الأنا والآخر في ديوان خطوات أنثى لردينة الفِلالِي
دراسة تحليلية

د. سوف أبو القاسم الرحيبي
كلية الآداب الأصابعة جامعة غريان

المستخلص:

يتمظهر الآخر بصور متنوعة في شعر ردينة الفِلالِي، متنوعة كونه يتجسد في الفرد، وفي الجموع، وفي الذات نفسها، حين تخاطب ذاتها، ولذا كان هذا البحث الّذي يركز في صورة محددة هي: ذلك الآخر الّذي يمثّل قيم الحبّ، والصبر، والفراق، وقد رأينا أن لا نقسم هذا البحث إلى عنوانات منفصلة، ذلك تماشياً مع وحدة الآخر في شعر الفِلالِي، فجاء متصلاً ومتواصلاً لا فصل في مباحثه.

ومهما يكن، فهذا البحث قد يكون مفتاحاً لبحوث أخرى، تمثّل مرحلة معينة في الشّعر اللّيبي وشعر المرأة على وجه الخصوص، فقد وجدنا أنّ الشاعرة اللّيبية تمثّل جانباً وشاهداً مهماً في الشّعر اللّيبي المعاصر، فهي جزء مهم وركن عتيد في تكوين الجانب الرومانسي والاجتماعي.

تناول هذا البحث عدد من قصائد الديوان بعد الجمع والمقارنة لأفضل النماذج تمثيلاً لهذا الموضوع، وقد وجدنا -بحسب رأينا- عدداً كبيراً تخيرنا بعضها وتركنا الآخر، ليس لأنّها لا تخدم الموضوع، بل لأنّ سعة هذا البحث لا يمكنها دراسة كلّ النماذج الشّعرية المتاحة.

الكلمات المفتاحية: الفيلالي- الأنا- الشعر- الآخر.

تقديم:

الحمد لله الّذي يقول الحق وهو يهدي السبيل، والصلاة والسلام على خير خلق الله أجمعين سيدنا محمد- صلى الله عليه وسلم تسليما كثيراً- وبعد.

لا مناص من التركيز في هذه المسألة المهمة الّتي تنفرد عن غيرها بكلّ التفاصيل والانساق؛ لتثبت ما لم يقله مبدعٌ من قبل، ذلك الحال الّذي يضل حبيس الوجع، والألم، والتعب، والحزن، والغربة، وهو أمر ليس له قيمة فنيّة وحسب، بل هو محاولةٌ لسبر أغوار المجتمع الّذي تثقف بثقافة رصينة ومتينة وقوية تنهل من الإلهام الشّعري مادة يستوجب دراستها وبحثها والتركيز فيها، فالمهمة لم تعد تلك الّتي تذهب إليها العقول والقلوب، بل هي نسيج متين من تراث فكري وحضاري حافظ على تمدده حتى الآن، ولم تستطع حتى الثورة الصناعية تخطيه أو تجاوزه، فهو قوي قوة الجبال، ومتين متانة الحبال الّتي لا تنقطع ولا تتبدد.

بهذا المنطق وبتلك الطريقة تغرق الفِلاِلي في الآخر؛ ذلك الغريب القريب الّذي لم يكن سوى المنسأة الّتي سرعان ما تفتت واندثرت بمجرد ورودها إلى حوض المحبوب أو الرفيق أو غيرهما، ومن هنا جاءت الفكرة بعد القراءة لتلكم القصائد الّتي كتبت بمداد الوجع، والألم، والحزن.

وحرصاً منّا لمتابعة الموضوع في أصوله؛ كان لزاماً علينا عنونته بالتصور التالي:

أولاً-المصطلح:

ليس من السهل التعريف بالمصطلح الأدبيّ أو النقديّ؛ كونه ليس أدبيّاً ولا نقديّاً خالصاً، فالتداخل بين العلوم أصبح السمة الواضحة والجليّة للبحث النقدي المعاصر، فقد جاء في لسان العرب: "الآخر: بمعنى غير، كقولك: رجل آخر وثوب آخر، وأصله أفعل من التأخّر، فلمّا اجتمعت همزتان في حرفٍ واحد استُثقلتا، فأُبدلت الثانية ألفاً؛ لسكونها وانفتاح الأُولى قبلها... وتصغير آخر: أويخر، وجرت الألف المخفّفة عن الهمزة مجرى ألف ضارب" (ابن منظور، ص: 12-13) وهذا ما يجعلنا نقول: إنّ الآخر هو الغير، أو المقابل، أو المختلف، فلا يمكن وجود الأنا إلاّ بوجود الآخر الّذي يثبت الأنا ويحقق وجودها ويسهم في العيش المشترك القائم على تقاسم مظاهر الحياة المادية والمعنوية، وبهذا التضافر والانسجام القائم بين الذات والأخر يتواصل الوجود، ويحقق كلّ طرف أهميته وضرورته للبقاء وللمساهمة في بناء الوجود، وعليه ما أهمية وجود الأنا دون وجود الآخر؟، وهل الآخر ضروري لبقاء الأنا؟ وهل تستطيع البشرية تجاوز جدلية الأنا والآخر في حيواتها؟ (انظر: فؤاد، ص: 23)

الإجابة قطعاً لا، فلا معنى للحياة ولا قيمة دون وجود الآخر، فهو مصدر للحياة بكل صنوفها وأشكالها، وهنا تكمن دلالة هذا البحث في شعر الفِلالِي.

ثانياً- منهج البحث:

طبيعة الموضوع كونه تتداخل في تكوينه أنواع مختلفة من المعرفة الاجتماعية والفلسفية والنفسية، إضافةً إلى طبيعته الجمالية؛ فإنّه كان لا بدّ أن ينعكس كلّ ذلك على الاختيارات المنهجيّة والإجرائيّة، حيث إنّ مقاربات الآخر دلالةً وصورةً؛ اعتمدتْ على مزيج من الدراسات إذ تنوعت بين المقاربات النفسيّة، والنقديّة، والفلسفيّة، فإنّ هذا البحث سيستفيد من الآراء البنيويّة ونظريات التأويل، وإجرائياً، فقد اعتمدنا على المنهج الاستقرائي، وفي الوقت نفسه حاولنا توخي الحذر من التداخل أو الوقوع في شرّ التلفيق الّذي يضرّ بالعمل أكثر مما يفيده.

ثالثاً- الدراسات السابقة:

بحسب الاطلاع لم أجد دراسةً واحدةً في شعر ردينة الفيلالي حتّى كتابة هذا البحث، سواء في محركات البحث على شبكة الانترنت، أو سؤال الزملاء القريبين منها، ومهما يكن فالبحث في شعرها يستأهل العناء والتعب، كونها تمثّل مرحلةً مهمةً في حياة الشّعر اللّيبي، وأمّا عن دراسة الأنا والآخر في الشّعر بصفة عامة، فلا سبيل لحصرها وجمعها، فكلّ أنا تحاول تأكيد وجود الآخر بوسائلها التي من المؤكد أنّها تختلف عن غيرها. (الأنا والآخر ليس بحثاً في الأدب فقط، بل يشمل أغلب العلوم الإنسانية، الدينية منها والسياسية والاجتماعية وغيرها).

رابعاً-تحليل:

تعاني الفلالي من أزمة كبيرة مع الآخر، هذا الأخير الّذي يتواشح مع تبدلات الحياة، والمصير، والحقيقية، والحب، دون أن يكون له اليد الطولى في تسيير مجريات الحياة، فهو المعبر عنه والمعبر له، ليشكّل أيقونة محفزة للقول الشّعري الخلاق، القول الّذي يفتت صخر الحياة الّتي تكلل على صدرها صخور الألم، والوجع، والتعب، تخاطبه الفلالي وتستجديه ليقترب ولا يقترب؛ وليزيد من صدمة القول والكلام وكلّ شيء، فيشكّل تلك الزخرفات الجميلة الّتي نجدها في شعرها، فالآخر في حياة كل أنثى هو الرجل، لا شكّ لدينا في هذا، ولكنّ الفِلالِي أخذته ليسبر معها كلّ صنوف الوجع، والوطن، والحرية، والثورة، فهو "ذلك الشيء الناشئ من اندراج الآخر في الذات، بحيث يكوّن الآخر حداً وبالتالي سلباً، بل جزءاً لوجود الذات، وهنا يتم إمساك طرفي العملية دون أن ندع أحدهما يفر وحده من الآخر"(بدوي، ص: 10) تقول في قصيدتها زمن ألا حب:

ملامح باكية في ذلك الركن الركين
تصلّي لربّ العالمين، تبكي كطفلٍ بائسٍ حزين
تلبس ثوباً بلون الياسمين
كملاك هارب من زيف السنين
تجلس وحيدة بوجه حزين
حزين على عباد رغم النور ضائعين
تلك الحزينة هي أنا
تلك الحزينة هي نحن
تلك الحزينة هي نحن
أنا الّتي تمتص غضب الآخرين(الفيلالي، ص: 2)

يبدو أنّ الهروب من الواقع "تصـرف يخص الحيوانات على الأكثر، ويجد سـوابقه البيولوجيّة في سـلوك أنواع كثيرة آثرت الهجرة سـعياً إلى ظروف حياة أفضـل. وبين معاصـرينا تأتي هذه التصـرفات من أولئك الّذين يهجرون مهنتهم أو حياتهم... وينطوي ذلك على محاولة لتغيير الحياة" (الخالدي، ص: 115) وهنا يبرز الآخر في العلاقة المباشرة بالأنا، ويوحي بعدم وجود حلٍّ لما يحدث في الجوار، فيتسـع ليأخذ منحى وجوديّاً مرعباً على الرغم من أنّ المجتمع كان سبباً وأساساً لانطلاقه إلى ذلك الحزن المرعب؛ لندرك أنّ الحزن كان متلازماً مع فقدان الثقة بالآخر (**كملاك هارب من زيف السـنين**) ففقدت الحياة حيويتها وحركتها بزوال الإخلاص والأخلاق السـامية (**أنا الّتي تمتص غضـب الآخرين**) ولا بدَّ من البحث عن عالم جميل يعوِّض عن الحزن وعن قبْح الواقع، فلم يتعدَّ هذا البحثُ المضـني إلاّ في (**حزين على عباد رغم النور ضـائعين**)، ذلك أنّ العيش في الواقع المخنوق يفرض على الأنا تفكيراً ينطلق من الفراغ ويصـبُّ في فراغ، ويتراجع فعْلُ (الذات) باتجاه الخزن ليشمل الكل (**تلك الحزينة هي نحن**).

ففي "مرحلة الشباب تكثر احتياجات الأنا وطموحاتها، ثم تتخلّى عن طموحاتها إذا ما تعرَّضـتْ لحالة من الحصـار، فيتلقف اللاشـعور تلك الاحتياجات ويخزّنها"(بليت، ص: 123) ، ويطرح النّصّ الآخر بوصـفه معضـلةٍ وعقبة في الشـطرين الرابع والخامس، فهو حلقة سلبيّة أساسيّة من الحلقات الّتي تُطْبِق بخناقها على الشاعرة، حيث هنالك قصـور في تفكير الأفراد الّذين تسـيطر عليهم ذهنيةٌ مريضـة (**حزين على عباد رغم النور ضـائعين**)، ويزاوج النّصّ في لغته بين المفردات الّتي تدل على الفردية (**حزينة- تجلس- هارب**) وبين المفردات والتراكيب تشـير إلى صـيغة الجمع (**عباد- ضـائعين**)، بيد أنّ هذا الجمع يمكن أن يُحال على احتمالين: أولهما، أنّ استخدام الجمع

آتٍ لتضخيم الذات وتضخيم حزنها. ثانيهما، أنّ الجمع يدل على الكثرة، وبالتالي يؤدي معنى التشتُّت النفسي والتبعثر؛ لأنّه ليس من المنطقي أن يكون الآخرون يحيون حياة الحزن، لذلك فإنّ التشتت حقيقةٌ ترتبط بالذات الّتي تصارع في (ذوات) واحدة هي (ذاتُ) ردينة الفِلالِي، **تقول:**

يا نسيم الروح قولي للرشا
لم يزدني الـوِرْد إلا عطشا
لي حبيب حبه وسط الحشا
إن يشأ يمشي على خدي مشى
روحه روحي وروحي روحه
إن يشأ شئت وإن شئت يشاء(الفيلالي، ص: 33)

منذ البداية نلحظ مدى تبادل الأدوار بين الآخر والأنا، ليشكلا شيئاً واحداً متلازماً متناسقاً، و"هذا التعايش بين الأنا والآخر يجعل كل واحد منهما مكملاً للآخر، ومعبراً، ومثبتاً لوجوده، ذلك أنّ الأنا في تواصل مع الآخر ولا تستطيع العيش في معزل بمفردها، فالعام والوجود هنا يتأسس ويقوم على تركيب وتواصل وانسجام بين الذوات والآخرين، وبهذا يصبح وجودي قائم ومرتبط بوجود الآخر، والآنيّة من حيث هي موجودة لها حالة الوجود هذه الّتي تتألف من الوجود المشترك مع الآخر، ولهذا السبب كانت معرفتي بالآخر على نحو تكون فيه صلتي بالآخرين عبارة عن إسقاط لوجودي الخاص على وجود أخر، فالأخر هو النسخة الأخرى منّي، وأنا أفسره وفقاً لذاتي الخاصة" (ربجيس، ص: 74) إنّه التوحد بين الذاتين: الآخر والأنا، وهنا تصعد مؤشرات نفسية لذات الشاعرة المسكونة بالخوف، إذ كانت وحيدةً تضطلع بمهمة الدفاع عن مبادئ جديدة في وسط متخلّف، وكأنّها تحمل مشروعاً رومانسيّاً تحي به ما تفتت منه في حقب الواقعيات الجديدة، ليظلّ هاجساً يقلق الفِلالِي، فتبحث عن أنصار لها ومؤيدين لبناء هذا المشروع، ولكنّها محاصرة ومراقبة، لا تجد الرعاية الّتي تستحقها، فتذوب ذاتها في ذات الآخر، وهذا ما يجسده قولها: (**روحه روحي وروحي روحه... إن يشأ شئت وإن شئت يشاء**)، فالإحساس الفاجع الّذي غمر الفِلالِي، ولّد في نفسها الخوف، والشك، والحيرة.

ولن ندخلَ بعيداً في دروب الإسهاب، لكنَّ القارئ المدقق يدرك أبعاد فضاء الوحدة التكوينية الّتي تداخل بيانات النّصّ، وفي نسيجه المعبَّر عنه. وبالتالي، فإنّنا سنلاحظ من خلال مقاربة ذلك النّصّ "الانفتاح اللا نهائي للفضاء على كلّ مقدرات التخيل الممكنة والمستحيلة الّتي يدفعها الشاعر؛ ليركبها النّصّ خجولاً متردداً في أحيانٍ قليلة،

وصـــارخاً حاداً في أحيان كثيرة. وذلك ما يمثّل تجليات شـتّى لظاهرة واحدة هي روح العصـر ..." (صـالح، ص: 67)، فيصـبح الانطلاق لتحديد ما هو شـعري، وما هو مرتبط بـــــالأنـا المحددة لعلاقة حركية الآخر، ضـــرباً من المغامرة الّتي لا تقدّم إلاّ حلقات الدرس، فتبتعد بالمتلقي عن الفضـــاء الّذي يتحرّك بالنّصّ، تقول في قصـــيدتها الشـــهد المرير:

أحبّك أحبّك
يا حبيبتي أحبّك
يا جميلتي فأنت دنيتي
وآخرتي بدايتي ونهايتي
أحبّك يا آية في الجمال أحبّك
أحبّك يا بديعة خلق الرّحمن
يا أحلى ما في الأكوان
ويا أغلى عليّ من كلّ إنسان
وسأظلّ أحبّك ما دام
في قلبي نبض وخفقان
يا من في هواك أنا تائه
وبعشقك والله ضائع
ولكلامك دائماً سامع
ولشوفك دائماً ناظر
وبغيابك يا دوب صابر
صليني، كلّميني، خذيني
إلى دنيا الأحلام
دنيا العشق والغرام
حيث لا أحد سواي وسواك(الفيلالي، ص:33)

لا يكون الحبّ بطبيعة الحال إلاّ بين طرفين اثنين، كلٌ منهما يبادل الآخر ما يشعر به ويريده، وبالرغم من حسـيّة المشـهد الشّـعري ولغته السـاذجة، غير أنّه يمثّل منتهى التواجد بين الأنا والآخر، "ففي اكتشـــاف الغير بالنظر تحس الذات نفســـها أنّها كذلك مرئية من قبل الغير ومُكتشـــفة من طرفه، فهنا من خلال النظر يتأكد وجود الآخر، فالغير معطى فعّال. وهو معطي الوجود، بل كذات خاصـــة، وهكذا فإنّ هذه الذات الخالصـــة الّتي لا تسـتطيع أن تعرفها أو تصـفها كموضـوع هي دائما هناك، خارج

المتناول وبدون مسافة حين تحاول أن تدرك نفسها كموضوع، وفي تجربة النظرة حين تجرب نفسها كموضوعية غير منكشفة، فإنّها تستشعر مباشرة بوجود ذاتية الغير" (ساتر، ص: 452) هذه العلاقة تحكمها قيم العشق الّذي لا مجال فيه لاستخدام لغة الإيماء والغموض والتورية، فـ"الآخر هو القطب الّذي يتعدى الفرد في المحور الرمزي، أي في اللغة المحددة كعمل لسلسلة دالة معينة، نقطة اتصالها المقابلة هو الفرد اللاواعي، وأكد (فالون) على ضرورة التمييز بين الآخر الحميم، وشبح الآخر الّذي يحمله كلّ واحد في ذاته، والآخر الجذري، قطب الجماعة لتماهيات الأنا الأخرى" (موسوعة علم النفس، المجلد الأول، ص: 142) إنّه ليس في حاجة لتلك الأمور هنا، فنجد النّصّ يتنازل عن قيم اللغة الرصينة العالية إلى لغة الخطاب العادي والعادي جداً الّذي يعبّر به المحبوب لحبيبته دون الحاجة إلى الخفاء والتلاعب.

فاللّغة العاديّة تعيد وضع الفراغ في الأمكنة غير الفاعلة(**ولشوفك دائماً ناظر وبغيابك يا دوب صابر**) إنّنا حين نتذكر بلا انقطاع إنّما نخلط بين المجدي وغير الفعال في الآخر الّذي أفاد وأعطى. ولا تكون جدلية السعادة والتعاسة مستحوذة إلى هذا الحد إلاّ عندما تكون متوافقة مع جدلية الأنا والآخر. وهذا الأخير عند الفِلالِي مرتبط في أساسه بالحس الباطني، هو مكان التجربة الداخلية للمحب بعيداً عن الواقع الّذي يتحكم فيه الضبط والتدقيق، إنّه واقع التجربة الداخلية، أو الحس الباطني. هو الديمومة الّتي يحياها العقل في صيرورة أفعاله وعملياته ورحلاته الداخليّة. هو الواقع النفسي أو السيكولوجي (الجبار، ص:21).

ومع أنّ المشهد قد لامس العلاقة ملامسة سطحيّة شموليّة دون أنْ يقفَ عند أبعاد الرغبة خاصة في جانبها الجمالي والنفسي، فالآخر يحمل بعداً نفسيّاً داخل النّصّ، وداخل الصورة الشّعريّة، إلى جانب وظائفه الفنيّة، وأبعاده الاجتماعيّة المرتبطة به خاصة في سياقاته المرجعيّة فعلاقة الأنا به علاقات شتّى تجعل من معايشتها له عملية تتجاوز قدرتها الواعية في لا شعوره. فهي عنده لها جاذبيتها الّتي تساعدها على الاستقرار وأخرى تلفظه، ولذلك فهي لا تحتاج إلى مساحة تعيش فيها، ولكنّها تصبو إلى رقعة تضرب فيها جذورها، وتتأصل فيها هويتها، ومن ثمّ يأخذ البحث عن الآخر هويته شكل فعل لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورتها.

إنّ جماليّة المشهد في النّصّ تكمن في تحويل الحسي إلى شعري يتحوّل معه الآخر المحسوس إلى روحي ذي طابع قدسي، ساعدت على تحويله جمالية اللغة ذات المخزون الدلالي الحامل للعلاقة القائمة بين المحب والمحبوب الّتي حوّلت الآخر من

قيمـة دالـة على فعل إلى رمز دال على طهر وروحـانيـة، تقول في قصـــيدتها خطوات الأصابع::

بين ذراعيك أغفو كالعصفور
تعبث بشعري فأذوب أنا ويشتعل الشعور
ترمي أطرافه على وجهك تصفه بموج البحور
وتقبله كما يقبل النحل وجه الزهور
أيا رجلاً انتظرته بشوق منذ عصور
وبات قلبي بلا عينيه قصراً مهجور(الفيلالي، ص: 13)

يصـــوّر النّصّ دواخلَ الآخر، من خلال الســـرد الّذي قدّمَهُ خطابُهُ، وانطلاقاً من النظرات الّتي يمكن أن تتحكّمَ في المقاصـــدِ الواقعية والعصـــرية والوجودية الّتي رمى إليهَا النّصّ. ولدى كلّ سطرٍ شعري نجدُ اشتباكَ المشاهد. فمأساةُ المشهد تجسّدتْ في صورةِ الهجر، من خلالِ نموذجِ الآخر فالأنا هنا أراد إدانة الآخر أكثر من التعلق به.

المدخلُ الأولُ للآخر، هو المرأةُ المرغمةُ على العشـــقِ -هكذا يبدو- الّتي كوّنتْ المشهدَ الاجتماعي الّذي سلّطت الأنا منه ضوءَ الكشفِ ليُعري السائدَ الاجتماعي، وهذا التصـــويرُ لمشـــهدِ الانتظار، وهذه الدلالةُ الاجتماعية يعرضـــها النّصّ لتصـــوير الأفق النفسي، ولم يجدْ النّصّ تقنيةً أشدّ دلالةٍ من (**القصر المهجور**)، لأنّه لم يدخلْ في البداية إلى بحث العلاقات النفسـيّة، لذلك اسـتعان بالمكان ليقدّم تصـوّره الأوليّ عن هذا البعد النفســـي، ويأتي بعدها الانتقالُ إلى المكان الخاص (**قلبي**) ليبين القيم النفســـية للآخر، تقول في القصيدة **ذاتها:**

حبيبي نحن قلب روح ملامح إنسان
نتحاور بالعيون لا باللسان
فلغة الحب ترسمها شفتان
ذاقتا لوعة العشق نزف الأجفان
عرفتا لهيب الشوق طعم الحرمان
صاغت بتنهداتها أعظم ألحان
فجسد العاشق يصبح بركان
إن داعبه الحبيب ولو بالبنان
ضمني أدخلني مدن الأحلام
من ثغرك اسقني شهد الغرام
طوقني حبيبي فمريرة هي الأيام(الفيلالي، ص: 14)

يشكّل النّصّ ذروة الحالة المرضية المدمرة؛ ذروة الهزيمة والتدهور، بلغتْ إلى حد موت الأحاسيس. تجعل الموقف من الآخر غامضاً لا تفسير له أمام ما هو متناقض تماماً فـ(**عرفت لهيب الشوق طعم الحرمان**) تتضمن في ذاتها منذ البدء هذه المفارقة الّتي تنتظم قلب النّصّ كلّه، فهي تومض برقاً، ولكنّها تهمي دماً مما يجعل من غير الممكن وجود حياة للعشق. ولذلك فلا غرابة أن نجدها(**مريرة تلك الأيام**) ولا تقف وسط سواد هذا الاحتراق الّذي يشير إلى اللهيب. وهو ما يجعل وجود العتمة في الآخر أمراً طبيعيّاً. فقد ماتتْ هذه الأشواق الفانية من زمان مثلما زرع الخوف في الأنا الّذي لا بدّ أن تكون هذه العلاقة رمزاً من رموز الخوف فيها. والخوف الّذي ينهض مع النّصّ هو الشاهد على الآخر. غير أنّ هذه الأشياء والعلامات الّتي تراها الأنا مشيرةً إلى وجود (الحب) هي من الخفاء والدقة بحيث يصعب على الأنا أحياناً تصديق وجودها، وهو ما يبرر وجود أفعال الأمر (**ضمني- ادخلني- اسقني**) الواردة في السطرين العاشر والحادي عشر من النّصّ. فهذه الأفعال لها من الشرعيّة ما يجعل كلّ تفاصيل الخوف الّتي ينطوي عليها النّصّ محاطةً بالحبّ. وبعد الفعل(**طوقني**) يدخل النّصّ في دورة أخرى أو طيّة جديدة ينعطف فيها الخطاب الشّعري ويتخلّى عن محاولة الفعل الباعث على الشك نحو التفسير واستئناف القول في الوقائع المخيفة الّتي يضيع فيها الحبّ في الواقع والذاكرة، ولا يبقى منه غير الرغبة المشتعلة، غير أنّ الجملة الأخيرة (**طوقني حبيبي فمريرة هي الأيام**) ستقوم بفعل الموازنة والمصالحة الّتي يتمكن الأنا عن طريقها من فهم ما حدث ويحدث. إذ إنّ هذا الوجود المفتوح لكلّ الاحتمالات، مثل النّصّ، هو الّذي ينطوي في داخله على الموت، مثلما ينطوي على بذرة الحياة ومظاهرها المختلفة، ولذلك فهو لا يعمل فقط على فناء الحبّ والموت في الحياة، وإنّما هو يفتح الطريق نحو الحياة بعد الموت، بحيث يتحوّل هذا الفزع في شاهدة الحبّ والنزف إلى حضور في الوجود.

وهو ما يمهد لنهوض الأنا من موتها حاملةً نار جنون ذلك الحبّ وربّما شيئاً آخر هو الحلم و"قد يحدث ألا يوفّق عمل الحلم كامل التوفيق في خلق تحقيق لرغبة، فتنتقل رسالة من الوجدانات المؤلمة من الأفكار الكامنة إلى الحلم الظاهر. وعلى التحليل أن يبين في هذه الحال أن هذه الأفكار الكامنة كانت في الأصل أشدّ إيلاماً بكثير من تلك الّتي يصاغ منها الحلم الظاهر، وعندئذ نسلّم بأنّ عمل الحلم لم يدرك هدفه، تماماً كما أنّ النائم لا يطفئ عطشه عندما يرى في الحلم أنّه يشرب. فمهما يحلم النائم بأنواع الشراب، فلا مناص له من أن يستيقظ ليشرب إن يكن ظمآناً حقاً" (فرويد، ص: 67.)

وهو الّذي يجعل ذلك الحبّ معها جزءا من حالة بعث وجودية كبرى وليست حالةً معزولة أو خاصة بالأنا.

ولكنّنا نلحظ مع ذلك أنّ نغمة الأمل الّتي تولّدت عند الأنا في السطر الشّعري السابع(**فجسد العاشق يصبح بركان)** لا تفلح في إزاحة الشعور بالإخفاق والإحساس اليائس الّذي يرافق الأداء العام للنّصّ. لتظلّ غير قادرة على إزاحة الحزن الّذي يحيط بالأنا الوحيدة في النّصّ، ولا تخفّف من هيمنة الألفاظ والتعبيرات الّتي توحي بالحزن والتشاؤم، فـ" طريقة تفسير الأعمال الفنية مقتبسة من طريقة تفسير الأحلام، وهدفهما واحد: اكتشاف العتيق تحت ما يبدو جديداً. إنّها تتيح أن نفهم موضوعات الأعمال الفنيّة المقتبسة من الذاكرة الجماعيّة أو الفرديّة (سعيد، ص: 50"). وهكذا هي الأنا تعيش في زخم الأحلام، تقول في قصيدتها وسائد وشراشيف:

الحب أيها الخائن طاهر شريف
وحبك .... حبك وسائد وشراشيف
عد لها وأخبرها أن النساء جنس عفيف
لايبعن جسدا من أجل ماء ورغيف
أخبرها أنك إنسان كفيف
لم يبصر الحب يوما لان ضبابه كثيف
وأعود أنا وجرحي يكسوه النزيف
تاركة ورائي شبابي ..... أيام الخريف
لأدفن بيدي حبي الطاهر الشريف
كما يدفن الشهيد في ديننا الحنيف(الفيلالي، ص: 29)

يتمازج ما هو مادي بما هو غير مادي في النّصّ السابق لتروي لنا الأنا ذكرياتها بكثير من الوجع الداخلي الّذي يلامس الروحَ وبكثيرٍ من الأسى، والقهرِ، والتوترِ، والاستفزازِ؛(**وأعود أنا وجرحي يكسوه النزيف)** إنّها تسردُ التفاصيلَ الصغيرة، والمواقفَ، والأحداثَ فالنّصّ يروي لنا "تلك السنوات الرمادية الداكنة المزدحمة بالعنف، والجوع، والتشرّد، مستعيداً من قاع الذاكرة شخصيات، ووجوهاً، وأطيافاً، لا ماضٍ لها ولا حاضر، ولا مستقبل، لا يستطيعُ أن ينساها، لأنّها تشكّل الجزءَ الحاسمَ المهيمنَ على ماضيه الشخصي، وماضي الأمكنة الّتي نشأ وعاش فيها" (الرافعي، ص: 22.)، إنّه يصوّر مشهد للآخر الموبوء الملوث، وندرك-من خلال النّصّ-أنّ ضياعَ الأنا كان متلازماً مع فقدان الثقة بالآخر -كما أشار النّصّ في نهايته **(تاركة ورائي شبابي ..... أيام الخريف)**، وهنا يفقد الآخر وجوده وكينونته وتأثيره الّذي كان في

سني الربيع والجمال والشباب والحيوية، لتظهر الحقيقة بكل مرارتها وقسوتها وجدتها **(وحبك .... حبك وسائد وشراشيف)**، فهو عالم الآخر الخريفي الّذي ينفّس به الأنا عن يأسه.

فالشعور بالذنب أصلين: أحدُهما هو القلقُ حيال الواقع، والآخر، وهو متأخر، القلق حيال الأنا، الأول يرغم المرء على الإقلاع عن إرضاء اندفاعاته. والآخر يدفع المرء فوق ذلك إلى معاقبة نفسه بنفسه، إذ من المحال إخفاء استمرار الرغبات الممنوعة عن الأنا، وقد رأينا أيضاً كيف يمكننا فهم قسوة الأنا أي أوامر الضمير، هكذا يتجلّى وجود الآخر، في مظهره الّذي يشكّل سلطته من حاجات الأنا إليه، وبذا تبدأ الأنا وكأنّها تصارع ذاتها بالرغم من محاولات التخفي وراء صور واهية ومستعملة ومتداولة ومباشرة، ويطرحُ النّصّ الآخر بوصفه معضلةٍ وعقبة، فهو حلقةٌ سلبيةٌ أساسيّةٌ من الحلقات الّتي تُطْبِق بخناقها على الأنا، حيث هنالك قصور في تفكيره الّذي يسيطرُ عليه ذهنيةٌ مريضةٌ **(الحب أيها الخائن طاهر شريف)**، فندرك أنّ القيم الّتي طرحها الأنا جعلتْ منه يعيش حالة من التوتر، وهو "إذن من المجال السيكولوجي الّذي يؤثر بالتالي في كل مظاهر هذا المجال، وليس التوتر مجردُ حالات سلبية، بل إنّه يمدُّ القوى النفسيّة الإيجابيّة بالطاقة الّتي تساعدها على إعادة التكيف في المجال السيكولوجي، ويحدث التوتر نتيجة لوجود أهداف تتطلب تصرّفاً معيناً من الفرد بهدف تحقيقها، إلاّ أنّ وصول الفرد لهذا الهدف لا يعني أبداً وصوله لحالة من الجمود في مجاله السيكولوجي" (الملا، ص: 27).فترتكّز على الشعور بأنّ الآخر في الواقع قد فقد جوهر الإنسانية الحقيقي القائم على الحب، وفقد البراءة أيضاً.

إنّ القهر لا يكون في التعالق بالآخر فقط، وإنّما يعيدُهَا الأنا إلى أبعاد اجتماعية تتمثّل في القيم، والتقاليد، والأعراف الّتي تشكّل في مجملها البناء الاجتماعي للعصر الحديث، فالاضطرابُ في العلاقة، تراه الأنا في هذا النّصّ على وجه الخصوص أساساً مركزيّاً، يقفُ وراء ظاهرة الجسد، إذن هي العامل المشوه لأرواح الشّعراء الّذي صدقوا واقعهم وأرواحهم، وقلّما تجد شاعراً عاجزاً عن إدراك سرّ المكابدة الّتي يعيشها. إنّنا نظلمُ الشاعرَة إذا قلنا عن وصفها هذا: إمعان في المادية والتعهر، إذن فنحن نظلم العرب ونسيءُ إلى الشّعر العربي حينما نقول: إنّ حبَّ العربي للمرأةِ كان حبَّ الجسد للجسد فقط، فلو كان كذلك لما طالَ بهم الحنين إليها، فأشدّ الناس شغفاً بالجسد أسرعهم نسياناً له حين يختفي عن نظرهم. ونظلمُ الحقيقة حينما ندعي أنّ

العرب أهانوا المرأة بترديد ذكرها(راجع على سبيل المثال كتاب: الشّعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، محمد بلوحي، ص: 43-44-57، وغيرها.) في شعرهم.

فوحدة التجربة الإنسانيّة مهما اختلفتْ زاوية النظر إليها تؤدي حتماً إلى وحدة بعض الأفكار وتشابه بعض الصور، وتماثل بعض التراكيب والتعابير الّتي تتناول تلك التجربة وتتحدثُ عنها وتصف آثارها، تقول في قصيدتها إعترافات متيم:

سألني الناسُ عن سِر وَلَهي
جنوني .. جمرِ الإحساس
لِمَ أنا دوما شريدُ البالِ وحبيسُ الأنفاس
ما عَرَفوا أني أحاكي السماء وأجالسُ الماس
متيمٌ في العشقِ بكل الحواس
حوريتي حبيبتي أجيبي سؤال الناس
اخبريهم أني عرفتُ امرأة تختصرُ الأجناس
عَرَفتُ امرأةً يمتد حبها من بحرِ العربِ حتى فاس
عَرَفْت امرأةً تكسوها أنوثةٌ
وبراءةُ طفلٍ وقت النعاس
قِطةٌ هي حين تنامُ في حِضْني ويغالِبُها النعاس
وإنْ قبلْتُها تَناغمَ قلبُها كصوتِ الأجراس
تُبعثِرُني تُلَمْلِمْني كما تَشَاء
فهي حبيبتي مليكتي
وانا, عبدٌ يعلنُ الطاعةَ والولاء(الفيلالي، ص: 26)

يبدو أنّ الفرديّة والعزلة ترتبط مباشرة بتجليات الشاعر الرومانسي وتشير إلى المضمونات الأساسية للشعر الرومانسي، وتتمثَّل في محاولة التعبير عن الحركة الداخليّة عند الأنا، بخاصةٍ مشاعر القلق والخوف، ومحاولة الاستمتاع بالجمال في الطبيعة وعند المرأة، والإحساس بالتناقض بين الرغبات الداخليّة، وبين العالم الخارجي (المجتمع، القيم السائدة) واستخدام الشّعر للتعبير عن هذه المواقف والتأثر بالشّعر الرومانسي العالمي. فتتطلَّع الأنا بكثيرٍ من الأهمية إلى الفرديّة ومزاجيتها في العلاقة بين الأنا والآخر لذلك فإنّ "الفرديّة هي الكلمة الّتي غلبَ استعمالُها في وصف المزاج الرومانطيقي، إذ يُنظر إلى الرومانطيقي بصورة عامة، على أنّه الفنانَ الّذي حطَّم قواعد نظام راسخ وتحرَّر من قيوده. والمقصود بكلمة الفرديّة هالةُ الحريّة الّتي

يغلّف بها الفنان نفسه، ونشوة التحرر والثورة الّتي يعيشها. ولكنْ قبل أنْ يبلغ الرومنطيقي هذه التجربة الذاتيّة، كان عليه أنْ يمرّ بتجربة أطول وأعظم خطراً، وأعني بها تجربة العزلة" (فاولي، ص:25) وهي عزلة من نوع خاص كان لها أثرها في تكوين أمزجة كبار الشّعراء المحدثين.

والنّصّ السابق يمثّل غاية الرومانسيّة في أبهى صورها فهو العشق والغربة، في تبادل الأدوار بين الأنا والآخر، بطرائق السارد المتحدث باسمه وبصوته، "لقد فهم الرومانطيقيون الحبّ على أنّه شعور سماوي أخوي، يعتمد على صفاء الروح وطهر المشاعر، يتخذ حالة من الشرود، وأحياناً أخرى حالة من الوصال اللاوعي، وثالثة يتخذ لغةً غير مفهومة؛ لأنّ أصحابها هم أيضاً عاجزون عن ترجمتها، وقد اتخذ لدى البعض نوعاً من أنواع العبادة الخالصة تطوَّرت فيما بعد إلى حالة صوفية خالصة" (فاولي، ص:25.) وعلى الرغم من المباشرة الّتي تبدو في النّصّ، إلا أنّه يخفي وراءه صراع مرير يعيشه الأنا، ولمّا كانت العلاقة بين الأنا والآخر هي السّمةَ الأساسيّة والبارزة في النّصّ، فإنّ الحسّ الاغترابي، هو الغالبُ على بقية الأحاسيس، فالآخر رفيقاً للأنا يعبّر عن شعور الفرد المتجه إلى الفقد، والخروج من دائرة العلاقات الاجتماعية في المجتمع، أيّاً كان ذلك المجتمع، والهروب من الكبت إلى عالم يتَّسِم بالبراءة والفطرية؛ ليصنع عالماً له مفرداته ولغته الخاصة، ويتعامل مع الأشياء الخارجية تعاملاً ذاتيّاً، حيث تبدو هنا رومانسيّة الموقف هي التعبير الأكثر أهمية، إذ هي الباعث الأول لتحديد من المتحدث ومن السارد؛ في صورة جديدة ومطلقة للأنا، فتربط هذا على نحو مميز بعالم مثالي، ومجتمع إنساني مثالي. إذ يبدو الإنسان الرومانسي وللمرة الأولى كَمَنْ يتولَّى خلْق ذاته (الأيوبي، ص: 119.).

ومن الطبيعي-والحالة هذه-أنْ يمثّلَ الآخر دوراً هاماً في إذكاء هموم الأنا القَلِقة والخائفة، والحزينة؛ القلقة على وجودها من كونها مشوَّشة وغير ثابتة، والخائفة من واقعها، والحزينة على ذاتها المتشظية بين الواقع المؤلم، والمستقبل الغامض؛ لأنّ في ذلك جميعاً مقتلاً لطموحاتها الصاعدة والحاملة آمالها. ولذا "كانت الرومانتيكية من القوة بحيث مسَّتْ جوانب النفس الإنسانية، فَتحَلَّل الرومانتيكيون من الأصول والقيود، والأغلال، وكلّ ما يمتُّ إلى ذلك بصلة، وقصدوا بذلك تحرير العبقريّة البشريّة حتّى أصبح الأدب عامة والشّعر بصفة خاصة-عند الرومانتيكيين-تغريد طائر، أو خرير مياه، أو دوي رياح، أو قصف رعد، ومن ثَم، فالشّعر عندهم لا يخضع لأيّ قيدٍ، ولا يدين لأيّ منهجٍ من المناهج الفكرية، وإن كان لا بدّ من منهج فهو منهج السليقة الحرة،

والطبع الوثاب، والإحســاس المنطلق، والشــعور المتدفق" (مشــوح، ص:130.) الأمر الّذي حدا بالشّعراء الرومانسيين أن يزعموا أنّ أروع القصائد ما كانت أنَّات خالصة أو عبرات صافية.

وهكذا كانت إحســاســات الفيلالي المعبرة عن غربة الأنا بالرغم من التداخل بينها وبين الآخر وبالرغم أيضـاً من المباشـرة التي قد يفهما البعض إسـفاف في الوصـف أو جرأة لا معنى لها، إنه الحال المطبق على روح الأنا وشــعورها وأنّاتها الّتي تضــرب القلب، قلب المحب دون رحمة ودون شــفقة، أليس من المهم أن يكون هذا الموضــوع محط دراسة نقدية وأدبية واجتماعية؟

خامساً-تركيب:

- يتوافق الآخر والأنا في شعر الفيلالي؛ ليشكلا شيئاً واحداً متلازماً متناسقاً.

- تتشابك المشاهد الشّعرية في الديوان كله، حتى كأننا نقرأ قصيدة واحدة تمت تجزئتها إلى فقرات أو مقاطع، وهو ما يمثّل دلالة التواصل والتواشج للحالات الشّعرية.

-وجود الآخر في حياة كلّ أنثى أمر طبيعي لا شــكّ في ذلك، لكن الآخر لدى الفيلالي مختلف إلى حد التناقض، فهو يمثل الفرد والجموع والثورة.

-تتبع شعر الفيلالي يبن مرحلة خاصة في حياة المرأة- ليست بالضرورة مرحلة البلوغ والشباب، بل هي مرحلة خاصة بالأنثى التي كبلتها محابس المجتمع والعادات.

-بالرغم من المباشرة في بعض القصـائد في شعر الفيلالي، إلا أنّ النّصّ الشّعري يمثل صــدمة الحقيقة التي غابت لفترات طويلة عن أذهان المجتمع، فالخطاب هنا موجه إلى القاريء العادي الّذي يشعر ويعجز عن التعبير.

ملحق التعريف بالشاعرة:

ردينة مصــطفى الفيلالي، هي شــاعرة ليبية من مواليد طرابلس عام 1981م، نالت إجازة في الأدب الإنجليزي وبكالوريوس في العلوم السياسية. تنقلت من بلد إلى بلد مع والدها مصـطفى الفيلالي الّذي شـغل مناصـب دبلوماسـية على مدى 53 عاماً، برزت بقصائدها العاطفية خلال العقد الأول من القرن الحالي، وقد صدر لها في 2006 ديوان «خطوات أنثى» (الموقع الرسمي لوزارة الثقافة والمجتمع المدني، وكذلك مليطان، ص: 208.)

المراجع:

1. أديب، الخالدي، **المرجع في الصحة النفسية**، الدار العربية للنشر والتوزيع، طرابلس، 1995م.
2. جان، ماري بليت، **عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة**، ترجمة: السيد عثمان، المجلس الأعلى للفنون والآداب، الكويت، 1994م.
3. خالدة، سعيد، **حركيَّة الإبداع**، دار العودة، بيروت، 1979م.
4. ربجيس، **المذاهب الوجودية**، ترجمة: فؤاد كامل. بيروت، .دار الآداب، 1977م
5. ردينة، الفيلالي، **خطوات أنثى**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2004م،
6. ساتر، جان بول، **الوجود والعدم**، ترجمة : عبد الرحمن بدوي. بيروت. منشورات دار الآداب، 1962م
7. سلوى، سامي الملا، **الإبداع والتوتر النفسي**، دار المعارف، القاهرة، 1972م.
8. سيجموند، فرويد، **قلق الحضارة**، ترجمة: عادل العوا، وزارة الثقافة، دمشق، 1975م.
9. سيجموند، فرويد، **تفسير الأحلام**، ترجمة: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة.
10. صلاح، صالح، **قضايا المكان الروائي**، فواصل للنشر والتوزيع، 2019م.
11. عباس، علي نجاد، **جدلية الأنا والآخر في أشعار عز الدين المناصرة**، مجلة: المقاومة، الأدب العربي، جامعة طهران، العدد:1، 2019م.
12. عبد الجبار، الرافعي، **الدين والبعد الانطلوجي**، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة.
13. عبد الرحمن، بدوي، **الزمن الوجودي**، دار الثقافة بيروت، 1972م.
14. فوزي، عيسى، **صورة الآخر في الشّعر العربي**، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود، البابطين للإبداع الشّعري، 2011م.
15. مدحت، الجبار، **جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور**، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة: الثانية، 1988م.
16. مسعود، شكري، **صورة الآخر الإسرائيلي في رواية المتشائل لإميل حبيبي**، مجلة: إضاءات نقدية، العدد:26، 2017م.
17. **موسوعة علم النفس**، المجلد الأول، عويدات للنشر والطباعة بيروت – لبنان، ترجمة: فؤاد شاهين ط1، 1997م.

18.والس، فاولي، **عصر السوريالية**، ترجمة : خالدة سعيد، دار العودة، بيروت،1981م.
19.وليد، مشوح، **دراسات في الشّعر العربي الحديث**. دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، 1993م.
20.ياسين، الأيوبي، **مذاهب الأدب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م.
21.-.ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، الجزء: الثاني
22.-كامل، فؤاد، **الغير في فلسفة سارتر**، مكتبة الدراسات الفلسفية. دار المعارف، القاهرة، 1972م،