



ضمائر السرد وتعدّد الأصوات الشعرية
... ديوان: خطوات أنثى للشاعرة ردينة الفيلاي أنموذجًا.

إعداد

دكتور / هاشم موسى أرحومة عوض
رئيس قسم اللغة العربية - جامعة طبرق - كلية الآداب

العدد الثالث عشر - يوليو 2023 م

الملخص

يعالج هذا البحث الموسوم بـ [ضمائر السرد وتعدّد الأصوات الشعرية ... ديوان: خطوات أنتى للشاعرة ردينة الفيلاي أنموذجاً] أشكال السرد ومستوياته المتعددة عن طريق تعددية الضمائر التي يبني من خلالها الخطاب السردى، بوصفه مكوناً بنائياً في قصائد الديوان ذي الصبغة الذاتية لصرخة أنتى، تحاول البوح بمكونات الذات ورغبتها في كسر تابوه المسكوت عنه والمحذور / 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 ارتباطاً وثيقاً بالذات الساردة / الشاعرة وتلتحم بها، وفقاً لمنهجية تستفيد من مناهج السرد الحداثى كافة.

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

وقد تلى التهميد ثلاثة أبعاد أو محاور رئيسية، اختص الأول منها بدراسة السرد عبر ضمير المتكلم، وعنى 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 في الخطاب الشعري المعاصر، وتبين أنّ الديوان يعدّ أنموذجاً لتماوج ضمائر السرد وتماهيها وحضورها بشكل مكثف.

- الكلمات المفتاحية: ضمائر السرد - الأصوات الشعرية - خطوات أنتى - ردينة الفيلاي - المتكلم - الغائب - المخاطب

This research, tagged with [Narrative Pronouns, The Beginnings of Poetry ... Diwan: Female Steps by the Poet Rudeina Filali 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.

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.

المقدمة :

إنّ الساحة الأدبية الليبية قد شهدت - ولا تزال - تطوراً كبيراً على المستويات الإبداعية كافة، ولاسيما في السرد الحكائي، الذي تموضع في الثقافة العربية بصفة عامة، مصحوباً بالمقولات الخاصة به، تزامناً مع مناهج النقد الحديثة، التي أخذت على عاتقها دراسة الأدب العربي: قديمه وحديثه، دراسة تطبيقية سردية، تعكس الامتزاج بين هذا الأدب والدراسات والمناهج النقدية الحديثة، باعتبار أنّ هذا الأدب هو الخطاب الأصيل في المجالات السردية الحديثة.

ويعدُّ المنتوج / الخطاب الشعري الليبي الحديث إحدى الثيمات الأدبية التي شهدت انفتاحاً على التيارات التجديدية الحديثة بفعل عاملي: التأثير والتأثر (1)، وهو ما ألقى بظلاله على ما لحقه من تطور في الشكل والمضمون، انسجاماً مع القيم المعرفية الجديدة، لتنداح (الأنا) الشاعرة في المجتمع، وتتفاعل مع قضاياها، وبخاصة بعد التحولات السريعة والمتلاحقة التي شهدتها الساحة الليبية، والتي ألفت بحمولاتها على الخطاب الشعري المعاصر، فانتهج مبدعوه طرائق جديدة كسروا من خلالها أفق التوقع، وعبروا بإبداعهم الطريقة التقليدية النمطية؛ للتعبير عن الواقع المعاش، والارتباط بالحياة الجديدة، من خلال تصوير الواقع الإنساني المأزوم، سواء أكان محلياً أم ذاتياً أم عالمياً، دون أن يفقدوا هويتهم العربية؛ إيماناً بأن القصيدة الحديثة هي امتداد للقصيدة الموروثة، وانبثاقاً عن جوهرها وتطويراً لها بشكل أو بآخر (2)؛ استجابة لحركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، وصولاً إلى الشعر الحر وقصيدة النثر. ومن هنا، وجد الشعراء الليبيون أنّ الطريق قد ((عُبد في اتجاه التجريب الشعري، بعد أن أصبحت الانتفاضة على الموروث القديم قد بدأت تحقق نجاحها، وتجد مَنْ يتقبلها ويباركها في الوطن العربي كلّ، من خلال الأعمال الشعرية لنازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء الذين حملوا بعنف لواء التجديد الشعري)). (3)

ولم يكن المنتوج الشعري النسوي/ 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 السردية، وإثباتاً لمقدرتها في إنتاج ((كتابة أنثوية تنهل سماتها من تلك الهوية، تكون المرأة مركزها، فيتشكل العالم من منظورها، وذلك باختيار لغة خاصة تعتمد في تمثيل نفسها وعالمها)) (5) الصادر عن رؤى سردية لدى شاعرات معاصرات اجتهدن في إرسائها، والتمكين لها، وإعلانها في البيئة الشعرية الحافلة بالتجارب الطامحة إلى التميز والخصوصية، وهو ما كشف عنه السرد النسوي، الذي كشف عن الحضور القوي للهواجس الأنثوية، والرغبة في كسر تابوهات المسكوت عنه، وتجاوز أدوار التهميش 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 النسوي، وامتدادًا للدراسات التطبيقية التي تحاول الاستفادة من السرد الحداثي في التعامل مع أحد الأعمال الشعرية النسوية الحديثة، ممثلًا في ديوان (خطوات أنثى) للشاعرة الليبية (ردينة الفيلاي)، من خلال دراسة مظهرات ضمائر السرد وتعدد الأصوات فيه، بطريقة تجمع بين حداثة المنهج، و 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 بشيء)) (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 وتتكى عليه في متون خطابها الشعري، وفي تشكيل محاور عالمها السردية فيه، وهو بوح الذات، والحضور القوي لهواجسها الأنثوية، من خلال ما ((تعبر عنه من تجارب ذاتية، وعاطفة خاصة توجد في نصها السردية بإلحاح شديد، أو ربما في إثبات ذاتها لغة، وشكلا، ومضمونًا وهو ما تحاول تحقيقه في تأصيل عالم سردي نابع من مخزونها الثقافي والاجتماعي على المستويين الخاص والعام، ومن تجربتها الذاتية الخاصة المتحاورة مع بوحها الذاتي وهواجسها الأنثوية المستمدة من واقعها الخاص)) (9).

الدراسات السابقة على سبيل الذكر؛ أحمد الصغير (تعدد الأصوات في ديوان "هكذا تكلم الكركدن" للشاعر رفعت سلام) ، تغريد حسن جاد (القوائد البوليفونية في ديوان " مرايا المتوسط "ليوسف نوفل " دراسة تحليلية ") ، جميل الحمداوي (الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات) ، سهير محمد حسانين (تداخل الأصوات الساردة ومفارقها بين واحة الغروب وأنا الملك جنت ،لبهاء طاهر)

الأسباب :

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

2- الرغبة الشخصية في الغوص في مكنون المنتج الشعري النسوي 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 بنية الديوان.
- 3- الكشف عن أشكال الضمائر ومستوياتها، التي انتكأت عليها الشاعرة عن طريق تعددية الضمائر في الخطاب السرد 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 ارتباطاً وثيقاً 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 البنوية الشكلية حول السرد، التي بدأت جذورها لدى الشكلانيين الروس، ثم أتت أكلها وتبلورت نظرية متكاملة على يد البنويين على اختلاف اتجاهاتهم، مع الأخذ بعين الاعتبار أن ((النص الأدبي لا يكفي لفهمه وتذوقه وسبر أغواره منهج نقدي واحد، بل لابد من الاستعانة، عند مواجهته، بكل ما من شأنه أن يقربنا منه، ويكشف لنا أسراره))⁽¹⁰⁾.

خطة البحث:

لقد اقتضت طبيعة البحث ومنهجيته تقسيمه إلى:

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

أولاً: التعريف بالشاعرة (ردينة الفيلاي) وديوانها.

ثانياً: تعدد الأصوات / البوليفونية.

- **تضاييف العلاقة بين السرد والشعر.**

المحور الأول: السرد بضمير المتكلم.

المحور الثاني: السرد بضمير الغائب.

المحور الثالث: السرد بضمير المخاطب.

الخاتمة: وتضمنت أهم النتائج التي أمكن التوصل إليها.

- الهوامش والإحالات.
- المصادر والمراجع التي اعتمد البحث عليها.

التمهيد:

أولاً: التعريف بالشاعرة (ردينة الفيلاي) وديوانها:

أ- التعريف بالشاعرة (ردينة الفيلاي):

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

حصلت (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 شكّلت صرخاتها الأنثوية إحدى ثيمات القصيدة الرومانسية الأنثوية، التي شهدت تطوراً في الشكل والمضمون⁽¹¹⁾.

وقد أسست (ردينة الفيلاي) لنفسها عوالم خاصة في شعرها، كسرت فيها 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- التعريف بالديوان:

يقع ديوان (خطوات أنثى)، موضع البحث، في نحو (48) ثمانية وأربعين ورقة، وتضمن خمسة عشر قصيدة (15) غارقة في الرومانسية المفعمة بصرخات أنثوية، والتي جاءت في دفقة شاعرية تختزل واقعاً أنثوياً، تحاول فيه الشاعرة أن تصنع توازناً وجودياً في حركية الحياة، عبر تمرير أنساق اعترافية ارتسمت معالمها في الحضور الأنثوي من خلال الصوت.

ومن ثمّ، فإنّ القارئ لا يجد صعوبة في التعرف إلى العالم الذي كوّن تجربة (ردينة الفيلاي) الشعرية، بشكل يحيل إلى قصيدة اختيار عنوانات القصائد نحو [زمن الحب - أنا والمطر - خطوات الأصابع - اعترافات متميم - 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

عوامل الديوان بما فيه من جرأة لغوية تمس تابوهات الحياة، في انفتاح لا نهائي يتعدى محدودية الزمان والمكان المرتهين بالواقع، بحيث ((لا يتوقف الخيال حتى يبتلع كل شيء)).⁽¹³⁾

وقد شكّل عنوان الديوان (خطوات أنثى) عتبة نصية موازية، استطاع القارئ من خلالهاولوج إلى عوالم الديوان؛ بوصف العنوان أداة تواصل بينه وبين الشاعرة من جهة، ويمنح الديوان كينونته وهويته التي تخرجه 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 وكأنها شرك مفخخ لاصطياد القارئ؛ للدخول إلى بهو النص، على حدّ تعبير (كريفل)⁽¹⁴⁾، وما يصاحب ذلك من تساؤلات تلقى بحمولاتها الدلالية وتمارس غوايتها على القارئ، فتسهم في إضاءة المناطق المعتمة في الديوان واستنطاق دلالاته.

ولعلّ هذه الأمور كانت موجودة في مخيلة (ردينة الفيلاي) عند البناء التخطيطي لديوانها، بداية من اختيار عنونته الرئيسية (خطوات أنثى) بصيغة شعريّة، ومروراً بالعنونة الصغرى للقائد عن قصدية، إدراكاً منها لطاقة هاتين العنونتين اللامحدودة على إحداث تفاعل مزدوج قائم على تبادل التأثيرات بين العنونتين والمتن الشعري.

وقد جاءت العنونة الرئيسية (خطوات أنثى) نكرة مؤنثة توالدية؛ لتصور الشاعرة من خلالها حالة المعاناة الأنثوية والطريق الطويل الذي لا بد أن تقطعه في (خطوات) وليس خطوة، بكل ما يحمله العنوان من فضفاضية وفضائية لا محدودة، ألقت بتكثيرها ظللاً غنية بمعاني الشمول والإطلاق⁽¹⁵⁾، وهو ما يسمح بتسربل التساؤلات القرائية عن الهدف من التتكير، بما يضيف حالة وإحساساً عميقاً بالعموم وعدم التحديد، بما يفتح معه النص الشعري على دلالات عدة تكسر أفق التوقع الذي يختلف من قارئ لآخر، فتحتشد رمزية العنونة الرئيسية بـ (خطوات) تتجاوز حدود الجمع إلى مرموزات:ثقافية، واجتماعية، وسياسية، وأخلاقية، ودينية لا بد أن تمرّ بها أي (أنثى)، وأثارها الشاعرة عبر استنطاق عنونة الديوان الكبرى أو الرئيسية، والتي تمثّل تشويقاً بانورامياً لمضمون المتن الشعري في قصائد الديوان، والذي انعكست عليه دلالة العنونة الرئيسية والتي تمسك بتلابيب العنونة الصغرى/ عنونة القصائد، في دلالة تبعية وترابطية مقصودة، تشكّل المفتاح الإجرائي الأول، الذي يمكّن القارئ من الولوج إلى دهاليز الديوان ويكشف أسراره.

وعلى الرغم من غياب العنونة الرئيسية عن العنونة الفرعية لقصائد الديوان، فإنّ ثمة علائقية بين العنونتين، ناجمة عن الحضور الضمني للعنونة الرئيسية في العناوين الفرعية، بوصفها معادلاً موازياً لعنونة النصوص الشعرية في المتن، استمراراً في تعرية الواقع، وتحطيماً للقيود الاجتماعية واللغوية، عبر فضّ بكاراة 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 الرئيسية / 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 يمثل هو الآخر عتبة نصية موازية، الذي تصدر الديوان، وبين كل نص من نصوصه، وارتباط ذلك بمضمونها؛ استلهامًا من خيوط تربط النصوص الشعرية بالإهداء المتصدر، والذي جاء جامعًا بين الوفاء والألم، في دفقة شعرية قصدية اختيار المهدي إليهم⁽¹⁷⁾، بشكل يمنحهم مساحة حضورية عبر البوح الأول من قبل الشاعرة.

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

لقد قذفت الشاعرة بهذا الإهداء؛ لتحيل القارئ إلى مجموعة من التساؤلات حول ماهية المهدي إليهم المعلومين (والدي ووالدتي، إخوتي، وأختي الحبيبة) والمجهولين الجمعيين (إلى كل من يقرأ شعري)، والدور الذي لعبوه في حياة الشاعرة، مما يدفع القارئ إلى محاولة التوغل في الديوان؛ لاستكناه مضمونه، بوصف الإهداء بوابة إيحائية ذات حمولات مشحونة ومكثفة، تسهم في إقامة جسر تواصل بين الشاعرة و القارئ، مما يمنح استعدادًا للتوغل في فعل قراءة الديوان، عبر المصاحبات اللفظية التي سطر بها الإهداء، وكأن المهدي إليهم الحقيقيون (الأب - الأم - الإخوة) والرمزيون (كل من يقرأ شعري) هم المعنيون وحدهم بما تريد الشاعرة البوح به، وهو ما جعلها تُدِيلُ الإهداء بتوقيعها.

• ثانيًا: المقصود بتعدد الأصوات / البوليفونية:

تقترن البوليفونية (polyphony)، على الصعيد الأدبي بميخائيل باختين (Bakhtine) وشارلي بالي (Charles Bally)⁽¹⁹⁾، والتي يقصد بها، كما يرى باختين، تباين 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، وإنما هو مجلوب من الحقل الموسيقي؛ للإحالة إلى الحوارية الصريحة أو المضمرة في النصوص الأدبية القائمة، في الغالب، على وجهات نظر مختلفة، تنطق بها أصوات عدة.⁽²¹⁾

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

ويعدّ تعدّد الأصوات تقنية مسرحية استعيرت في الخطاب الشعري بهدف تجسيد البعد الدرامي للرؤية الشعرية الحديثة، عبر الأشخاص المتصارعة والمتحاورة⁽²³⁾، غير أنّها في القصيدة تظهر بضمير المتكلم الشاعر نفسه. أما في المسرحية، فتظهر بضمير ال (هو).⁽²⁴⁾

هذه التداخلية والحركية في انبناء النص الشعري، تؤكد 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، مما يتيح إمكانيات أكبر لخلق حالة رؤيوية ووجهات نظر بأحد الضمائر السردية، تتعق في القصيدة من هيمنة الصوت الأحادي إلى تناوب الحكى بتعددية صوتية تزيد من ثرائها، عبر تفاعلية بوليفونية أساسها الشخصيات المتحاورة. (25)

تضاييف العلاقة بين السرد والشعر:

ثمة علاقة تفاعلية تواصلية بين السرد و 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 والمملوءة بالتناقضات والإشكاليات، والتي عبر عنها الشعر الحديث في بنية لسانية متنوعة ومستمدة من البنية السردية القائمة على الحكى والحوار، وبخاصة في القصة والرواية، مما أحدث تهجينًا بين الأنواع الأدبية وتلقيحًا بينها (26)، مما منح القصيدة الحديثة إمكانية التخصيب، عبر تحطيم الفواصل بين ما هو شعري وما هو سردي بمفهومه الحكائي الذي يمكن أن نعول عليه في ((وصف النص الشعري بأنه 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، وإنما معناه توظيف السرد شعريًا بعيدًا عن جنسه الأدبي؛⁽²⁸⁾ لتأسيس بنية نصية جديدة وبخاصة في القصيدة الحديثة، التي تنكئ على الخروج والجدل مع ما كان مألوفًا وتقليديًا؛ لخلق جدل دائم بين الذات، والشاعر، والعالم، موسومًا باختراقات التجديد ف ((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 يتأبى على الثبات والسكون، يخلق نصًا تراكميًا يوازي تشظي الذات وانكساراتها)).⁽²⁹⁾ وهذا يعني أنّ التمازج بين السرد والشعرنة 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⁾، مما يستوجب توظيف تقنيات جديدة ولغة خاصة لها هويتها ومركزاتها من خلال ((اختراقها للحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، أي سعيها لتوظيف أنواع غير شعرية في ثنيات النص الشعري. هذا ما سيؤول حداثه 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 و 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 السردية القائمة على الأطراف التخاطبية: الشاعر والمتلقى،⁽³²⁾ وهو ما تحقّق في ديوان (خطوات أنثى)، على نحو ما سيتضح، عبر آليات تركز عليها (ردينة الفيلاي) عن طريق تعددية الضمائر التي يبني من خلالها الخطاب السردية في الديوان، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالساردة / الشاعرة وتلتحم بها، وتصبح الضمائر عائدة عليها وإن اختلفت رؤياها، عبر إشارات شخصية تشمل الضمائر المتداخلة مع الزمن، والشخصية، والخطاب السردية⁽³³⁾.

• المحور الأول: السرد بضمير المتكلم:

لقد أرهفت (ردينة الفيلاي) شعريتها لتحولات تجربتها الأنثوية التي انبنت جوهرياً على وعيها بذاتها المثقلة بالرغبة في البوح العاطفي، ووعيها بسؤالها المكبوت تجاه علاقتها بالآخر، ممّا شكّل باعثاً محقّراً على فعل كتابة ما يرجها من الداخل.

وتحت سطوة هذه الرغبة وذلك الوعي، غدا البوح الذاتي بضمير المتكلم موجّهاً لمسار كسر الفروق الزمنية والسردية بين الشاعرة والشخصية والزمن، فيصبح التماهي بينها هو السمة الرئيسية، ممّا يجعل القارئ أكثر انجذاباً إلى النص؛ وهو بذلك مناسب للسرد المناجاتي المتوغل في طيات النفس وأعماقها.⁽³⁴⁾

حتفل الذات الشاعرة بحضورها المتشظي راغبة في خلخلة السكون، فولد الديوان محكوماً بهذا التصور، تنير بنية) أرضة بشفرات الإحالة إلى تجربة الذات متلبسة ضمير المتكلم الذي فرض سطوته على الخطاب معري في الديوان، ومتلبسة فعل السرد (كان) الذي يحيل إلى الحكيم والقص، ورغبة في البوح والتأمل ات، فتقول في قصيدة (شقاوة البنات):⁽³⁵⁾

كنتُ أمامه أغصُ الطرف ككهلٍ ضريزٍ

وما إن اقتربتُ منه اكتشفتُ أنّي المسكينُ

الخجولُ الصغيرُ

استسلمتُ له كما تستسلمُ الحسناءُ للثوبِ الحريزِ

كما يستسلمُ للنومِ ذاك العبدُ الفقيرُ

تتحرك الذات الشاعرة متلبسة ضمير المتكلم (تاء الفاعل) وهي تعاني مشاعر الهيام والاستسلام للمحبوب في لحظة زمنية ترسم ملامحها، وتمارس سطوتها عليها، في رصدها لعالمها وعلاقتها بالآخر عبر الفعل (كنت) الذي يقوم بدوره في إثراء الحركة السردية، فييلور حركة السارد / الذات الشاعرة، والمسرود عنه /

الأخر؛ بوصفها حدثاً مركزياً تتسع ساحته عبر معطيات خاصة يضبطها الوصف [كهل ضرير - المسكين - الخجول - الحسناء - العبد] الذي يوسع من المساحة السردية في بنية النص، ويجعله نصاً سردياً يتحرك عبر علاقات قائمة على التماثل والتوحد مع الأشياء، عبر التماهي بين الذات الشاعرة و 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 تتصافر أصوات سردية أخرى، من خلال ضمير الغائب (الهاء) في : (أمامه - منه - له)، تجعل من حديث الذات الشاعرة خطاباً سردياً متنوعاً وعميقاً يشحن النص بأجواء اللقاءات الممتدة في ذاكرة الشاعرة، مع هيمنة ضمير المتكلم، مما يعطينا القدرة على الإحاطة بهوية الذات، وتجذير كينونتها، وهما هاجس الفعل الشعري في الديوان، باعتباره سرداً ذاتياً يتم تحقيقه عبر تقنية الاسترجاع أو التذكر، كمظهر من مظاهر السرد المتنوعة، والتي تحقق البعد الدرامي في النص، عبر بنيات تتقافز 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 أُناتها الأخرى.

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

ملامحُ باكيةً في ذاكِ الركنِ الركينِ
تُصلي لربِّ العالمين، تبكي كطفلٍ بائسٍ حزينِ
تلبسُ ثوباً بلونِ الياسمينِ
كملاكٍ هاربٍ من زيفِ السنينِ
تجلسُ وحيدةً بوجهٍ حزينِ
حزينٍ على عبادٍ رغمَ النورِ ضائعينِ
تلكِ الحزينةُ، هي أنا
تلكِ الحزينةُ، هي نحنُ
تلكِ الحزينةُ، هي أنا
أنا التي تمتصُّ غضبَ الآخرينِ
وتبكي كما يبكي الضريحُ على الميتينِ

احتشدت الذات الشاعرة بحضور فاعل في تجربة ذاتية يتماهى فيها الفردي (الذات الشاعرة) مع الجمعي (نحن) عن قصدية، فاتحة مسارًا سرديًا يتماهى 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 الآني الذي وصفته بأنه (زيف السنين)، بحيث يظل محور الذات متلازمًا للحالة المشهدية التي يقدمها الصوت السري/ صوت الشاعرة بوصفه يصدر الآن؛ لتكسر قدرة الذات المنشطرة على التوحد والتماهي مع غيرها من الأنواع 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 تمّ تسريده شعريًا؛ لينقل تجربة إنسانية تقدم رؤية الشاعرة للواقع والعالم ((وكان من يكتب لا يروى عن آخرين، بل عن ذاته)).⁽³⁸⁾

ولذلك، ألبأتها هذه التجربة إلى الاعتراف الصريح بحالة الحزن أومحنة الذات التي تتكدها في واقعها المنفلت من القيم، عبر تكرارية مشهدية ثلاث مرات لجملة (تلك الحزينة)؛ لتسلط الضوء على النقطة المركزية التي تريد الشاعرة أن تشدّ أنظار المتلقي في اتجاهها، والتي تتحول إلى دلالة نفسية⁽³⁹⁾، وكأنّ الذات الشاعرة تقصي هذا الوصف عن الذوات الأخرى وتلصقه بنفسها؛ إلحاحًا على حضورها الصادر عن موقف نفسي وشعوري، جاهدت فيه الشاعرة أن تلغى الفجوات كلها بين شطري ذاتها، في صياغة تظلّ أصدائها تتجاوب في بؤرة ذات ارتكاز دلالي، ليس في هذا النص وحده وإنما على امتداد نصوص الديوان، لترمم شروخ ذاتها في صراعها ضد تهميش وجود أنها الباعثة على القول، بروح سردية تمنح الخطاب الشعري بعده الدرامي والجمالي الذي (يكسر في النص عالمًا متوترًا، ويخلق أفقًا أكثر اتساعًا في الأفق النصي).⁽⁴⁰⁾

• المحور الثاني: السرد بضمير الغائب:

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

والشاعرة (ردينة الفيلاي) تستغل ضمير الغائب لتضفي على تجربتها أبعادًا دلالية تكون فرصة لتوغل السرد في داخل النص الشعري بصورة أكثر حضورًا، من خلال جدل العلاقة بين السارد والمسرور عنه، نحو قولها في قصيدة (بطاقتي الشخصية)⁽⁴²⁾:

انتزع مني بطاقتي الشخصية
ليتأكد أنني عربية
وبدا يفتش حقيقتي وكأنني أحمّل

قنبلة ذرية

وقف يتأملني بصمت سمراء وملامي ثورية
فتعجبت لمطلبه وسؤاله عن الهوية
فكيف لم يعرف من عيوني أنني عربية
أم أنه فضل أن أكون أجنبية
لأدخل بلاده دون إبراز الهوية
وطال أنتظاري وكأنني لست في بلاد عربية
أخبرته أن عروبي لا تحتاج لبطاقة شخصية
فلم أنتظر على هذه الحدود الوهمية

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

هنا، يمثل ال (هو) - حسب التوصيف النفسي - قسمًا صميمًا من الأنا الشاعرة التي يربض في أقاصيها مازق (فقدان الهوية) أو فقدان الإحساس الأنوي بأن الأنا هي الأنا في الأمكنة والأزمنة، فالأنا هي الأنا مهما اعتراها من تغيرات (43).

وقد أخذ ضمير الغائب دوره في تشكيل بنية المقطع السابق متداخلًا مع ضمير المتكلم (ياء المتكلم) / السارد الذي 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 متماهين ومتداخلين، ويتحركان حركة سردية تثرى الخطاب، وتفتح آفاقه الدلالية، وتجعل القارئ أكثر اتصالًا بالنص.

وقد تجلى السرد في هذا المقطع من خلال حوارية ال (هو) مع (الأنا) بصفاتها وسيلة تعبيرية للكشف عن الإحساس بالغرابة وفقدان الهوية داخل الأوطان العربية، بصورة تكشف عن التوحد بينهما، حيث تشكل السرد عبر تداخل الصوتين أو الضميرين؛ لكشف الحالة التي يطرحها عنوان النص (بطاقتي الشخصية)، مما يشير إلى المنزع السردية، 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 آلية المشهد الحوارية، عبر الاعتماد على الأفعال القولية التي جاءت عن قصدية لإحداث تأثير ما، إذ إن الأفعال القولية لها وظيفة حاجية عندما تهدف إلى توجيه المتلقي نحو نتيجة معينة أو تصرفه عنها⁽⁴⁴⁾، والشاعرة بذلك تشي بالواقع المأزوم الذي تعيشه الذات العربية داخل الوطن العربي، والتي يصير فيها ال (هو) نسخة عن (الأنا) والعكس، بمعنى أن عروفاً خفية تمتد مع ال (هو) لتوحده بدواله وضمانه 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 الزمني والمكاني للذات الممزقة المغيبة خلف (الحدود الوهمية).

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

جاءني صوتُ حبيبتِي يكسوهُ البكاءُ
خافتاً كصوتِ السماءِ كليلٍ غدرَ بهِ المساءِ
فقدَ عرفتُ العشيرةَ أننا أحبابُ
قررُوا لنا قطعَ الرقابِ ودفنَ حبيبتِي تحتَ الترابِ
عصفورةً ينهشها غرابُ
والسرُّ أنها أحبتَّ رعمَ النقابِ
رفضتْ قانونَ الغابِ فمزقتْ
مُعجمَ الخطايا حطّمتْ قواعدَ الإعرابِ
وقفتُ أمامي يكسوها العناءُ
حزينةً، ظفائرُها كليلَةٌ شتاءُ
الخوفُ يغتصبُها كما يغتصبُ الغيمُ وجهَ السماءِ
حبيبتِي كمَ عانى الأنبياءُ
من ظلمِ أناسٍ جهلاءِ يحملونَ ثقافةً عرجاءِ

يتجلى السرد عبر ضمير الغائب منذ استهلال القصيدة [يكسوه - به - ينهشها - أنها - يكسوها - ظفائرُها - 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) بدلاً عن (الأنا) وتستتر خلف قناع الغائب في إشارة إلى انسحاق الذات الطاعن في براثن الواقع الراهن الذي تصوّره بأنه (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 فصولاً عن المسكوت عنه بروح سرمدية، عبر ألفاظ ذات إيقاع قهري واستبدادي [ينهشها - يغتصبها]، بما يضفي على النص دلالة ثنائية أو يجعله نصاً مفتوحاً أمام القارئ؛ ليكتشف ممارسات قمعية أخرى أو سلطوية مجتمعية [قرروا لنا قطع الرقاب ودفن حبيبتني تحت التراب] تأسيساً للرؤية المشروخة للواقع، أو رؤية الواقع المشروخ والتي انبثقت تحت تأثير الهم الجمعي الذي هو الشغل الشاغل للشاعرة، والذي يؤكد أن (لردينة الفيلاي) وعياً حاداً بمأساة الواقع، يكتمل شمولاً ويصبح على أقصى درجات الوعي لحظة الكتابة التي تستحيل رسداً للراهن الذي يفز استبداداً وسلطوية ذكورية، في ظل ثقافة وصفتها الشاعرة بأنها (عرجاء)، أصرت الشاعرة على خرق تابوهاها المحرمة ومنها الحب ((وكشف تحولاته في ظل ثقافة قامعه لحرسته، أو منتقصة له)) (47).

• المحور الثالث: السرد بضمير المخاطب:

لقد استلهم شعراء العصر الحديث السرد بضمير المخاطب بصفته وسيلة يصفون بها على النص الشعري حركية تجعله أكثر توترًا، وهو ((يأتي وسيطاً بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذن لا هو يحيل على خارج قطعاً، ولا هو يحيل على داخل حتمًا، ولكنه يقع بين وبين: يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم)) (48).

ومن هذا المنطق، فإن الشاعرة (ردينة الفيلاي) تحاول، بواسطة هذا الضمير، أن تفرض على النص بنيته الإيجازية بلغة شعرية مترعة بسردية تصويرية بمقدورها تفجير الطاقة المجازية للغة، عبر معطيات قرآنية اتصالية وندائية، فيها المرسل / الشاعرة والمرسل إليه / المتلقي (49)، مما يفتح مجالاً 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) (50):

.. لِمَ يَا زَهْرَتِي يَبْدُو عَلَيْكَ التَّعَبُ
مَنْ رَمَاكَ بَعْدَ أَنْ عَبَّتْ بِكَ وَلَعِبَتْ
.. تَبْدِينَ مَمزِقَةً وَالنَّدَى يَغْطِيكَ مِنْ قَسْوَةِ الْكُرْبِ
تَشْكِينِ دَبُورًا غَزَاكَ غَزْوِ الْمَغُولِ وَهَرَبِ
.. إِمْتَصَّ الرِّحِيقَ نَحْوَ الْأُورَاقِ صَوَّبَ وَضْرَبَ
وَأَشْوَاكُ الْيَافِعَةَ خَجُولَةً حِينَمَا اقْتَرَبَ
مَرْقَ الطَّفُولَةَ فِيكَ وَمَنْ يَخِيطُ

.. رداء الطفولة إذا تُقِب

يبدأ المقطع بأناة مخاطبة وينتهي بها، فالمجال اللغوي محاصر بهذا الأناة و مترع بها، بحيث جاء المقطع بحشد هائل من تجليات الضمير المخاطب سواء بالنداء [يا زهرتي] أما بضمير المخاطب (الكاف) [عليك - رماك - بك - يُغطيك - غزاك - اشواكك] أم بالضمير المخاطب المستتر [تَبدين - تشكين]، بحيث تبدو هي المعنية بالمخاطب الشعري، عبر تكرارية ضمير المخاطب، إشارة إلى حضوره القوي.

هذا المقول الشعري نلمس فيه نفساً سردياً، يقوم فيه ضمير المخاطب بدور سردي، فمن خلاله يتحرك الحدث ويشترك 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 دبوراً] حتى توصل إلي القارئ حجم المكابدة التي تتكدها الشخصية المسرودة، وبين اللغة المجازية [يا زهرتي - الندى يغطيك - أشواكك اليافعة خجولة - غزاك غزو المغول - مزق الطفولة - رداء الطفولة إذا تُقِب]، بما يؤكد اختراق وتغلغل ما هو سردي في شعرية القصيدة الحديثة.

وقد استخدمت (ردينة الفيلاي) ضمير المخاطب الصريح (الكاف) والمستتر، والمحذوف [لعب] والتقدير: لعب بك، الذي يحيل إلى الذات الشاعرة، مستغلة صور ضمير المخاطب، لتفتح المجال للروح، فتقف أمام الشخصية المخاطبة لتقرأ عليها علامة استفهامية: مَنْ رماك بعد أن عبث بك ولعب؟ التي تشكل بوابة يذلف منها القارئ إلي تماهي صوتين يتحركان معاً، صوت السادر / السائل وصوت المسئول / الشخصية المخاطبة، مما يمنح الساردة تأمل الذات / الشخصية وكشف أزمته النفسية.

والتأمل في المقطع الاستهلاكي السابق يجد أن (ردينة الفيلاي) 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 بدلاً من الروابط النحوية. وقد أبتكرت نقطتا التوتر في الشعر العربي الحديث، ووظفت في إطار التلقي البصري؛ لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتاً؛ بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية)).^(٥١)

وقد جاءت هاتان النقطتان مسترسلة في ثلاثة مواضع، مما يمنح المتلقي مدة زمنية كافية؛ لاستكناه دلالة السياق من خلال الفراغ المنقوت بنقطتي التوتر، عن طريق استدراج المتلقي لرصد باقي معطيات الشخصية المخاطبة ومحددات ما فعل بها؛ لملء هذا الفراغ المنقوت المتروك عمداً في مفاصل السطور الشعرية، والذي يُعدّ 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 وتداخلاته مع ضمير الغائب، نحو ما جاء في قصيدة (وسائد وشراشيف) (٥٢):

..مَشْغُولٌ بِأَيِّ شَيْءٍ مَشْغُولٌ
وَعِطْرُهَا يَفُوخُ مِنْكَ كَأَرْيَحِ الْحَقُولِ
..فَاجَأْتُكَ أَمْ أَنِّي أَبْكَرْتُ الْوَصُولِ
لَتَضَعَ يَدُكَ عَلَيَّ الْبَابِ وَتَمْنَعَنِي الدَّخُولِ
لَمِلْمِ كَلِمَاتِكَ أَيُّهَا الْعَابِثُ الْمَسْطُولِ
..أَحْمَرُهَا فِي شَفْتَيْكَ عَلَيَّ وَجْهَكَ الْمَبْلُولِ
وَأَزْرَارُ قَمِيصِكَ مَنْزُوعَةٌ وَأَنْتِ.. أَنْتِ مَشْغُولَةٌ؟
..مَتَسَوِّلَةٌ تَلْكَ الَّتِي مَعَكَ أَمْ بَائِعَةٌ جَسَدٍ تَجُولِ
أَمْ أَنْكَ أَحْضَرْتَهَا مِنْ الطَّرِيقَاتِ لَتَنْتَبِ
رَجُولَةَ الْعَجُولِ

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

ولعل السطور التي تشكّل نصف المقطع السابق [أحمرها في شفتيك رجولة العجول] تكشف عن رغبة (ردينة الفيلاي) في كسر تابوه الجنس المحرم، دون الخوض في تفاصيل 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 جسدياً [متسولة - بائعة جسد]، بما يكشف عن انسيابية التغييب الأنثوي لدى الآخر المتسلط الفحولي / المخاطب، الذي سعى إلى تغييب هويتها واستحضرها جسدياً في حضرة التسلط الفحولي، فيتحول جنس الأنثى من قيمة إنسانية إلى شكل مختزل في الجسد [أم بائعة جسد تجول]؛ لسد فجوات الرغبة لدى الآخر

الذكوري / الفحول، وفقاً 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 الفيلاي)؛ للكشف عما تضمنه الديوان من تعددية صوتية ناجمة عن تعدد ضمائر السرد: المتكلم، والغائب، والمخاطب. وقد أثارت ذائقة المتلقي؛ للكشف عن سرطنة الشعر في القصيدة الحديثة. ومن خلال دراسة ضمائر السرد الثلاثة هذه، توصلت إلى مجموعة من النتائج أهمها:

١- يعدُّ الديوان أنموذجاً لتماوج ضمائر السرد وتماهيها، وحضورها بشكل مكثف، بحيث انفتحت على الممكنات التعبيرية التي يمكنها أن تشكل بنية نصية قائمة على تعددية الأصوات، وإن كانت الغلبة في حضورها لضمير المتكلم الذاتي، الذي هو نفسه ضميراً: الغائب والمتكلم.

٢- أدى تعالق الضمائر الثلاثة وتماهيها إلى إعطاء قصائد الديوان أبعاداً دلالية جديدة، تتسع تبعاً للأبعاد التي ضمنها الشاعرة، من خلال مهاراتها في توزيعها في داخل النص الشعري؛ لتأدية المعنى المراد.

٣- الديوان يمثل نموذجاً لتعالق ما هو سردي بما هو شعري، من خلال انفتاحه على كل ما يخصه من الأنواع الأدبية الأخرى، لتتحقق فيه ثنائية السرطنة والشعرنة.

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

٦- اتسم الديوان بصورة تقترب من النهج القباني / نزار قباني، سيراً على طريقته في الكشف عن المسكوت عنه والمخفي، وإن كانت (ردينة الفيلاي) أقل جرأة وصراحة وتعرية للواقع ومهاجمته.

- 1) لمزيد من التفاصيل حول هذه الجزئية ينظر على سبيل المثال لا الحصر:
- التعريف بالأدب الليبي الحديث، الطاهر بن عريفة، دار الحكمة، طرابلس، ١٩٩٧م ص ٦٤. جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٤٩ دراسات في الأدب، بشير الهاشمي، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٩، ص ٨٣، و كتابات ليبية، سليمان كشلاف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٧٧، ص ١٩٨.
- 2) قراءات في الشعر العربي المعاصر، على عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٦
- 3) على صدقي عبد القادر شاعر الشباب، نجم الدين غالب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٨٥ ص ٢٤
- 4) جمالية السرد النسائي، رشيدة بن مسعود، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، 2006، ص 14.
- 5) السرد النسوي، الثقافة الأبوية: الهوية الأنثوية والجسد، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص 101.
- 6) المرأة والسرد، محمد معتصم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004، ص 9
- 7) جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، إبراهيم محمود، مركز: الإنماء الحضاري، دمشق، 2002، ص 140.
- 8) ردينا والقصيدة الجسد أو الجسد القصيدة، بدر الدين الأمير، موقع Sudanese online، 2021/10/25.
- 9) غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، شوقي بدر، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ص 220 - 221.
- 10) مناهج النقد العربي الحديث، إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2004، ص 5.
- 11) القصيدة الرومانسية في ليبيا، تهاني مفتاح راشد، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، طرابلس، 2004، ص 101 وما بعدها.
- 12) ردينة الفيلاي، 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) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة، المغرب، 2005، ص 35
- 15) دلالات التراكيب، محمود أبو موسى، مكتبة، وهبة، القاهرة، 2008، ص 212.
- 16) الشعر العربي الحديث، دار في المنجز النصي، رشيد يحيوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998، ص 113
- 17) عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الجحمري، منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص 26.
- 18) ديوانخطوات أنثى، ردينة الفيلاي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2004، ص 2.
- 19) نظرية الأدب وقراءة الشعر، ديفيد بشبندر، ترجمة: المقصود عبد الكريم، والهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 138.
- 20) شعرية دوستوفسكي، ميخائيل اختين، ترجمة: جميل نصيف، دار توبقال، المغرب، 1986، ص 59
- 21) معجم تحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، وباتريك شارودو، ترجمة: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008م. ومعجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص 101.
- 22) الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكو، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص 47-55
- 23) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، على عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، 2002، ص 194-195

- (24) مفاهيم نقدية، رينيه ويلك، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (110)، الكويت، فبراير، 1987، ص 377.
- (25) 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 والسردى، 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) الخطاب الشعري، عند محمود درويش، محمد فكري الجزار، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص 126-127.
- (29) قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة (دراسة في جماليات الإيقاع)، عبد الناصر هلال، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2012، ص 128-129.
- (30) زمن الشعر، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، 1979، ص 40.
- (31) حدائث الكتابة في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012، ص 221.
- (32) السرديات والتحليل السردى، الشكل والدلالة، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2012، ص 74
- (33) 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) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سابق، ص 185 – 187
- (35) الديوان، ص 20
- (36) اللغة الثانية، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 26
- (37) الديوان، ص 3
- (38) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، يمنى العبد، دار الفارابي، بيروت 2010، ص 89
- (39) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1992، ص 276.
- (40) تداخل الأنواع الأدبية، عبد الناصر هلال، ، ص 64
- (41) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سابق، ص 177.
- (42) الديوان، ص 42
- (43) معجم علم النفس والتحليل النفسي، فرج عبد القادر طه وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت ، ص 479.
- (44) أبحاث في النحو والدلالة، السيد خضر، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009، ص 132-133
- (45) أطراف 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) 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:

أولاً: المصادر:

- ديوان خطوات أنثى، ردينة الفيالي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر بيروت، 2004 م.

ثانياً: المراجع:

1. أبحاث في النحو والدلالة، السيد خضر، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009
2. استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي الشهري دار الكتاب الجديد، ليبيا، 2004
3. أطراف 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 – الرياضي، 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 البنوي، 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، آمنة بلعلي، دار الانتشار العربي، بيروت، 2014
13. خطاب الحكاية، جبرار جنييت، 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 الفيالي، 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 السردى، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2012
24. الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، رشيد يحيوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998
25. شعرية دوستوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف، دار توبقال، المغرب، 1986.
26. عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الجحمري، 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 الرواية، 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 النثرين 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 للنشر، 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 بنبندر، 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، فلسفة بول ريكو، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.