث على المفهوم الجمالي لذلك من خلال استقراء بعض هذه القصائد الغنائية؛ إذ إن اللحن شكل بنائي يضفي على اللهجة الشعبية جمالا وواقعية؛ مما يجعلها تتمازج مع روح المتلقي/المستمع.

والشاعرة لم تلحق الشعر الغنائي في الديوان عند نشره، ولعل مردّ ذلك يرجع لرؤيتها للفصحى والعامية؛ حيث رأت أن العامي لا يرتقي لمستوى النشر، بينما يلائم ذائقة المتلقين للغناء والأهازيج والطرب؛ من ثم نشرته صوتا ولحنا، وذلك لما للشعر الغنائي من قيمة فنية عالية، وقرنته باللهجة الحجازية؛ ليخلق في المتلقي معايشة شعورية ممتدة، حيث يعد ظاهرة من الموروث، بما يكمن في لغته الشعرية/اللهجة من عادات وتقاليد اجتماعية، إذن العامية في هذا المعنى شيء باق لا مفر منه، ولا يمثّل خطرا على الأمة سياسيا أو اجتماعيا أو لغويا، فالعامية عند الشاعرة ظلت في حدودها المقبولة، وحيزها الذي تحتله في كل لغة من اللغات؛ لأنها لا تملك فكرا ولا تنظيرا ولا آراء تصاغ من أجل تقنينها، والسبب أن العامي من شعر ونثر كان ترديدا وإنشادا يدور على ألسنة العوام الذين يحسون جماله الفني ويتذوقونه[١]، ولذلك صيرته الشاعرة طربا ولحنا وهياما وعشقا.

وبالنظر إلى أحد نماذج الشعر الغنائي، وهو نص (من بعد مزح ولعب) نجده قد جسّد حالة من الحب والهيام عند لقاء المحبوب بعد أن كان الأمر مجرد (مزح ولعب)، واشتياق له عند غيابه، فهو يمثّل حالة من الحضور والغياب، بل حالة من الاضطراب الداخلي شوقا للمحبوب.

من بعد مزح ولعب
أهو صار حبك صحيح
أصبحت مغرم عيون
وأمسيت وقلبي طريح
وأخجل إذا جات عيني
صدفك فعينك وأصير
مربوك وحاير في أمري[٢]

وفي النص الغنائي (يا حبيبي) يتشكل الغياب حسا وحقيقة، ولكن يظل الحبيب حاضرا شعورا وإحساسا:

مو ضروري إني أقولك
قد ايه انته واحشني
والغياب مهما يطول بك
عمره ما يبعدك عني
انته في قلبي شعور

ويؤكد النص الاكتفاء بشعور الحب العميق، فهناك (شي غريب هذا الغرام .. إللي عايش به معاك):

يكفي إني فيك بافكر
كل ماله حبي يكبر
اش فيه أكتر
من دا كله
يا حبيبي اش فيه أكتر

---

(١) انظر: مرزوق بن تنباك: الفصحى ونظرية الفكر العامي، ص١١٤- ١١٥.
(٢) ثريا قابل: الأوزان الباكية، الطاووس للنشر، ط. ٢، ١٤٤٥ه، ص٨٧.

ما في أكتر[١]

وتستمر معاناة الشاعرة من حالة الغياب ليكون سببا في البعد عن الحبيب، فتطالب الشاعرة بالعهد (اديني عهد الهوى) وعدم الالتفات إلى كلام العواذل:

أما وأنك تغيب
ويسموك عليا حبيب
يفتح الله يا حبيبي
كل واحد وله طريق
حبي مو بيعه وشروه[٢]

وتظل دائرة الغياب محورا تدور حولها النصوص الغنائية، وتذكّر الحبيب بعهد الهوى القديم (قديمك نديمك)، وهنا يشكل العنوان توظيفا لمثل شعبي دارج في المجتمع:

قديمك نديمك..
لو الجديد
أغناك
ياللي سابح في نعيمك
فين نصيبي من هواك
يا خسارة ضاع ودي
ضاع حبي والحنان
ما بقى لك شي عندي..
إلا ذكرى للزمان[٣].

ويظل الهجران والصد، نتيجة كلام العواذل، يتجسّد الغياب ظاهرة لفظية نصية تؤكد التماسك أو الانسجام بين النصوص الغنائية، ولكن الشوق لا زال يعصف بالمهجة، فتشدو الشاعرة (يا شوق طير بيه):

يا شوق طير بيه وروح
مع نسمة بعبير وتفوح
من جدة على نجد الحلوة
وصل لحبيبي غنوة
ورسالة بالحب تفوح
يا شوق يا شوق[٤]

وبعد حالة الشوق الكبير، يأتي التمني (تمنيت من الله) للقاء الحبيب ليتحقق اللقاء الشعوري والحسي في حالة من الشوق والحنان:

وكأنه ربي استجاب
من غير ما اعمل حساب
طليت لقيتك معايا
حقق لي حلمي ومنايا
...
ودي من غير ما أقلك

---

(١) تلك ظلالي، ص٩٠.
(٢) تلك ظلالي، ص٩٤.
(٣) تلك ظلالي، ص٩٨.
(٤) تلك ظلالي، ص١٠٠.

تحس بشوقي وحناني[١]

وبعد تحقق اللقاء ترفض الشاعرة تكرار الغياب والبعد، وتطلب من الحبيب العتاب (بشويش عاتبني)، تفاديا للضياع والدموع، كما حدث عند فراقهم في مرة من المرات التي اختلفوا فيها:

بشويش عاتبني بشويش
بشويش يا عيوني بشويش
.....
البعد جربناه
ومنه ياما تعبنا
والخصام عشناه حنين
عشناه وعذبنا
وأظن مرة اختلفنا وتعاتبنا
وحاولت تنساني
وأنا حاولت كمان أنساك
في طريق الشوق
مشينا ومارسينا[٢]

وبالنفي والجزم تخاطب الشاعرة الحبيب (لا وربي):

لا يا حبيبي
لا وربي
أصحك تصدق
يسلاك قلبي

وتؤكد أنها لن تصدق فيه ما يقال عنه، فالحب أكبر من كل شيء:

ماني مصدق فيك
كيف تصدق
....
كنت أصدقهم وأكذب
صرت أبعدهم وأقرب
هم كدا الناس ما خلوا لأحد حالة
ما في محب إلا وبشوشوا باله
خلوك تتغير تغير
صرت توحشني كثير[٣].

وتستمر حالة الشوق والغياب، فتكون حالة اشتياق لأوقات كانت مع الحبيب (وحشني زمانك)، وتطالب بمزيد من الحب، بحيث يضع الحبيب حبيبه (جو بعيونك):

حطني جو بعيونك
شوف بيا الدنيا كيف
أحلا من شوقي وجنونك
لما جيلك يوم ضيف

---

(١) تلك ظلالي، ص١٠٣.
(٢) تلك ظلالي، ص١٠٥.
(٣) تلك ظلالي، ص١١١.

والله واحشني زمانك
جلستك حضنك حنانك
.....
حطني جو بعيونك
شوف بيا الدنيا كيف[١].

وتستمر دائرة الغياب والعتاب والنسيان والاشتياق ويأتي النسيان من خلال كلام الناس وفعلهم فـ (سبحانه وقدره عليه)، فحدث النسيان الذي تسبب في التعب وعدم الوفاء، ومن ثم انعدام الثقة في هذا الحبيب:

ولو تحلف كتير إيمان
ماراح اصدق الحلفان
سبحانه وصرتوا كبار
وصار ينقل لكم أشعار
دا بكره تنجلى الأسرار
صبرك دا الفلك دوار[٢]

وعندما يدور الفلك يعود الحبيب (الحظ جابك)، فيتحقق الحب والوفاء:

معقولة خلي معايا
الحظ جابك لعندي
وخلاك تطلب رضايا[٣]

وفي حالة من الغيرة يكون القرار (اسمحلي يا قلبي)، لن أطيعك:

تعبت عيوني وهيه بس تراقب
حبيبك
لو يبتسم..تسأل لمين
لو يلتفت ..تسأل لمين
.....
صحيح هوه حلاه زايد شويه
صحيح برقتو سيطر عليه
محتاره أتاملوا والا أداريه
أحاوطو بيدي والا أفتن عليه[٤]

حالة من الحب الطاغي الذي يسيطر على النفس لتعترف بـ(ما عشقت غيرك) ولا (ظنيت حبك كدا):

زودت شوقي لحد
ما فاض بيه ومل
لا قادر أنسى ولا قادر
ألاقي لي حل[٥]

وحالة أخرى من الاعتذار في (جاني الأسمر) بعد نسيان وغياب يعود معتذرا:

جاني نادم ع الفراق

---

(١) تلك ظلالي، ص١١٤.
(٢) تلك ظلالي، ص١١٧.
(٣) تلك ظلالي، ص١١٩.
(٤) تلك ظلالي، ص١٢٢.
(٥) تلك ظلالي، ص١٢٤.

جاء يذكرني بحنين
قد نسيته من سنين
جاء يقدم اعتذار
.....هو فاكر قلبي إيه
لعبة عنده ولا إيه
سرت وقلبي في صراع
بين رغبة وامتناع
ماني داري اعمل إيه
ارجع لحبه ولا إيه
شفت دمعه في عينيه
تقلي لا تقسي عليه
الهوى ماله أمان
دا حبيبي مهما كان[١]

حالة أخرى يتشكّل فيها الود حبا وفرحا وشوقا (ليحلوا السهر) في (يا راعي الود):

أشوفك يبتدي يومي
وتكمل ليلتي الحلوة
تزيد أفراحي أنا وتغلى
.....
وتكمل ليلتي الحلوة
مزاحي صحوتي ونومي
ومن غيرك فلا يسوى[٢].

حالة من الانتظار يملؤها التعب والخوف من الغياب والنسيان، فيأتي النداء الحبيب (يامن بقلبي غلا):

ما همنا ما جرى بس خوفنا إنك
في لحظة تغيب
ونسوي زيك ونقسى.. ونعاني
وحنا بننسى
يصعب علينا المغيب[٣].

في ضوء ما سبق نلاحظ أن متلقي الشعر من خلال اللحن والغناء يشعر بالمتعة والجمال؛ نظرا لقربه من لهجته، ولأنه يعكس ما يدور في نفسه من عواطف صادقة حقيقية أم متخيلة، وأحاسيس فطرية شفافة، وما يجد فيه من تصوير لتقاليد وحياة تعايش معها وفيها واقعا أم تخيلا وارتحالا عبر الذكريات، وتتجاوب معه مترنمة باللحظات الجميلة والحب والاشتياق، لحظات حب طاهر عفيف يعكس طيفا يجب أن يكون هذا الحب والشعر العامي مطلوبا" للميزات التي تكمن فيه وأهمها القوة في تصوير المشاعر والجري مع السليقة، والبعد عن التكلف والوصف الصادق لما يدور في النفس والمجتمع تجاوبا مع أناته وبسماته"[٤].

---

[١] تلك ظلالي، ص١٢٦.
[٢] تلك ظلالي، ص١٢٨.
[٣] تلك ظلالي، ص١٣٠.
[٤] مرزوق بن تنباك: الفصحى ونظرية الفكر العامي، ص١١٨.

ومن ذلك نجد أنه من خلال التشكيل الفني للشعر الغنائي فقد اتسقت دلالة الإبداع الشعري مع الأساليب الفنية على تنوعها، حيث تضافرت كافة الظواهر الفنية والمعايير النصية[١] في سبيل تحقيق رؤية واضحة ومتكاملة لهذا الإبداع، وفي سبيل خلق أثر قوي وصادق في المتلقي.

وفي الإبداع الغنائي العامي، تأتي لفظ (العين) مؤكدة من خلال التكرار ، ولعل ذلك لارتباطها بشعر الغزل، وارتباطها بالحب والعشق: (أصبحت مغرم عيون)، (يوم جات عيني في عينك)، (والدموع جرحت عينيا)، (واخلي فرحتي فليلك تذوب في عيونها الرغبة)، (أنا عاذر عيوني)، (شفت دمعة في عينية)، (تعبت عينية وهي بس تراقب)، وتكون العين هي الملائمة في هذا الحب (مدري ليش العيون وقلبي اشتهولي كدا)، وهي الوسيط في استمرارية هذا الحب (شفت دمعة في عينيه، تقلي لا تقسى عليه)، وكررت جملة (حطني جو بعيونك) في وحشني زمانك في دلالة على البعد المكاني الذي يجب أن يتحقق في هذا الحب، وهذا من الألفاظ الدارجة والمتكررة بين الناس، في محاولة لجذب المتلقي كلية ليمتزج ويتلاشى في هذه المشاعر الصادقة والعاشقة الوالهة، وتظل (العين) هي البؤرة الحسية لحالة الرؤية وعدمها، أي الحضور والغياب، التي شكلت عنوانا للشعر الوجداني للإبداع الشعري عامة، ظل المتلقي يرقبها ويتعايش معها طيلة تلقيه الإيجابي لهذا الإبداع.

وعندما تكرر الحضور والغياب، أكدته الشاعرة (البعد والهجر والعتاب)؛ مما خلق دوامة من حالة حب امتدت على مدى الإبداع الشعري، تأرجحت بين حضور وغياب، وألم فراق وفرحة لقاء، ومن ذلك خلقت حالة ترقب من قبل المتلقي لهذا الحب القوي الصادق وما مر به من حالات صفاء وحالات كدر وعناء.

وللإيقاع أثر قوي على الخصائص والوظائف والحاجات الإنسانية، فالتغير والصراع الإنساني تشكّل من الأساطير، وكذا من ملاحم الإنسان الأولى، ومختلف الثقافات والفنون والديانات والشعر والرقص والموسيقى واللغو والغناء والتصوير و...كل ما يتصل بفضاءات الخيال وقدرته على تصوير لحظة المصادمة الأولى وتوالدها على محيط الدائرة الآني والممتد، بين الساكن والمتحرك، بين الواقع والحلم، بين الأنامل النقارة والدف المنقور[٢]؛ مما جعل توظيفه في الشعر الغنائي ذا أثر إيجابي على المتلقي، وقد أضفت الشاعرة على إبداعها الشعبي الموسيقى الغنائية؛ مما جعله في متناول المتلقي، وقريبا للنفوس والأرواح، يتناغم ويتداخل معها في أهازيج وأوزان وإيقاع عذب، ولذلك نجد الإيقاع واضحا متحققا في هذا الإبداع الشعري من خلال الصور والموسيقى والأخيلة والكلمات والوزن، لاتسامه بالغنائية والسلاسة، والسهولة والوضوح.

فالغناء والإيقاع يتصل "بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولا نهائيته"، والوزن "من عناصر الإيقاع"، "وليس معنى ذلك ضرورة، أن الخصائص الصوتية هي الأصل الإيقاعي، وإن قد تكون،... وذلك لأن الإيقاع متصل أساسا بالحالة الشعورية الناتجة عن ذلك التلامس البكر العميق الجذور في الوعي الجماعي بين المتناقضات المتناغمة وليس من الضروري أن يكون التعبير الصوتي منبعها كما هو الأمر عن كثير من علماء اللغة المحدثين، ولا التعبير الموسيقي صيغتها المثلى أو شكلها التعبيري الأكمل كما يرى الناقد الإيطالي كروتشيه أنهما مجرد تعبيرين أو شكلين تعبيرين عن حالة الإيقاع الشعورية البكر"[٣]. وقد زاوجت الشاعرة بين الإيقاع الصوتي والموسيقى؛ مما ألقى بظلاله على المتلقي من حيث التناغم والتفاعل مع هذا الإبداع.

---

(١) حول المعايير النصية، انظر: سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٣م، وأيضا: نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٠، العدد ١،٢، يوليو – أغسطس ١٩٩١م.

(٢) انظر: علوي الهاشمي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، دار فراديس، ط٢، ٢٠٠٦م، ص١٣٥.

(٣) علوي الهاشمي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، ص١٣٤، ١٣٦.

المستوى الثاني للتلقي: التلقي التذوقي الغنائي:

وهنا يكون التلقي على مستوى تلقي الشعر الغنائي العامي، وإن كانت اللغة الإبداعية أقل تصويرا؛ مما استدعى قراءة المتلقي العادي، وتميزت بالمباشرة واللهجة السهلة الشعبية الدارجة، فقد ارتقت إلى مستوى عال من التلقي عند العامة من حيث الأداء الصوتي لها، والموسيقى الغنائية التي صاحبتها في مرحلة إيصالها للمتلقين وتجاذبها معهم من خلال النغم والطرب والإنشاد، فهي لغة "في كثافة مستوييها الدلالي والصوتي بما يخلق إيقاعا موسيقيا خاصا بالشعر، وإن هو اتصل في بعض وجوهه بفن الموسيقى، إلا أنه يختلف عنه بخاصية الكلام أو الدلالة اللفظية التي عادة ما تحرر المفردة اللغوية من شحناتها العاطفية ومكوناتها الموسيقية أو الصوتية، "فالعواطف مرتبطة بالكلمات أو الأفعال ولا يحررها سوى المعنى"[١].

وبالطبع فقد أسهمت الموسيقى والألحان المصاحبة للشعر الغنائي لثريا قابل في إثراء الدلالات المصاحبة للمعنى المفهومي المباشر، مع الأخذ في الاعتبار أن كثيرا من الوحدات اللغوية ربما لا يمكن الجزم بدلالاتها الكلية والصادقة، دونها اهتمام بالسياقات المحيطة التي صاحبتها[٢]، ولعل هذا الأمر ما دفع جوليا كريسطيفا إلى اعتبار مثل هذه السياقات نصوصا غير لغوية، يجب الاهتمام بها كونها قد تزاحم النصوص اللغوية الخالصة في تشكيل وعي التلقي لدى شتى المتلقين[٣].

وإذا كان بعض النقاد العرب المحدثون قد حددوا أبنية القصائد الغنائية المعاصرة في نمطين يعبران عن الخصائص الذاتية والوجدانية، أحدهما الدائري المفتوح أو المغلق، وثانيها الحلزوني أو الدائري[٤]، ومن خلال قراءة الخطاب الشعري لثريا قابل يتبين لنا أن أكثر قصائدها الغنائية مندرجة ضمن النمط الحلزوني أو اللولبي؛ حيث "تقوم الصورة الكلية فيه على شعور موحّد، أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة والمتكاملة، يتم فيها البناء بتداخل مجموعة من الصور والأفكار التي يقدمها لنا الشاعر"[٥]؛ مما يجعل المتلقي يمتلك الحرية في التنقل داخل البنية النصية للقصيدة، وينتقي من بين دلالاتها المتنوعة بما يتوافق مع مشاعره ورؤاه مهما تباينت.

وتجدر الإشارة هنا إلى الارتباط القوي بين الشعر الغنائي والشفاهية، من زاويتي الإنتاج/الإبداع والتلقي، بمعنى أن إبداع ثريا قابل لشعرها الغنائي كان مرتكزا على الشفاهية المناظرة للكتابية ذات الارتباط بالشعر الفصيح، وإذا لم نلمح هذه التفرقة بين هذين النمطين في الشعر العربي القديم؛ إذ يمتلك الشعر الفصيح آنذاك المقدرة على أن يغنّى، هذا لاعتبارات مختلفة بعضها يتعلّق بالخطاب الشعري ذاته، والآخر يتصل بطبيعة الغناء آنئذ، ومن ثم ذائقة المتلقين في الأحوال المختلفة، إذا لم نلمح هذه التفرقة، لكنها موجودة بقوة في شعرنا الحديث، فليس كل نص شعري يمتلك إمكانية أن يغنى أو يلحن ويستقبله المتلقون بإيجابية.

*****

المبحث الثاني: خصائص الإبداع الشعري عند ثريا قابل:

---

(١) علوي الهاشمي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، ص١٣٧-١٣٨.

(٢) انظر: علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م، ص٣٩.

(٣) انظر: جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط٢، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩١م، ص٦٣ وما بعدها.

(٤) انظر: بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص١٥٩-١٦٠، ويراجع، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط. الثالثة، د.ت، ص٢٥١.

(٥) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص١٦١.

يتناول هذا المبحث جانبين: أولا: البنى الفكرية والثقافية والاجتماعية وتنوع الدلالة، وثانيا: الظواهر الفنية في الخطاب الشعري النسوي السعودي، من خلال دراسة: بنية عنوان الديوان، والمعجم الشعري، والبنية النصية، مع معالجة الصورة الشعرية، والتكثيف التصويري، والسرد القصصي، وأنماط التناص؛ بما يمثل ارتباطا واضحا بين الشكل والدلالة، أو المبنى والمعنى.

أولا: البنى الفكرية والثقافية والاجتماعية وتنوع الدلالة:

جدير بالذكر أن "كل فكرة أو معنى أو مدلول يتخير الدوال الصالحة للتعبير عنه، وعلى حين تتشكل الدوال في كلمات وسطور شعرية وقصيدة كاملة تربطها شبكة علاقات معقدة، فإنها تكشف في الوقت نفسه عن الإيديولوجية المحددة التي يريد الشاعر أن يحقق عن طريقها الاتصال الكتابي عبر النص، وهو ما يحيل الشعر برمته إلى معان معبرة عن مقاصد أصحابها، كل حسب تجربته التي يمر بها، وحسب معطيات التركيب النصي الذي يضمن لصاحبه ميزة التميز هذه، فالمنشئ للخطاب تتصادم في أفكاره معالم الصراع الداخلي والخارجي على حد سواء والتي يتصارع معها لطرح الفكرة بأسلوب خاص، ومن بعد ذلك يصطدم بإفرازات لغته الشعرية المستخدمة ليولد في جملة الأمر للخطاب قيما جديدة تناسب فكرته، فهو يأخذ من السياق الشعري القائم بين يديه لا ليكون عالة على هذا السياق، وإنما لينصهر فيه ويتوالد من أسلوب خاص يضيف إلى معطيات الشعر مثلما أخذ منها"[١]، وبالرغم من أن الاهتمام بمفهوم السياق والتنظير له في الحقل النقدي الحديث كان نتاجا لعلم الدلالة اللغوية حديث النشأة في الغرب[٢]، فإن طبيعة أية لغة تجعل الالتفات إلى السياقات المحيطة بأي خطاب لغوي أمرا ضروريا، بل ربما يكون القول إن ما ترسله مثل هذه السياقات من دلالات قد يرقى ليزاحم الدلالات اللغوية المباشرة التي ترسلها المستويات اللغوية المختلفة: الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية؛ الأمر الذي يولّد أنماطا متنوعة من الدلالات، كتلك التقريرية المباشرة، وغير التقريرية أو الإيمائية ذات البعد الإيحائي.

لقد جعلت ثريا قابل من التشكيل الفني والدلالة شيئا واحدا، فالتجديد في الشكل الفني والشعر الحر يوازيه تجديد في القضية، وطرح المضامين التي تتعايش معها، فكسر قيد الشعر العمودي يعد "أداة فنية مرنة تعبر عن فكره ورؤيته الدائمة النمو، هذه الرؤية تجد شكلها في محاولة الشاعر الحديث أن يثير في الإنسان كوامن التغير والتغيير، كوامن الحركة والتساؤل. الشاعر الحديث لا يصف الأشياء بقدر ما يحاول اكتناهها من الداخل ليحدث بينها وبين المتلقي تفاعلا"[٣]، ولذلك لم يعد الوصف يتناسب والتعبير لابد من التجديد، ولذا بدأت الشاعرة بمعايشة واقع النص فتشكلت الفكرة في عدة صور تخلق مشهدا، ومشاهد تتوالى في سبيل تحقيق الفكرة، وتتصارع المشاعر مع الأفكار ليتحقق البكاء على وطن وذات وحبيب، وأيضا يتحقق الغناء للحب وبالحب؛ ومن ثم امتزج في الخطاب الشعري لثريا قابل كل من الشكل والمعنى، وباتت تلك الثنائية العقيمة ملغية[٤].

ولقد تمثلت البنى الفكرية والثقافية والاجتماعية عند ثريا قابل في النص بقوة ووعي وهدف، ومن خلال توظيف الصور الفنية في سبيل تحقيق البنية الدلالية وتحقيق المعنى، وسوف نقف على هذه البنى من خلال النص الشعري الفصيح، نظرا لأنه المعني بالتنظير والرؤية من قبل الشاعرة من حيث النشر والتأليف، ولكن بالطبع فإن هذه البنى قد تبلورت كذلك في الشعر الغنائي، ولكن وفق طرائق تعبيرية مغايرة تتوافق مع النمط الغنائي الذي يوظف مضامين محددة، في إطار من الألحان

---

(١) سامي شهاب أحمد: البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية، مجلة جامعة كركوك، ع١، المجلد٢، السنة الثانية، ٢٠٠٧م، ص٣.

(٢) انظر: علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، ص١٥.

(٣) سعد البازعي: ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، ط٢، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م، ص١٩.

(٤) انظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص١٣٣.

الموسيقية؛ الأمر الذي يجعل النمطين الإبداعيين متكاملين معا، وبما ينتج خطابا شعريا ثقافيا مرنا يضم شتى مستويات المتلقين، ومن ثم المجتمع بأسره، لكننا من توخي الدقة البحثية سوف نتخيّر الشعر الفصيح نموذجا لاستقراء تجلي هذه البنى، إضافة إلى أن الشعر الغنائي دار حول الفكر الوجداني والعاطفي، كما جاء تصوير البيئة الفكرية والثقافية من خلال الموروث واللهجة الحجازية، بما يعكس التقاليد وخصوصية هذا المجتمع، وفيما يلي استقراء تحليلي لهذه البنى من خلال النصوص الشعرية المختلفة:

١.البنية الفكرية:

تمثّل التيار الفكري للشاعرة في مفهوم تغيير الواقع، أي واقع المرأة واتشح بوشاح الصورة الفنية الحديثة، بل والشكل الشعري، ليتضافر التغيير والتجدد الفني:

سيول من العبرات
تركض
تجر الحلم
تدحرج الوهم
تقذف
لعنات أيامي التي مرت
ويا أحلامي التي دمرت بالجهل
في الشرف المزيف

ثمة وصف للواقع في قصيدة (دربي)، إنه واقع مرير يصور الأفكار السائدة من جهل وقمع للحرية تحت وطأة الشرف والعار التي تنبع من تصور جاهل وتقاليد خاطئة، ثم تثور الشاعرة ضد هذه المعتقدات الفكرية:

دربي
براكن من الآهات
تحطم
قلب التقاليد
تمزق
شغاف العقول الجامدة
وتعبث بالنفوس الخامدة
في الأمس
في الدين المغلف
بالتفاهات
والكذب المدنس

وبالرغم من ثورتها لا زالت تعيش عاجزة في غيبات الجهل و(التقاليد الدنيئة)، تعيش في (الخباء) مقيدة (بألف حجاب)، وهنا إشارة إلى كثرة العقبات، فليس فقط لبس الحجاب، بل إن هناك الكثير من الجهل والأفكار والعقبات التي تقيدها وتعزلها عن أحلامها، و(كوم من العثرات) لـ:

تدمي فؤادي
تشل انطلاقي
تجرح ذاتي وعنف الطموح
بنفسي يموت..
فأبصر دربي:

قبرا كبير[١]

وهنا يكون الخضوع والاستسلام، فالتقاليد والعادات والفكر الديني الخاطئ في محيطها، كل هذا يقف عقبات، ثم تحكم عليها أحلامها بالموت في (اللا انطلاق)، وفي قصيدة (المصلح) تنثر في ثناياها كثيرا من الأفكار والمفاهيم التي كانت سائدة:

ألهذا شاءوها؟
دمية صانعوها
على العدل أملوها
شرعة الغاب أدعوها[٢]

وهي توظف الجانب الفكري لديها بغية "الاحتجاج على وضع اجتماعي بعينه، والتمرد على معطياته بالكلمة الشاعرة، وهذه الأنا تقف في مواجهة الآخر في حلبة الصراع مرتدة إلى الداخل في حركة استبطانية، وهي في صراعها مضطهدة، يمارس ضدها كل أشكال التعسف والطغيان"[٣].

٢ - البنية الثقافية:

برز الجانب الثقافي لدى الشاعرة من الاطلاع على أحوال الأمة العربية ومتابعتها، بل المشاركة في ذلك شعرا وعاطفة، وكذا كانت مطلعة على الحراك الأدبي، فكتبت شعرها ونوعت فيه، وجددت من الناحية الدلالية والفنية والشكلية، فكتب شعرها شعرا حرا، متحررا من الأوزان التقليدية، وتظهر لديها ألفاظ كبار الشعراء المجددين كالمتصوفة، مثل (المحراب يقدسه):

أيسجد ذلك الجبار؟
متهالكا
على قدم
كأنها المحراب

وقد عكست الجانب الأدبي والثقافي للقصيدة السعودية الحديثة من خلال التشكيل الفني والصور التي ظهرت سلفا من خلال هذه الدراسة.

٣ - البنية الاجتماعية:

ظهرت البنية الاجتماعية في عدة موضوعات متصلة بالجوانب الوطنية والأسرية المجتمعية:

فصورت حب الوطن، والفخر والاعتزاز العربي، بتصويرها ما كان من حرب وفداء وتضحية في سبيل النصر ونيل الكرامة، وكان الحب ظاهرة اجتماعية سائدة في إبداع الشاعرة ، حيث خاضت حربا في سبيل الحفاظ عليه، وعندما لم تنجح جعلته ماضيا للبكاء والذكرى، وتطرقت للمجتمع بكافة شرائحه وقضاياه، والمعاني السامية للأمومة والأبوة، وما تتطلبه من وفاء وعطاء، والأطفال الجياع، والمرأة وحقوقها، وحقوق الذات الاجتماعية وواجباتها، من خلال ما طرحت من مشاهد تحمل الواقع وترمز إلى ما يجب حياله من ثورة وتغيير ومحاربة الجوع والضياع والقلق والاضطراب.

ورأينا كيف شكلت قضية المرأة محورا مهما في هذا الإبداع، فقد صورت النظرة التي كانت سائدة تجاه المرأة في تشكيل فني أدبي وفكري يحمل الآمال والطموحات، والدعوة إلى التغيير والتطوير، فقد عانت الشاعرة من العقبات التي حالت دون تحقيق حلمها، والتي تمثلت في العادات الاجتماعية والتقاليد الموروثة، فتعلن تمردها وتثور على الرجل في قصيدة (المصلح) بما يجعل العنوان يشي بمسحة من الغرابة.

---

(١) الأوزان الباكية، ص٥٨.
(٢) الأوزان الباكية، ص٧٦.
(٣) محمد صالح الشنطي: بعض ملامح الخطاب الإبداعي للمرأة الشاعرة في الأدب السعودي، علامات، ج٣٢، مج٨، صفر١٤٢٠هـ، مايو١٩٩٩م، ص١٢٣.

كما أن البنية الإبداعية للشاعرة جعلت منها ثائرة مجددة، فقد تنوعت الدلالات من حيث امتداد الدلالة الزمنية: ماض، وحاضر، والدلالة المكانية: الوطن العربي، المجتمع السعودي، البيئة الحجازية، والدلالة الذاتية: الأنا والآخر والأسرة والمجتمع، فالانتماء علاقة وثيقة أدت إلى ما يسمى بعشق الأرض والإنسان والزمان والمشاعر والمكان، وتلك هي محاور الانتماء التي سيطرت على وجدان النسوية السعودية المعاصرة(١)، وكل هذا الانتماء تجسد في ثنايا المعنى الشعري لدى ثريا قابل.

ومما سبق يتبيّن أن ثريا قابل قد أبدعت خطابها الشعري مرتكزة على وعي فني وفكري؛ إذ عدّت الشعر تعبيرا نقيا وغنيا للإنسان بكل ما يحمله من قيم ومثل، وآمال وآلام، ملتحما في هذا كله بمجتمعه، وبما يحيط به سلبا أو إيجابا؛ مما يجعل الخطاب الشعري لها واحة غنّاء يرفل فيها كل المتلقين مهما اختلفت مآربهم، فكل يجد ما يبحث عنه، الأمر الذي يجعل "صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس، فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع، والصورة والذهن والخيال، وكل هذه الأشياء مجتمعة، تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية التي يحسها"(٢).

ثانيا: الظواهر الفنية في الخطاب الشعري النسوي السعودي:

كانت بدايات ظهور الأدب النسوي السعودي في الخفاء من خلال المجلات والصحف، خلف أستار ظاهرة الأسماء المستعارة، وبعد ذلك تغير الوضع حيث استطاعت المرأة السعودية الخروج إلى الساحة الأدبية عبر مجال الأدب والشعر، وذلك نظرا للتطور وازدياد الوعي بأهمية ذلك، "حيث ظهر أول ديوان شعري موثق ومطبوع للشاعرة سلطانة السديري، والذي صدر عام ١٩٥٦م، وكان بعنوان عبير الصحراء ونشر باسم مستعار، ثم أعيد طبعه عام ١٩٦٣م باسم (عيناي فداك)... ثم ظهر ثاني ديوان مطبوع شعري نسائي (الأوزان الباكية) لثريا قابل عام ١٩٦٣م، وأصدرته باسمها الصريح، وديوان (الرمل إذا أزهر لبديعة كشغري في عام ١٩٩٤م"(٣).

ولقد أثّر الإبداع الشعري لثريا قابل في الشعر السعودي بصورة مؤكّدة، فكان لها دور واضح في حراك الأدب النسوي الشعري السعودي، ويجدر بنا في هذا الصدد الوقوف على الظواهر الأدبية للشعر النسوي السعودي عامة من خلال إبداع الشاعرة، وهذا من خلال الرؤية الشعرية والفنية التي كانت تتماهى مع ما وصلت إليه القصيدة السعودية النسوية من إبداع فني وإيحاء يعكسان التماسك والانسجام النصي.

أولا: بنية عنوان الديوان:

يعد عنوان النص الأدبي على اختلاف جنسه ونوعه وشكله ونمطه أولى العتبات النصية التي يدلف المتلقي عبرها إلى رحابة النص؛ إذ يجسّد العلاقة بين المؤلف والمتلقي، أي إن هناك تفاعلا نصيا؛ حيث يشي العنوان بمضمون القصيدة، وبه تتحقق نصية النص؛ لأنه لا يتكامل إلا بتكامل عنوانه، فالعنوان "هو الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النص، ومعها تتزامن خطوة أخرى، هي ما يمكن تسميته بالقراءة الأولى، وفيها يطرح القارئ أو الناقد احتمالات وتساؤلات وافتراضات عديدة، ويسعى إلى تجميع شتى الاختيارات المبثوثة داخل النص"(٤)، والشاعرات السعوديات يحرصن على المواءمة بين نصوصهن وعناوينهن، بل يتميزن بالدقة في اختيار العنوان، حتى إننا نستطيع الفهم الدلالي لمضمون القصيدة من قراءتنا للعنوان؛ إذ يقوم "بدور فعّال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها، فالعنوان، فضلا عن شعريته، ربما شكل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول

---

(١) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص٨.

(٢) يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٥٣، وانظر، صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، أكتوبر ١٩٨١م، ص١٦.

(٣) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٨.

(٤) فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٦م، ص١٣.

في تجربة قراءة النص، أو حالة صد ونفور ومنع"[١]، كما يمثّل العنوان نمطا فريدا وصريحا من التفاعل النصي، وضربا من الالتحام بين قصدية المؤلف ومقبولية المتلقي.

يوازي العنوان النص الشعري من حيث هو "نص يوازي النص الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله"، وتتعدد طرق تحليل العنوان فهو " كل كلام مكتوب فوق نص القصيدة في الفضاء الذي كان قد احتله هذا الكلام منذ المراحل المبكرة للطباعة"، فالعنوان، وبالأخص عنوان القصيدة، يعمل كنوع من الإطار الذي يحيط اللوحة مع أنه مصنوع من كلمات[٢]، فالبنية الخارجية للعنوان (الأوزان) من حيث هو شعر، والبنية الذاتية (الباكية) تصف حال المبدع ، فـ(الأوزان الباكية) تتعالق مع المتلقي وتؤثر فيه، فالباكية فيها إشارة إلى الغرض الشعري، وكذلك إلى الاتجاه الوجداني في هذا الشعر، (الباكية) تشخيص لهذه الحروف والأوزان، فهي باكية حزينة تحاكي حال الشاعرة، ولكن لماذا هي باكية؟ وهذا السؤال يلح على المتلقي بضرورة البحث عن إجابة له من خلال الديوان، وتمثّل دافعا له لخوض غمار عملية القراءة، أي الإسهام في التأويل والإبداع[٣].

والشاعرة تتبع ما كان من توجه الشعراء القدماء في هذه الفترة من تسمية الديوان بأحد قصائده التي تضمنها، فـ(الأوزان الباكية) هي قصيدة من قصائده.

وهذا الخافق الحاني أذاب بالشوق وجداني

وإذا ما كانت الأوزان تأتي كـ (الأفعال) بما فيها من استمرارية وكثرة وديمومة، وهي باكية: تركيب بنائي لاسم الفاعل، فهو يحمل زمن موجه، وهو في الحال والاستقبال، لحالة انفعالية متأثرة بحالها، ومؤثرة في متلقيها، وفي (ال) العهدية دلالة على عهدها الذهني (الماضي)، فالعنوان يلقي بأثره في الماضي، كذا الحاضر والمستقبل، وإن كان المستقبل يحمل تأويلا نحو التغيير من خلال ما عرف بعدم استمرارية البكاء، فلابد له من نهاية.

من هذا يبدو التلقي للعنوان واضحا مكانا من خلال وسط متلقي الشعر ومحبيه، وزمانا ممتدا على المدى الزمني، وقد تعالق العنوان مع عنوان القصائد من حيث شعر، ومن حيث المعنى والمفهوم الواقع تحت سلطة الوزن الباكي، حيث إنه من الجانب الدلالي لم تقتصر السمات المشتركة لعناوين القصائد على البنية التركيبية كـ(النظرات الثكلى والحب الضائع وتائه وأرق، المدمع المر)، بل إن البنية الدلالية شكلت رابطا قويا بين النصوص، فكانت إحدى صور الترابط النصي بين أجزاء الديوان، إضافة إلى إبراز هذه السمات الدلالية المشتركة.

ويبدو من عنوان الديوان مدى توافقه ودلالته مع محتواه وأغراضه الشعرية، ففيه بكاء على آلام الوطن العربي، وحروبه، وفيه بكاء على أطلال الحبيب وبكاء الفقد، وبكاء يرثي أحلام الذات الضائعة، بجانب المفاهيم الدالة على ذلك من حزن وجوع وضياع وحيرة، وما عاشته من كبت وقيود، وبالنظر إلى العناوين الفرعية للقصائد، نجدها تستظل بهذا المعنى وتتدثر به، وتدور حول البكاء على الأمس، وتحمل معنى الضياع والمعاناة والدموع والتغني على هجر الحبيب وغيابه.

ثانيا: المعجم الشعري:

تميزت ألفاظ النصوص الشعرية باللغة الفصحى المبسطة، واللفظ السهل الذي انحصر في مستوى العامة، كما التزمت في الشعر الغنائي بلهجة أهل الحجاز العامية الشعبية؛ ولذلك تميزت الشاعرة بتوظيف المألوف من الألفاظ الدارجة بين عامة الناس، مما جعل مستوى التلقي يتناسب وكافة فئات المجتمع؛ مما انعكس على استمرارية النص، كونه يتولد من جديد، بتجدد المتلقين وتتابع عمليات

---

(١) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٨٣.

(٢) زكية مطر الفضلي: بنية الخطاب الشعري، النادي الأدبي الثقافي بنجران، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة، والنشر، ٢٠١٩م، ص ٢٤.

(٣) حول علاقة التلقي بالتأويل، انظر: محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الأولى، ١٩٩٤م، ص٢١٧ وما بعدها.

التلقي وما يصاحبها من تأويلات؛ إذ النص الجيد نص متفتح، يشع الكثير من الدلالات، كالحجر الكريم الموشى، على حد تعبير رولان بارت، وهذا لا يقلل من شأن إبداعية الشعر الغنائي في الديوان، حيث ظهرت لدى الشاعرة عدة ظواهر ميزت معجمها الشعري.

وقد مثّلت ثريا قابل معجم الشعر النسوي السعودي من خلال ما تميز به إبداعها من حيث هو "وجداني الطابع نظرا لأن الحقول الدلالية التي ينتمي إليها هذا المعجم يغلب عليها الطابع الإنساني، فهي غالبا ألفاظ تعبر عن الحب والفرح والأسى والحزن والشوق والحنين ..إلخ"[١]، فقد وظفت (التكرار) للمفاهيم الوجدانية والإنسانية من خلال تكرار لفظ أو مفهوم، مما حقق الانسجام الدلالي والتوازي اللفظي، وكذلك أكد مستوى التلقي لدى المتلقين: القراء والمستمعين وعمقه، فقد تكرر لفظ (الدماء) في الغرض الشعري الوطني؛ مما خلق التناسب بين القصائد، وتوازى مع الحروب والتضحية والفداء، وفي الاتجاه الوجداني تكرر لفظ (الأمس)؛ مما يتضافر مع الدموع والذكريات، والذي بدوره دلل على انتهاء هذا الحب، وكأن الشاعرة تقف على أطلال الحبيب؛ الأمر الذي يجعل كلا من القارئ والمتلقي يستدعي ظاهرة الوقوف على الأطلال في الشعر العربي، وفي الاتجاه الإنساني طغت المعاني الإنسانية وبرز(الوفاء) معنى ولفظا، وكذلك تكررت في الاتجاه الذاتي ألفاظ (دربي، عبرات، تائه، أرق، توسل) لخلق حالة ذاتية شعورية تستثير المتلقي وتؤثر فيه.

ومما سلف يبدو لنا مدى اتساق اللفظ والمعنى وتناسبهما؛ مما شكّل وحدة كلية ظهرت على مستوى الديوان حتى بدا وكأنه نص واحد.

ثالثا. البنية النصية:

برز لنا التماسك النصي عند الشاعرة ثريا قابل في كافة المستويات، حيث بدت بنية النص متماسكة من خلال عدة ظواهر، منها **التكرار** الذي كان حاضرا من حيث هو بنية ذات دلالة، بحسب كل اتجاه شعري، حيث تتجه جميعها نحو بناء وحدة كلية هي عبارة عن حالة شعورية تتجسد في البكاء والتأثر شعرا؛ حيث تتشكّل أوزان باكية، ففي اتجاه الوطن كانت (الدماء) متجسدة متكررة (علم تعطر بالدماء) (كنز لآلئه الدماء) (وشاء الجهاد سيول الدماء) (ودم الكرامة قد تدفق) (ملأ الخلايا.. بالدماء يالشقاء) في دلالة على كثرة التضحية والفداء.

وفي الاتجاه الوجداني تتكرر (الأمس) من دلالة زمنية تشير إلى أنه كان في الماضي، وكذا انتهاء هذا الشعور، (ما غير الحطام ظل لنا من أمسنا)، (مات بالأمس وليدا) (بذكرى الأمس يلقاني) (وفي عينية من أمسي ندى عطري) (فاسمه الحلو في أمسي) (لم ألعن الأمس) (حنين الأمس) (لا أمس من عمري) وتردد في قصيدة (حب أمسي) تردد (يا دنية الأمس) ثم لا عودة يا حب أمسي الضائع.

وفي الاتجاه الإنساني ترددت معاني الأمومة والأبوة، وكأن حياتها كلها وجميع أهلها أم وأب، (حيو الأمومة) (يا نفحة من والدي) (أبي في فؤادي اليتيم).

وفي الشعر الذاتي وحديثها عن الذات تكررت كلمات (قلب التقاليد) (التقاليد الدنيئة) من خلال التشخيص، وتكررت (دربي) من حيث التعبير عن مسيرتها بالحياة، والاستفهام في الاتجاه عامة وفي قصيدة (تائه) خاصة مما أكّد الحيرة والبحث عن الإجابة، بل البحث عن الذات:

لماذا أكون؟ لماذا الوجود

لماذا! لماذا أتيت الوجودا

تكررت (النفس) في سبيل البحث عنها، وتحقيق وجودها، (يا النفوس الخامدة في الأمس)، (يا نفس وما يجدي السؤال) (لا تطلبن من النفوس خضوعها)، وفي الاتجاه القصصي والحديث مع النفس تكرر الطريق، فالقصة حياة وطريق ممتد، والنفس سائرة في سبيلها، (مضت بنت الطريق) (الأم

---

[١] **رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٦٣.**

تلتهم الطريق) (الأم في عرض الطريق) (قاذورات الطريق) (حول بنت الطريق) (العزم والمضي قدما).

وكذلك جسّد التكرار المعاناة التي تعيشها الشاعرة الثائرة مع واقعها (ألف) مؤكدة بالتكرار وبكثرة العدد:

وفي نظراتك الثكلى
ألف لعنة
ألف طعنة.....
ألف خفقة
...يالعمري
ليته ما كان عمر
ليته كان حطام[١].

وتكرر الحرف من خلال نص و(وشاء الجهاد) ..ألا إن عميت ..في ثنايا النص بما يشير لاحتمالية تحقق العماء فهو محتمل، ولكن المؤكد هو النصر والتحرر للوطن.

ومن زاوية بنية **الصورة الشعرية** فقد تمثلت في الكيفية التي عبرت بها الشاعرة عن الفكرة، والصورة تأتي لغرض وهدف يرجى تحقيقه في المتلقي، وهو إثارة خيال المتلقي وإحساسه ليمتزج هو والصورة والمشاهد والإبداع عامة؛ مما يؤدي إلى وحدة الشعور، فالصورة "تشكيل لغوي يكونها خيال السامع مع معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب كل ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية"[٢].

ولقد اعتمدت الصورة الفنية عند الشاعرات السعوديات على معطيات أو مكونات نجدها في الطبيعة أو التاريخ أو التراث، كذلك في العادات والتقاليد، وهي تأتي من خلال المعنى نفسه، وتمنحه قوة في إيصاله إلى القلب، أو من خلال الأثر في نفس القارئ، من خلال تمازج المعنى واللفظ وتأثيرهما معا كالروح والجسد[٣].

وبإمعان النظر في الصورة الشعرية في إبداع الشاعرة ثريا قابل يمكن رصد بعض أنماط لها، أوجزها في نمطين: صور تقليدية، وصور مبتكرة. فقد وظفت عدة **صور تقليدية**، وقد حددنا الصورة التقليدية بالصورة الجزئية المفردة عادة والتي تقوم على فن واحد من فنون التصوير كالتشبيه والاستعارة والكناية، وكذا صورا من التاريخ: " كالقلب يخفق في العلاء.. علم تعطر بالدماء" تفتتح به قصيدة (لآلئ الدماء)، فالعلم كالقلب بدلالة الحب العظيم، حتى إنها وظفت مكان هذا الشعور مشبه به وكأنه شيء واحد، وأيضا صورا من الطبيعة: "رؤيا الخضر تضحك كالربيع" في ذلك رؤية مستقبلية متفائلة، فالرؤيا ستحقق وتكون البهجة والفرح والجمال، من ذلك (أتى الربيع غناء) فالغد شخص يأتي، فهو قادم كغد مشرق.

كما وظفت **صورا مبتكرة**، وهي التي تتشكل نتيجة لانصهار عدد من الفنون؛ مما يشكّل ظاهرة فنية، وهي أكثر إثارة وعمقا في ذهن المتلقي ونفسه من السابقة؛ إذ تثير في نفسه الدهشة والسخرية من ذلك، فقد برزت في إبداع الشاعرة صور مبتكرة متعددة نقف على بعضها من ذلك (المفارقة التصويرية)، ففي قصيدة الرمال السمر موظفة الطبيعية فيها:

في ناظري
تبدو الحياة كئيبة

---

(١) الأوزان الباكية، ص٣٠.
(٢) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، الأندلس للنشر، بيروت، ط٣، ص٣١.
(٣) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص٢٢٦-٢٢٧.

كالمستحيل
وغريبة أني أتيت
أرى
رؤيا الخضر
تضحك كالربيع
وإخال آمالي..
زوارقا
فوق الرمال السمر[١].

لقد "أضفت المفردات ذات المعاني الإنسانية (الحياة، كئيبة، غريبة، تضحك، آمالي، الحبيب، وطني، روحي.." طابعا وجدانيا ويبدو هذا الطابع، خلال المفردات المتقابلة طابعا تكتنفه حالتان، فهو يبدو حزينا مهموما تارة، محبا مقبلا آملا متفانيا تارة أخرى، وسبب الحالة الأولى ضياع أجزاء من أرض العروبة اغتصبها محتل غادر، وسبب الحالة الثانية الأمل العريض في استرجاع الأرض والرغبة في التضحية"[٢]، والمفارقة التصويرية أن الزوارق لا تسير في الرمال، ولكن لدلالة كثرة الجنود وتحقق البذل والعطاء أصبحوا كالزوارق، ومن ذلك: "كنز لآلئه دماء"، فالكنوز عادة من الأحجار الكريمة والجواهر الثمينة، ولذلك فقد صورت الدماء بذلك لأنها دماء كريمة عزيزة غالية تبذل في سبيل الأوطان.

جمعت بين النغم والفرح في ليل بكاء وحزن في مفارقة مثيرة للعقل والشعور:

"سهرت الليل أبكيه
على أنغام حراني"

وفي نص "ذكريات الأمس" تتوالى المعاني والصور وتتداعي في ظل مفارقة تصويرية تثير الدهشة والتساؤل في ألفاظ سلسلة ممتدة بين (الاه) و(الضحك) على امتداد النص من ذلك:

"واليوم
إذ أسأل:
أحقا كنت في أمسي
دموع الشوق في آهي
يقهقه رده القاطع:
لا أمس من عمري"[٣]

وظفت الشاعرة **تراسل الحواس** في صورة غير مألوفة، فتقول:

"الآهة الخرساء
فتقت الجراح"[٤].

فـ(الآهة) الصوت المعبر الحزين أصبح جسدا، بل كائنا حيا لا يتكلم (أخرس)، في عمق جمع بين قوة التعبير عن الألم صوتيا وعدم القدرة على تحققه، وهذا الضعف يحدث أثرا قويا فهو (يفتق) الجرح، وكذلك اللعنة الكبيرة تتجسّد صرخة مدوية شديدة:

"لعنات ما بين الحروف
الحمر
تصرخ في الوجوه"[١].

---

(١) الأوزان الباكية، ص١٩.
(٢) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٦٥.
(٣) الأوزان الباكية، ص٣٧.
(٤) الأوزان الباكية، ص١٦.

وتتبدل وظائف الحواس، حيث يمتد نظرة العين لتتجاوز عملها فتصبح يدا قادرة على اللمس والاحتواء الحسي" فعيني حين تلمسه .. خيالا خلف نيراني"

وظفت الشاعرة **التكثيف التصويري** من خلال التركيب للصور المتعددة، فتأتي هذه الصورة من خلال التكثيف، أي حشد الصور والمشاهد وتركيبها بأساليب مختلفة، منها التضاد والتداعي والتوالي: أي استمرارية دلالة المعنى الأول، واستمرارية الدلائل والصور القائمة والمستندة على الصورة الأولى، مع تحقق الإحاطة والشمول، وقد توظف المعاني المتضادة المختلفة الدلالة:

(معنى السلام) تأتي صورة متجسدة بآهة خرساء، صيرت الآهة شخصا لا يتكلم أصم؛ مما أثار ألما دفينا، وخلق شعورا أكثر ألما في المتلقي، عمق تجاوز التعبير، ويلي ذلك تصوير الجرح وقد (فتق)، وفي هذه الكلمة تصوير لأقصى مراحل الألم، ثم يلي دلك التدفق، حيث تبدأ الشاعرة مرحلة تدفق لا تنتهي على مسار النص، (ودم الكرامة قد تدفق)، ثم تجسد هذا الدم ليصبح شخصا يزرع، ولكنه يزرع اللظى والنيران لتنمو الكرامة والآباء، وكأنه يسقى هذا الزرع النار بدلا من الماء، وفي هذا مفارقة عجيبة، وتستمر حالة التدفق حيث (تتدفق بحار دمع كاللجين) الكثرة فالبحار لا تحصى، والبحار ليست دمعا، وإذا بها تذوب في جمع بين الماء والذوبان مرة أخرى بين الماء والنار، ثم تجعل للأمواج جفون وتجسده، لتأتي الغيوم السوداء (ألم يموج بداخلي)، تجمع مرة أخرى بين (أمواج حرى وغيوم) في سبيل صورة كلية، ثم تسكب الحروف الحمر واللعنات في النفوس الخامدة معنى الكرامة والسلام والمحبة للأقوياء، في جمع بين (حروف حمر كالنار ونفوس خامدة أخمدت بعد اشتعالها)، كل هذا أدى إلى ثراء خيال المتلقي، وتحفيزه على ربط الصور الشعرية والتفاعل معها.

وكذلك **برزت ظاهرة الحوار، والحوار الداخلي، والسرد القصصي**، وغلب على إبداع الشاعرة الحوار مع النفس أو مع الآخر الذي غالبا هو المتلقي، ومن ذلك قصيدة (ثمن الغذاء)، تستهلها الشاعرة بالخطاب والحوار(أماه):

أماه ها نحن جياع
صرخ اليتامى الخمس
.....
ومضت بنت الطريق
تذرع الدرب الطويل
أنات أرملة حزينة

ويستمر السرد، وتظل هذا الأرملة سائرة لتتوه في درب المدينة، بحثا عن القوت لصغارها:

والأم في عرض الطريق
وفي وسط الضجيج
تنام..
مفتوحة العينين
تحلم بالفتات..وتستفيق

لترى ما على الرصيف من بقايا طعان (نتف الخبز والثمر) وتستمر وتتوه وتركض لتهوى على وجهها فوق أكداس ونتف وبقايا طعام:

والرجال
تكاثرو حول بنت الطريق
يرفعونها
كي لا تعيق السهر

---

(١) **الأوزان الباكية، ص١٦.**

في مفارقة تصويرية تصدم القارئ نعم كي لا تعيق السهر، وتعود الأم تنزف إلى صغارها، ليسأل الصغار، وتجيب الأم:

فأجابت الأم العظيمة
بإنة المريضة السقيمة
لقد عز ياكبدي الغداء
والفداء
فابتعته بالساق..لأكبادي
بالدماء منها تراق[١]

فتتمثل الشخصيات بالأرملة واليتامى الخمس والرجال، والمكان في الطريق والكوخ الصغير والزمان وقت مغيب الشمس والاحداث تتوالى تخلق الأزمات والجوع والتعب والضياع والنزف ليكون الحل (فابتعته بالساق).

وكذلك في مشهد مؤلم يهز النفوس، ويجعلها تجهش بالبكاء فقدان (الأب):

عويل
يعانق تكبيرة
لفجر جديد
تئن به الريح مطعونة
وفوق الرصيف
صدى لا يريم
وداري
تعج ..وزوارها
وفوق السرير
تسجى أب راحل
وجبهته كالجليد[٢].

ومن الظواهر الفنية خلق صورة في هيئة **تشخيص وتجسيد**، حيث الربيع إنسان ضاحك وأيضا إنسان يسير "تضحك كالربيع"، "وأتى الربيع"، والدم شخص يزرع:

"ودم الكرامة ....
يزرع من لظاه
معنى الكرامة"[٣].

والآمال كائن مطعون "آمال الجراح مطعونة"، والوهم شخص ضاحك "وتغدو ضحكة الوهم"، والعبرات شخص يركض "سيول من العبرات ..تركض ..تجر الحلم .."، كل هذا يطلق عنان المتلقي ومخيلته لكي يتعمق هذه الصور ويغوص في مكامنها.

و**للتشاكل** دور كبير في إثارة انتباه المتلقي من حيث التشابه والاختلاف، مما أسهم في التماسك والالتحام النصي، وقد وظفت الشاعرة هذا التشاكل لتأكيد قضاياها وموضوعاتها، وفي نص (معنى السلام) يبرز التشاكل:

الآهة الخرساء
فتقت الجراح

---

(١) **الأوزان الباكية، ص٦٩.**
(٢) **الأوزان الباكية، ص٥٢.**
(٣) **الأوزان الباكية، ص١٦.**

ودم الكرامة
قد تدفق في الفؤاد
وعلى الدروب
السود
يزرع من لظاه
معنى الكرامة
والإباء[١]

فتأتي بالتشابه من حيث (الآهة- الجراح – السود- لظاه) كلها تخلق الألم ونتيجة له، ثم تزداد القصيدة عمقا:

وتدفقت
بين الضلوع
بحار دمع
كاللجين
ذابت
على أمواجه الحرّى
جفون
قد كدرت
فجر الحياة بناظري
وبخاطري
دكني الغيوم[٢]

يزداد الألم ويعصف بالذات (بحار – أمواجه- يموج) وكذلك (دمع - جفون- بناظري) ويأتي التشاكل الصوتي في النص من ذلك حرف (الجيم) تكرر في إشارة إلى الشدة والقوة، والجهر في هذا المعنى (السلام) فهي في نهاية القصيدة تؤكد الدلالة:

تسكب في النفوس الخامدة
الخاضعة
معنى الكرامة
والإباء
معنى المحبة والسلام
لا للانحناء
للأقوياء[٣].

وللتناص دور في بناء النص وإعلاء قيمته، بما يخلق له العمق الفكري والفني، فهو "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[٤]، ويعد التناص "ظاهرة أسلوبية بارزة في الشعر السعودي الحديث تمثلت مصادرها في التراث الديني والتراث الأدبي والتراث الشعبي، ولذلك لا تدلف القصيدة إلى التراث استطرافا أو

---

(١) الأوزان الباكية، ص١٦.
(٢) الأوزان الباكية، ص١٦.
(٣) الأوزان الباكية، ص١٦.
(٤) جوليا كريستيفا: علم النص، ص٢١.

تحلية؛ وإنما لأنه حركة داخل الوعي وموئل تفجر للفعل الإنساني على مساحة الحاضر التي ترغم الإنسان على تلمس ذاته، والامتداد مع جذوره في أفق التاريخ الحديث"[١].

وقد احتل التناص في الشعر السعودي الحديث مكانة كبيرة كونه "تقنية لغوية تهدف إلى تكثيف الرؤية وإثراء اللغة، مرتبة متقدمة من مراتب التقنيات اللغوية المفضلة لدى الشعراء، ولعل الموروث الديني، والموروث الأدبي، والموروث الشعبي هي أهم المرجعيات التي يستمد النص الشعري السعودي الحديث تناصه منها[٢]، ولا شك أن ربط النص بنص سابق خلقا لأفق توقع، بحيث يكون للمتلقي موقف من هذا الربط، من حيث استرجاع الموقف وفق رؤيته وتوقعه، فقد وظفت الشاعرة الاستشهاد من القرآن الكريم والمثل بما يحفز المتلقي إلى المقارنة بين النصين، والوقوف على مكامن الجمال في هذا التفاعل والتداخل بينهما من ذلك:

-التناص مع القران الكريم:

من قولة تعالى: (وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ وَسَبْعَ سُنْبُلَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَتٍ)[٣]، فالجوع والألم سيعقبها فرج ونصر وفرح:

حريتي يا أم يحملها الربيع غذاء
لسني جوعي السبع: لجراح أمجادي شفاء
عاد الربيع لجزائري[٤].

- التناص الشعري:

وأتى الربيع
غناء
...كالعندليب..كالوليد[٥].

يتناص مع قصيدة البحتري (أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا).

التناص مع المثل: في قصيدة (قديمك نديمك) وبعد ضياع الحب، حيث أصبح ذكرى:

قديمك نديمك ..لو الجديد
أغناك
ياللي سابح..في نعيمك
فين نصيبي من هواك[٦].

ولقد حرصت الشاعرة على الموسيقى والإيقاع بما يتناسب وإبداعها الشعري، فوظفت **الموسيقى الخارجية** أسوة بما كان في الشعر النسوي السعودي الذي تنوعت فيه الطرائق عند الشاعرات السعوديات في التعامل مع الأشكال الوزنية الموسيقية الشعرية، فمنهن من التزمت بما يعرف بـ"عمود الشعر"، أي التزام وزن شعري في جميع أبيات القصيدة، وهؤلاء هن "الشاعرات المحافظات المجددات، المحافظات على الإيقاع الموسيقى المتوارث، وفي الوقت نفسه مجددات في المضامين الشعرية، ومنهن من مالت إلى الشعر الحر، وسلكن طريق التجديد، ومنهن من جمعت بين الأصالة

---

(١) عالي القرشي: علاقة القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية بالتراث، موسوعة الأدب العربي السعودي، ج ٨، ص ٦٩٧.
(٢) انظر: هدى الفايز: لغة الشعر السعودي الحديث، ص٢٤٩.
(٣) سورة يوسف، من الآية ٤٣.
(٤) الأوزان الباكية، ص١٠.
(٥) الأوزان الباكية، ص٢١.
(٦) تلك ظلالي، ص ٩٨.

والمعاصرة، كما أن الشاعرات السعوديات نوعن في أساليبهن وأشكالهن الموسيقية الشعرية، ونجحن كثيرا في توظيف إيقاعات الموسيقى الخارجية دلاليا وجماليا(١).

وكانت الشاعرة ثريا قابل في إبداعها من الشاعرات المجددات في الوزن والقافية، ومن زاوية التنويع الموسيقى فقد ظهر (الشعر رباعي الأشطر)، وهذه الوتيرة التي نسجت عليه الشاعرة، كالردف الذي حرصت على وجوده في كامل مقطوعات القصيدة(٢):

بلادي ..وإني إليك أطير
فؤادي يغرد فوق الأثير
فتشدو هواك طيوب العبير
.....
بلادي ..وهذه خضر رؤاياه
تنشر عندك شجو غنايا
وأحلامي تسعى تقبل سناك
وأشواقي تحبو تضم ثراك(٣).

وربما لسنا في حاجة إلى النمذجة على تجلي الموسيقى الخارجية في شعر ثريا قابل الفصيح المكتوب، والعامي الغنائي، فهي تعد عصب إبداعها الشعري، وقد اضطلع بتتبعه بعض الباحثين، وعامة فإن الموسيقى الخارجية ضمنت العلاقة الوطيدة والمستمرة بين المبدع/الشاعرة، والمتلقين على تنوع مستوياتهم الثقافية والاجتماعية والفكرية.

وبقراءة خطابها الشعري نلاحظ "التزامها في بعضها بالراء وبعضها بالياء وفي بعضها الآخر بالألف، أعطت هذه الأسطر الشعرية القليلة مساحة كبيرة للتفاعل بين القارئ والشاعرة ، ولعل وقوع الأفعال المضارعة في القصيدة يضمن متابعة القارئ بصورة مستمرة، وبلغ عندها ثمانية أفعال؛ مما يدل على حب الشاعرة للوطن وولائها، وذلك بتلوين الصورة والحركة، ومما زاد نغمة الموسيقى وجمالها تلك الأحرف الت أصبحت كفيلة بسلاسة الموسيقى واتزانها، واختيارها لحروف المد كان لها الأثر في الإحساس بنفس الشعور الذي استشعرته الشاعرة ومن الطبيعي ..وحرف (الراء) الساكن عبر عن روح مليئة بالوطنية والتضحية"(٤).

ويتواتر الأمر بشأن الموسيقى الداخلية؛ إذ برزت في النصوص الشعرية النسوية السعودية، فصورت الحروف لها أثرها في جمال الشعر وقوته، وإضفاء الدلالة من خلال مشاركتها في تحقيق المعنى، والانسجام مع اللفظ، بأي أن الأصوات تتسق مع الدلالات الأخرى؛ بما يسلم إلى الانسجام بين شتى الوحدات النصية.

ألا أن عميت وقل الهناء
ففخر لقلبي جلال الجلاء
و.....
لقلت: كفاكم كفاكم هراء
فعيني فداء .وعزي وفاء(٥)

تجسد ذلك لدى ثريا قابل في تصوير حب الوطن، وفي اختيار الشاعرة لحرف الروي الألف مناسبة مع إطالة الصوت؛ لأن الفم عندما ينطق بها تمتد النغمة الموسيقية من الحلق، كما إنها أضافت توازنا

---

(١) انظر: رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٩٧ – ١٩٨.
(٢) انظر: رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص٢٠٣.
(٣) الأوزان الباكية، ص٢٦.
(٤) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص٢٠٤.
(٥) الأوزان الباكية، ص١٣.

بين الكلمات (هناء، جلاء، رجاء، شفاء، هراء، وفاء)، والمدود تزيد من الانفعال النفسي وهذه معادلة صوتية نفسية، أرادت الشاعرة أن تبرزها عبر موقف الفتاة وما حل ببلاد الجزائر، وعندما يسبق المد حركة من جنسه يحتمل مزيدا من الشحنات العاطفية؛ مما جذب انتباه المتلقي وذوقه(١).

وفيما يلي أبرز خصائص الإبداع الشعري لثريا قابل، نموذجا للشعر النسوي السعودي:

أولا: الحركية: تميز إبداعها بالحركية والتفاعلية، بمعنى أن قصائدها تنطلق من الإيمان بالحركة والتغير، ولذا فهي ترفض جمود الشكل التقليدي العمودي، وتراه عاجزا عن التعبير عن هذه الحركية، كما تميزت لغة القصيدة لديها بالتكثيف؛ إذ سعت للابتعاد عن المباشرة، معتمدة على التصوير والترميز.

ثانيا: الغنائية: تميز الإبداع الشعري الغنائي لثريا قابل بالإيقاع السلس، بما يتواءم مع الخطاب الشعري النسوي السعودي برمته؛ إذ إن جل قصائده كانت "صدى لقصائد أخرى ومحاكاة للملامح الرومانسية السائدة، إلى جانب تغليب الغنائية المفرطة عليها، والبوح الأحادي الذاتي، وطرح المضامين المطروقة، كما أن شاعرات البنية الغنائية التقليدية، أسس بعضهن للقفزة الشعرية عند شاعرات الرمزية المجددة، وتحملن مكابدات التجريب ومعاناة حضورهن الأدبي في المجتمع"(٢).

ثالثا: النزعة الذاتية: حيث عبر الإبداع الشعري عن ذات المرأة؛ حيث "تستحضر الذات/المرأة كل معاناة النساء المقهورات في العالم بالنفي، والنبذ والوأد والتعنيف في واقع سوسيو ثقافي يؤمن بالنظام الذي يقدس الرجل، ويجعله نواة، إنه يجردها من اختيار المصير والحياة والكينونة، ويسلبها حق الإرادة والتحرر فما الذي يتبقى لها، إذا، كي تعلن وجودها؟"(٣)، وهذه النزعة خلقت حسا قلقا ومضطربا في ظل عدم القدرة على تحقيق الهدف والآمال واصطدامها بالواقع وبالعقبات التي حالت دون تحقيقها.

رابعا: السهولة والوضوح: والبعد عن الألفاظ الصعبة، لكي تصل دلالاتها إلى المتلقي بيسر، بل إلى الجميع على كافة مستوياتهم؛ إذ "حرصت الشاعرات السعوديات المعاصرات على توطيد العلاقة بين مضامينهن الشعرية والألفاظ والتراكيب المعبرة عنها، فجاءت الألفاظ مأنوسة وبعيدة عن الغموض والالتواء"(٤).

خامسا: اتصاف الشعر العامي بشيوع الحب والطرب، وذلك من خلال تعبيرها عن الذات والعاطفة يقول غنيمي هلال "أن الأدب الرومانسي كان أدبا يهتم بمصلحة الفرد، ويعتد به، وينتصر له ضد مظالم المجتمع، وكان ذا طابع إنساني شعبي في اختيار أشخاصه وموضوعاته، والمشاعر والعواطف الفردية"(٥)، "فالشعر السعودي الحديث يقدم بثقة على استخدام اللغة الواقعية بنوعيها: الكلمات العامية والتعبيرات النثرية. ومن المفترض أن تكون جذابة مشعة، والإيحاءات. فمن المهم أن تكون الاستعانة بهذه اللغة بهدف تكثيف الإيحاء، وليس اجتلابا لفظيا فقط، وخلاصة الأمر أننا نجد أن بعض الشعراء أفاد شعره من استخدام هذه اللغة"(٦).

---

(١) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص ٢١٩.

(٢) هيا الصالح: قصيدة المرأة السعودية في المملكة العربية السعودية، مجلة الجوبة، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع٣٠، ٢٠١١م، ص١٠٤.

(٣) إبراهيم الحجري: الذات والآخر في الشعر السعودي الجديد، مجلة الجوبة، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع٧٢، ٢٠٢١م، ص١٠.

(٤) رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٧٦.

(٥) عبد الله السويكت: مظاهر التجديد والتقليد في الشعر السعودي، مجلة الدراسات الشرقية، يناير٢٠١٤م، ع٥٢، ص٤٥٩.

(٦) هدى الفايز: لغة الشعر السعودي الحديث، ص٩٧.

وكان الشعر الغنائي لديها مقبولا لدى شريحة كبيرة من المجتمع ومؤثرا بهم ومنهم الأدباء، حيث استعانت الشاعرة أشجان الهندي في (للحلم رائحة المطر) بقصيدة ثريا قابل (سبحانوا وقدروا عليه):

إلا ليت الذين توسدوا الأنفاس ما عدلوا،
ولا ظلموا،
ولا وهبوا،
ولا بخلو،
وليت أنت آخرهم:
"نسيتنا وإحنا في جدة"
....
وما وصلوا
ولا كانوا
" وسبحانو"

فالقصيدة فيها لغة العتاب على أحباب اختاروا أن يبتعدوا، واختارت الشاعرة أن تتناص قصيدتها وتتقاطع مع كلمات الأغنية المشهورة (سبحانو وقدروا عليه)، حيث وازنت بين القصيدة والأغنية بطريقة احترافية، وكأنهما خطان يسيران في اتجاه واحد[١].

سادسا: بروز الاتجاهات الحديثة: من ذلك الرومانسية، وقد كان للبيئة دور في التغني بالحب بكافة أنواعه، "إذا كان الحجاز هو بلد القداسة والعبادة والتأمل والتصوف، وانطلاق الروح في العالم القدسي، فقد يكون ذلك عاملا من العوامل الكثيرة المؤهلة للرومانسية"[٢]، كما تميز الإبداع الشعري للشاعرة بالواقعية، فمثّل الواقع وسجّل كثيرا من أحداثه؛ حيث إن الشعر السعودي دأب على السعي نحو الإصلاح الاجتماعي والسياسي، إضافة إلى حرصه لخلق مجتمع متطور مثقف.

وإذا كان من النقاد العرب المحدثين من وزّع الأساليب التعبيرية في الشعر العربي المعاصر إلى أربعة تنويعات أسلوبية، هي: الأسلوب الحسي، والحيوي، والدرامي، والرؤيوي[٣]، فإن الإبداع الشعري لثريا قابل كان وفيا لهذا التقسيم، فجاءت هذه التنويعات بصور متجانسة تتسم بالانسيابية، إضافة إلى الثراء، وإذا ما أردف الإبداع الموسيقي والغنائي بالخطاب الشعري، فهذا دون شك يشكّل ملمحا إبداعيا غاية في التفرّد.

الخاتمة:

وفي ختام البحث نلاحظ أن الخطاب الشعري الغنائي عند الشاعرة ثريا قابل قد نأى عن أي مظهر من مظاهر الغموض أو الإبهام، تلك المظاهر التي يمكن القول إنها بدت سمة واضحة من سمات شعر الحداثة، سواء تجلّى هذا الإبهام في الغياب الدلالي، أو التشتت الدلالي، أو في إبهام

---

(١) هدى الفايز: لغة الشعر السعودي الحديث، ص٢٩٨، ٢٩٩، وانظر: رحمة العمري: الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر، ص١٦٦.
(٢) عبد الله السويكت: مظاهر التجديد والتقليد في الشعر السعودي، ص٤٦٠.
(٣) انظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ص٣٤، ٣٥.

العلاقات اللغوية واضطرابها، وبما ينعكس على تعدد آليات التأويل التي قد تعرقل عملية التلقي لدى طائفة كبيرة من المتلقين[١].

كما يتبيّن لنا أن الإبداع الشعري لثريا قابل جاء على نمطين: الفصيح والغنائي الشعبي، وقد طبعت الأول ونشرت الشعر الغنائي لحنا وطربا من خلال كثير من المطربين والملحنين، فجعلت لكل منهما الطريقة المناسبة له من حيث الطرح، وقد تنوعت الموضوعات في الشعر الفصيح، بينما ظل الشعر الغنائي في مجال الاتجاه الوجداني، ومن زاوية مستوى التلقي جعلت للشعر الفصيح بعدا فنيا وعمقا في المعنى وجعلته صورا ورموزا؛ حيث ارتقى على المستوى الثقافي والأدبي إلى مستوى القارئ العارف والناقد، في المقابل تميز الشعر الغنائي بالمستوى البسيط واللغة الوسيطة المحكية، فظل في مستوى تلقي القارئ بصورة عامة على اختلاف مستواه الثقافي والفكري، كما تنوعت الدلالة الشعرية من حيث البنى الفكرية والاجتماعية والثقافية، وامتزجت مع البنية الفنية والتصويرية لتعطي بعدا دلاليا واحدا، حيث شكّل هذا البعد الظواهر الأدبية للقصيدة النسوية السعودية شكلا ومضمونا.

قائمة المراجع:

بشرى موسى صالح: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.

جوليا كريسطيفا: **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط.٢، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩١م.

[١] انظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، الكويت، عالم المعرفة، العدد ٢٧٩، ص١٧٥ وما بعدها.

حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.
حميد لحمداني: **الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.٢، ٢٠١٢م.
زكية مطر الفضلي: **بنية الخطاب الشعري**، النادي الأدبي الثقافي بنجران، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة، والنشر، ٢٠١٩م.
سعد البازعي: **ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر**، ط٢، ١٤١٢ه، ١٩٩١م.
سعد مصلوح: **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة**، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٣م.
صلاح فضل: **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م.
عبد الرحمن محمد القعود: **الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل**، الكويت، عالم المعرفة، العدد ٢٧٩، مارس٢٠٠٢م.
عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، بيروت، ط. الثالثة، د.ت.
علوي الهاشمي: **قراءة نقدية في قصيدة حياة**، أسرة الأدباء والكتاب البحرين، دار فراديس للنشر، ط٢، ٢٠٠٦م.
علي آيت أوشان: **السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة**، دار الثقافة، الدار البيضاء،٢٠٠٠م.
علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، الأندلس للنشر، بيروت، ط. الثانية، ١٩٨١م.
فوزي عيسى: **النص الشعري وآليات القراءة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٦م.
محمد مفتاح: **التلقي والتأويل، مقاربة نسقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الأولى، ١٩٩٤م.
مرزوق بن صنيتان بن تنباك: **الفصحى ونظرية الفكر العامي**، مركز البحوث بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٦م.
ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ٢٠١٤م.
موسى سامح ربايعة: **جماليات الأسلوب والتلقي**، عمّان، دار جرير للنشر، ط١، ٢٠١١م.
نبيلة إبراهيم: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
هاني فراج: **صناعة قراءة النص الإبداعي، أفق النص بين أوجه القراءة والتأويل**، مركز تكوين، ط.١، ١٤٣٧هـ، ٢٠١٦م.
يوسف حسن نوفل: **الصورة الشعرية والرمز اللوني**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

الرسائل العلمية:

رحمة العمري: **الانتماء في الشعر النسوي السعودي المعاصر**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ٢٠١٠م.
هدى الفايز: **لغة الشعر السعودي الحديث**، رسالة دكتوراه، جامعة القصيم، ٢٠١٠م.

المقالات والبحوث العلمية:

إبراهيم الحجري: **الذات والآخر في الشعر السعودي الجديد**، مجلة الجوبة، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع٧٢، ٢٠٢١م.
تحسين فاضل عباس: **الشعر العربي بين الفصحى والعامية**، مجلة دواة، بغداد، مج٤، ع١٣، أغسطس٢٠١٧م.

سامي شهاب أحمد: **البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية**، مجلة جامعة كركوك، ع١، المجلد٢، السنة الثانية، ٢٠٠٧م.
سعد مصلوح: **نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٠، العدد ١،٢، يوليو – أغسطس ١٩٩١م.
صلاح عبد الصبور: **تجربتي في الشعر**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٨١م.
عائشة جعفري: **الشاعرة ثريا قابل نسجت كلمات الحب وظلت في ذاكرة الأجيال**، الشرق الأوسط، ١١محرم ١٤٤٢هـ، ٣١ أغسطس ٢٠٢٠م.
عالي القرشي: **علاقة القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية بالتراث**، موسوعة الأدب العربي السعودي، ج ٨.
عبد الله السويكت: **مظاهر التجديد والتقليد في الشعر السعودي**، مجلة الدراسات الشرقية، يناير٢٠١٤م، ع٥٢. .
محمد صالح الشنطي: **بعض ملامح الخطاب الإبداعي للمرأة الشاعرة في الأدب السعودي**، علامات، ج٣٢، مج٨، صفر١٤٢٠هـ، مايو١٩٩٩م
هيا صالح: **قصيدة المرأة السعودية في المملكة العربية السعودية**، الجوبة، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي،٢٠١١م، ع٣٠.
*****