(ضمائر السرد وتعدّد الأصوات الشعرية ... ديوان :خطوات أنثى للشاعرة ردينة الفيلالي1981 .)

د. هاشم موسى أرحومة عوض
جامعة طبرق / كلية الآداب

الملخص

يعالج هذا البحث الموسوم بـ [ضمائر السرد وتعدّد الأصوات الشعرية ... ديوان: خطوات أنثى للشاعرة ردينة الفيلالي (1981- ...) أنموذجًا] أشكال السرد ومستوياته المتعددة عن طريق تعددية الضمائر التي ينبني من خلالها الخطاب السردي، بوصفه مكونًا بنائيًا في قصائد الديوان ذي الصبغة الذاتية لصرخة أنثى، تحاول البوح بمكنونات الذات ورغبتها في كسر تابوه المسكوت عنه والمحظور / الحب والعاطفة.

ويهدف هذا البحث إلى إبراز دور الضمائر في تشكيل البنية السردية للديوان، والتي انشغل النص الشعري بحضورها، مما حقق مساحات سردية كبيرة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالذات الساردة / الشاعرة وتلتحم بها، وفقا لمنهجية تستفيد من كافة مناهج السرد الحداثي.

وتأتي أهمية هذا البحث من كونه يسعى إلى قراءة معطيات الضمائر ومستوياتها، وما نجم عنها من تعددية صوتيه تخالف ما كان متعارفًا عليه من أحادية، بما يشير إلى المنزع السردى المهمين على الخطاب الشعرى، وذلك في تهميد يتضمن: التعريف بالشاعرة (ردينة الفيلاني) وديوانها، والمقصود بتعدد الأصوات أو البوليفونية، وبيان تضاييف العلاقة بين السرد والشعر.

وقد تلى التمهيد ثلاثة أبعادأو محاور رئيسة، اختص الأول منها بدراسة السرد عبر ضمير المتكلم، وعُنى الثاني بدراسة السرد عبر ضمير الغائب، فيما اهتم الثالث بدراسة السرد عبر ضمير المخاطب.

وقد تلى هذه الأبعاد خاتمة بأهم النتائج من أهمها : أن الخطاب الشعري في الديوان وثيق الصلة بالسرد الخطاب الشعري المعاصر، وتبيّن أنّ الديوان يعدّ نموذجًا لتماوج ضمائر السرد وتماهيها وحضورها بشكل مكثف.

- الكلمات المفتاحية: ضمائر السرد – الأصوات الشعرية – خطوات أنثى – ردينة الفيلالي – المتكلم – الغائب – المخاطب

Summary

This research, tagged with [Narrative Pronouns, The Beginnings of Poetry ... Diwan: Female Steps by the Poet RudeinaFilali (1981- ...) as a Model] deals with the forms of narration and its multiple levels through the multiplicity of pronouns that derive from its narrative gap, constructively dimensionally in the poems of the Diwan of a character The subjectivity of a female cry, trying to reveal the hidden secrets of the self and its desire to break the taboo of unspoken and forbidden love and passion.

This research aims to highlight the role of pronouns in the narrative infrastructure of the Diwan, and witness the establishment of the poetic text with its presence, which led to obtaining large schemes for connection and knowledge of the narrator / poetess and sticking to it, according to a methodology that takes advantage of all modernist narration approaches

.The importance of this research comes from the fact that it seeks to read the data of pronouns and their levels, and the resulting phonetic pluralism that contradicts what was commonly known as monosyllables, which indicates the important narrative approach to poetic discourse, in a subtraction that includes: introducing the poet (Rudaina Al-Filani) and her collection, What is meant by polyphony or polyphony, is the explanation of the relationship between narration and poetry.

The introduction was followed by three dimensions or main axes, the first of which concerned the study of narration through the first person, the second concerned the study of narration through the third person, while the third concerned the study of narration through the second person.

he introduction was followed by three dimensions or main axes, the first of which concerned the study of narration through the first person, the second concerned the study of narration through the third person, while the third concerned the study of narration through the second person.

These dimensions were followed by a conclusion with the most important results, the most important of which are: that the poetic discourse in the Diwan is closely related to the narration of contemporary poetic discourse, and it was found that the Diwan is a model for the undulating pronouns of narration, their identity and their intense presence.

•Keywords: narration pronouns – poetic voices – female steps – Rudayna al-Filali – the speaker – the absent – the addressee.ضمائر السرد وتعدّد الأصوات

الشعرية ... ديوان : خطوات أنثى

لردينة الفيلالي (1981- ...)أنموذجًا

- **المقدمة :**

إنّ من نافلة القول أن أقول: إنّ الساحة الأدبية الليبية قد شهدت – ولا تزال – زخمًا كبيرًا على كافة المستويات الإبداعية، ولاسيما في السرد الحكائى، الذي تموضع في الثقافة العربية بصفة عامة، مصحوبًا بالمقاولات الخاصة به، تزامنًا مع مناهج النقد الحديثة، التي أخذت على عاتقها دراسة الأدب العربي :قديمه وحديثه، دراسة تطبيقية سردية، تعكس الامتزاج بين هذا الأدب وبين الدراسات والمناهج النقدية الحديثة، باعتبار أنّ هذا الأدب هو الخطاب صاحب الزخم الأصيل في المجالات السردية الحديثة.

ويعدُّ المنتوج / الخطاب الشعري الليبي الحديث أحد الثيمات الأدبية التي شهدت انفتاحًا على التيارات التجديدية الحديثة بفعل عاملي: التأثير والتأثر (1)، وهو ما ألقى بظلاله على ما لحقه من تطور في الشكل والمضمون، انسجامًا مع القيم المعرفية الجديدة، لتنداح (الأنا) الشاعرة في

المجتمع، وتتفاعل مع قضاياه، وبخاصة بعد التحولات السريعة والمتلاحقة التي شهدتها الساحة الليبية، والتي ألقت بحمولاتها على الخطاب الشعري المعاصر، فانتهج مبدعوه طرقًا جديدة كسروا من خلالها أفق التوقع، وعبروا بإبداعهم الطريقة التقليدية النمطية؛ للتعبير عن الواقع المعاش، والارتباط بالحياة الجديدة، من خلال تصوير الواقع الإنسانيالمأزوم، سواء أكان محليّا أم ذاتيًا أم عالميًا، دون أن يفقدوا هويتهم العربية؛ إيمانًا بأن القصيدة الحديثة هي امتداد للقصيدة الموروثة، وانبثاقًا عن جوهرها وتطويرًا لها بشكل أو بآخر [2]؛ استجابة لحركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، وصولًا إلى الشعر الحر وما يُسمى بقصيدة النثر. ومن هنا، وجد الشعراء الليبيون أنّ الطريق قد ((عُبد في اتجاه التجريب الشعري، بعد أن أصبحت الانتفاضة على الموروث القديم قد بدأت تحقق نجاحتها، وتجد مَنْ يتقبلها ويباركها في الوطن العربي كلّه، من خلال الأعمال الشعرية لنازك الملائكة، وبدر شاكر السيّاب، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء الذين حملوا بعنف لواء التجديد الشعري)). [3]

ولم يكن المنتوج الشعري النسوى/ النسائي الليبي بمنأى عن حركة التطور والتجريب الشعري هذه، احتفاءً بالمنجز الشعري، بوضع التجربة السردية في حالة من حالات الاستنفار الأنثوي النابع من مكامن الذات، والحياة المتحلقة حول الذات، وما يدور حولها من قضايا وهموم خاصة وعامة، في محاولة لكسر سلطة الذكورية [4]، وكسر واقع التهميش، واستعادة هويتها الإبداعية، من خلال محاور عالمها السردي، وإثباتًا لمقدرتها في إنتاج ((كتابة أنثوية تنهل سماتها من تلك الهوية، تكون المرأة مركزها، فيتشكل العالم من منظورها، وذلك باختيار لغة خاصة تعتمدها في تمثيل نفسها وعالمها)) [5] الصادر عن رؤى سردية لدى شاعرات معاصرات اجتهدن في إرساءها، والتمكين لها، وإعلائها في البيئة الشعرية الحافلة بالتجارب الطامحة إلى التميز والخصوصية، وهو ما كشف عنه السرد النسوى، الذى كشف عن الحضور القوى للهواجس الأنثوية، والرغبة في كسر تابوهات المسكوت عنه، وتجاوز أدوار لتهميش والإقصاء التي فرضتها المفردات السلطوية الذكورية الاجتماعية، والأخلاقية، والثقافية، والسياسية، [6] والتي ترسخت وتجذرت في المخيال الأدبي، والذي تأسس في المخيال الاجتماعي، بقصر دور المرأة / الأنثى في الجنس، والمتعة، واللذة. [7]

ومن هذا المنطق، فإنّ البحث الحالي يقع في مجال العلاقة بين السرد والشعر النسوى، وامتدادًا للدراسات التطبيقية التي تحاول الاستفادة من السرد الحداثى في التعامل مع أحد الأعمال الشعرية النسوية الحديثة، ممثلًا في ديوان (خطوات أنثى) للشاعرة الليبية (ردينة الفيلالي)، من خلال دراسة تمظهرات ضمائر السرد وتعدد الأصوات فيه، بطريقة تجمع بين حداثة المنهج، وبين خصوصية العمل، والذي يغلب عليه طابع البوح العاطفي، والرغبة في الخروج من شرنقة القيود، بصرخات أنثوية كسرت الشاعرة من خلالها تابوهات المسكوت عنه / الحب والعواطف وكأنّها ((أنثى يلبسها رجل، أو رجل تلبسه أنثى، وكم هي متصالحة في استخدام الضمائر دون الالتفات لذكوريتها من أنثويتها، وتقول كلماتها وتمضي لا تعبأ بشئ)) [8] وكأنّها تشاكس العتمة وضبابية الواقع وجملة المحظورات، بطريقة تضع المتلقي وجهًا لوجه أمام واقع أنثوي، يؤطره إطار مكاني وزماني في قالب فني شعري، الذكوري الانغلاقي، ومحاولة إعادة تشكيل واقعها بلغة سردية تقارب الحياة الواقعية؛ يبرز جانبًا تحتفي به الشاعرة وتتكئ عليه في متون خطابها الشعري، وفي تشكيل محاور عالمها السردي فيه، وهو بوح الذات، والحضور القوي لهواجسها الأنثوية، من خلال ما ((تعبر عنه من تجارب ذاتية، وعاطفة خاصة تتواجد في نصها السردي بإلحاح شديد، أو ربما في إثبات ذاتها لغة، وشكلا، ومضمونًا .... وهو ما تحاول تحقيقه في تأصيل عالم سردي نابع من مخزونها الثقافي والاجتماعي على المستوى الخاص والعام، ومن تجربتها الذاتية الخاصة المتحاورة مع بوحها الذاتي وهواجسها الأنثوية المستمدة من واقعها الخاص)) [9].

- **<u>الأسباب :</u>**

1- إنّ شعر (ردينة الفيلالي) لم يلِق عناية خاصة لدى الدارسين والباحثين، رغم احتوائه على ثيمات سردية وفنية تستحق الدراسة والتحليل.

2- الرغبة الشخصية في الغوص في مكنون المنتج الشعري النسوى الليبي المعاصر؛ للكشف عن خصائصه المتفردة وطابعه الخاص، النابع من السرد والشهرزادية المعروفة عن المرأة.

- **الأهداف:**

1- تتبع أنواع الضمائر في الديوان، وتشكيلاته الموجودة فيه.

2- التوصل إلى فهم الدور الذي تؤديه ضمائر السرد في بنيه الديوان.

3- الكشف عن أشكال الضمائر التي اتكأت عليها الشاعرة ومستوياتها، عن طريق تعددية الضمائر في الخطاب السردي في الديوان.

- **الإشكالية:**

تكمن مشكلة البحث في إثارة تساؤل مؤداه: إلى أي مدى أسهمت ضمائر السرد في تعدد الأصوات الشعرية ودورها الفاعل في خلق مساحات سردية، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالسارد / الشاعرة، تمنح لقصائد الديوان قدرًا من الدرامية الملتحمة بالذات الشاعرة؟

- **المنهج:**

لم يتبن هذا البحث إجراءات منهج بعينه، بل أفاد من إنجازات مناهج دراسة السرد، وبشكل خاص من الدراسات البنيوية الشكلية حول السرد، التي بدأت جذورها لدى الشكلانيين الروس، ثم أتت أكلها وتبلورت نظرية متكاملة على يدّ البنيويين على اختلاف اتجاهاتهم، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ ((النص الأدبي لا يكفي لفهمه وتذوقه وسبر أغواره منهج نقدي واحد، بل لابد من الاستعانة، عند مواجهته، بكل ما من شأنه أن يقرّبنا منه، وكشف لنا أسراره)) [10].

- **خطة البحث:**

لقد اقتضت طبيعة البحث ومنهجيته تقسيمه إلى:

- **المقدمة:** وتضمنت التعريف بموضوع البحث، وأسباب اختياره، وأهدافه، وإشكالياته، ومنهجيته، والخطة التي سار عليها.
- **التمهيد:** ويشتمل على:

أولًا: التعريف بالشاعرة (ردينة الفيلالي) وديوانها.

ثانيًا: تعدد الأصوات / البوليفونية.

ثالثا:تضاييف العلاقة بين السرد والشعر.

المحور / البُعد الأول: السرد بضمير المتكلم.

المحور/ البُعد الثاني: السرد بضمير الغائب.

المحور / البُعد الثالث: السرد بضمير المخاطب.

الخاتمة: وتضمنت أهم النتائج التي أمكن التوصل إليها.

- **الهوامش والإحالات.**
- **المصادر والمراجع** التي تمّ الاعتماد عليها.
- **التمهيد:**

أولًا: التعريف بالشاعرة (ردينة الفيلالى) وديوانها:

أ- التعريف بالشاعرة (ردينة الفيلالى):

هي: ردينة مصطفى الفيلالى، شاعرة ليبية من مواليد طرابلس الغرب سنة (1981)،و والدها هو السياسي والدبلوماسي الليبي (مصطفى الفيلالى). وأما والدتها، فهي (لمعان أحمد بن بيه) كريمة الشيخ (أحمد بن بيه) أحد الرموز الثقافية في طرابلس.

نالت (ردينة) إجازة في الأدب الإنجليزي، وبكالوريوس في العلوم السياسية.

وقد برزت (ردينة) على الساحة الشعرية المعاصرة بقصائدها الغنائية الرومانسية، التي يغلب عليها طابع البوح العاطفي، والرغبة في كسر تابوهات المسكوت عنه، حيث شّكلت صرخاتها الأنثوية إحدى ثيمات القصيدة الرومانسية الأنثوية، التي شهدت تطورًا في الشكل والمضمون (11).

وقد أسست (ردينة الفيلالي) لنفسها عوالم خاصة في شعرها، كسرت فيه طوق العذرية اللغوية، فجاءت قصائدها نفحة من نفحات (نزار قباني) وتمثّل ذلك في ((نفس شعري مغاير له مفرداته وخصوصياته، فهي حاكت القصيدة بنغمة، وضبطتها بقواف وجدانية وزينتها بمشهديات رنانة؛ لتكون فرصة نادرة في سجل القصيدة الحديثة)). [12]

ب-<u>التعريف بالديوان:</u>

يقع ديوان (خطوات أنثى)، موضع البحث، في نحو (48) ورقة، وتضمن نحو (15) قصيدة غارقة في الرومانسية المفعمة بصرخات أنثوية، والتي جاءت في دفقة شاعرية تختزل واقعًا أنثويًّا، تحاول فيه الشاعرة أن تصنع توزنًا وجوديًا في حركية الحياة، عبر تمرير أنساق أعترافية ارتسمت معالمها في الحضور الأنثوي من خلال الصوت.

ومن ثمّ، فإنّ القارئ لا يجد صعوبة في التعرف إلى العالم الذي كوّن تجربة (ردينة الفيلالي) الشعرية، بشكل يحيل إلى قصدية اختيار عنوان القصائد نحو [زمن الحب -أنا والمطر - خطوات الأصابع - اعترافات متيم - شقاوة الفتيات - أحبك ولكن - بين ذراعيك - بطاقتي الشخصية ... وغيرها]، والتي تحمل شحنات ودفقات أنثوية تحفر في تضاريس الواقع، وتنبش في مفصلية الحياة، بمعايشة نفسية انعكست على عوالم الديوان بما فيه من جرأة لغوية تمس تابوهات الحياة، في انفتاح لا نهائي يتعدى محدودية الزمان والمكان المرتهنين بالواقع، بحيث ((لا يتوقف الخيال حتى يبتلع كلَّ شيء)). [13]

وقد شكّل عنوان الديوان (خطوات أنثى) عتبة نصيّة موازية، استطاع القارئ من خلاله الولوج إلى عوالم الديوان؛ بوصف العنوان أداة تواصل بينه وبين الشاعرة من جهة، ويمنح الديوان كينونته وهويته التي تخرجِه من فضاء المجهول إلى فضاء المعلوم من جهة أخرى، فيمارس العنوان دافعية وهيمنة تلقى بجاذبيتها على القارئ، ويمارس عليه فعل القراءة، عبر تزويقات جمالية وإغرائية، تعدُّ بمثابة الشَّرك المفخخ لاصطياد القارئ؛ للدخول إلى بهو النص، على حدِّ تعبير (كريفل)[14]، وما يصاحب ذلك من تساؤلات تلقى بحمولاتها الدلالية وتمارس غوايتها على القارئ، فتسهم في إضاءة المناطق المعتمة في الديوان واستنطاق دلالاته.

ولعلَّ هذه الأمور كانت موجودة في مخيلة (ردينة الفيلالي) عند البناء التخطيطي لديوانها، بداية من اختيار عنونته الرئيسة (خطوات أنثى) بصيغة شعريَّة، ومرورًا بالعنونة الصغرى للقصائد عن قصدية، إدراكًا منها لطاقة هاتين العنونتين اللامحدودة على إحداث تفاعل مزدوج قائم على تبادل التأثيرات بين العنونتين وبين المتن الشعري.

وقد جاءت العنونة الرئيسة (خطوات أنثى) نكرة مؤنثة توالدية؛ لتصور الشاعرة من خلالها حالة المعاناة الأنثوية والطريق الطويل الذي لابد أن تقطعه في (خطوات) وليس خطوة، بكّل ما يحمله العنوان من فضفاضية وفضائية لا محدودة، ألقت بتنكيرها ظلالًا غنية بمعاني الشمول والإطلاق[15]، وهو ما يسمح بتَسربل التساؤلات القرائية عن الهدف من التنكير، بما يضفى هالة وإحساسًا عميقًا بالعموم وعدم التحديد، بما ينفتح معه النص الشعري على دلالات عدة تكسر أفق التوقع الذي يختلف من قارئ لآخر، فتحتشد رمزية العنونة الرئيسة بـ (خطوات) تتجاوز حدود الجمع إلى مرموزات:ثقافية، واجتماعيه، وسياسية، وأخلاقية، ودينية لابد أن تمرّ بها أي (أنثى)، وأثارتها الشاعرة عبر استنطاق عنونة الديوان الكبرى أو الرئيسة، والتي تمثّل تشويقًا بانوراميًا لمضمون المتن الشعري في قصائد الديوان، والذي انعكست عليه دلالة العنونة الرئيسة والتي تمسك بتلابيب العنونة الصغرى/ عنونة القصائد، في دلالة تبعية وترابطية مقصودة، تشكّل المفتاح الإجرائي الأوّل، الذي يمكّن القارئ من الولوج إلى دهاليز الديوان ويكشف أسراره.

وعلى الرغم من غياب العنونة الرئيسة عن العنونة الفرعية لقصائد الديوان، فإنّ ثمة علائقية بين العنونتين، ناجمة عن الحضور الضمني للعنونة الرئيسة في العناوين الفرعية، بوصفها معادلًا موازيًا لعنونة النصوص الشعرية في المتن، استمرارًا في تعرية الواقع، وتحطيمًا للقيود الاجتماعية واللغوية، عبر فضّ بكارة اللغة وعذريتها، من خلال المراوغة والمخاتلة، والإسقاط الهجائي على الواقع المأزوم الذي لا تزال تعيشه الأنثى، وإن كانت الشاعرة قد بخلت بمعلومات كافية عن العنونة الرئيسة / الكبرى؛ لحسم المقصود من وراء دلالة استخدامها، وهذه سمة العنوان الناجح ((إذ عليه أن يخبر، وأن يبقى محدود (الإخبار في الوقت نفسه)) [16].

وكما نجحت (ردينة) في الربط بين العنونتين، نجحت أيضًا في الربط بين الإهداء، الذي يمثّل هو الآخر عتبة نصيّة موزاية، الذي تصدر الديوان، وبين كلّ نصٍّ من نصوصه، وارتباط ذلك بمضمونها؛ استلهامًا من خيوط تربط النصوص الشعرية بالإهداء المتصدر، والذي جاء جامعًا

بين الوفاء وبين الألم، في دفقة شعرية قصدية اختيار المهدى إليهم [17]، بشكل يمنحهم مساحة حضورية عبر البوح الأول من قِبل الشاعرة.

وتأتي جملة الإهداء في (خطوات أنثى) لتخفف من معاناة الشاعرة، المتجسدة في الألم النفسي الذاتي/ اليتم، وفي الواقع المأزوم، من خلال الاختيار القصدي لكلمات الإهداء المنبثقة من الذاتي والجمعي ((إلى الملكين اللذين اطصفاهما الله برحمته.. والدي ووالدتي. إخوتي، وأختي الحبيبة، رفاقي في رحلة اليتم، إلى كلِّ مَنْ يقرأ شعري ويجد في همساته أهازيج تداعب الرّوح، وصرخات تنضج بها الجروح ردينة)) [18].

لقد قذفت الشاعرة بهذا الإهداء؛ لتحيل القارئ إلى مجموعة من التساؤلات حول ماهية المُهدي إليهم المعلومين (والدي ووالدتي، إخوتي، وأختي الحبيبة) والمجهولين الجمعيين (إلى كلّ مّنْ يقرأ شعري)، والدور الذين لعبوه في حياة الشاعرة، ممّا يدفع القارئ إلى محاولة التوغل في الديوان؛ لاستكناة مضمونه، بوصف الإهداء بوابة إيحائية ذات حمولات مشحونة ومكثفة، تسهم في إقامة جِسر تواصلي بين الشاعرة وبين القارئ، ممّا يمنحه استعدادًا للتوغل في فعل قراءة الديوان، عبر المصاحبات اللفظية التي سُطر بها الإهداء، وكأنّ المُهدي إليهم الحقيقيون (الأب – الأم – الإخوة) والرمزيون (كلّ مَنْ يقرأ شعري) هم المعنيون وحدهم بما تريد الشاعرة البوح به، وهو ما جعلها تزيل الإهداء بتوقيعها.

- **ثانيًا: المقصود بتعدد الأصوات / البوليفونية:**

تقترنالبوليفونية (polyphony)، على الصعيد الأدبي بميخائيل باختين (Bakhtine) وشارلي بالي (Charles Bally) [19]، والتي يقصد بها، كما ترى باختين، تحاور وتفاعل جهات عدة في النص، والتي ((جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقى)).[20] ولا ينتمي هذا المصطلح إلى حقل المصطلحات الأدبية، وإنّما هو مجلوب من الحقول الموسيقية؛ للإحالة إلى الحوارية الصريحة أو المضمرة في النصوص الأدبية القائمة، في الغالب، على وجهات نظر مختلفة، تنطق بها أصوات عدة. [21]

ومن ثمَّ، فإنّ البوليفونية تحيل إلى قراءات حوارية تتعدّد بتعدد الأصوات التي يتلبسها المؤلف بواسطة القناع الصوتي السردي، الذي يروى المحكي أو القصة. [22]

ويعدُّ تعدّد الأصوات تكنيكًا مسرحيًا تمَّ استعارته في الخطاب الشعري بهدف تجسيد البُعد الدرامي للرؤية الشعرية الحديثة، عبر الأشخاص المتصارعة والمتحاورة [23]، غير أنهّا في القصيدة تظهر بضمير المتكلم الشاعر نفسه. أما في المسرحية، فتظهر بضمير ال (هو). [24]

هذه التداخلية والحركية في انبناء النص الشعري، تؤكد على قدرته على الاستيعاب والتجاذبية بينه وبين باقي الفنون الأخرى.

وتأتي أهمية تقنية تعدد الأصوات في كونها تخلق عالمًا رحبًا من تعدد الرؤى والتوجهات الرؤيوية داخل الخطاب الشعري، ممّا يتيح إمكانيات أكبر لخلق حالة رؤيوية ووجهات نظر بأحد الضمائر السردية، تنعتق فيه القصيدة من هيمنة الصوت الأحادي إلى تناوب الحكي بتعددية صوتية تزيد من ثرائها، عبر تفاعلية بوليفونية أساسها الشخصيات المتحاورة. [25]

- **ثالثًا: تضاييف العلاقة بين السرد والشعر:**

ثمة علاقة تفاعلية تواصلية بين السرد وبين الشعر، فقد ارتأى الشعراء في السرد وسيلة للإفصاح الوجودي لتجاربهم الشعرية في إطار سردي محكي؛ إيمانًا بالتماس مع الفنون السردية القصصية، عبر الانفتاح على هذه الأشكال التعبيرية النثرية؛ استجابة لطبيعة الحياة المأزومة والمليئة بالتناقضات والإشكاليات، والتي عبّر عنها الشعر الحديث في بنية لسانية متنوعة ومستمدة من البنية السردية القائمة على الحكي والحوار، وبخاصة في القصة والرواية، ممّا أحدث تهجينًا بين الأنواع الأدبية وتلقيحًا بينها (26)، ممّا منح القصيدة الحديثة إمكانية التخصيب، عبر تحطيم الفواصل بين ما هو شعري وما هو سردي بمفهومه الحكائي الذي يمكن أن نعّول عليه في ((وصف النص الشعري بأنّه نصّ سردي أو غير سردي، على اعتبار أنّ عناصر الحكاية هي التي تقوم بتوجيه الخطاب من الناحية الفنية؛ ليقدم رؤيته السردية)). [27]

وهذا ليس معناه أن تتماهي الفروق الجوهرية بين الشعر وبين ما هو نثري سردي / القصة والرواية، وإنّما معناه توظيف السرد شعريًا بعيدًا عن جنسه الأدبي؛[28]لتأسيس بنية نصية جديدة وبخاصة في القصيدة الحديثة، التي تتكئ على الخروج والجدل مع ما كان مألوفًا وتقليديًا؛ لخلق جدل دائم بين الذات، والشاعر، والعالم، موسومًا باختراقات التجديد فـ ((عندما تذهب قصيدة إلى النثر، فإنها تستثمر طاقات النثر وأهمها السرد، الذي أصبح آلية جمالية مناسبة لحوار الذات مع

نفسها ومع العالم، فالحكي، والوصف، وتعدّد الشخصيات، والرواة يخلق شكلًا مفتوحًا عميقًا يتأبّى على الثبات والسكون، يخلق نصًا تراكميًّا يوازي تشظي الذات وانكساراتها)). [29] وهذا يعني أنّ التمازج بين السردنةوالشعرنة قائم في القصيدة الحديثة، بوصفها فضاءً واسعًا تمخّض عنها لغة لها أجروميتها الخاصة والغرائبية، عبر التعامل المختلف مع اللغة النمطية؛ للانطلاق إلى مسار رؤيوي مغاير، وأفق تعبيري جديد لا يتأسس إلاّ خارج المألوف [30]، ممَّا يستوجب توظيف تقنيات جديدة ولغة خاصة لها هويتها ومرتكزاتها من خلال ((اختراقها للحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، أي سعيها لتوظيف أنواع غير شعرية في ثنيات النص الشعري. هذا ما سيؤول حداثة القصيدة، في بعض مقترحاتها البعيدة، إلى تفعيل حركية النص بجعله يحفل بمستويات تعبيرية آتية من غير ما كان يُعتبر شعرًا محضًا)) [31]، وهو ما أسس لها الاختلاف والمغايرة.

ولعلّ سرد الأصوات المتعددة يعدّ سمة من سمات التعالق بين الشعر وبين السرد، حيث غدت بنية القصيدة السردية، التي تعدّ من منتجات ما بعد الحداثة، تبحث عن الدلالة والتأويل في السرد، وذلك بواسطة نفي مسلمة أحادية الصوت في القول، عبر الانتقال من الترهينات السردية التي تقف على حدود الراوي، والمروي له، لتتجاوزها إلى ترهينات النص السردي القائمة على الأطراف التخاطبية: الشاعر والمتلقي، [32] وهو ما تحقّق في ديوان (خطوات أنثى)، على نحو ما سيتضح، عبر آليات تركز عليها (ردينة الفيلالي) عن طريق تعددية الضمائر التي ينبني من خلالها الخطاب السردي في الديوان، والتي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالساردة / الشاعرة وتلتحم بها، وتصبح الضمائر عائدة عليها وإن اختلفت رؤياه، عبر إشارات شخصية تشمل الضمائر المتداخلة مع الزمن، والشخصية، والخطاب السردي [33].

- **المحور الأول: السرد بضمير المتكلم:**

لقد أرهفت (ردينة الفيلالي) شعريتها لتحولات تجربتها الأنثوية التي انبنت جوهريًا على وعيها بذاتها المثقلة بالرغبة في البوح العاطفي، ووعيها بسؤالها المكبوت تجاه علاقتها بالآخر، ممَّا شكّل باعثًا محفّزًا على فعل كتابة ما يرجها من الداخل.

وتحت سطوة هذه الرغبة وذلك الوعي، غدا البوح الذاتي بضمير المتكلم موجهًا لمسار كسر الفروق الزمنية والسردية بين الشاعرة والشخصية والزمن، فيصبح التماهي بينها هو السمة

الرئيسة، ممَّا يجعل القارئ أكثر انجذابًا إلى النص؛ وهو بذلك مناسب للسرد المناجاتي المتوغل في طيات النفس وأعماقها. [34]

وتحتفل الذات الشاعرة بحضورها المتشظي راغبة في خلخلة السكون، فولد الديوان محكومًا بهذا التصور، تتر (ردينة) أرضهَ بشفرات الإحالة إلى تجربة الذات متلبسة ضمير المتكلم الذي فرض سطوته على الخطاب الشعري في الديوان، ومتلبسة فعل السرد (كان) الذي يحيل إلى الحكي والقص، ورغبة في البوح والتأمل للذات، فتقول في قصيدة (شقاوة البنات): [35]

كنتُ أمامَه أغُضُّ الطرفَ ككهلٍ ضريرْ

وما إنْ اقتربتُ منهُ اكتشفتُ أنيّ المِسكينُ

الخجولُ الصغيرْ

إستسلمتُ لهُ كما تستسلمُ الحسناءُ للثوبِ الحريرْ

كما يستسلمُ للنومِ ذاك العبدُ الفقيرْ

تتحرك الذات الشاعرة متلبسة ضمير المتكلم (تاء الفاعل) وهي تعاني من مشاعر الهيام والاستسلام للمحبوب في لحظة زمنية ترسم ملامحها، وتمارس سطوتها عليها، في رصدها لعالمها وعلاقتها بالآخر عبر الفعل (كنت) الذي يقوم بدوره في إثرء الحركة السردية، فيبلور حركة السارد / الذات الشاعرة، والمسرود عنه / الآخر؛ بوصفها حدثًا مركزيًّا تتسع ساحته عبر معطيات خاصة يضبطها الوصف [كهل ضرير – المسكين – الخجول – الحسناء – العبد] الذي يوسع من المساحة السردية في بنية النص، ويجعله نصًّا سرديّا يتحرك عبر علاقات قائمة على التماثل والتوحد مع الأشياء، عبر التماهي بين الذات الشاعرة وبين المعطيات المشبهة بها.

وطبيعي، والأمر كذلك، أن يتولد في رحم هذه اللحظة الرجراجة انشطار الذات، وتتميع الحواجز بينها وبين الآخر، وتتحول من التذكر والحكي عن الماضي (كنت) إلى السرد الحركي الذي يشكل مسرح الواقع الحالي الآني، عبر الفعل المضارع [أغض – تستسلم – يستسلم]، فتبدو الذات في حالة مواجهة مع الآخر، عبر حوارها مع النفس، في الوقت الذي تتضافر أصوات سردية أخرى، من خلال ضمير الغائب (الهاء) في : (أمامه – منه – له)، تجعل من حديث الذات الشاعرة خطابًا سرديًا متنوعًا وعميقًا يشحن النص بأجواء اللقاءات الممتدة في ذاكرة الشاعرة، مع هيمنة ضمير المتكلم، ممّا يعطينا القدرة على الإحاطة بهوية الذات، وتجذير كينونتها، وهما هاجس الفعل الشعري في الديوان، باعتباره سردًا ذاتيًا يتم تحقيقه عبر تقنية الاسترجاع أو التذكر، كمظهر من مظاهر السرد المتنوعة، والتي تحقق البعد الدرامي في النص، عبر بنيات تتقاذف الشاعرة، منها الوصف المتشكّل داخل نسيج الخطاب الشعري، النابع من رؤيا شعرية فلسفية محددة [36]، تسعى من خلالها الشاعرة إلى لملمة شتاتها، مزيلة الحجب بينها وبين أناتها الأخرى.

ويأتي ضمير المتكلم عند (ردينة الفيلالي) محتشدًا بالسرد، عبر السردية المرآوية لقدرة الذات على رؤية نفسها، والتغييب والتهميش الذي يمارس على حضورها، من خلال حضور الذات الفردانية عبر ضمير المتكلم، نحو قول الشاعرة في قصيدة (زمن اللا .. حب) [37]:

ملامحُ باكيةٌ في ذاكَ الركنِ الرّكينْ

تُصلي لربِ العالمين، تبْكى كطفلٍ بائسٍ حزينْ

تَلبسُ ثوبًا بلونِ الياسمينْ

كملاكٍ هاربٍ من زيفِ السّنينْ

تجلسُ وحيدةً بوجهٍ حزينْ

حزينٍ على عبادٍ رغمَ النّور ضائِعينْ

تلك الحزينةُ، هي أَنَا

تلك الحزينةُ، هي نَحنُ

تلك الحزينةُ، هي أَنَا

أَنَا التي تَمتَصُ غضبَ الآخرينْ

وتبكي كما يبْكى الضريحُ على الميتينْ

احتشدت الذات الشاعرة بحضور فاعل في تجربة ذاتية يتماهى فيها الفردي (الذات الشاعرة) مع الجمعي (نحن) عن قصدية، فاتحة مسارًا سرديًا يتناهى فيه الفردي مع الجمعي (هي أنا – هي نحن)؛ لمواجهة حالة الاغتراب والحزن المضروب التي تكتبها الشاعرة بنبض اللحظة الآنية، من خلال هيمنة الفعل المضارع [تصلى – تلبس – تجلس – تمتص – تبكي]كأنها تريد أن تفتح أفقًا قرائيًا لدى المتلقى؛ لينزاح معها في مشهدية تنقل الواقع الآنى الذي وصفته بأنه (زيف السنين)، بحيث يظل محور الذات متلازمًا للحالة المشهدية التي يقدمها الصوت السردي/ صوت الشاعرة بوصفه يصدر الآن؛ لتكرس قدرة الذات المنشطرة على التوحدّ والتماهي مع غيرها من الأنوات الأخرى (نحن)، بما يجعل النص سردًا ذاتيًا أو سيرة ذاتية، يتعالق فيها الهم الذاتي والجمعي، مع غلبة الذاتي بتكرار (أنا) ثلاث مرات، والذي يرسم مشهدًا تمَّ تسريده شعريًا؛ لينقل تجربة إنسانية تقدم رؤية الشاعرة للواقع والعالم ((وكأن مَنْ يكتب لا يروى عن آخرين، بل عن ذاته)). [38]

ولذلك، ألجأتها هذه التجربة إلى الاعتراف الصريح بحالة الحزن أومحنة الذات التي تتكبدها في واقعهاالمنفلت من القيم، عبرتكرارية مشهدية ثلاث مرات لجملة (تلك الحزينة)؛ لتسلط الضوء على النقطة المركزية التيتريد الشاعرة أن تشدّ أنظار المتلقي في اتجاهها، والتي تتحول إلى دلالةنفسية [39]، وكأنّ الذات الشاعرةتقصى هذا الوصف عن الذوات الأخرى وتلصقه بنفسها؛ إلحاحًا على حضورها الصادرعن موقف نفسي وشعوري، جاهدت فيه الشاعرة أن تلغى الفجوات

كلهابين شطري ذاتها، في صياغة تظلّ أصداؤها تتجاوب في بؤرة ذات ارتكاز دلالى، ليس في هذا النص وحده وإنمّاعلى امتداد نصوص الديوان، لترمم شروخ ذاتها في صراعها ضد تهميش وجود أناها الباعثة على القول، بروح سردية تمنح الخطاب الشعري بعده الدرامي والجمالي الذي ((يكرس في النص عالمًا متوترًا، ويخلق أفقًا أكثر اتساعًا في الأفق النصي)). [40]

- **المحورالثاني: السرد بضمير الغائب:**

إنّ التأمل في النتاج الشعري العربي الحداثي الزاخر بتجارب شعرية، يجد هيمنة السرد بضمير الـ (هو) الغائب؛ بوصفه قناعًا يتوارى خلفه الشاعر؛ ليمرر ما يشاء من رؤى وأفكار وأيديولوجيات، بمعنى أنّ (هو) تعني أنا في آن(41)، بحيث يظهرصوتان سرديان في النص الشعري، صوت الراوي/ الشاعر وصوت الشخصية المعبر عنها بضمير الغياب.

والشاعرة (ردينة الفيلالي) تستغل ضميرالغائب لتضفي على تجربتها أبعادًا دلالية تكون فرصة لتوغل السرد في ثنايا النص الشعري بصورة أكثرحضورًا، من خلال جدل العلاقة بين السارد والمسرور عنه، نحو قولها في قصيدة (بطاقتي الشخصية) [42]:

انتزعَ منِّى بطاقتي الشخصيةْ

ليتأكدَ أنىّ عربيةْ

وبدأ يفتشُ حقيبتي وكأنىَّ أحملُ

قنبلةً ذريةْ

وقفَ يتأملني بصمت سمراء وملامحي ثوريةْ

فتعجبتُ لمطبلهِ وسؤالهِ عن الهويةْ

فكيفَ لمْ يعرفْ من عيوني أنّي عربيةْ

أمْ أنّهُ فضّلَ أنْ أكونَ أعجميةْ

لأدخلَ بلادَهُ دونَ إبراز الهويةْ

وطالَ ٱنتظاري وكأنيّ لستُ في بلادٍ عربيةْ

أخبرتُهُ أنّ عُروبتي لا تحتاجُ لبطاقةٍ شخصيةْ

فلِمَ أنتظرُ على هذهِ الحدودِ الوهميةْ

فيسردية مملوءة بالحزن على ما آل إليه الحال في الأوطان العربية، نسجت الشاعرة (ردينة الفيلالي) هذه القصيدة التي تطل ملامحها منذ العنونة الرئيسة (بطاقتي الشخصية) وتفتح المساحة السردية حين تتصدر العنونة في افتتاحية القصيدة، عبر متوالية تصويرية ذات أبعاد سردية، من خلال ضميرالغائب الصريح (الهاء) مع الاسم [مطلبه – سؤاله – أنه – بلاده] والمستتر مع الأفعال [انتزع – يتأكد – بدأ – يفتش – يعرف – فضّل]، في صورة حوارية دون قال أو قلت، الشيء الذي جعل المتلقي ينجذب إلى حرارة هذه اللحظة الشعرية التي تعيشها الذات الشاعرةوتنخرط فيها.

هنا، يمثّل الـ (هو) – حسب التوصيف النفسي – قسمًا صميمًا من الأنا الشاعرة التي يربض في أقاصيهامأزق (فقدان الهوية) أوفقدان الإحساس الأنوي بأنّ الأنا هي الأنا في الأمكنة والأزمنة، فالانا هي الأنا مهما اعتراها من تغيرات [43].

وقد أخذ ضميرالغائب دوره في تشكيل بنية المقطع السابق متداخلًا مع ضمير المتكلم (ياء المتكلم) / الساردالذي لا يكتفي بالتعليق على حركة ضمير الغائب المشتبك مع الشخصية المسرود عنها، بل إلى التداخل الفعلي (فتعجبت لمطلبه)، بصوره تجعل ضمير الغائب يحيل إلى

السارد نفسه / الشاعرة، فتصبح الشخصية المسرودة والسارد متماهيين ومتداخلين، ويتحركان حركة سردية تثرى الخطاب، وتفتح آفاقه الدلالية، وتجعل القارئ أكثر اتصالًا بالنص.

وقد تجلى السرد في هذا المقطع من خلال حوارية الـ (هو) مع (الأنا) كوسيلة تعبيرية للكشف عن الإحساس بالغربة وفقدان الهوية داخل الأوطان العربية، بصورة تكشف عن التوحّد بينهما، حيث تشكّل السرد عبر تداخل الصوتين أو الضميرين؛ لكشف الحالة التي يطرحها عنوان النص (بطاقتي الشخصية)، ممّا يشير إلى المنزع السردي، حيث تبدأ القصيدة بضمير الغائب المستتر (انتزع) ويتحول إلى ضمير المتكلم (ياء المتكلم) في جدلية امتدت على طول المقطع في حوارية قولية، ساعدت على تكوين آليه المشهد الحواري، عبر الاعتماد على الأفعال القولية التي جاءت عن قصدية لإحداث تأثير ما، إذ أنَ الأفعال القولية لها وظيفة حجاجية عندما تهدف إلى توجيه المتلقي نحو نتيجة معينة أو تصرفه عنها [44]، والشاعرة بذلك تشى بالواقع المأزوم الذي تعيشه الذات العربية داخل الوطن العربي، والتي يصير فيها الـ (هو) نسخة عن (الأنا) والعكس، بمعني أنّ عروقًا خفية تمتدّ مع الـ (هو) لتوحده بدواله وضمائره وتكيفه مع الأنا، تحت مفعولات ذلك المأزق.

وليس بخاف ما يمور تحت قشرة هذا المقطع من تساوق أو تشرب أو تمثّل لمدونة (محمود درويش) في قصيدته (سجل أنا عربي)؛ ليرد على العسكري الذي سأله عن قوميته، وشعوره بأن العربي غريب في بلاده [45]، بما يكشف عن الشرخ الزماني والمكاني للذات الممزّقة المغيبة خلف (الحدود الوهمية).

وتستخدم (ردينة الفيلالي) ضمير الغائب بوصفه أداة سردية تحيل إليها كما في قصيدتها (الخطيئة) [46]:

جَاءني صوتُ حبيبتي يكسوهُ البكاءْ

خافتًا كصوتِ السّماء كبلبلٍ غدرَ بهِ المساءْ

فَقد عرفتْ العشيرةُ أنّنا أحبابْ

قرّروا لنا قطعَ الرّقابِ وَدفنَ حبيبتي تحتَ الترابْ

عصفورةً ينهشها غرابْ

والسُر أنّها أحبّتْ رغمَ النقابْ

رفضتْ قانونَ الغابِ فمزّقتْ

مُعجمَ الخطايا حَطَّمتْ قواعدَ الإعرابْ

وقفتْ أمامي يكسوُهَا العناءْ

حزينةً، ظفائِرُهَا كليلةِ شتاءْ

الخوفُ يغتصبُهَا كما يغتصبُ الغيمُ وجهَ السماءْ

حبيبتي كمْ عانىَ الأنبياءُ

من ظلمِ أناسٍ جهلاء يحملونَ ثقافةً عَرْجاءْ

يتجلى السرد عبر ضمير الغائب منذ استهلال القصيدة [يكسوه – به – ينهشها – أنّها – يكسوها –ظفائرها – يغتصبها]، ممّا يحيل إلى مساحة سردية تتحرك في أرجائها الساردة / الشاعرة التي تكشف عن معطيات الشخصية التي تسرد عنها، عبر ضمير الغائب (هي)، الذي يؤكد، في الوقت نفسه، معطياتها هي، إنّها تتحدث بال (هي) بدلًا عن (الأنا) وتستتر خلف قناع الغائب في إشارة إلى انسحاق الذات الطاعن في براثن الواقع الراهن الذي تصوّره بِأنه (ثقافة عرجاء)، في محاولة منها لكسر الخروج عن القيود والمكبوتات الاجتماعية الكامنة خلف المحظورات (أحبت رغم النقاب)، فتوقفت الشاعرة خارج الشخصية المسرودة / نفسها ساردة أحوالها ورؤاها لتلك القيود، والتي جاءت في هيئة صرخة احتجاج أنثوية على ما آل إليه حال المرأة التي حاولت

كسر هذا التابوه، وكشف فصولًا عن المسكوت عنه بروح سرمدية، عبر ألفاظ ذات إيقاع قهري واستبدادي [ينهشها – يغتصبها]، بما يضفي على النص دلاله ثنائية أو يجعله نصًا مفتوحًا أمام القارئ؛ ليكتشف ممارسات قمعية أخرى أو سلطوية مجتمعية [قرروا لنا قطع الرقاب ودفن حبيبتي تحت التراب] تأسيسًا للرؤية المشروخة للواقع، أو رؤية الواقع المشروخ والتي انبثقت تحت تأثير الهم الجمعي الذي هو الشغل الشاغل للشاعرة، والذي يؤكد أن (لردينة الفيلالي) وعيًا حادًا بمأساة الواقع، يكتمل شمولًا ويصبح على أقصى درجات الوعي لحظة الكتابة التي تستحيل رصدًا للراهن الذي يفز استبدادًا وسلطوية ذكورية، في ظل ثقافة وصفتها الشاعرة بأنها (عرجاء)، أصرت الشاعرة على خرق تابوهاتها المحرمة ومنها الحب ((وكشف تحولاته في ظل ثقافة قامعه لحريته، أو منتقصة له)) [47].

- **المحور الثالث: السرد بضمير المخاطب:**

لقد استلهم شعراء العصر الحديث السرد بضمير المخاطب كوسيلة يضفون بها على النص الشعري حركية تجعله أكثر توترًا، بوصف ضمير المخاطب ((يأتي حركية تجعله أكثر توترًا، بوصف ضمير المخاطب ((يأتي وسيطًا بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذن لا هو يحيل على خارج قطعًا، ولا هو يحيل على داخل حتمًا، ولكنه يقع بين وبين: يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم)) [٤٨].

ومن هذا المنطق، فإن الشاعرة (ردينة الفيلالي) تحاول، بواسطة هذا الضمير، أن تفرض على النص بنيته الإيجازية بلغة شعرية مترعة بسردية تصويرية بمقدورها تفجير الطاقة المجازية للغة، عبر معطيات قرائية اتصالية وندائية، فيها المُرسل / الشاعرة والمُرسل إليه / المتلقي [٤٩]، ممّا يفتح مجالًا للتماهي بين الشاعرة والشخصية المسرودة، من خلال وصف حالة هذه الشخصية، والذي هو في الحقيقة وصف لوعيها النفسي بواقعها، نحو ما جاء في قصيدة (الشهد المرير) [٥٠]:

.. لِمَ يا زهرتي يبدو عليكِ التَّعبْ

مَنْ رماكِ بعد أنْ عَبثَ بكِ وَلعِبْ

.. تَبْدينَ ممزقةً والنَّدي يغطيكِ من قسوةِ الكُربْ

تَشْكينَ دَبورا غَزاكِ غزوَ المغولِ وهَرَبْ

.. إمتصَ الرحيقَ نحو الأوراقِ صوّبَ وضَربْ

وأشواكُكِ اليافعةُ خجولةً حينما اقتربْ

مزّقَ الطفولةَ فيكِ ومَنْ يخيطُ

.. رداءَ الطفولةِ إذَا ثُقِبْ

يبدأ المقطع بأناة مخاطبة وينتهي بها، فالمجال اللغوي محاصر بهذا الأناة ومترع بها، بحيث جاء المقطع بحشد هائل من تجليات الضمير المخاطب سواء بالنداء [يا زهرتي] أما بضمير المخاطب (الكاف) [عليكِ – رماكِ – بكِ – يُغطيك – غزاكِ – اشواكِ] أم بالضمير المخاطب المستتر [تَبدين – تشكين]، بحيث تبدو هي المعنية بالخطاب الشعري، عبر تكرارية ضمير المخاطب، إشارة إلى حضوره القوي.

هذا المقول الشعري نلمس فيه نفسًا سرديًا، يقوم فيه ضمير المخاطب بدور سردي، فمن خلاله يتحرك الحدث ويشتبك الصوتان: السارد و الشخصية المخاطبة؛ لتعري الشاعرة ذاتها وعلاقتها بالعالم ومعطياته، عبر بؤرة مشهدية تصويرية مفعمة بدفقة شعورية عن حال الشخصية المسرودة، وظفت فيه الشاعرة معجمها الشعري القائم على التمازج والتعالق بين اللغة اليومية [يبدو عليك التعب – عبث بك ولعب – تشكين دبورا] حتّى توصل إلي القارئ حجم المكابدة التي تتكبدها الشخصية المسرودة، وبين اللغة المجازية [يا زهرتي – الندى يغطيك – أشواكك اليافعة خجولة – غزاك غزو المغول – مزق الطفولة – رداء الطفولة إذا ثقب]، بما يؤكد علي اختراق وتغلغل ما هو سردي في شعرية القصيدة الحديثة.

وقد استخدمت (ردينة الفيلالي) ضمير المخاطب الصريح (الكاف) والمستتر، والمحذوف [لعب] والتقدير: لِعب بكِ، الذي يحيل إلى الذات الشاعرة، مستغلة صور ضمير المخاطب، لتفتح المجال للبوح، فتقف أمام الشخصية المخاطبة لتقرأ عليها علامة استفهامية: مَنْ رماكِ بعد أن عبث بك ولعب؟ التي تشكّل بوابة يدلف منها القارئ إلي تماهي صوتين يتحركان معًا، صوت السادر / السائل وصوت المسئول / الشخصية المخاطبة، ممّا يمنح الساردة تأمل الذات / الشخصية وكشف أزمتها النفسية.

والمتأمل في المقطع الاستهلالي السابق يجد أن (ردينة الفيلالي) اعتمدت في بنيته على افتتاحه بتقنية نقطتي التوتر (..) والتي تعني ((وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلًا من الروابط النحوية. وقد أُبتكرت نقطتا التوتر في الشعر العربي الحديث، ووُظفت في إطار التلقي البصري؛ لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتًا؛ بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية)). [٥١]

وقد جاءت هاتان النقطتان مسترسلة في ثلاثة مواضع، ممّا يمنح المتلقي مدة زمنية كافية؛ لاستكناه دلالة السياق من خلال الفراغ المنقوط بنقطتي التوتر، عن طريق استدراج المتلقي لرصد باقي معطيات الشخصية المخاطبة ومحددات ما فُعل بها؛ لملأ هذا الفراغ المنقوط المتروك عمدًا في مفاصل السطور الشعرية، والذي يعُد تمظهرًا من تمظهرات السكوت والغياب، والتي تتعدد قراءتها بتعدد تأويلات المتلقين واستجابتهم للتفاعل مع النص.

ويتجلى السرد في الديوان عبر ضمير المخاطب وعلاقاته البنائية الأخرى وتدخلاته مع ضمير الغائب، نحو ما جاء في قصيدة (وسائد وشراشيف) [٥٢]:

..مَشغولٌ بأيِّ شيءٍ مَشْغولْ

وعِطرهُا يفوحُ منّكَ كأريجِ الحقولْ

..فاجأتُكَ أمْ أنّي أبكرتُ الوصولْ

لتضعَ يدكَ علي البابِ وتمّنعَني الدخولْ

لملِمْ كلماتِكَ أيُّها العابثُ المسطولْ

..أحمرُهَا في شفتيكَ على وجهكِ المبلولْ

وأزرارُ قميصِكَ منزوعةٌ وأنْتَ.. أنْتَ مَشْغولْ؟

..متسولةٌ تلكَ التي معكَ أمْ بائعةُ جسدٍ تَجولْ

أمْ أنّكَ أحضرتَها مِنَ الطرقاتِ لتثبيتَ

رجولةِ العجولْ

تشكل البنية السردية عالم المقطع عبر أدوات عدة : صوت الراوي / الشاعرة، ضمير المخاطب بالكاف وأنت والنداء (أيّها) ضمير الغائب (الهاء)، وتردد صوت شخصيات متحاوره [فاجأتُك]، والتي تكشف عن تبادل الضمائر وتنوعها، ممّا أدى إلي ظهور النبرة الدرامية في مستواها الرؤياوي، يتحقق في الشخصية المُخاطبة والمتكلم تاء الفاعل [فاجأتُك أم أني أبكرتُ الوصول – تمنعني الدخول]، مما يخلق حركية سردية بين الراوي / الشاعرة وبين الشخصية المُخاطَبة المسرودة، مبنية على تداخل الضمائر الثلاثة: المخاطب والمتكلم، والغائب، ممّا يشير إلي حركة التبادل الحواري الذي يصنع أفقًا سرديًا يفرض حضورًا عينيًا للتنوع الضميري وما يصحبه من تعددية صوتية:

ولعّل السطور التي تشكّل نصف المقطع السابق [أحمرها في شفتيك ..... رجولة العجول] تكشف عن رغبة (ردينة الفيلالي) في كسر تابوه الجنس المحرم، دون الخوض في تفصيلات كثيرة، وإنما اكتفت بالإشارة والتلميح [أحمرها في شفتيك – وجهك المبلول – أزرار قميصك منزوعة – بائعة جسد تجول – احضرتها من الطرقات– رجولة العجول] في رسائل مشفرة

تتضمن الرفض لهذه المظاهر التي لا تزال تلاحق الأنثى وتختزل وجودها جسديًا [متسولة – بائعة جِسد]، بما يكشف عن انسياقية التغييب الأنثوي لدى الآخر المتسلط الفحولي / المخاطب، الذي سعى إلى تغييب هويتها واستحضارها جسديًا في حضرة التسلط الفحولي، فيتحول جنس الأنثى من قيمة إنسانية إلى شكل مختزل في الجسد [أم بائعة جسد تجول]؛ لسدّ فجوات الرغبة لدى الآخر الذكوري / الفحول، وفقًا لثقافة اجتماعية ذكورية، تختزل الأنثى في ((الشفرات الثقافية للجسد الحسي، تنقله إلي الجسد النصي)) [٥٣] ليتشعب في أنظمة الخطاب الثقافي.

- **الخاتمة:**

تناول هذا البحث ديوان (خطوات أنثى) للشاعرة الليبية (رينة الفيلالي)؛ للكشف عمّا تضمنه الديوان من تعددية صوتية ناجمة عن تعدد ضمائر السرد: المتكلم، والغائب، والمخاطب أثارت ذائقة المتلقي؛ للكشف عن سردنة الشعر في القصيدة الحديثة. ومن خلال دراسة ضمائر السرد الثلاثة هذه، تمَّ التوصل إلى مجموعة من النتائج أهمها:

١– الديوان يعدُّ نموذجًا لتماوج ضمائر السرد وتماهيها، وحضورها بشكل مكثف، بحيث انفتحت على كافة الممكنات التعبيرية التي يمكنها أن تشكّل بنية نصية قائمة على تعددية الأصوات، وإن كانت الغلبة في حضورها الضمير المتكلم الذاتي، الذي هو نفسه ضميري: الغائب والمتكلم.

٢– أدي تعالق الضمائر الثلاثة وتماهيها إلى إعطاء قصائد الديوان أبعادًا دلالية جديدة، تتسع تبعًا للأبعاد التي ضمنتها الشاعرة، من خلال مهاراتها في توزيعها في ثنايا النص الشعري؛ لتأدية المعنى المراد.

٣– الديوان يمثل نموذجًا لتعالق ما هو سردي بما هو شعري، من خلال انفتاحه على كلّ ما يخصبه من الأنواع الأدبية الأخرى، لتتحقق فيه ثنائية السردنةوالشعرنة.

٤– يعُّد الديوان بمثابة صرخة ذاتية على القيود الاجتماعية وتابوه المحرمات / الحب والعاطفة، وهو ما أدى إلى سطوة ضمير المتكلم على الديوان، بوصفه ضمير البوح المناجاتي.

٦- اتّسم الديوان بالجرأة وكشف عذرية اللغة بصورة تقترب من النهج القباني / نزار قباني، سيرًا على طريقته في الكشف عن المسكوت عنه والمخفي، وإن كانت (ردينة الفيلالي) أقل جرأة وصراحة وتعرية للواقع ومهاجمته.

الهوامش والإحالات: –

1- لمزيد من التفاصيل حول هذه الجزئية ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

– التعريف بالأدب الليبي الحديث، الطاهر بن عريفة، دار الحكمة، طرابلس، ١٩٩٧، ص٦٤

– جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص٢٤٩

– دراسات في الأدب، بشير الهاشمي، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٧٩، ص٨٣

– كتابات ليبية، سليمان كشلاف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٧٧، ص١٩٨

2- ينظر، قراءات في الشعر العربي المعاصر، على عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨، ص٦

3- على صدقي عبد القادر شاعر الشباب، نجم الدين غالب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٨٥ ص ص٢٤

4- ينظر، جمالية السرد النسائي، رشيدة بن مسعود، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، 2006، ص14.

5- السرد النسوي، الثقافة الأبوية: الهوية الأنثوية والجسد، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص 101.

6- ينظر، المرأة والسرد، محمد معتصم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004، ص9

7- ينظر، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، إبراهيم محمود، مركز: الإنماء الحضاري، دمشق، 2002، ص140.

8- ردينا والقصيدة الجسد أو الجِسد القصيدة، بدر الدين الأمير، موقع Sudanese online، 2021/10/25.

9- غواية الرواية، دراسات في الراوية العربية، شوقي بدر، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، 220 – 221.

10- مناهج النقد العربي الحديث، إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2004، ص5.

11- ينظر، القصيدة الرومانسية في ليبيا، تهاني مفتاح راشد، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، طرابلس، 2004، ص101 وما بعيدها.

12- ردينة الفيلالي، قصيدة في دواوين الأمة العربية، مازن نوري، موقع ميديا، 2021/6/16.

13- الخيال الأدبي، نور ثروب فراي، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، السورية، دمشق، 1995، ص 49.

14- ينظر، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة، المغرب، 2005، ص35

15- ينظر، دلالات التراكيب، محمود أبو موسى، مكتبة، وهبة، القاهرة، 2008، ص 212.

16- الشعر العربي الحديث، دار في المنجز النصي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998، ص113

17- ينظر، عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الجحمري، منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص26.

18- ديوان: خطوات أنثى، ردينة الفيلالي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2004، ص2.

19- ينظر نظرية الأدب وقراءة الشعر، ديفيد بثندر، ترجمة: المقصود عبد الكريم، والهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص138.

20- شعرية دوستويفسكي، ميخائيل اختين، ترجمة: جميل نصيف، دار توبقال، المغرب، 1986، ص 59

21- ينظر، معجم تحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، وباتريك شارودو، ترجمة: عبد القادر المهيري، ومعجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص101.

22- ينظر، الوجود والزمان والسرد، بول ريكو، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص47-55

23- ينظر، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، على عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، 2002، ص 194-195

24- ينظر، مفاهيم نقدية، رينيه ويلك، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (110)، الكويت، فبراير، 1987، ص 377.

25- ينظر، معجم تحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، وباتريك شارودو، سابق، ص 436 – 437.

26- لمزيد من التفاصيل حول تداخل الأجناس الأدبية وتمازجها، ينظر، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، جدل الشعري والسردي، عبد الناصر هلال، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2012.

27- السرد الشعري المعاصر، البناء والتشكيل / السياق والدلالة، محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009، ص 120

28- ينظر، الخطاب الشعري، عند محمود درويش، محمد فكري الجزار، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص 126-127.

29- قصيدة النثر العربية من سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة (دراسة في جماليات الإيقاع)، عبد الناصر هلال، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2012، ص 128-129.

30- ينظر، زمن الشعر، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، 1979، ص40.

31- حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012، ص 221.

32- ينظر، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2012، ص 74

33- ينظر، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك، عالم المعرفة (240)، الكويت، ديسمبر، 1998، ص 176، واستراتيجيات الخطاب، عبد الهادي الشهري، دار الكتاب الجديد، ليبيا، 2004، ص 79.

34- ينظر، في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سابق، ص 185- 187

35- الديوان، ص 20

36- ينظر، اللغة الثانية، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص26

37- الديوان، ص3

38- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العبد، دار الفارابي، بيروت 2010، ص 89

39- ينظر، قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1992، ص 276.

40- تداخل الأنواع الأدبية، عبد الناصر هلال، سابق، ص 64

41- ينظر، في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سابق، ص 177.

42- الديوان، ص42

43- ينظر، معجم علم النفس والتحليل النفسي، فرج عبد القادر طه وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت ، ص 479.

44- ينظر، أبحاث في النحو والدلالة، السيد خضر، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009، ص 132-133

45- ينظر، أطياف محمود درويش، هيثم سرحان، مجلة الأثر، الجزائر، ع 26 ، سبتمبر، 2016، ص 252

46- الديوان ص 10

47- نقد الخطاب المفارق، هويدا صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014، ص 214

48- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سابق، ص 189.

49- ينظر، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرارجنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 264- 265

50- الديوان، ص 34

51- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004)، محمد الصفراني، النادي الثقافي الأدبي – الرياضي، والمركز الثقافي العربي بيروت– الدار البيضاء، 2008، ص 204

52- الديوان، ص 30

53- خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، آمنة بلعلي، دار الانتشار العربي، بيروت، 2014، ص 259

- **المصادر والمراجع:**
- **أولًا: المصادر:**
- ديوان: خطوات أنثى، ردينة الفيلالي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر بيروت، 2004
- **ثانيا: المراجع:**

1- أبحاث في النحو والدلالة، السيد خضر، مكتبة الآداب ، القاهرة، 2009

2- استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي الشهري دار الكتاب الجديد، ليبيا، 2004

3- أطياف محمود درويش، هيثم سرحان، مجلة الأثر، الجزائر، ع 26، سبتمبر، 2016

4- تداخل الأنواع الأدبية، عبد الناصر هلال، النادي الأدبي الثقافي، جدة 2012.

5- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004)، محمد الصفراني، النادي الثقافي الأدبي – الرياض، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2008

6- التعريف بالأدب الليبي الحديث، الطاهر بن عريفة، دار الحكمة، طرابلس، 1997

7- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج االبنيوي، يمنى العبد، دار الفارابي، بيروت، 2010

8- جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 2002

9- جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، 1989.

10- جمالية السرد النسائي، رشيدة بن مسعود، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، 2006

11- حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012

12- خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، آمنه بلعلي، دار الانتشار العربي، بيروت، 2014

13- خطاب الحكاية، جيرارجنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997

14- الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد فكري الجزار، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001

15- الخيال الأدبي، نور ثروب فراي، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995

16- دراسات في الأدب، بشير الهاشمي، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1979

17- دلالات التراكيب، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، 2008

18- ردينا والقصيدة الجسد أو الجسد القصيدة، بدر الدين الأمير، موقع sudaneseonline، 2021/10/25

19- ردينة الفيلالي، قصيدة في دواوين الأمة العربية، مازن نوري، موقع نور ميديا، 2021/6/16

20- زمن الشعر، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، 1979

21- السرد الشعري المعاصر، محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009

22- السرد النسوي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011

23- السرديات والتحليل السردي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2012

24- الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998

25- شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف، دار توبقال، المغرب، 1986.

26- عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996

27- علي صدقي عبد القادر شاعر الشباب، نجم الدين غالب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع طرابلس، 1985

28- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، 2002

29- غواية الراوية، شوقي بدر، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008

30- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة (240)، الكويت، ديسمبر، 1998

31- قراءات في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

32- القصيدة الرومانسية في ليبيا، تهاني مفتاح راشد، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، طرابلس، 2004

33- قصيدة النثر من سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، عبد الناصر هلال، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2012

34- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1992

35- كتابات ليبية، سليمان كشلاف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، 1977

36- اللغة الثانية، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994

37- المرأة والسرد، محمد معتصم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004

38- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، د/ محمد علي النشر، تونس، 2010

39- معجم تحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، وباتريك شارودو، ترجمة: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008.

40- معجم علم النفس والتحليل النفسي، فرج عبد القادر وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، د .ت

41- مفاهيم نقدية، رينية ويلك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة(110)، الكويت، فبراير، 1987

42- مناهج النقد العربي الحديث، إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2004

43- نظرية الأدب وقراءة الشعر، ديفيد بثندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2005.

44- نقد الخطاب المفارق، هويدا صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014

45- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة المغرب، 2005.

46- الوجود والزمان والسرد، بول ريكو، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.