

جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسبوط
المجلة العلمية

**التوظيف الفني لضمير المخاطب
في السيرة الروائية لأحلام مستغانمي (أصبحت أنت)**
*The Artistic Use Of The Second Person Pronoun In
Ahlam Mosteghanemi's Novel Biography
(I Became You)*

إعداد

د/ علي عتيق المالكي

أستاذ الأدب الحديث والنقد المساعد
بكلية الآداب- جامعة الطائف

(العدد الثالث والأربعون)

(الإصدار الرابع-نوفمبر)

(الجزء الخامس ١٤٤٦هـ / ٢٠٢٤م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) 2536- 9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠٢٤/٦٢٧١م

التوظيف الفني لضمير المخاطب في السيرة الروائية لأحلام مستغامي (أصبحت أنت)

التوظيف الفني لضمير المخاطب في السيرة الروائية لأحلام مستغامي (أصبحت أنت)

علي عتيق المالكي

قسم الأدب الحديث والنقد، كلية الآداب، جامعة الطائف، المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني: a.atig@tu.edu

الملخص:

بدأت أحلام مستغامي نتاجها الإبداعي من خلال الشعر، ثم انتقلت واستقرت في فن الرواية، وأنتجت ثلاثيتها المعروفة (ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - عابر سرير) فضلاً عن عدد من الأعمال التي اكتسبت من خلالها حضوراً لافتاً على الساحة الأدبية العربية، وأصبحت من أبرز الأسماء النسائية في المشهد الأدبي الحديث. ومؤخراً اقتحمت أحلام مستغامي مجالاً سردياً جديداً من خلال كتابها الأخير (أصبحت أنت) وقد اختارت له تصنيفاً أجناسياً وهو "السيرة الروائية"، ركزت من خلاله على علاقتها بوالدها الراحل خلال أطوار مختلفة من حياتها، ونلمح في هذا العمل تركيز الكاتبة على استخدام ضمير المخاطب منذ العتبة الأولى وهي العنوان، وهو استخدام ما فتئنا نجده في معظم كتابتها الشعرية والسردية السابقة، ونلمحه حتى في بعض إهداءاتها لكتبها. نحاول من خلال هذا البحث دراسة هذا التوظيف الفني لضمير المخاطب عبر رصد حضوره على مستوى البنية النصية دون إغفال دلالة الالتفات التي ظهرت في غير موضع من هذه السيرة الروائية.

الكلمات المفتاح: السيرة الروائية ، ضمير المخاطب ، أحلام مستغامي ، أصبحت أنت ، التفات بلاغي.

The Artistic Use Of The Second Person Pronoun In Ahlam Mosteghanemi's Novel Biography (I Became You)

. Ali Atiq Al-Maliki

Department of Modern Literature and Criticism, Faculty of Arts, Taif University

Email: a.atig@tu.edu

Abstract:

The artistic utilization of the second person pronoun Ahlam Mosteghanemi's novel biography (I became you) Ahlam Mosteghanemi began her creative output through poetry, then moved and settled in the art of the novel and produced her well-known trilogy (Body Memory – Chaos of the Senses – Passing by Bed) and other works through which she gained a remarkable presence on the Arab literary scene, and became one of the most prominent literary women names in modern literary history. Recently, Ahlam Mosteghanemi began writing in a new narrative field through her latest book (I became you) and has developed a gender classification for him, which is the narrative biography, through which she focused on her relationship with her father during multiple stages of her life, and we glimpse in this work the writer's focus on the use of the pronoun of the addressee since the first threshold, which is the title, which is the use of what we have been finding in most of her previous poetic and narrative writing, and we even glimpse it in some of her dedication to her books. Through this research, we will try to study this utilizing of the pronoun of the addressee by monitoring his presence at the level of textual structure without neglecting the significance of enallage that appeared in several places of this novelist biography.

Keywords : *Narrative Biography , The Pronoun Of The Addressee , Ahlam Mosteghanemi , I Became You , Rhetorical Enallage*

مقدمة

بدأت أحلام مستغانمي مشوارها الأدبي بإلقاء الشعر عبر الإذاعة ثم انتقلت لكتابته عبر ديوانها (على مرفأ الأيام)، ومنه انتقلت لعالم الرواية عبر ثلاثيتها المعروفة : (ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - عابر سرير) وتلتها كتابات أخرى تنوعت بين الشعر والرواية، وإضافةً لأسلوبها المتميز في الكتابة الذي منحها وجوداً استثنائياً على الساحة الأدبية وانتشاراً بين القراء من مختلف الأعمار؛ ونلمح في نتاجها المكتوب حضوراً بارزاً لضمير المخاطب في مجمل أعمالها، ولا شك أنّ كتابها الأخير الذي ينتمي لجنس السيرة، وهو الجنس الأدبي الذي تكتب فيه للمرة الأولى، واختارت له عنواناً لافتاً (أصبحت أنت)، قد شدد على هذا الحضور منذ العتبة النصية الأولى وهي العنوان، وسنحاول في هذا البحث استجلاء مظاهر توظيف الكاتبة ضمير المخاطب في البنية النصية بوصفه إستراتيجية فنية تمّ اختيارها بوعي، ودلالات هذا التوظيف الفنية من خلال تلمس الإجابة عن هذه الأسئلة:

-كيف كان شكل حضور ضمير المخاطب على امتداد النص؟

-ما مواضع الالتفات البلاغي في النص وما دلالاتها؟

-كيف يمكن تفسير اختيار الكاتبة توظيف ضمير المخاطب بوصفه إستراتيجية نصية على الرغم من كون المخاطب بهذا الضمير، وهو والدها قد توفي منذ فترة طويلة، ومن ثم يستحيل عليه الرد؟

-ما أثر هذا التوظيف لضمير المخاطب على متلقي النص؟

بدايةً، بما أنّ هذا النص هو في السيرة وقد اختارت له الكاتبة تصنيفاً محدداً وهو (السيرة الروائية) فمن الأولى تحرير المصطلح، أو بعبارة أكثر دقة تحديد المقصود به، وخاصةً أنّ هناك تداخلاً كبيراً بين السيرة والرواية؛ إذ تعدّ العلاقة بينهما من العلاقات المعقدة التي لا يمكن الجزم بحدودها الفاصلة؛ فالناقد الفرنسي "فيليب لوجون" حاول

أن يجعل الميثاق والعقد القرائي بين المؤلف والمتلقي الذي يظهر على الغلاف بتصنيف النص باعتباره رواية أو سيرة عنصرًا حاسمًا لتبيان الحدود بين الجنسين، واضعاً للسيرة حدًا مفاده أنها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة" (١). ولكن هذا التعريف الذي ظهر في منتصف السبعينات الميلادية - وعلى الرغم من انتشاره وذيوعه - لم يلبث أن عاد وخضع لمراجعة من المؤلف نفسه في كتابه اللاحق (أنا أيضاً *Moi aussi*)، وسواه من الكتب التي تلتها في مجال الدرس النقدي لفنّ السيرة، وهو الأمر الذي أشار إليه بعد ذلك الناقد الفرنسي جورج ماي بشكل غير مباشر في مقدمة كتابه الذي صدر بعد سنوات قليلة من كتاب لوجون (٢). ولا شك أنّ التطورات المتلاحقة للفنون السردية ضمن إطار التجريب الفني وما أفرزته من أساليب وأشكال مختلفة زادت من صعوبة عملية التحديد إن لم تكن قد جعلتها مستحيلة من بعض النواحي. فلو نظرنا إلى الموضوع من زاوية التداخل بين فني السيرة والرواية فقط من ناحية المصطلحات الحديثة، سنجد على سبيل التمثيل لا الحصر هذه المسميات المتعاقبة بين الحقيقة والخيال بشكلٍ يجعل من الصعوبة بمكان الفصل بينهما، وتحديد

(١) فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٢٢، وراجع أيضاً في الحديث عن السيرة الذاتية: د. صالح معيض الغامدي، (كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م ص ١٨-٣١، وسعد محمد رحيم، (السرد ينكّل بالتاريخ رتابة السيرة وانتهاك الواقع)، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٧م، ص ١١-١٥، ود. محمد الباردي، (عندما تتكلم الذات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص ٢١-٢٧، ومحمد معتصم، (المرأة والسرد)، دار الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ص ٢٤-٣٩.

(٢) جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة د. محمد القاضي ود. عبد الله صولة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م، ص ٢١

ما ينتمي منها للواقع وما هو من نتاج المخيال الإبداعي: الرواية السير ذاتية، التخيل الذاتي، السيرة الروائية وسواها من المصطلحات.

ولهذا؛ فرغبة في الانطلاق خلال هذا البحث بخطوات يمكن الوثوق بها بدرجة كبيرة، سنركز على مصطلح السيرة الروائية الذي ارتضته الكاتبة أحلام مستغانمي كتصنيف أجناسي لنصها (أصبحت أنت)؛ إذ نجد أن المصطلح مركب من مصطلحين سرديين: السيرة والرواية، وهو تركيب مهجن ولا يقصد بالتهجين معنى سلبياً، إنما المقصود به التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة^(١). وهذا الأسلوب الحديث في الكتابة يُتيح للمبدع عدة أمور؛ إذ توفر هذه الممارسة الإبداعية حرية غير محدودة في قلب التجربة الشخصية للروائي، إعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكلّ وجوها دون خوفٍ من الوصف المحايد والبارد للتجربة، ولا الانقطاع التخيلي عنها، وبشكلٍ من الأشكال فإنّ السيرة الروائية هي سردٌ ذاتي مباشر، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية^(٢).

وحتى نستمر في المضي قدماً، ونحن نتعامل مع النصّ بوصفه سيرة يمكن إرجاع أحداثها بشكل كبير للواقع وللتاريخ؛ فلا مناص من وجود تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية حتى يمكن إبرام عقد قرائي بين القارئ والنص وهو ما أطلق عليه فيليب لوجون "ميثاق السيرة الذاتية"^(٣). وفي نصّ أحلام مستغانمي نجد هذا التطابق متحققاً بشكل لا لبس فيه من خلال عدة أمور: اسمها الصريح المصاحب للتصنيف الذي ارتضته لنصها "سيرة روائية"، مضافاً لذلك صورة قديمة شخصية لها بالأبيض

(١) عبد الله إبراهيم، "السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردية"، الجزء الأول، مجلة

علامات، العدد ١٩، ص ٣.

(٢) السابق نفسه ص ٣.

(٣) فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص ٣٩ - ٤٠.

والأسود على صفحة الغلاف، وصورة أخرى بنفس الشكل لوالدها في الغلاف الأخير، والأهم هو استخدامها ضمير المتكلم مع الإشارة المباشرة لاسمها في عدة مواضع، وهي تقول مثلاً: "دخلت تلك القاعة أحلام ... وغادرتها أحلام مستغامي" (١). وقد ركزت الكاتبة في هذا النص - كما أسلفنا - على علاقتها بوالدها على المستوى الشخصي والإنساني جاعلةً من تاريخ الجزائر في الفترة التي سبقت الاستقلال وحتى التسعينيات خلفيةً زمنية وتاريخية لهذه العلاقة التي تستدعي ذلك المثل العربي القديم: كل فتاة بأبيها معجبة. وكان حديث الكاتبة عن تلك العلاقة الأبوية منسوجاً بمشهدية روائية تستفيد بشكل كبير من تقنيات السرد الروائي في الوصف الأدبي الذي يحاول التغلغل إلى نسيات الشخصيات، وكذلك من تقنيات أخرى كالفلاش باك واللغة المشبعة بالاستعارات والمجازات المبتكرة التي اعتاد عليها القارئ في نصوصها الروائية المعروفة.

تتميز السيرة الذاتية عادةً على مستوى استخدام الضمائر بتركيزها على استخدام ضمير المتكلم الذي يعبر من خلاله الكاتب عن نفسه بسبب التصاق هذا الضمير بالذات وقدرته على التعمق في داخل النفس البشرية، ليكشف بصدق عن أحاسيسها ومشاعرها في النص السيري، ولا يمكن أن نستثني من هذا الأمر سوى نصوص قليلة جداً لعل من أبرزها نص " الأيام " لطف حسين الذي قام بتوظيف ضمير الغائب للتعبير عن ذاته، وهو ما طرح إشكالية كبيرة لدى النقاد في تصنيف ذلك النص الذي ما زال يشاكسهم ببنيته وإستراتيجياته عند تجدد قراءاته. هذا على مستوى استخدام كاتب السيرة الضمائر في كتابته السيرية، ولكن على مستوى توظيف الضمائر في السيرة للحديث عن أو مع شخصيات أخرى يرد ذكرها؛ فإن حضور الضمائر يختلف بحسب

(١) أحلام مستغامي، "أصبحت أنت"، دار نوفل، بيروت، ط١، ٢٠٢٣م، ص٢١٥.

طبيعة السرد، فإن كان السرد استرجاعياً غير مباشر فيمكن استخدام ضمير الغائب، وإن كان استحضاراً لحوار مباشر بنصيته فيتم استخدام ضمير المخاطب.

وعليه؛ سيركز هذا البحث على توظيف أحلام مستغانمي ضمير المخاطب بشكل مكثف في نصها السيري، وحتى نعرف قيمة هذا التوظيف نحتاج أن نتعرف على قيمة هذا الضمير على مستوى استخدامه في السرد بشكل عام، وفي الفن الروائي على وجه الخصوص؛ إذ يُعدّ استخدام ضمير المخاطب في الرواية إحدى تقنيات الكتابة السردية الحديثة التي أولت اهتماماً خاصاً بالمتلقي، وقد تبنى هذه التقنية " تيار الرواية الجديدة" الذي ظهر في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين ، ويعزو كثير من النقاد بداية الاستخدام الواعي لهذه التقنية السردية للكاتب الفرنسي ميشال بوتور من خلال روايته " التحول La modification " التي ظهرت عام ١٩٥٧م،^(١) وفتحت بذلك الباب للروائيين وكتّاب القصة للاستفادة من الإمكانيات الكامنة في توظيف ضمير المخاطب بدلاً من ضميري المتكلم والغائب، فمن المعروف أنّ نوعية الضمير تلعب دوراً مهماً في تحديد وجهة النظر في النص السردية بمختلف أنواعه، فمن خلال هذه الرؤية يمكن تحديد الراوي والمروي و المروي له؛ فالانتقال في النصوص السردية بين الضمائر يؤثر على نوعية الصوت ومستوى الخطاب، وهو الأمر الذي تنبه له حديثاً كتّاب الرواية على وجه التحديد، أمّا في نص السيرة الذاتية فإنّ للضمير أهمية تكمن في كونه "يحيل بمقتضى كونه سيرة ذاتية على خارج النص بقدر إحالته على الشخص

(١) آيرين كاكانديز، المتحدثون (الأدب وانفجار الحديث)، ترجمة: خيري دومة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م، ص٣٤١، وراجع أيضاً ميشال بوتور، (بحوث في الرواية الجديدة)، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٦٨،

النحوي في الكتاب ومرّد ذلك كله أنها تروي قصة حياة حقيقية في شكل روائي له خصائص التخيلية" (١).

ولاستخدام ضمير المخاطب في السرد عدة خصائص؛ لعلّ أبرزها "أنّه يقترب بوجود قوتين أو شخصين، أحدهما يتكلّم والآخر مخاطب، وبينهما إمكانية لتبادل الأدوار، بحيث يمكن أن يصبح المتكلّم منهما مخاطبًا والمخاطب متكلّمًا" (٢)، وهذا الاستخدام إضافة إلى حالة المزامنة والمصاحبة والحالية يعطي إحساسًا أعلى بالانفعال والعاطفة، وهذا الإحساس يمكن وصفه بحالة النزوع إلى التبادل من خلال القوة الندائية الكامنة في ضمائر المخاطب بشكلٍ عام، علمًا بأنّ حالة المخاطبة في النصوص الأدبية خاصةً لا تستلزم بالضرورة التحديد والوجود الحقيقي لطرفي الخطاب، وهو ما فتح آفاقًا جديدةً للتوسّع والتنوع في توظيف ضمير المخاطب في نصوص مختلفة ومتباينة ومنها فن السيرة.

تعدّ الناقدة (آيرين كاكانديز) من أبرز المهتمين بدراسة المخاطبة والحديث في السرد، أو كما وصفته بـ (القصص الحوارية)، وحاولت أن تقابل بينه وبين البرامج الحوارية سواءً في الإذاعة أو التلفاز (٣)، وتركز في هذا النوع من السرد على خاصية التفاعل، وتوضّح وجهة نظرها بقولها: "وأنا أعني بعبارة " الحديث بصفته تفاعلاً" المحادثة التي هي "منظومة لتبادل الأدوار". إنّ التبادلات أو الانتقالات كما فهمها

(١) شكري المبخوت، (سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لظه حسين)، دار

الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م ص ١٤

(٢) د.خيري دومة (أنت : ضمير المخاطب في السرد العربي)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،

الطبعة الأولى، ٢٠١٦م، ص ٢٠٢.

(٣) آيرين كاكانديز، المتحدثون (الأدب وانفجار الحديث)، ص ١٤.

إرفنج جوفمان^(١) ودارسون آخرون لعلم اللغة الاجتماعي، ليست بالضرورة تبادلات أو انتقالات لفظية، بل إن ما يميّزها هو تعبيرها عن نزوع إلى التبادل. ويفكر جوفمان في الانتقالية الأولى تحديداً، أو "العرض" STATEMENT بصفته عنصراً كاشفاً عن نزوع إلى نوع من الإجابة له ما بعده. والانتقالة الثانية أو "الرد" REPLAY، تتميز بالنظر إليها وكأنها إجابة من نوع ما عن مسألة عرضت قبل ذلك^(٢). إذن فكل استخدام لضمير المخاطب يحمل عرضاً ينتظر إجابة ممن يشعر بأنه المقصود بالخطاب، وهذا الأمر ينطبق حتى على المتلقي الذي يشعر بالقوة الندائية في هذا النوع من الضمائر حتى وهو يعلم جيداً أنه ليس المقصود بالخطاب. والاستجابة ليست بالضرورة لفظية، فإذا اعتبرنا المسرحية المعروضة على الجمهور عرضاً، فإنه يمكننا أن نعتبر التصفيق استحساناً بمثابة الرد^(٣)، ويمكن أن نقيس الأمر على إلقاء القوائد، والنقد المكتوب والشفهي والتعليق على النصوص في منصات التواصل الاجتماعي، فهذه كلها تصبّ حالياً في مجال التفاعل بين النص ومتلقيه.

إن أول ما يطالعنا في أي عمل أدبي هو العنوان الذي يمثّل العتبة الأولى من عتبات النص التي تحدث عنها جيرار جينيت، ويُعد بالنسبة للمتلقي من أهم مفاتيح النص؛ فهو مفتاح النص الإجرائي للدخول نحو عالم النص، ولهذا يولي الكتاب وخاصةً مبدعي النص السردية عناية فائقة في اختيار عناوينهم حتى يكون قادراً على حمل الرسالة المرجوة للمتلقي. وفي هذا العمل السيري لأحلام مستغانمي (أصبحت أنت) نجد أنّ العنوان عبارة عن جملة فعلية مكوّنة من فعل ماضٍ ناقص (أصبح)

(١) إرفنج جوفمان (١٩٢٢م - ١٩٨٢) هو عالم اجتماع وعالم نفس أمريكي كان مهتماً بدراسة

التفاعل في الكلام، له عديد من الأعمال من أبرزها كتابه (تقديم الذات في الحياة اليومية).

(٢) آيرين كاكانديز، المتحدثون (الأدب وانفجار الحديث)، ص ١٩.

(٣) آيرين كاكانديز، المتحدثون (الأدب وانفجار الحديث)، ص ١٩.

وخبره المتمثّل في ضمير المخاطب المنفصل (أنت)، وكأنّ الأنا كانت ناقصة واكتملت بذاك الآخر، وهي جملة تفيد معنى التحوّل والاندماج والتماهي بين طرفين: المتكلم والمخاطب، وفيه تأكيد لدلالة العلاقة الثنائية بينهما، وبأنّ هذا العمل سيروي كيف ولماذا؟ ومتى؟ تحوّلت (أنا) السارد إلى (أنت) المسرود عليه، فهنا حكاية بين الطرفين سثروى من خلال هذا العمل. وهذا الاهتمام بضمير المخاطب منذ العنوان يحمل دلالة مهمة وهي دلالة الاستحضار لآخر من خلال فعل المخاطبة، وكأنّه إشارة بأنّ النص سيكون رسالة طويلة إلى ذلك المخاطب في نص أحلام مستغانمي وهو أبوها الذي رحل عن الدنيا منذ زمن طويل، ولكن من خلال الكتابة وعبرها ستم استعادته من موت الجسد إلى حياة الكتابة.

وإذا نظرنا إلى الصورتين الموضوعتين في صفحة الغلاف الأمامي؛ (وهي للكاتبة أحلام مستغانمي في مقتبل شبابها) والغلاف الختامي (وهي لوالدها وهو في عزّ شبابه وقوته)، فسندهما تتعاضدان في تعزيز دلالة العنوان، فكأنّ الكاتبة تخاطب أبيها وتقول: إنّ تلك الفتاة الصغيرة التي أنجبتها، ستحكي لك على امتداد صفحات هذا النصّ كيف (أصبحت أنت)، بذات الملامح وبنفس التفاصيل، بالوجه المائل قليلاً الذي يحمل ابتسامة صغيرة يطبق عليها الفم، ومعها تلك النظرة الهادئة الواثقة بذاتها والمطمئنة لأقدارها المقبلة.

يطالعنا بعد ذلك الإهداء، وهو كذلك من العتبات النصية المهمة، وله أهمية في النصّ السيري قد تفوق تلك التي نجدها في الأعمال الإبداعية المشابهة كالقصة والرواية، وذلك (لأنّه في العمل الروائي يحيل إلى خارج النصّ في حين أنّه في العمل

السيرة ذاتي يحيل إلى داخل النص ويعمل على توضيح بعض جوانبه^(١)، وقد سبق لأحلام مستغانمي أن وضعت أربعة إهداءات لوالدها الأول في حياته، وكان في ديوانها (على مرفأ الأيام)، واستخدمت فيه ضمير الغائب:

إلى الذي علمني

عبادة الكلمة

وبارك كلماتي الأولى

إلى أبي^(٢)

والإهداءات الأخرى لوالدها كانت بعد رحيله، من خلال ثلاثيتها الروائية بدايةً بـ (ذاكرة الجسد) حين كتبت إهداءً للكاتب الجزائري مالك حداد وختمت الإهداء بهذه العبارة:
وإلى أبي ..

عساه يجد "هناك" من يتقن العربية، فيقرأ له أخيراً هذا الكتاب.. كتابه^(٣).

ثم في الجزء الثاني الموسوم بـ (فوضى الحواس) بعد أن بدأت الإهداء إلى الرئيس محمد بوضياف، وختمته مرة أخرى بقولها : إلى أبي ... مرة أخرى .^(٤)
والإهداء الثالث كان من خلال روايتها (عابر سرير) وكان أيضاً بضمير الغائب، ولكن كان في مقدمة الإهداء هذه المرة وليس في نهايته كالمرتين السابقتين :

(١) خليل شكري هياس، (سيرة جبرا الذاتية في " البئر الأولى" و"شارع الأميرات")، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٥٢.

(٢) أحلام مستغانمي، (على مرفأ الأيام)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٢م، ص ٣. وقد أشارت لقصة هذا الإهداء في سيرتها الروائية (أصبحت أنت) ص ٢١٤-٢١٥.

(٣) أحلام مستغانمي، (ذاكرة الجسد)، دار الآداب، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٨م، ص ٥.

(٤) أحلام مستغانمي، (فوضى الحواس)، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٨م، ص ٥.

إهداء ...

إلى أبي .. دوماً

وإلى شرفاء هذه الأمة ورجالها الرائعين، الذين يعبرون بأقذارهم دون انحناء، متشبثين بأحلام الخاسرين.

وإليك في فتنة عبورك الشامخ، عبورك الجامح، يوم تعثر بك قدري ... كي تقيم . (١)
أما الإهداء الذي وضعته أحلام مستغانمي لسيرتها الروائية (أصبحت أنت)؛ فإنه لا ينسجم ظاهرياً مع العنوان، حيث نجد فيه التفاتاً تجاه الأب من ضمير المخاطب المشار إليه في العنوان إلى ضمير الغائب في الإهداء، واستعاضت الكاتبة عن ذلك بالتوجه للأب بضمير المخاطب هذه المرة بدلاً من الأب :

أمي،

أهديك هذا الكتاب،

مطمئنة أنك لن تقرئيه، ولن تحاسبيني عما جاء فيه،

اعتبريه هدية متأخرة من أبي،

فلا تواصلني معاتبته (هناك) .

برغم كل شيء، لقد أحبك ...

ودلالة الالتفات الفنية هنا تتمثل في رغبة الابنة (أحلام) أن تستأذن أمها المتوفاة قبل البدء في حديثها الطويل إلى أبيها مستحضرة إياها بضمير المخاطب المتصل ومشيرةً للأب بضمير الغائب، ولا تنكر خلال مخاطبتها لأمها اطمئنانها لعدم قدرة الأم على قراءة هذا الكتاب المهدى إليها في الأساس، ونجاة الابنة من المحاسبة عما جاء فيه من أمور، وهو الأمر الذي سيجري عليه حصول الكاتبة على حرية

(١) أحلام مستغانمي، (عابر سرير)، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، الطبعة الثانية ٢٠٠٣م،

واسعة في الحديث، وفي طرق مواضع لم يكن من الممكن أن تخوض فيها لولا هذا الغياب الأبدي المتمثل في الموت، وتوجز عبارة (برغم كل شيء، لقد أحبّك ...) مدى وحجم كل تلك الأمور الصعبة التي حدثت، وحين وقت إخراجها من مخبئها في بئر الذاكرة إلى سطح الكتابة.

ويطالعنا في الصفحة التالية هذا التساؤل الوجودي فيما يمكن اعتباره افتتاحية: "ما جدوى ما أكتب ما دام ليس في المقابر مكاتب ليقرأني أبي." ⁽¹⁾، وعلى الرغم من حالة التساؤل الماثلة بوضوح في هذه العبارة؛ فقد تم تغييب علامة الاستفهام عمدًا، ليتحول السؤال من غرضه الاستفهامي إلى غرض آخر، وهو الحسرة والألم وخيبة الأمل المستمرة، وكأنّ هذه الجملة هي تنهيدة حزن طويلة بدأت منذ غياب الأب عن الحياة. وهنا نلمح استمرارًا لتغييب الأب بتقدير ضمير الغائب "هو" ، ويبدو أنّ هذا الكلام موجّه للذات الكاتبة حتى تحيله بشكل غير مباشر للذات القارئة ، مما سيسهم في توسيع أفق التوقّع والتلقي وسيزيد من حالة التشويق والترغيب لدى مستقبل هذا النصّ ليعرف كنه هذا الأمر الذي جعل المؤلفة تظنّ لعدم اطلاع أمها عليه بالقراءة، وخلق لديها في الوقت نفسه وبشكل تناظري وعكسي تلك الحسرة الماثلة في عدم قدرة الأب على قراءته !

منذ بداية الفصل الأول تعود الكاتبة لضمير المخاطب متحدثّة إلى أبيها، مبرزة الدور الذي لعبته علاقتهما الخاصة في تكوينها الروائي: "أكنتُ معك أتمرّن على دور شهرزاد، "جدة الروائيات"، وأنا جالسة مساءً على سريرك، أحكي لك تفاصيل يومي، بدهشة الانبهار الأول بالعالم، متفنّنة في سرد حكاياتي الصغيرة واكتشافاتٍ كانت تبدو

(1) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٧. ويبدو أنّ علاقة الأب بالإنتاج القرائي للأبناء ذات صدى في الأدب، فنجد مثلاً الروائي الإسباني خوان خوسيه مياس يبدأ روايته (قصتي الحقيقية) بهذه الجملة (أنا أكتب لأنّ أبي كان يقرأ) .

لي كبيرة، فتصحّح بعض أوهامي في الحياة، مستشهداً ببيت لفيكتور هوغو أو بقول لفلوتير؟^(١).

يلخص هذا المقطع طبيعة العلاقة بين الكاتبة ووالدها؛ فهي علاقة حكي وسرد لتفاصيل يومية، فهي بالتالي كانت حديثاً ثنائياً مباشراً مستمراً يجري الرد عليه في التو واللحظة بالشعر أو بالنثر، وهذا الحديث يستلزم دون أي شك وجود الطرفين في هذا الموقف الاتصالي، ولا يمكن بالتالي الاستغناء عن استعمال ضمير المخاطب، ولهذا فهذه السيرة يمكن اعتبارها استكمالاً لهذا التواصل رغماً عن فقدان والغياب والموت. وكانت الإشارة لشهرزاد تلمح لنوعية الحكايات التي ستروى في هذا النص، فلم تكن حكاية كبرى تبدأ ملتزمة خطأً زمنياً تصاعدياً تراتيبياً، وإنما هي حكايات (ذكريات) تم اختيارها بعناية لدلالة معينة، والأمر الوحيد الذي يعطيها وحدتها هو طرفا التواصل: الابنة (المرسل) و الأب (المستقبل) من غير أن يحول ذلك دون تبادل الأدوار ولو بشكلٍ مقتضب.

تظهر بعد ذلك الغاية من هذا الكتاب، من خلال هذا المقطع: "ثلاثون سنة ولت ولم أكتب عنك بعد. كما في الحب، ثمّة من نكتب إليهم، ومن نكتب عنهم لتأبينهم. كنتُ في كلّ كتاب أوصل الكتابة إليك لتكذيب حقيقة غيابك"^(٢)، فالكاتبة تدرك بجلاء الفرق بين أن تكتب عن شخص أو أن تكتب إليه، فالكاتبة عنه إقرار وتقبّل للغياب وتفرض استخدام ضمير الغائب، بينما الكتابة إليه إنكار وتحدي لحقيقة واقعة وهي حقيقة الغياب، وهي حالة تستدعي توظيف ضمير المخاطب. ولهذا تقول الكاتبة بعد

(١) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١١

(٢) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١٢، وراجع في الحديث عن حضور الأب في السرد السيربي: د. أحلام واصف مسعد، (الأب في السيرة الذاتية العربية قراءة سوسيو ثقافية)، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.

ذلك: " كنتُ أنيقةً في فاجعتي، جميلةٌ كما لو أنني وصلت من بيروت لألقاتك، لا لألقى جثمانك. أغضب ذلك أمي"^(١). ويبرز هذا الربط بين توظيف ضمير المخاطب وحالة تحول الذات لتصبح نسخةً من الآخر في هذا المقطع " الرثاء حزنٌ قصير الأجل، أما الوفاء فهو مواصلة الحديث مع الغائبين وكأنهم لم يرحلوا، إلى أن نجد أنفسنا وقد صرنا نتكلم مثلهم، نتبنى أفكارهم، عاداتهم، أحكامهم، نروي نكاتهم، نردّد أمثالهم الشعبية، نقع في حبّ مدنٍ أحبواها، وإن لم نعرفها، نحفظ أشعارًا ما كانت لتعينا، فقط لأنهم ردّدوها، ثم ينتهي بنا الأمر بأن نشبههم"^(٢).

كان الكتاب كله تقريبًا رسالةً طويلةً محمولةً على ضمير المخاطب، ولكن كانت هناك حالات التفات بلاغية انتقلت فيها الكاتبة من الحديث إلى أبيها بضمير المخاطب إلى الحديث عنه بضمير الغائب. وهذه الحالات جاءت في المواضع الآتية:

أما الموضع الأول فيطالعنا في هذا المقطع: "الرجل الذي ينتظرنى بلهفة أبوته، ينام في سرير ضيق، لا يشبه سريره المزخرف الذي على ظهره جدائل وردٍ نافرةٍ من خشب السنديان، مزينة على طرفيها بملائكةٍ من نحاس"^(٣)، ويستمر حضور ضمير الغائب على مساحة صفحتين تقريبًا حتى نصل إلى المقطع الذي تعود فيه الكاتبة لتوظيف ضمير المخاطب وهي تقول: "ها أنت ذا، على سريرٍ مرمونٍ في غرفةٍ فارغةٍ تقريبًا من كل شيء. شجرةً انتقلت إلى غير مكانها الطبيعي، إلى خارج منطق الموسم. لا التربة تربتك ولا الرياح توافقك"^(٤). وإن أردنا أن نفسر دلالة هذا الالتفات وقيمه الفنية، سنجد أن صورة الأب القوي كانت هي المسيطرة على ذهن الابنة، وحين

(١) أحلام مستغامي، (أصبحت أنت)، ص ١٥

(٢) أحلام مستغامي، (أصبحت أنت)، ص ١٤

(٣) أحلام مستغامي، (أصبحت أنت)، ص ٤٠

(٤) أحلام مستغامي، (أصبحت أنت)، ص ٤٣

بدأ المرض والضعف والوهن يتسلل إلى صحته، أنكرت الكاتبة هذه الحال التي لم تعهدها، وكأنّ ذلك الأب المخاطب لم يعد موجودًا ولم يبق سوى ظلٍ باهت منه، فكان حضور ضمير الغائب هو الأمر المتوائم مع هذا الموقف الاتصالي الجديد.

ويبرز الموضوع الثاني كان عند حديث الكاتبة عن تلقيها للصفحة الوحيدة من أبيها بسبب تأخرها في العودة للمنزل^(١)، وكان ذلك الالتفات يحمل قيمة العتب على الأب الذي لم يكن يحتاج لإعطاء كفّ حقيقي، بل "كان يكفي أن يقول بالفرنسية "تستحقين كفاً" لأشعر بصفعته على خدي وأبكي طوال الليل)، واستمر هذا العتب ما يقارب عشر صفحات، تخللها ذكر مفردة " الحمام" نحو تسع عشرة مرة، وكأنّ الابنة حلقت بعيداً عن والدها لبرهة من السطور، حتى تعود وتستعيد علاقتها به من خلال ضمير المخاطب عبر موضوعهما الأثير عن الكتب : "قبل كل زيارة إليك، كنت أتوه في مكتبتك تلك، بحثاً عن كتابٍ يمكن أن يدخل السعادة إلى قلبك، فوحدها الكتب كانت مسموحةً لك"^(٣).

ونلمح الموضوع الثالث عند حديث الكاتبة عن علاقة أبيها بأمّها وظروف زواجهما حين كتبت: "تمنّى أبي لو عقد قرانه على الحريّة، ولكنّه تزوّج امرأة تُدعى حورية، اختارتها له أمّه، سيّدة بيت، جميلةً..."^(٤)، ثمّ تعقد مقارنة بين شخصية والدها الذي جعله فكره يصادق فولتير وفيكتر هوغو وجان جاك روسو ولامارتين، وبين المستوى التعليمي البسيط والفكر المتواضع، ولعلّ هذه المقارنة كانت من الأسباب الذي جعلت الكاتبة تطمئن لعدم قراءة أمها لهذا الكتاب. ويحمل هذا الالتفات قيمة الرغبة في

(١) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٥٤-٥٥

(٢) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٥٥

(٣) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٦٦

(٤) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١٠٧

اتخاذ موقف المحايدة في تصوير رؤية الكاتبة لطبيعة العلاقة بين شخصية أبيها وشخصية أمها، وكأنها تحاول أن تبرر وجود امرأة أخرى في حياة الأب، ولهذا كانت العودة لضمير المخاطب بعد صفحتين بهذه الجملة: "انتابني شعورٌ غريب يوم عرفت أنّ في حياتك امرأةً أخرى" ^(١). وتحولت المحايدة إلى التبرير ثم إلى التفهّم، فتعود الكاتبة للموضوع ذاته لتخاطب الأب مباشرةً هذه المرة: "كنتُ ثملاً بأحلامك، بينما كان حلم جدتي أن تزوّجك، استسلمت لها" ^(٢)، ولتؤكد مرة أخرى انحيازها لأبيها، فتجمع والديها مقربةً بضمير المخاطب ومبعدةً الأم بضمير الغائب، وذلك حين قالت: "بسلمتها، لم تمنح جدتي أمي حق التردد بين "نعم" و "لا"، فانخرطت هذه الأخيرة في حزب الزوجات، كما انخرطت أنت في حزب "تجم شمال أفريقيا" و "حزب الشعب" ^(٣)

ونلمح الموضوع الرابع عند حديث الكاتبة عن أمسياتها الشعرية الأولى التي حضرها والدها، ووقف في وجه أولئك الرجال الذي حاولوا أن يهاجموها واستنكروا عليها اقتراف الأدب لمجرد كونها امرأة، وهنا تقول الكاتبة مستعيدةً موضوع الصفح مرة أخرى: "لو أنّه حضر ليصفعني أمام الجميع ويعلمن تبرأه مني، لوجد الحضور تصرفه طبيعياً لأنّ ذلك ما هو متوقّع آنذاك" ^(٤). ويبدو أنّ قيمة الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب تتجلى هنا في أنّ الكاتبة تتوجّه هذه المرة للقراء لتنقل لهم ولتشهدهم على هذه الواقعة بإخبارها عنها، وكى تسترجع متذكّرةً شهامة أبيها الذي خالف كل التوقعات وأتى رغم مرضه، ووقف سداً منيعاً بينها وبين من كانوا يريدون أن يدمروا موهبتها في بدايتها.

(١) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١٠٩

(٢) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١١٢

(٣) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١١٣

(٤) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢١٣

أما الموضوع الخامس كان بعد ذلك بنحو أربع صفحات، وقد عادت الكاتبة مرة أخرى لاستخدام ضمير المخاطب بالأسلوب الشرطي الاستحالي: "وأنت.. لو كان لك أن تعرف أيّ أقدار خبأ الوطن لبعض زملائي الذين شاركوا في ذلك المهرجان الشعري، لكنت أكثر تساهلاً في الحكم على أشعارهم، وربما كنت ضمنتهم إلى صدرك وبكيت"^(١). ولكن تلك العودة لم تكن طويلة حيث ظهر الالتفات بعد ذلك سريعاً من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، وذلك حين تصف الكاتبة حال أبيها في مرضه العقلي الأخير، ولهذا تقول عنه: "لعلّ الجنون كان أكثر الطول حكماً. لم يفقد أبي هيئته يوماً، كان حتى في جنونه حكيماً منضبطاً، يناديه الجميع "عمي الشريف" ويحتكم إليه المجانين"^(٢). ودلالة الالتفات هذه المرة في تبدل الحال الصحية العقلية للأب، كأنّ الابنة (الكاتبة) أنكرت مرة أخرى هذا الأب الذي تصدّعت قواه بسبب المرض، وكان ذلك الالتفات خاطفاً وسريعاً، فسرعان ما استعاد ضمير المخاطب مكانه بين الابنة وأبيها.

ويتجلى الموضوع السادس للالتفات كان في معرض حديث الكاتبة الفلسفي عن حقائب السفر، حين أشارت إلى حقيبة سفر والدها قائلةً: "لسنوات، ما كان في حوزتنا سوى حقيبة جلدية كبيرة لأبي، جاب بها الدول الاشتراكية في مهمّاته الرسمية. كانت مهيبة كحقيبة فريدة، في زمنٍ كان فيه السفر من قارةٍ إلى أخرى حدثاً"^(٣). ويمكن تفسير هذا الالتفات بتركيزه على الجانب الشيني المتعلّق بوالدها من جهة، وبطبيعة هذا الشيء "الحقيبة" التي تحمل معها دائماً معنى السفر ودلالة البُعد والمسافة، مما يجعل من تغييب الأب هنا بدلاً من مخاطبته أمراً منسجماً مع طبيعة الفكرة التي تشير إليها هذه الفقرة.

(١) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢١٧

(٢) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢١٨-٢١٩

(٣) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢٢٧

ويتجلى الموضع السابع والأخير للالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب جاء مقتضياً ومتداخلاً ومتأرجحاً بين الحضور والغياب، وكأنه يعبر عن حالة الحضور والغياب الذهني لدى الأب في فترة مرضه الأخيرة: (حال عودتي، كنتُ أجدك في انتظاري. غالباً أنت من يفتح لي الباب، بعد أن كانت دقتك المميّزة للجرس تصيبنا بالرهبة، فلا ندري من منّا يفتح لك. أبي الذي كان غائباً معظم الوقت، أصبح حاضراً أكثر مما تمنى أن يكون. هو الذي كنا ننتظر المناسبات لنراه، أصبح ينتظرنى. هو الذي كان بطلي، أصبح في متناولي. كان الغائب الكبير، أصبح الحاضر الدائم)^(١). هذا المقطع يوضّح ارتفاع نبرة التغييب من خلال تكرار ضمير الغائب "هو" متبوعاً بالاسم الموصول "الذي" ويمكن تفسيره بأنه بمثابة التفتات أخير لرسالة الوداع الطويلة التي يحملها هذا الكتاب، وكأنّ الكاتبة تبرر هذا التوظيف لضمير المخاطب في نصٍ اختارت له جنساً أدبياً "السيرة الروائية" فتقول: (احتفظتُ لك بدمعة متأخرة لكتاب كهذا. أين يمكن للأحياء والأموات أن يتواعدوا خارج الكتب؟ لعلّ الروايات وجدت كي نتمكّن من أن نروي للراجلين ما حدث بعدهم)^(٢).

ولهذه الحالات من الالتفات - كما رأينا - دلالاتها الخاصة بكل واحدة منها، وهي تُعدّ مواضع قليلة جداً نسبةً لحجم الكتاب، فالنص قائم على توظيف ضمير المخاطب بغرض الاستدعاء للأب من غيابه، هو ذلك الشخص الذي في يظهر في ذات الموقف غائباً غياباً وجودياً للآخرين وحاضراً كتابياً في النص أمام الكاتبة والمتلقي كما نلمح ذلك في هذه الفقرة: "كان إحساساً غريباً، أن أجلس على مقعدك أمام تلاميذ لا يفهمون أن أكون أخذتُ مكان معلّمهم، لأرى ما كنت تراه من مكانك

(١) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢٤٥

(٢) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢٦٣

على مدى سنوات^(١)، ولكن كيف يمكن أن نفهم الغرض العام من هذا التوظيف وهذا الاستدعاء في إطار هذه العلاقة بين الابنة وأبيها الراحل، وما فيها من مشاعر الحب والفخر والإكبار الممزوجة بالحزن والحسرة والاشتياق؟

الحقيقة يمكن هنا وصف هذا الموقف الاتصالي المستند على ضمير المخاطب بالمصطلح الذي وضعته الناقدة إيرين كاكانديز بأنه (مناجاة سردية)، وهذه المناجاة تختلف عن عملية التواصل اللفظي التي يتبادل فيها الطرفان - المتكلم والمستمع - المواقع، فيصبح فيها المتكلم ومستمعاً. والعكس صحيح، فالمناجاة "ورغم ما تتميز به من أشكال طلبية، ليست حواراً، لأنه حتى لو كان المخاطب جزءاً من جمهور الخطيب، وكان بإمكانه أن يسمع المناجاة، فإنه في العادة لا يردّ. أضف إلى ذلك أنّ المناجاة تقوم على حلقة تواصل قصيرة؛ فالرسالة لا تفيض في كلا الاتجاهين"^(٢)، وفي نص أحلام مستغانمي المخاطب هو والدها المتوفى منذ ثلاثة عقود، ومن الطبيعي أنه لا يمكنه الردّ بأي حال من الأحوال، حتى وإن ظهر في الحوارات الداخلية في النص وكأنه يردّ، فالردود داخل ضمن إطار المناجاة الذي يستعيد ذكريات التواصل الحوارية من الماضي إلى الحاضر.

وفي هذا النص السيري كانت الكاتبة تناجي والدها الراحل، في أحيان كثيرة تستذكر معه بعض الأحداث والحوارات الماضية، وفي أحيان أخرى قليلة تخبره عن أشياء وقعت بعده، وكان ضمير المخاطب المنفصل والمتصل هو الخيط الذي ربط بين كل هذه الوقائع حتى يبيث الحياة في عملية المناجاة السردية. وتوظيف ضمير المخاطب هو أسلوب يطالع المتلقي في معظم أعمال أحلام مستغانمي، وخاصةً

(١) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢٨٨

(٢) إيرين كاكانديز، (المناجاة السردية)، ترجمة د. خيرى دومة، مجلة أوراق، رابطة الكتاب

الأردنيين، عمان، العدد ٣١، ٢٠٠٨م، ص ٢٢.

الروائية منها، وهو ما أكدّه أحد الباحثين حين قال: "وإذا أردنا أن نتحدث عن توظيف الحوار الخارجي عند الروائية مستغانمي ضمن نطاق استراتيجية الكتابة الإبداعية لديها، فإننا نجدها على المستوى الزمني للرواية تتمكّن من خلال الحوار من تقريب الأحداث التي يحكيها (البطل / الراوي) عن ذكرياته وماضيه وما جرى له من أحداث في الزمن الماضي وتشخيصه أمام عين المتلقي بوصفه حاضراً حياً، فتبدو الأحداث وكأنها تجري في اللحظة الراهنة بعدما انفلتت من زمنها الماضي من ذاكرة الراوي لتظهر من جديد نشيطةً مفعمةً بالحياة والحركة إذا يرى المتلقي الشخصيات تتكلم وتتحرك وتتفاعل بالشكل الذي يجعل المتلقي يعيش هذه الأحداث كما لو كانت تجري أمامه مباشرة"^(١). وهذا الأمر ينطبق أيضاً على اختياراتها لبعض عناوين كتبها مثل (الأسود يليق بك) وكذلك ديوانها (عليك اللففة)، وينطبق كذلك على الاقتباسات المنقولة عن الآخرين التي نثرتها في ثنايا عملها السيري (أصبحت أنت)، فنجد على سبيل التمثيل لا الحصر:

"لن تنضج حتى يُهدم أمام عينيك كلّ ما كنت تؤمن به)، الروائي أحمد خالد توفيق"^(٢).

- يا أولادي

أوصيكم أن تلعبوا بالنار

ولا تلعبوا بالحبر

أن تحرقوا مكتبتي

وتصونوا أهديتي

(١) أ.م.د أحمد حسين جارالله، (الحوار الروائي ورهاناته الفنية دراسة في رواية "ذاكرة الجسد")،

مجلة آداب المستنصرية، العدد ٧٣، ٢٠١٦م، ص ١٤٧ .

(٢) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢٠

الشاعر عبدالكريم الرازحي^(١)

- (لا أحبك ... ولا أصبر عنك) مثل جزائري^(٢) .
- (نصف ما أقوله لك لا معنى له، غير أنني أقوله لعلّ النصف الآخر يبلغك) جبران خليل جبران^(٣) .
- (من الصعب أن تُحارب عدواً يستطيع قراءة أفكارك) سالي كيمبتون^(٤) .
- ويمكن أن نضيف إليها تلك الاقتباسات التي لم تشر الكاتبة لأصحابها، ولا ندرى أهي لها أم أنها تعمدت عدم الإشارة لأصحابها، على سبيل المثال:
- (تلك القصة التي كلما شرعت في كتابتها، كتبت غيرها،
- تلك التي تحتبسها بداخلك،
- ستدرك يوماً ما، أنها هي التي كتبتك)^(٥) .
- (يسألونك ماذا تملك ؟ لا ماذا فقدت .
- يسألونك كم عمرك لا كم عشت من هذا العُمر .
- يسألونك أي مدينة تسكن ؟ لا أي مدينة تسكنك)^(٦)

هذه الاقتباسات هي لكتاب عرب وأجانب، روائيين وشعراء، قداماء ومحدثين، وكلها تضمّ ضمير المخاطب، على الرغم من أنّ المقصود بالخطاب ليس محددًا دائمًا، على الأقلّ خلال استحضار الاقتباس داخل هذا النصّ السيري، وحتى إن كان معلومًا ومحددًا في سياقه الذي أنتزع منه؛ فإنّ توسيع أفق المخاطبة يستلزم

(١) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٧٣

(٢) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١٦٥

(٣) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١٧٠

(٤) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١٨١

(٥) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ١١

(٦) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢٩٣

تجاهله تمامًا، وهو ما يفتح المجال لإعطاء الفرصة لكل قارئ أن يستشعر من خلال تلك القوة الندائية بأنه هو المخاطب وهو المقصود، وهو الذي يُنتظر منه الردّ والتفاعل.

وهكذا فإنّ توظيف ضمير المخاطب يعدّ تقنية كتابية متكررة عند أحلام مستغامي في مختلف كتابتها الأدبية: الشعرية والروائية والسيرية، ويمكن أن نتساءل من أين يأتي هذا التمسك بهذه الطريقة في الكتابة؟ . يمكننا حقيقة أن نتلمس جزءاً من الإجابة على هذا التساؤل من خلال النص السيري موضوع الدراسة ذاته؛ فطالبة الثانوية أحلام مستغامي اكتشفت سطوة صوتها وهي تلقي القصائد في الفصل أمام بقية الطالبات، ولكن في داخلها كانت تعلم الإلقاء للجميع، ولكن المستمع المقصود كان واحداً^(١). وتذكر أنها بدأت -وهي مازالت طالبة- حياتها العملية بالعمل في الإذاعة في برنامجٍ كانت تلقي من خلاله نصوصاً شعرية، حتى إنها لخصت فرحتها التي شاركتها مع أبيها بهذا الشكل : (بابا، بالمناسبة، لا تتصوّر كم من الرسائل وصلتني للبرنامج في أقلّ من شهر، حتى من المغرب وتونس وليبيا؛ لأنّ برنامجي يُبثّ على الموجات القصيرة. أنا محظوظة، فالتّاس تستمع للراديو في ذلك التوقيت)^(٢)، وكما يظهر من النص فالرسائل كانت تصلها (هي)، ومن المنطقي أن تكون مكتوبةً لها بضمير المخاطب، حتى إنّها حين خيرتها مديرة المدرسة بين البقاء كطالبة أو العمل في الإذاعة اختارت الأخيرة دون تردد^(٣)، ثم تشير بعد ذلك قصتها مع زميلها في الإذاعة الذي كانت تختار قصائد معينة للإلقاء حتى تتقصده بها، في حين هو

(١) أحلام مستغامي، (أصبحت أنت)، ص ١٢٥

(٢) أحلام مستغامي، (أصبحت أنت)، ص ١٧٩

(٣) أحلام مستغامي، (أصبحت أنت)، ص ١٩٧

كان يردّ باختيار متعدّد لمقاطع غنائية بعينها، وكان ذلك حوارًا بين الشعر والأغنية على أثير الإذاعة، وتعلّق عليها قائلة: (باكرًا اكتشفت متعة التحايل، بالتوجّه بين الجموع إلى فرد) (١). ثمّ بدأت بكتابة مقال أسبوعي وأصدرت ديوانًا شعريًا، بل أقامت الأمسية الشعرية التي أحدثت ضجةً في حينها، وأيضًا وصفت هذا الحدث قائلة: (جنّت إلى الشعر ذات تحدّ، فالشعراء يولدون لحظة المواجهة) (٢) ولعلّ هذه الشواهد كلّها تؤكّد نزوع الكاتبة أحلام مستغانمي منذ بداياتها الأدبية إلى التواصل بالمخاطبة المباشرة، ورغبتها في التحوّل للتعبير عن ذاتها، وتأمّلها في الردّ وانتظارها له، والتجاوب على أرضية خصبة من التفاعل بينها ككاتبة وبين الآخرين المتلقين، ممّا يغري بعملية تبادلٍ للأدوار بينهما، لتتلقى ردود الفعل بعد ذلك، وتعيد عملية التجاوب معها في دورة لا تنتهي من هذا التفاعل الذي يشير إلى دينامية العلاقة بين عمليتي الكتابة والتلقي.

وثمة شاهد واقعي آخر يؤكّد تعلّق أحلام مستغانمي بعملية التحوّل والتخاطب والتفاعل ألا وهو حضورها على منصات التواصل الاجتماعي، وتشهد الأرقام على ذلك، فلديها على موقع فيسبوك ١٤ مليون متابع، وصدقتهم بالمحبين، وعلى منصة X (تويتر سابقًا) نحو مليون ونصف المليون متابع، وعلى إنستغرام نحو نصف مليون متابع، وهي نشطة جدًا على صفحاتها؛ إذ تعرض فيها بشكل يومي تقريبًا مقاطع منتقاة من كتبها - جزء كبير منها بضمير المخاطب - مصحوبةً بشكلٍ شبه دائم بصورة أو فيديو مع الموسيقى، وتنشر فيها أحيانًا خواطر جديدة، ويحظى كلّ منشورٍ لها على علامات إعجاب المئات من المتابعين وتعليقاتهم، وعلاوةً على ذلك فهي تتفاعل مع كثير من الردود، بل إنّها أصبحت مؤخرًا تنقل

(١) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢٠٣

(٢) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢٠٨

عبر منشوراتها رسائل قراءها الخاصة إليها، وتردّ عليهم مستخدمةً ضمائر المخاطب في ذات المنشور، وهو ما يخلق حالة مميزة من التفاعل بينها وبينهم . إنَّ حالة المخاطبة المكتوبة هي أقرب الأساليب زمنيًا للشفاهية؛ لأنها تحمل صفة التزامن والحالية، وتحمل وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة هذه الصفة الشفاهية، ولكنها كما وصفتها آيرين كاكانديز بأنها (شفاهية ثانوية)، ثمّ توضح هذا الأمر بأنّ: "الشفاهية الثانوية تُستمدّ من المقاربات التاريخية التعااقبية لدراسة التواصل الإنساني؛ حيث يفترض أن تتقدّم المجتمعات، من الصيغة الشفاهية الشاملة في التواصل (الشفاهية الأولية)، إلى صيغة قائمة على الكتابة (صيغة كتابية أو نصّية أو معتمدة على حسن الخط). أمّا العصر الشفاهي اللاحق، الذي يُعلي من قيمة الكلام ، فيبدو كأنّه ملحقّ بهذا النموذج (١)، ولو دققنا النظر في نصّ أحلام مستغانمي (أصبحت أنت) سنجد أنّه يعجّ بالكثير من تلك الحوارات الشفهية بينها وبين أبيها التي نقلتها كتابيًا، وفي أحيانٍ مشدّدةً على تحديد لغة الحوار إن كانت الفرنسية أو العربية المحكية، ومن ثمّ فإنّ هذه الحوارات انتقلت من الذاكرة إلى الكتابة الطباعية، ومن ثمّ إلى وسائل التواصل الاجتماعي ممّا جعلها تعبر من حالة الشفاهية الأولى إلى حالة الشفاهية الثانوية. ولهذا ليس غريبًا بعد ذلك أن تحفل وتهتم كثيرًا الكاتبة بتلك الرسائل المتبادلة - التي تفيض بضمائر المخاطبة المتصلة والمنفصلة - بين والدها وإحدى السيدات اللاتي تعرّف عليها أثناء سفرياته المختلفة التي تتحدث عن علاقة حب جمعتهما، بل إنّها تجمعها وترجمها وتنشر تسعًا منها في ثنايا نصّها السيري.

وتصف أحلام مستغانمي في هذه السيرة الروائية تلك العلاقة الملتبسة بين الكاتب ونصّه ومتلقيه قائلةً: (أن تكتب أي أن تتذكّر، أن تواظب على لملمة كلّ ما

(١) آيرين كاكانديز، المتحدثون (الأدب وانفجار الحديث)، ص ٥١ .

نبعثر حولك وفيك. وبدل التخلّص من شظاياك، تسهر على تقديمها في شكلٍ مهذّبٍ (لآخرين)^(١)، والنص الإبداعي هو إذن من نتاج ذاكرة انتقائية، هو ذلك الشكل المهذّب لكل تلك الحرائق وآثارها النفسية التي يمررها الكاتب مموهةً في ذلك المجاز وتلك الاستعارة إلى المتلقي. ويبقى السؤال هو ما أثر ذلك التوظيف لضمير المخاطب على ذلك المتلقي/ القارئ حين يراه أو يسمعه أو ينطقه؟ .

ولو أننا عدنا إلى فكرة الشفاهية الثانوية الموجودة كتابةً في وسائل التواصل الحديثة ومدى تشابهها مع الشفاهية الصوتية الأولى البدائية من حيث الخاصية التفاعلية؛ فإننا سنلمح أنّ (الثقافات الشفاهية الثانوية بعد ذلك ... تكشف عن سمات معروف أنها من خصائص الثقافات الشفاهية الأولية : حسّ الجماعية القوي، الرغبة في المشاركة، وحبّ العفوية) (٢) ، إلا أننا نلمح كذلك أنّ تأثر المتلقي بما هو مكتوب أقلّ من تأثره بما هو مسموع، وهو ما سيرتك أثراً مختلفاً بينهما . ولهذا فهناك فرق واضح بين أن يسمع الإنسان ضمير المخاطب أو يقرأه، وهو اختلافٌ على مستوى التأثير ودرجته، ويزداد هذا الاختلاف على مستوى مرجعية الضمير؛ فإن كان المخاطب غير محدد؛ فإنّ التأثير يكون بالتأكيد أوسع، والعكس صحيح. ونجد على مستوى السرد الروائي أنّ هناك إمكانيّتين: أن يكون المخاطب شخصية متخيّلة محددة في النص بصفات وبملامح وأحياناً كثيرة باسم معيّن، أو أن يكون من يتم توجيه ضمير المخاطب له بدون أي هوية، وفي الإمكانية الثانية كذلك سيرتفع مستوى الإحساس بالقوة الندائية الماثلة في الضمير.

(١) أحلام مستغانمي، (أصبحت أنت)، ص ٢٦٦

(٢) آيرين كاكانديز، المتحدثون (الأدب وانفجار الحديث)، ص ٦٠

في النصّ السيرى يندر استخدام ضمير المخاطب، لعدة أسباب من أبرزها أنّ السيرة يرويها شخص واحد، وأن هذا الراوي سواءً كان ذاتياً أو غيرياً يروي ما حدث وليس ما يحدث الآن، وهنا تنتفي الحاجة المنطقية للمخاطبة الحالية المباشرة. وفي حالة نصّ أحلام مستغانمي (أصبحت أنت)، فإنّ والدها المخاطب غير موجود إطلاقاً، ولهذا فهو كذلك غير قادر نهائياً على الرد. فهل يبقى مع ذلك أي تأثير لتوظيف ضمير المخاطب في هذا النوع من النصوص يمكن أن يقع على القارئ؟ ترى آيرين كاكانديز أنّ التأثير الوجداني على المتلقي يبقى كامناً في ضمير المخاطب، وذلك لأنّ (أبنية المخاطبة تتحرك، لا لتشجع رداً لفظياً يقوم به مخاطبون معينون " وهم إلى جانب ذلك، قد لا تكون لديهم القدرة على الكلام"، بل لتشجع الاستجابة الوجدانية داخل القراء الفعليين. وبينما يمثل إدراك النصّ في صيغة الشهادة وكأَنّه " عرض"، تحدياً تأويلياً بالنسبة للقراء؛ فإنّ القراء في صيغة الالتفات ربّما يواجهون مهمة أصعب، مهمة إدراك المخاطبة على أنّها ذات طابع مزدوج، فهي لهم وليست لهم في الوقت نفسه)، وهذا ما لمحتّه أحلام مستغانمي ذاتها عندما أشارت (في منشور لها على الفيسبوك، بتاريخ ٢٧ يوليو ٢٠٢٤م) إلى تفاجئها من العدد الكبير من الطلاب والطالبات الذين جعلوا نصّها السيرى (أصبحت أنت) موضوعاً لأطروحاتهم الأكاديمية رغم مرور عام واحد تقريباً على ظهور الكتاب في الأسواق! يمكن أن يُضاف إلى ذلك ملاحظة تأثير النصّ على المتلقين من تقدير عدد القراء الآخرين الذين علّقوا على مقتطفات النصّ في المنشورات العديدة على الصفحات المختلفة لأحلام مستغانمي على وسائل التواصل المختلفة، ويمكن أيضاً أن نضيف لهم العدد المجهول - وهو على الأغلب أكبر بكثير - من الذين قرؤوا النصّ وتأثروا به وجدانياً، ولم يكتبوا شيئاً عنه!.

على الرغم من أنّ نصّ أحلام مستغانمي (أصبحت أنت) قائمٌ على علاقتها بوالدها، فهذه العلاقة هي العمود الفقري للنصّ؛ فإنّ الكاتبة - وكعادتها في كتابتها الروائية - نثرت شهادات تاريخية للجزائر وتاريخها أثناء الاحتلال والثورة والتحرير وما

بعد ذلك، وشهادات أخرى اجتماعية متأثرة فيها بمجال دراستها وتخصصها، وتلك الشهادات رويت من زاويتها الخاصة، فالقارئ هنا حين يقرأ (أنت) يدرك حينها أنه هو الآخر مشارك في هذه الشهادة؛ إذ إنَّ "قراءة " الأنت" ربّما تزيد حتى من الشعور بالمخاطبة، بسبب الفعل الفيزيقي الخاص بإمساك المرء بورقة أو كتاب في يديه يقول " أنت"؛ إذ تكون أنت هو "الأنت" الوحيد الموجود في هذه اللحظة (١) وبهذا ندرك أنّ مرجعية ضمير المخاطب في النص الذي هو عبارة عن "عرض" لا تلغي عملية التأثير أو "الردّ" من قبل المتلقي، وإنما فقط تجعلها مختلفة في درجة قوتها في حال كونها محددة أو مفتوحة بلا تحديد .

ولإدراك القيمة الفنية لاختيار الكاتبة لضمير المخاطب كاستراتيجية نصية في سيرتها الروائية (أصبحت أنت) ، وأيضاً لتلمس الأثر الواقع على المتلقي من هذا الاختيار والتوظيف، فإنّه يكفي أن يتخيّل المتلقي كيف سيكون شكل النص لو تم استبدال ضمير المخاطب (أنت) الدال والحامل لمعاني الآنية والحالية بضمير الغائب (هو) الموحى بمعاني ال(٢)ماضوية والانقضاء الحداثي، لا شك أنّ النص سيختلف شكله تماماً، وستتدنى تلك الحالة الوجدانية المصاحبة للمخاطبة، وستختفي تماماً تلك القوة الندائية، وسيتلاشى ذلك النزوع إلى التبادل والتفاعل، وستكون هناك مسافة فاصلة ممتدة بين النصّ والمتلقي، تحول بينه وبين استشعار حالة الانتماء للحدث ، والإحساس بأنّ ذاك المتلقي مشارك في الشهادة على كل تلك الأحداث التي يزخر بها هذا النصّ السيري.

(١) آيرين كاكانديز، المتحدثون (الأدب وانفجار الحديث)، ص ٣٣٠

قائمة المصادر والمراجع

آيرين كاكانديز:

(١) المتحدثون (الأدب وانفجار الحديث)، ترجمة: خيري دومة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.

(٢) المناجاة السردية، ترجمة د. خيري دومة، مجلة أوراق، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، العدد ٣١، ٢٠٠٨م.

أحلام واصف مسعد:

(٣) الأب في السيرة الذاتية العربية قراءة سوسيوثقافية، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.

أحلام مستغانمي:

(٤) أصبحت أنت، دار نوفل، بيروت، ط١، ٢٠٢٣م.

(٥) ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٨م.

(٦) عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، الطبعة الثانية ٢٠٠٣م.

(٧) على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٢م.

(٨) فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٨م.

أحمد حسين جارالله:

(٩) الحوار الروائي ورهاناته الفنية دراسة في رواية "ذاكرة الجسد"، مجلة آداب المستنصرية، العدد ٧٣، ٢٠١٦م.

جورج ماي:

(١٠) السيرة الذاتية، ترجمة د. محمد القاضي ود. عبد الله صولة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م.

خليل شكري هياس:

(١١) سيرة جبرا الذاتية في " البئر الأولى" و"شارع الأميرات"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٥٢.

خيرى دومة:

(١٢) أنت: ضمير المخاطب في السرد العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.

سعد محمد رحيم:

(١٣) السرد ينكّل بالتاريخ رتبة السيرة وانتهاك الواقع)، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٧م

شكري المبخوت:

(١٤) سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطفه حسين)، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م.

(١٥) صالح معيض الغامدي، (كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

(١٦) عبد الله إبراهيم:

(١٧) السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي"، الجزء الأول، مجلة علامات، المغرب، العدد ١٩، ٢٠٠٣م.

فيليب لوجون:

(١٨) السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

محمد الباردي:

(١٩) عندما تتكلم الذات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

محمد معتصم:

(٢٠) المرأة والسرد، دار الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

ميشال بوتور:

(٢١) بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات،

بيروت - باريس، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.

الخاتمة

انتهت الدراسة إلى مجموعة من النتائج والتوصيات، ويمكن أن نجملها فيما يأتي:

- يحمل توظيف ضمير المخاطب في النصّ إichاعات تشير إلى المزامنة والمصاحبة والحالية، مما يرفع من مستوى الانفعال والعاطفة والإحساس بالمشاركة لدى المتلقي.
- ضمير المخاطب من المفاتيح الأساسية لقراءة نص (أصبحت أنت) لأحلام مستغانمي؛ فهو يمسك بالنصّ من العنوان وحتى صفحة الغلاف الأخيرة.
- كانت مواضع الالتفات من المخاطب إلى الغائب المعدودة في النصّ، بالإضافة إلى دلالاتها الفنية المختلفة بمثابة الاستثناء الذي يؤكّد القاعدة.
- مخاطبة الكاتبة لوالدها المتوفي منذ أكثر من ثلاثة عقود يمكن تفسيرها بـ (المناجاة السردية) التي لا يُنتظر فيها أن يقوم الطرف الآخر بالردّ.
- يبقى لتوظيف ضمير المخاطب في النصّ أثره الوجداني على المتلقي، حتى وإن كانت مرجعية الضمير مقيدة وغير مطلقة.
- ما زال مجال دراسة الأبعاد الفنية لتوظيف الضمائر المختلفة في النصوص الأدبية مجالاً خصباً للدراسات النقدية، وعليه نأمل أن تكون هذه الدراسة دعوة جديدة للاهتمام بهذا المبحث الذي يوسّع تعدد زوايا النظر للنصّ الأدبي بعموم أجناسه، ونصّ السيرة بشكلٍ خاص.