الجامعة الأميركيّة في بيروت

الذات المصدومة في
حملة تفتيش: أوراق شخصيّة للطيفة الزيّات و*رأيتُ رام* الله لمريد البرغوثي

إعداد

نارمين عماد الدين الحرّ

رسالة

مقدّمة لاستكمال متطلّبات نيل شهادة أستاذ في الآداب

(الماجستير)

إلى دائرة اللغة العربيّة ولغات الشرق الأدنى

في كليّة الآداب والعلوم

في الجامعة الأميركيّة في بيروت

بيروت، لبنان

شباط 2015

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

TRAUMATISED SELF IN *THE SEARCH: PERSONAL PAPERS* AND *I SAW RAMALLAH*

by

NERMINE IMADEDDINE EL-HORR

A thesis
submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree on Master of Art
to the Department of Arabic and Near Eastern Languages
of the Faculty of Arts and Sciences
at the American University of Beirut

Beirut, Lebanon
February 2015

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

TRAUMATISED SELF IN *THE SEARCH: PERSONAL PAPERS* AND *I SAW RAMALLAH*

by

NERMINE IMADEDDINE EL-HORR

Approved by:

Dr. Maher Jarrar, Professor — Advisor
Department of Arabic and Near Eastern Languages;
Civilization Sequence Program

Dr. Assaad Khairallah, Professor — Member of Committee
Department of Arabic and Near Eastern Languages

Dr. Siréne Harb, Associate Professor — Member of Committee
Department of English
Civilization Sequence Program

Date of thesis defense: February, 06, 2015

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

THESIS, DISSERTATION, PROJECT RELEASE FORM

Student Name: El-Horr Nermine Imaddedine

Last First Middle

● Master's Thesis ○ Master's Project ○ Doctoral Dissertation

☐ I authorize the American University of Beirut to: (a) reproduce hard or electronic copies of my thesis, dissertation, or project; (b) include such copies in the archives and digital repositories of the University; and (c) make freely available such copies to third parties for research or educational purposes.

■ I authorize the American University of Beirut, **three years after the date of submitting my thesis, dissertation, or project,** to: (a) reproduce hard or electronic copies of it; (b) include such copies in the archives and digital repositories of the University; and (c) make freely available such copies to third parties for research or educational purposes.

Nermine 17-Feb-2015

Signature Date

شُكــر

أودّ أن أشكر كلّ مَن ساهم في إخراج هذه الرسالة إلى النور مِن أساتذة وزملاء وعاملين في الدائرة العربيّة، وأخصّ بالذكر اللّجنة المشرفة. أتقدّم بالشكر الجزيل إلى د. أسعد خيرالله على معرفته الموسوعيّة وعلى ما أظهره من نصحٍ وتشجيعٍ على المضيّ في العمل؛ وإلى د. سيرين حرب التي منحتني تأييدها ووقتها لمناقشة تطوّر العمل، وتكرّمت بإسداء الملاحظات الدقيقة والعامّة. أمّا أصدق مشاعر التقدير والامتنان فتعود إلى أستاذي المشرف د. ماهر جرّار الذي كان خير سندٍ لي، فقد أعانني بالمراجع والدراسات، واحتوى أفكاري المبعثرة وصقلها، وحثّني على استجلاء آفاق رسالتي.

كما أودّ أن أشكر صديقتي العزيزة شفيقة وعيل على رعايتها وتشجيعها؛ وصديقي العزيز د. حسين عبد الساتر على دعمه وعلى قهوة الصباح.

ويبقى أن أهدي هذه الرسالة إلى عائلتي، الحبيبتَين الحاضرتَين أمّي سلمى وشقيقتي سارة، وذكرى الحبيبَين الغائبَين عمّتي منى ووالدي عماد الدين الحر الذي رافقتني ذكراه في مشواري هذا.

مستخلص لرسالة

نارمين عماد الدين الحر لماجستير في الآداب

الاختصاص: اللغة العربيّة وآدابها

العنوان: الذات المصدومة في *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة* للطيفة الزيّات و*رأيتُ رام* الله لمريد البرغوثي

تعالج هذه الرسالة بنية الذات المصدومة في السيرة الذاتيّة، كجنس أدبيٍّ، في أواخر القرن العشرين. وذلك من خلال تناول نموذجَيْن من نماذج السِيَر الذاتية، هما *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة* (1992) للطيفة الزيّات (1923–1966)؛ و*رأيتُ رام الله* (1998) لمريد البرغوثي (1944).

وتكمُن إشكاليّة البحث في محاولة التعرّف على ملامح الذات المستعادة في السيرتَين المتناولتَين من جهة علاقتها بالصدمة. فإذا كانت الصدمة تؤدّي إلى تشظّي صورة الذات، هل بالإمكان جمع شتات الذات ومنحها حسًّا بالتكامل والانسجام، ما يعني تجاوز الصدمة، من خلال فِعل كتابة النصّ السِيَري، أم إنّ التجاوز يحتاج إلى ما هو أبعد من السرد؟

وذلك على خلفيّة أنّ سياق الكتابة في السيرتَيْن مشتركٌ، ويقع في أواخر القرن العشرين وتحديدًا في التسعينيَّات منه، بعد سلسلة صدمات من انهيار المشاريع الوطنيّة، إلى هزيمة البلاد العربيّة أمام إسرائيل في حرب حزيران عام 1967، ثمّ سيطرة الاستعمار الجديد. وذلك كلّه في ظلّ هيمنة نظام أبوي مستحدَث.

ويتأسّس على ذلك، أنّ الذواتَين في *حملة تفتيش* و*رأيتُ رام الله* تمثّلان فرعَين متمايزَين من معاناة الذات المثقَّفة والمهمَّشة في السِيَر العربيّة المعاصرة: تلك التي تُعاني غربة وجوديّة داخل وطنها الأم، والأخرى التي تعاني غربة قسريّة بعيدة عن الوطن. علاوةً على ذلك، تظهر الرسالة أنّ الساردَيْن يمثّلان اتجاهَين

نقيضَين من جهة التعامل مع تأصّل الغربة والتشظّي. فالساردة لطيفة الزيّات ترحّب بتشظّيها، وترى فيه سبيلاً إلى حريّتها، التي تعثر عليها وهي في طريقها إلى السجن، بينما يتقَوقع السارد مريد البَرغوثي داخل فَقْدِه، ويسأل "ما الذي غير القصف أصاب الجسد؟"

AN ABSTRACT OF THE THESIS

Nermine Imadeddine El-Horr for Masters of Arts

Major: Arabic Language and Literature

Title: Traumatized Self in *The Search: Personal Papers* and *I Saw Ramallah*

This thesis proposes an integrative approach to explore the configuration of the fragmented self in two autobiographies in modern Arabic literature, *The Search: Personal Papers* by Latifa Zayyat (1992) and *I saw Ramallah* by Mourid Barghouti (1998).

As both autobiographies are retrospective narrations of personal lives, this paper will trace the structure of the autobiographical memory in relation to the narrators' experience of trauma and the latter's repercussions on memory and the representation of the self. In these historically situated autobiographies, several stories recollected from individual, gender-based and collective memories come together. I argue that both narrators, Latifa Zayyat and Murid Barghuthi, recount shared traumatic experiences, including the downfall of the national movements, the Arab defeat in The Six-Day War of 1967, and Neocolonialism.

While exploring the discourses of memory, some distinctions need to be made between the narrators of *I Saw Ramallah* and *The Search.* In *I Saw Ramallah* the self suffers from fragmentation and enstrangement in exile, while the self in *The Search* suffers from fragmentation and enstrangement in her motherland. Moreover while both are marginalized voices, gender plays a significant role in shaping the narration. The narrator Latifa Zayyat welcomes her fragmentation and sees in it a path to freedom, which she finds in jail, "out of place;" on the other hand, the other narrator Murid Barghuthi continues his search for his inner "lack".

المحتويات

الصفحة

شُكر.....ح

مستخلص عربيّ ..... خ

مستخلص إنكليزيّ .....ذ

الفصل

المقدّمة..... 1

ألف. إشكاليّة البحث.....1

باء. منهج البحث.....8

الأول: في السيرة الذاتيّة والأدب.....14

ألف. الذات في السيرة الذاتيّة.....14

1. تصنيفات السيرة الذاتيّة.....16

أ. تعريف شامل.....16
ب. تعريف جزئيّ.....19
ب.1. اصطلاح السيرة الذاتيّة.....19
ب.2. حدّ السيرة الذاتيّة.....23
ب.1.2. التيّار الأوّل: مـثاق السيرة الذاتيّة.....24
ب.2.2. التيار الثاني: الوعي التاريخي.....29
ب.3.2. التيّار الثالث: التعريف البديل..... 30

باء. السيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ..... 35

1. السيرة الذاتيّة في التراث العربي والإسـلاميّ.....35
2. السيرة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث..... 38
أ. سرديّة *الساق على الساق فيما هو الفارياق*.....39
ب. سـرديّة *الأيّام*.....42
ت. مسار الذات في السيرة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث.....44

تاء. ميثاق السيرة الذاتيّة في *حملة تفتيش ورأيتُ رام الله*.....47

1. الميثاق السيري في *حملة تـفتيش: أوراق شخصيّة*.....48
2. الميثاق السـيري في *رأيتُ رام الله* 54

الثاني: حافز الكتابة المشترك..... 56

ألف. زمن الاحتـضار في *حملة تـفتيش*.....56

باء. الموت الفوات في *رأيتُ رام الله*.....61

تاء. حِداد لطـيفة ومريد.....70

الثالث: مسارات الصدمة.....72

ألف. صفات الصدمة وخصائصها.....72

باء. الثقة الأساسيّة: الملاذ والمكان الاوّل.....75

تاء. جدليّة الصدمة سرديًّا.....76

ثاء. ذاكرة الصدمة والنجاة من خلال السرد..... 78

الرابع: انتهاك المكان الأوّل.....84

ألف. انتهاك "المكان الأوّل" في *حملة تفتيش*.....85

1. رمز الدمّ.....90
2. هدم البيت البديل.....96

باء. انتهاك "المكان الأوّل" في *رأيتُ رام اللّه*..... 98

1. الغريب.....101

الخامس: الأسر والنجاة.....107

ألف. الأسر.....107

باء. لطيفة وتجاوز الأسر.....109

1. السجن الجسديّ ممرّ إلى السجن الثقافيّ.....115
2. سجن الصورتَين.....118

أ. سجن الصورة الأولى: المناضلة السياسـيّة.....118

ب. سجن الصورة الثانية: الجسد الأنثويّ الصامت.....120

4. المسكوت عنه: الأم.....125
5. لطيفة والسـجّان وجهًا لوجه.....132

تاء. *رأيتُ رام الله*: طرس زمنيّ ممسوح.....138

1. الجسر.....138
2. الوصول 139
3. فضاء الحاضر: واقع الاحتلال.....142

أ. احتلال المكان والزمان.....142

ب. احتلال المرجع المكاني 144

ت. احتلال الرواية التاريخيّة.....146

4. الذكريات: فضاء المقاومة.....147
5. التيه في الطرس الزمنيّ الممسوح 151

الخاتمة 155

الملحق.....163

ألف. سيرة لطيفة الزيّات.....163

باء. سيرة مريد البرغوثي.....164

ببليوغرافيا 167

المقدِّمة

والهويّة؟ قلتُ/ فقال: دفاعٌ عن الذات.../ إنّ الهويّة بنتُ الولادة لكنّها/ في النهاية إبداعُ صاحبها، لا/ وراثة ماضٍ. أنا المتعدِّد... في/ داخلي خارجي المتجدِّدُ... لكنّني/ أنتمي لسؤال الضحية.[1]

ألف. إشكاليّة البحث

تقارب هذه الرسالة ماهيّة الذات المصدومة في السيرة الذاتيّة، وذلك في سياق السرد العربيّ الحديث، وتحديدًا في أواخر القرن العشرين. وأتطرّق إلى نموذجَين من نماذج السِيَر الذاتيّة، وهما *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة* (1992)[2] للطيفة الزيّات (1923-1996)،[3] و*رأيتُ رام الله* (1998)[4] لمريد البرغوثي (1944-).[5]

وتكمُن إشكاليّة البحث في دراسة ملامح العلاقة الثلاثيّة القائمة، في السيرتَين المتناولتَين، بين فضاء الذكريات والصدمة المستعادة[6] والذات الكاتبة، الحاضرةِ في زمن السرد والمسافرةِ في ماضيها في آنٍ. ويدور

---

[1] محمود درويش، "طباق (عن إدوارد سعيد)،" *كزهر اللوز أو أبعد*، 183.

[2] لطيفة الزيّات، *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة* (القاهرة: دار الهلال للطباعة، 1992).

[3] أنظر سيرة لطيفة الزيّات في ملحق البحث.

[4] مريد البَرغوثي، *رأيتُ رام الله*، ط4 (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998).

[5] أنظر سيرة مريد البرغوثي في ملحق البحث.

[6] لا أعتبر الصدمة جزءًا من الذكريات المستعادة، بل هي نقطة زمنيّة جامدة وصورة قبل سرديّة (pre-narrative)، كما أبيّن في "مسارات الصدمة،" الفصل الثالث من هذا البحث.

سؤالا البحث المركزيّان حول أثر الصدمة في تشظّي وَعْي الذات الكاتبة وتشتّت هويّتها؛[7] وحول إمكانيّة جمع فُتات هذه الذات ومنحها حسًّا بالتكامل والانتماء، الأمر الذي يعني أنّ تجاوز الصدمة يتمّ من خلال فِعل كتابة النصّ السِيَريّ، أم هل يحتاج التجاوز إلى ما هو أبعد من السرد؟

في *حملة تفتيش*، تستعيد الراوية فترات متناثرة ومتداخلة من مسيرتها، فيما يسرد راوي *رأيتُ رام الله* حكاية عودته إلى مدينته بعد سنوات من النفي القسريّ.[8] وقع اختياري على هاتَين السيرتَين لتقاسمهما عناصرَ سياقيّة، تشكّل مهادًا لصدمات فرديّة يواجهها الراويان:[9]

أوّلاً، يتقاسم الراويان زمكانَ الكتابة المتمثّلَ بالمنطقة العربيّة في التسعينيّات من القرن العشرين، بعد سلسلة من الأزمات: من انهيار المشاريع الوطنيّة التي قامَت بعد دَحْرِ الاستعمار، إلى سيطرة الاستعمار

---

[7] "The Fragmentation of Consciousness." Judith Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence from Domestic Abuse to Political Terror* (New York: Basic Books, 1992), 107.

[8] أستخدم، في هذا البحث، تبادُليًّا "الراوية" أو "لطيفة" للإشارة إلى راوية *حملة تفتيش*؛ كذلك أستخدم تبادليًّا "الراوي" أو "مريد" للإشارة إلى راوي *رأيتُ رام الله*.

[9] يرى العالم النفسيّ عدنان حب الله أنّ الصدمة الفرديّة تتأثّر بالأجواء المحيطة بها. فليس للصدمة الفرديّة الوَقْع ذاته إذا ما حدثَت في إطار صادم، كالحروب الداخلية والخارجية والاضطرابات وفي إطار سلميّ. أمّا كِن سيئْيُوري (Ken Seigneurie) فيقول بوجود الكاتب العربيّ في حربٍ مستمرّة بأشكالٍ مختلفة، ويتساءل عن كيفيّة نجاته منها. كذلك فهو يرى أنّ الكاتب يتعامل، من خلال الكتابة الخياليّة والذاتيّة، مع المكان العربيّ المتأزّم. انظر: عدنان حب الله، *الصدمة النفسية: أشكالها العيادية وأبعادها الوجوديّة* (بيروت: الفارابي 2006)، 159–173؛
Ken Seigneurie, "Introduction: A Survival Aesthetic," in *Crisis and Memory: The Representation of Space in Modern Levantine Narrative,* ed. Ken Seigneurie (Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 2003), 23-26.

الجديد، مرورًا بنشأة الكيان الإسرائيلي في العام 1948،[10] فهزيمة "حرب حزيران 1967."[11] وذلك كلّه في ظلّ هيمنة نظام أبويّ مستحدَث.[12]

ثانيًا، تشكّل الهزيمة في "حرب حزيران 1967" حدثًا مفصليًّا في وعي الراويَين. إذ تعتقد لطيفة أنّ الهزيمة طالَتها شخصيًّا، وأسّسَت لمرحلة جديدة في حياتها، يكتنفها التيه والعار والغموض.[13] أمّا مريد فنفاه

---

[10] كان قسطنطين زريق (1919–2000) أوّل من صكّ مصطلح "النكبة" لوصف "حرب 1948" في كتابه *معنى النكبة*. وفي هذا البحث، أفترض أنّ "النكبة" ليسَت حدثًا تاريخيًّا، وإنّما هي مسار نكبوي يأتي ضمن مشروع استعماري شامل، ولم يتوقّف هذا المسار عن أخذ أشكال مختلفة منذ العام 1948. ومن شأن هذا الافتراض أن يؤثّر على تحليل السيرتَين الذاتيّتَين، وبخاصّة *رأيتُ رام الله*. انظر:
إلياس خوري، "النكبة مستمرّة،" *مجلة الدراسات الفلسطينية*، عدد 89 (شتاء 2012): 37–50؛ قسطنطين زريق، *معنى النكبة*، ط 2 (بيروت: دار العلم للملايين، 1948)، 5؛ وليد الخالدي، *خمسون عامًا على حرب 1948* (بيروت: دار النهار، 1998)، 11–12؛
Ilan Pappe, "Between Nakbah and Independence: The 1948 War," in *The Modern History of Palestine: One Land, Two People*, 2nd ed. (NewYork: Cambridge University Press, 2006), 122-135.

[11] انظر في تحليل "حرب حزيران 1967،" على سبيل المثال:
قسطنطين زريق، *معنى النكبة مجدّدًا* (بيروت: دار العلم للملايين، 1967)، 7–8؛ وليد الخالدي، "الفصل الخامس: انتقال المشروع الصهيوني من إنشاء 'الدولة' إلى توسيعها،" في *الأرض في الفكر الاجتماعي الصهيوني 1948–1972* (بيروت: النهار، 1998)، 125–130؛
Ilan Pappe, *The Modern History of Palestine: One Land, Two People*, 2nd ed. (New York: Cambridge University Press, 2006), 183-190.

[12] أستند في تعريف النظام الأبويّ المستحدَث إلى هشام شرابي في كتابه *النظام الأبويّ*. يقول شرابي إن النظام الأبويّ المستحدَث ينشأ من التقاء النظام الأبويّ التقليدي بالحداثة الغربيّة ونظامها الرأسماليّ، فينتج عن هذا اللقاء أمران. أوّلهما تبعيّة النظام الأبوي المستحدَث للحداثة الغربية، فيما يدعوه شرابي "رأسماليّة التبعيّة." وثانيهما، محافظة هذا النظام على نمطه الاجتماعي–السياسي التقليدي بمظهر عصريّ. ويتشكّل النظام الأبويّ المستحدَث من بُنى كبرى متمثّلة بالمجتمع والدولة والاقتصاد، وأخرى صغرى متمثّلة بالعائلة والشخصيّة الفرديّة. فيتبلور هذا النظام على مستوى الدولة في نزعة السلطة الشاملة (سواء في الأنظمة المحافظة أو شبه القبليّة أو التقدميّة)، وعلى مستوى المجتمع في تغليب الانتماءات الجزئيّة والمحليّة كالطائفية والقبليّة، وعلى مستوى العائلة في نزعة الأب السلطويّة وأساليب التربية والتنشئة. على أنّ ركيزة النظام الأبويّ هي العداء العميق للمرأة، ومن ثمّ استبعادها واستعبادها. وإذا كان خنوع المرأة هو ركيزته، فقدرتها على الرفض والثورة هي قنبلته الموقوتة. ويعتبر شرابي أنّ النظام الأبويّ المستحدَث كان سببًا في خسارة معارك ثلاثة مع العدوّ الإسرائيليّ، وتخلّف الأنظمة، والرجعيّة في المجتمع. انظر:
هشام شرابي، *النظام الأبويّ: وإشكاليّة تخلّف المجتمع العربي*، ترجمة محمود شريح، ط4 (بيروت: دار الطليعة، 2000)، 1– 45.

[13] تقول لطيفة إنّ، "هزيمة 67 تدهمني، تفصل بين مرحلتَين، ما بين عمرَين، والكلمات قد فُرِّغت من معانيها، كلّ الكلمات، رأسي مطأطأ وعيناي لا تجسران على الالتقاء بعيون الآخرين، وأنا الجنديّ مستشهدًا لا يعرف من أين واتته الخيانة، وأنا الجنديّ العائد عاريًا في لفحة الشمس عبر صحراء سيناء، وأنا مثار الشجن وموضع التندّر." *حملة تفتيش*، 74.

الكيان الإسرائيلي عن وطنه فلسطين ومدينته رام الله ليصبح بحسب قوله "ذلك الغريب الذي كنت أظنّه دائمًا سواي."[14] ودامَت تجربة منفاه القسريّ ثلاثين عامًا، أيْ من العام 1967 إلى العام 1996 الذي يشكّل زمن كتابة *رأيتُ رام الله*.

ومن اللافت أن يصف الراويان، كلّ على حِدة، مشهدَ نزولهما إلى ظلمة الشارع بين ملايين الناس، وهما لا يعلمان وجهتَيهما، وذلك بعد استماعهما إلى خطبة تنحّي الرئيس جمال عبد الناصر.[15] ولعلّ توازي المشهدَين يعبّر عن هول هذا الحدث الذي ألمّ بالعالم العربي.[16] يقول مريد:

> وجدتُ نفسي واحدًا من ملايين البشر الذين قفزوا في نفس اللحظة [كذا] إلى عتمة الشارع وعتمة المستقبل. متى خرجَت هذه الملايين؟ أنا خرجتُ بعد انتهاء الخطاب مباشرة وربما قبل انتهائه، لقد خرج الجميع في نفس اللحظة إذًا.[17]

بينما تقول لطيفة:

---

[14] *رأيتُ رام اللّه*، 7.

[15] تنحّى الرئيس جمال عبد الناصر عن منصبه في 9 حزيران 1967، وسلّم الحكم لزكريّا محي الدين، غير أنّ مظاهرة حاشدة اجتاحَت الشارع المصريّ مطالبةً إيّاه بالتراجع عن الاستقالة، وهو ما كان. انظر على سبيل المثال:
P.J. Vatikiotis, *The History of Modern Egypt*, 4th ed. (London: Weidenfeld and Nicolson), 409-410.

[16] ومن اللافت أن يختم المخرج المصري يوسف شاهين فيلمه العصفور (1972 غير أنّه عرض لأوّل مرّة في العام 1973) بالمشهد نفسه حيث تخرج بهيّة، بطلة الفيلم، إلى الشارع وتلحق بها جماهير الشعب. يرى الباحث محمّد النابلسي أنّه في حالات الكوارث الجماعيّة (مثلاً الحروب، الزلزال، الأمراض الوبائيّة المميتة) يأخذ الشلل الإجتماعي طابع العموميّة، فيُصيب أعدادًا كبيرة من الناس. الحرب هي إحدى أقسى الصدمات الإنسانيّة التي تخلق محيطًا مهدَّدًا بالموت، إذ تؤدّي المواجهة مع الموت إلى حدوث تغييرات عميقة في شخصيّة المتعرّض لها، في حين تؤدّي الهزيمة إلى جرحٍ نرجسيّ يصيب الجماعة البشريّة. انظر: محمّد النابلسي، "الصدمة النفسيّة وتطوّر مفهوم العصاب الصدمي،" *الصدمة النفسيّة: علم نفس الحروب والكوارث*، تأليف مجموعة من الباحثين، إشراف محمّد النابسي (بيروت: دار النهضة العربية، 1991)، 37-40.

[17] *رأيتُ رام الله*، 210.

وتدوي صفّارات الإنذار، ونتلمّس الخفيف [محمد الخفيف زوج شقيقة الراوية] وأنا الطريقَ إلى الشارع في الظلمة دون سابق إنذار. وفي شارعنا الجانبي غير المطروق وجدنا الناس يتلمّسون مثلنا طريقهم في الظلمة، بعضهم بالثياب المنزليّة [...] لا نعرف إلى أين نسير، يكتنف غدنا ظلام كثيف.[18]

ثالثًا، يضمّ فضاء مصر الراويَين بيد أنّه لا يحيطهما بالأمان وبالملاذ. فلطيفة، التي أمضَت حياتها أكاديميّة ومناضلة سياسيّة في مصر، شهدَت مجزرتَين ارتكبتهما السلطة المصريّة: مجزرة شارع العبّاسي (1934) وهي في الحادية عشرة،[19] ومجزرة كوبري عبّاس (1946) وهي في الثالثة والعشرين.[20] وعلاوةً على هذا، أُودعَت لطيفة السجن مرّتَين: إذ اعتُقلَت المرّة الأوّلى في سجن الحضرة (1949)، وهي بعدُ صبيّةٌ عشرينيّة تناهض الاستعمار البريطاني؛[21] والأخرى في سجن القناطر (1981)، وهي تبلغ من العمر الثامنة

---

[18] *حملة تفتيش*، 78.

[19] تروي لطيفة أنّ اسماعيل باشا صدقي، رئيس الوزراء، رفض السماح لمصطفى النحّاس، رئيس حزب الوفد، بزيارة مدينة المنصورة، ما أدّى إلى اندلاع تظاهرات. حاول رجال الشرطة صدّ المظاهرات، فأردوا أربعة عشر متظاهرًا في شارع العبّاسي، وهذا ما شاهدته لطيفة من على شرفتها وهي في الحادية عشر من عمرها. انظر: نفسه، 58–61؛ وبخصوص هذه الفترة، راجع:
Vatikiotis, "Experiment in Constitutional Government, 1923-1939" *The History of Modern Egypt*, 265-291.

[20] وقعَت مجزرة كوبري عبّاس في عهد الملك فاروق في 9 شباط 1946، حين قامت الحركة الطلّابية بمظاهرات تناهض الاحتلال البريطاني. فتصادم المتظاهرون مع رجال الشرطة الذين حاصروهم فوق كوبري عباس، ثم رفعوا ضفّتَيه، ليسقط عدد من المتظاهرين فى النيل، على أنّ عدد الضحايا ما يزال مجهولاً. انظر: نفسه، 61–62؛
Ahmed Abdallah, "1946: The Climax," *The Student Movement and National Politics in Egypt* (London: Al Saqi Books 1985), 62-79.

[21] بدأ الاستعمار البريطاني المباشر لمصر في العام 1882 بُعيْد هزيمة الجيش المصري بقيادة أحمد عرابي أمام الجيش البريطاني في معركة التل الكبير في الاسكندريّة، ودام لغاية ثورة "23 يوليو" (وتعرف أيضًا بثورة "الضبّاط الأحرار") في العام 1952. وقد لعبَت الحركة الطلابيّة، التي تنتمي إليها لطيفة، دورًا بارزًا في مناهضة الاستعمار. للاطلاع على هذه الفترة، انظر:
Abdallah, *The Student Movement and National Politics in Egypt*, 39-98; Vatikiotis, *The History of Modern Egypt*, 124-169.

والخمسين، حين أمر النظام الساداتي بإيداعها السجنَ مع غيرها من المثقّفين الذين عارضوا اتفاقيّة "كامب دايفيد."[22] ويضاف إلى ذلك كلّه سجن جندريٌّ تَعِيه الراوية في زمن كتابة سيرتها، وهو ما سأتناوله بتفصيل أكبر في الفصل الخامس.

أمّا مريد، فاستقرّ بعد نفيه من فلسطين في مصر حيث تزوّج من رضوى عاشور، الكاتبة والأكاديميّة، وشكّلا عائلة كان ثمرتها الطفل تميم. غير أنّ نظام الرئيس أنور السادات رحَّل مريدًا عن مصر في العام 1977، وكان عليه أن ينتظر ثماني عشر عامًا حتى يصبح دخوله "من مطار القاهرة طبيعيًا كدخول الألماني والياباني والطلياني مثلا." [23]

رابعًا، تؤدّي علاقة الراويين الإشكاليّة بالوطن إلى تقاسمهما تجربة النفي.[24] يميّز حليم بركات بين حالتَين من النفي: نفيٌ قسريٌّ يُبعَد فيه الفرد عن وطنه بقرار سياسيّ أو بقوّة الاحتلال؛ ونفيٌ داخليٌّ (أو طوعيّ) ينعزل فيه الفرد ويتغرّب داخل بلده. ويقسّم بركات النفيّ الداخلي إلى فروع ثلاثة. فإمّا أن ينعزل

---

[22] "اتفاقيّة كامب دايفيد" هي معاهدة سلام تمّ التوقيع عليها في العام 1978 بين الرئيس المصري محمد أنور السادات ورئيس وزراء إسرائيل مناحم بيغن تحت إشراف الرئيس الأمريكي جيمي كارتر، وتعهّد بموجبها الطرفان إنهاء حالة الحرب بين دولتَيهما، فانسحبَت إسرائيل من سيناء المحتلّة منذ العام 1967. للاطلاع على محادثات كامب دايفيد، انظر:

Adel Safty, "Sadat's Negotiations with the United States and Israel: Camp David and Blair House," *The American Journal of Economics and Sociology* 50, no. 4 (October, 1991): 473-484.

[23] *رأيت رام الله*، 155. حصل مريد على الإذن الأوّل لزيارة القاهرة بعد سنوات سبع من إبعاده، وفي إحدى زياراته تمّ احتجازه في غرفة الحجز البيطري في المطار. يعلّق الراوي ساخرًا من هذه الحادثة، "لا ليس في الأمر خطأ مطبعيّ. إنّها غرفة الحجز البيطري فعلاً." نفسه.

[24] أعتمد أساسًا في تناول مفهوم النفيّ على حليم بركات، رغم استعانتي بعدّة مراجع أخرى، وفي مقدّمتها إدوارد سعيد. وذلك لأنّ بركات يفرّع تجربة النفي إلى فرعين: النفيّ داخل الوطن والنفيّ خارجه. انظر: حليم بركات، *الاغتراب في الثقافة العربيّة: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع* (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2006)، 7–87؛ حليم بركات، "رواية الغربة والمنفى،" في *غربة الكاتب العربي* (بيروت: دار الساقي، 2011)، 271–285؛

Edward Said, "Reflections on Exile," in *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), 137-149.

الكاتب داخل بلده، أو يهاجر هربًا من الاضطهاد والتعسّف إلى بلدٍ يؤمّن له الظروفَ التي يفتقدها في بلاده، أو ينتفي في لغة المستعمِر كبعض الكتّاب في المغرب والجزائر الذين يكتبون بلغة المستعمِر أو بلغة تمزج بين لغتهم الأم ولغة المستعمِر.[25] ومن إيجابيات النفي، البعدُ عن مراكز السلطة لا سيّما منها السلطة الاجتماعية والثقافية، وهو ما يسمح بالتعبير الصادق والتلقائي عن التجارب الخاصة،[26] أمّا ركيزته فهي الشعور بالاغتراب.[27]

توازي حالةَ النفي القسريّ تجربة مُريد الذي نُفِيَ عن فلسطين. أمّا حالة النفي الداخليّ فتوازي تجربة لطيفة، التي تعاني من النفي السياسيّ والجندريّ، في مرحلة من مراحل حياتها، قبل أن تعاود النهوض والانتفاض.

خامسًا، يشترك الراويان في دافع الكتابة المتمثّل بموت الشقيق الأكبر. وتستدعي دلالة الشقيق الأكبر في السيرتَين وقفة خلال البحث، إذ إنّ فيها رمزيّةً لأب مفقودٍ لا يمثّل السلطة المستبدّة بل يمثّل الأمان والثبات والحميميّة. فلطيفة تعتبر أن شقيقها الأكبر كان ابنها المدلّل وأباها وملجأها،[28] بينما يقول مريد عن أخيه منيف:

---

[25] بركات، "رواية الغربة والمنفى،" 272.

[26] نفسه، 285.

[27] سأتناول مفهوم الاغتراب بتفصيل أكبر في الفصل الرابع. ولكنّي أكتفي هنا بالإشارة إلى أنّ بركات يتناول نتائج الاغتراب السلوكيّة، فيرى أنّها تتراوح بين اللامواجهة والمواجهة والرضوخ. ويزكّي بركات خيار المواجهة من خلال الثورة الذاتيّة والثورة الاجتماعية في الآن نفسه. وآمل أن أبيّن أنّ لطيفة تنتهج الثورة الذاتيّة والاجتماعيّة، فيما أضع مريد في خانة اللامواجهة. انظر: بركات، *الاغتراب في الثقافة العربية العربيّة*، 81–87.

[28] تقول لطيفة، "بعد أن كان الأب أصبح الابن والأب معًا، والسّمير والصديق والموجِّه وطفلي المدلّل معًا." *حملة تفتيش*، 105.

> إنّ كتبًا كثيرة يجب أن تُكتب حول دَور الشقيق الأكبر في العائلة الفلسطينيّة، منذ مراهقته يصاب بدَور الأخ والأب والأم وربّ الأسرة وواهب النصائح والطفل الذي يبتلي بإيثار الآخرين وعدم الاستئثار بأي شيء. الطفل الذي يعطي ولا يقتني. الطفل الذي يتفقّد رعيّةً تكبره سنًّا وتصغره سنًّا فيتقن الانتباه.[29]

على هديٍ ممّا سبق، تأتي تجربتا لطيفة ومريد لتشكلا نموذجَين من معاناة الذات المثقَّفة والمهمَّشة في البلاد العربيّة في هذه الحقبة التاريخية: تجربة لطيفة التي أُجهضَت مشاريعُها الوطنيّة بسبب القمع السياسي، كما أجهِضتْ مشاريعها الذاتيّة بسبب القمع المجتمعيّ؛ وتجربةُ مريد الذي تشرّد بين الأوطان.

ويبدو أنّ الراويَين يحاولان تجاوز صدماتهما من خلال فِعل كتابة سيرة ذاتيّة. فتتداعى حلقات التذكُّر، ويُخضِع الراويان سردَهما المستعاد لعمل الذاكرة الانتقائي، وإرث الذاكرة الجماعيّ، ولحياكة العلاقات بين الأحداث، الأمر الذي يفسح المجال أمام التذكّر التخييليّ. بيد أنّهما يمثّلان نمطَين متمايزَين من كتابة الذات المتشظّية: (أ) ترحّب لطيفة بتشظّيها، وترى فيه سبيلاً إلى حريّتها الداخليّة، التي تعثر عليها وهي "خارج المكان،" في سجن القناطر؛ (ب) يتقَوقع مريد داخل فَقدِه، ويسأل "ما الذي غير قصف الغُزاة أصاب الجسد؟"[30] يسعى هذا البحث إلى النفاذ إلى مكمن الاختلاف بين هذَين الموقفَين ودلالاته.

باء. في منهج البحث

---

[29] *رأيتُ رام الله*، 45.

[30] نفسه، 220.

ما أحاوله هنا هو استنطاق الذات المصدومة. وأستند في ذلك إلى مقاربة نصيّة–تحليليّة، تقارن تشكُّل الذات في كلٍّ من *حملة تفتيش ورأيتُ رام الله*. ولا يُعنى هذا البحث بتقييم الأحداث التاريخيّة الواردة في السيرتَين المتناولتَين، ولا بالنظر في علاقة النصَّين ومصبّاتهما وامتداداتهما في أعمال مؤلّفَيهما الأخرى، إلاّ إذا اقتضى الأمر ذلك.

أنظر إلى صورة الذات التي تنتجها السيرة الذاتيّة على أنّها هويّة سِيَريّة (autobiographical identity)،[31] تتشكّل عندما يتفاعل حدثا كتابة السيرة الذاتيّة وقراءتها، وهذا ما يعني أنّها تقترن بسياق مؤقّت لجهة الزمان والمكان والشبكات الاجتماعيّة والاقتصادية والجندريّة، وما سوى ذلك. وإذ تمثِّل الهوية السِيَريّة لحظة مقتطَعة من شريط مسار الذات (كْليب)، فإنّها لا تُلزم ذات المؤلِّف الفاعلة (agent) التي ما تزال تخضع لنواميس التغيُّر والتبدّل.[32]

انطلاقًا ممّا سبق، فإنّ البحث يقع في فصول خمسة، تضمّها مقدّمة وخاتمة:

---

[31] تقول فاليري أنيشنكوفا (Valerie Anishchenkova) إنّ الهويّة السِيريّة مؤقّتة وتتشكّل بينما الذات تمارس فعل كتابة سيرتها. وعليه، هي عبارة عن تأليف، في زمن الكتابة، بين التجارب الحياتية وبين ذوات الكاتب المتعدّدة. أمّا سيدوني سميث وجوليا واتسون (Sidonie Smith and Julia Watson) فينظران إلى السرد السِّيَرذاتي على أنّه أداء (performative act). وإذ أتناول مفهوم الذات بتفصيل أكبر في الفصل الأوّل، أكتفي هنا باعتبار أنّ الذواتَين المتناولتَين تحيلان على راويَي *حملة تفتيش ورأيت رام الله*، بينما ذواتا المؤلّفَين في تشكّل دائم. انظر:

Sidonie Smith and Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2nd ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 61; Valerie Anishchenkova, *Autobiographical Identities in Contemporary Arab Culture* (Edinburgh University Press, 2014), 3.

[32] ينتقد بول سميث (Paul Smith) مفهوم الهويّة الثابتة، فيما يقول بمفهوم الفاعِل (agent) الذي يتشابك بالسياقات الحياتيّة ويتأثّر بها ويؤثّر فيها. على أنّ هذا الفاعِل يحمل معه صفاته الخاصّة التي تساهم في توجيه نطاق حركته داخل السياقات وكيفيّة تفاعله معها، ومن هذه الصفات: الجنس، والإثنيّة، وبيوكيماويّات الدماغ، والصفات الجسديّة وما سوى ذلك. انظر:

Paul Smith, preface to *Discerning the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), xxxiv-xxxv; Smith and Watson, *Reading Autobiography*, 55-59.

أُتناول، في الفصل الأوّل، التصنيف الأدبيّ للسرديّتَين المتناولتَين. فأعرض لمسار السيرة الذاتيّة عامّة، ومسارها في الأدب العربي الحديث خاصّة، وذلك في سبيل التوصّل إلى منظور نظريّ يُعين سَير البحث. وإذ يتجاوزني الجدلُ الحاصل حوْل منشأ السيرة الذاتيّة– كجنس أدبيٍّ– وتاريخيّته،[33] فإني أصنِّف السرديّتَين في خانة السيرة الذاتيّة بالاعتماد على حدّ فيليب لوجون، كما سأبيِّن في حينه.[34]

وأقارب، في الفصل الثاني، حدث وفاة الشقيق الأكبر لدى كلٍّ من لطيفة ومريد، ذلك أنّ الذات السارية في الذاكرة تحتاج إلى حافز، يحثُّها على الترحال تُجاه الحدث الصادم.[35] وعليه، يدفع الحِداد (mourning) المرافق لموت الشقيق العزيز باتجاه رحلة داخليّة،[36] يستعيد خلالها الراويان الحوادث الصادمة.

---

[33] يختلف الباحثون حول تاريخيّة السيرة الذاتية. فمنهم من يعتبر أنّ السيرة الذاتيّة نتاج أدبيّ يرتبط بمفهوم الفرديّة في العصر الحديث، ومنهم من يرى أنّها وعي الفرد، إلى أيّ عصر انتمى، لذاته. قابل، مثلاً، بين وجهة نظر توماس فيليب (Thomas Philipp) التي تـؤيّد ارتبـاط السيرة الذاتيّـة بالحداثة وبين وجهة نظر ريـنولد دوايـت الذي يقـول بوجود سِـيَر ذاتـيّة في التراث العربي القديم. وسوف يعرض الفصل الأوّل لمحة عن الرؤى المختلفة في هذه المسألة. انظر:

Dwight F. Reynolds, "The Fallacy of Western Origins," in *Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition*, ed. Dwight F. Reynolds (University of California Press, 2001), 17-36; Thomas Philipp, "The Autobiography in Modern Arab Literature and Culture," *Poetics Today* 14, no. 3 (Autumn, 1993): 573-604.

[34] يعرِّف فيليب لوجون (Philippe Lejeune) "ميثاق السيرة الذاتيّة" على أنّه "حكي استعاديّ نثري يقوم به شخص واقعيّ عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفرديّة وعلى تاريخ شخصيّته، بصفة خاصّة." انظر: فيليب لوجون، *الميثاق والتاريخ الأدبي*، ترجمة عمر حلي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994)، 22.

[35] حب الله، *الصدمة النفسيّة*، 36.

[36] Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia (since 1917)," In *Collected Papers*, authorized translation under the supervision of Joan Riviere (New York: Basic Books, 1959), 4:152-170.

وأُمهِّد، في الفصل الثالث، لمفهوم الصدمة بعرض لصفاتها التي تؤدّي إلى تشظّي الذات (fragmentation of the self). ثمّ أتناول تجلّي جدليّة الصدمة[37] في السيرتَين من خلال مظهرَين سرديَّين: تتّخذ لطيفة من الانفصال (dissociation)[38] آليّةً دفاعيّةً، فتستخدم صيغة ضمير الغائب (هي) لتسرد حالها ووجعها؛ فيما يعاني مريد من الفرط–تذكّر[39] (intrusion)[40] عندما لا يتحكّم بدفق ذكرياته التي تتمكّن من احتلال حاضره.

أمّا الفصلَين الرابع والخامس، فأفردهما لدراسة مستويَين من الصدمة يتقاسمهما لطيفة ومريد، ولمعالجة مسألة تجاوز الراويَّين صدمتَيهما من خلال السرد الذاتيّ. أتناول، في الفصل الرابع، ثيمة انتهاك المكان الأوّل، إضافةً إلى انتهاك المكان البديل الذي يحاول الراويان بناءه. وأتعرّض، في الفصل الخامس، إلى صدمة الأَسْر (captivity)، التي تتجلّى لدى الراوية لطيفة في تجربتَيْ السجن الحسّي والسجن الجندريّ، فيما تتجلّى لدى الراوي مُريد في تجربة النفيّ.

---

[37] جدليّة الصدمة أو مظاهر ما بعد الصدمة. انظر:
"The Dialectic of Trauma." Herman, *Trauma and Recovery* , 46.

[38] يُعتبر الانفصال (dissociation) إحدى تجليّات العصاب الصدميّ النسيانيّ (constriction). وهو آليّة دفاعيّة، تنشطر بموجبها الذات إلى ذواتَين أو إلى عدّة ذوات لا تتعارف فيما بينها. انظر: حب الله، *الصدمة النفسيّة*، 73؛
"Constriction." Herman*, Trauma and Recovery*, 43; Onno Van Der Hart I and Rutger Horst, "The Dissociation Theory of Pierre Janet," *Journal of Traumatic Stress* 2, no. 4 (1989): 397-412.

[39] مصطلح "الفرط – تذكّري" منحوت من لفظتَي فرط وتذكّر، ويُكتب أحيانًا "الفرطتذكّري." ويعني أنّ الذات تتشبّث بالحدث الصادم، ولا تنفك تُعيد تذكّره، وهذا ما يؤثّر على إدراك الذات الزمنَ التعاقبي، وعلى علاقاتها بنفسها وبمحيطها. انظر: حب الله، *الصدمة النفسيّة*، 71–109.

[40] "Intrusion." Herman*, Trauma and Recovery*, 37.

يتّسِم مسعى لطيفة لتجاوز صدمتها بالازدواج، فتتخطّى سجنَيها الاجتماعيّ (الجندريّ) والسياسي من خلال تناوب آليّتَي التفكيك والبناء: أمّا التفكيك فعَن طريق الحدث الكلاميّ،[41] أيْ سرد الذكريات وتأويلها لا سيّما في سجن القناطر؛ وأمّا البناء فعَن طريق السلوك الحياتي والفعل الجسدي[42] من خلال تحدّي القهر وإعادة صوغ الذات والمجتمع، فتقول، "إنّي كنتُ، وكنتُ فحسب، حينَ فعلتُ في حريّة لإعادة صياغة ذاتي ومجتمعي."[43] ورغم أنّ الراوية تزعم أنّها سردَت في *حملة تفتيش* فترات الصمت في حياتها، يزعم هذا البحث في المقابل أنّ صورة "الوالدة" ظلّت تشكّل ماهيّة مسكوتًا عنها، ولكنّها تسكن في ثنايا نصّ تخييليّ مُدرج في *حملة تفتيش*، عنوانه "الرحلة." وتشكّل الوالدة البطلة المضادّة للطيفة.

أمّا مريد فيجتاز جسر اللّنبي ليعود/يرحل إلى مدينته رام الله المألوفة/الغريبة،[44] ذلك أنّ الكيان الإسرائيلي أصبح يسود المكان ويحتلّ الرواية التاريخيّة. أقدّم قراءة تقول إنّ الجسر[45] يمثّل عتبة مكانيّة تفضي

---

[41] أعني (speech act)، وترادفه مصطلحات عمل كلاميّ وفِعل كلاميّ (verbal action) وفِعل نطقيّ. انظر: رمزي بعلبكي، معجم *المصطلحات اللغويّة* (بيروت: دار العلم للملايين، 1990)، 465؛ سارة الخالدي، "أثر سياق الكلام في العلاقات النحوية عند سيبويه مع دراسة مقارنة بالتراث النحوي العربي والمناهج اللغوية الحديثة" (رسالة ماجستير، الجامعة الأميركيّة في بيروت، 2006)، س.

[42] أعرض دور الجسد معتمدةً على رؤية توماس فوكس في مقالته "ذاكرة الجسد واللاوعي،" لأنّ جسد الراوية يلعب، بجانب صوتها، دورًا في تجاوز القمع السياسيّ والقمع الاجتماعيّ، وخاصّة الجندريّ. ففي فترة النضال السياسيّ، تُغيِّب الراوية جسدها وتعتمد في التعبير عن ذاتها على صوتها وحده، غير أنّ جسدها يقاوم تغييبه من خلال خطاب انتقاميّ يقوله في فترة زواج الراوية الثاني، كما سأبيِّن في ثنايا البحث. انظر:
Thomas Fuchs, "Body Memory and the Unconscious," in *Founding Psychoanalysis Phenomenologically: Phenomenological Theory of Subjectivity and the Psychoanalytic Experience*, ed. Lohmar Dieter and Jagna Brudzinska (London: Springer, 2012), 69-82.

[43] الزيّات، "الكاتب والحريّة،" 14.

[44] أتناول مفهومَ العودة التي هي شكلٌ آخر من الرحيل معتمدةً على مقالة كاثي كاروث "تجربة متروكة: الصدمة وإمكان التاريخ." انظر:
Cathy Caruth, "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History," *Yale French Studies*, no. 79 (1991): 181–192.

[45] يتّخذ الجسرَ صفات السيادة الملتبسة، والإبهام، وعدم الثبات، والصراع، والطاقة التحويليّة، ما يجعله يمثّل "طقس عبور" (initiation rite) قوامه التحوّل وغياب الملكيّة، مقابل حالة ثبات تسبقه وتليه، كما أبيّن في الفصل الخامس. انظر:

إلى طرس زمنيٍّ ممسوح (temporal palimpsest)[46] مشيَّدٍ بطبقات من أزمنة فلسطينيّة. يشهد هذا الطرس صراعًا مستمرًّا مع الحاضر المحتلّ، إذ يحاول مريد أن يمنح المكان المستلَب رواية تاريخيّة بديلة تستند إلى ذكرياته الخاصّة، غير أنّه يضلّ الطريق، ويتحوّل الطرس الزمنيّ إلى متاهة زمنيّة لا يعثر لها على منفَذ.[47] فلا يتجاوز الراوي صدمة النفي، ويبقى جسده متشظيًّا، ويأتي إقراره في شكل سؤال ذاتيّ، "هل أنا معقّد من الـ 67؟" ويُجيب، "نعم أنا معقّد. الكمال لله! هزيمة حزيران لم تنتهِ."[48]

وفي الخاتمة، يسعى البحث إلى النفاذ إلى مكمن الاختلاف بين موقفَي لطيفة ومريد ودلالاته.

Victor W. Turner, "Liminality and Communities," in *The Ritual Process: Structure and Anti Structure* (New York: Aldine Publishing Company 1969), 94-131.

[46] تتجاور في الطرس الزمنيّ الممسوح أزمنة مختلفة، بحيث ينطوي كلّ زمن على نفسه، ويرتبط بجيرانه من الأزمنة في الآن نفسه، وسوف أعالج ذلك بتفصيل أكبر في الفصل الخامس. انظر:
Marc Singer, "A Slightly Different Sense of Time": Palimpsestic Time in "Invisible Man," *Twentieth Century Literature* 49, no. 3 (Autumn, 2003): 388-419.

[47] "Limbo of statuslessness." Turner, "Liminality and Communities," 97.

[48] *رأيتُ رام الله*، 210.

الفصل الأوّل: السيرة الذاتيّة

يَقَع هذا الفصل في أقسام ثلاثة. أُقدِّم، في أوّلها، صورة بانوراميّة عن الاتجاهات النظريّة التي تعالج مفهوم السيرة الذاتيّة، قديمِها وحديثِها. وهذا من أجل التوصّل إلى تعريفٍ يُعين سَير البحث. ولمّا كان موضوع الدراسة هو السيرة الذاتيّة العربيّة الحديثة، فسأخصُّها في القسم الثاني بعرضٍ لمساراتها وإشكالياّتها. وأعالج في القسم الثالث الأسباب التي دعتْني إلى اعتبار *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة ورأيتُ رام الله* سيرتَين ذاتيّتَين.

ألف. الذات في السيرة الذاتيّة

"الأنا هي أبدًا كناية،"[49] هذا ما يؤكّده العالم النفسيّ عدنان حب الله. فمن خلال المفهوم الديكارتي، خلال عصر التنوير، اعتُبِرت الـ"أنا" كناية عن عمليّة وجود عبر التفكير. وخير ما يعبِّر عن ذلك عبارة ديكارت، "أنا أفكّر إذًا أنا موجود." أمّا في المفهوم الهيغيلي، خلال عصر الحداثة، فغَدَت الـ"أنا" كناية عن تطوّر تاريخاني، وأصبحَت تتوق للوصول إلى حالة مُثلى من المعرفة المطلقة. ومع فرويد ولاكان، أشارَت "الأنا" إلى تصوّر الإنسان نفسه، أقصدُ هويّته. وانشطرت هذه "الأنا" – أو الذات– على نفسها بين الوعي واللاوعي، غير أنّ هذا الانشطار ليس حدًّا فاصلاً يَحُول دون معرفة الأوّل بالثاني، إذ تترابط الذات المنشطِرة

[49] عدنان حب الله، "بنيويّة الذات في التحليل النفسيّ،" في *التحليل النفسيّ: من فرويد إلى لاكان* (بيروت: مركز الإنماء القومي، 1988)، 56.

ضمن سلسلة دلاليّة لها بنية تَرتَكِز على اللّغة.[50] ولهذا، أدخل لاكان السلسلة الدلاليّة كوسيلة لمعرفة بنية الذات، فالكيان الإنسانيّ ينوجِد عندما يُسمَّى[51] و"يَسقُط في اللّغة."[52]

ومن هنا تظهر خصوصيّة السيرة الذاتيّة، بما هي تجربة لغويّة تُطالب الذاتَ أن ترسم نفسها سرديًّا. فتبوح الذات بحكاية وجودها، وتدخل في حوار مع نفسها ومع مجتمعها ومع ارتباطها التاريخاني. إلى ذلك، تطلب الذات من قارئها اعترافًا بصورتها الشخصيّة التي كوَّنتها.[53] ويُبنى هذا الكشف الذاتيّ على استعادة الذكريات، من ناحية، ومن ناحية ثانية، يتأسّس على عمليّة إبداعيّة تُعيد تشكيل الذكريات وتنسيقها وتأويلها بما يتناسب مع موقع الذات وحالتها في زمن الكتابة.[54]

أنطلق من هذه العلاقة بين الذات والسيرة الذاتيّة، لأعرض طائفةً من محاولات مقاربة جنس السيرة الذاتيّة الأدبيّ.

---

[50] نفسه.

[51] نفسه، 56–59.

[52] أشكر د. أسعد خيرالله على هذه العبارة وعلى تناول النظرة اللاكانيّة للذات في مساق "الشعر العربي الحديث" في ربيع 2011–12.

[53] يحيل حب الله الاعتراف الذي تطلبه الذات الكاتبة من قارئ سيرتها على الاعتراف الأوّل الذي يطلبه الطفل من والدته. وهكذا تكون السيرة الذاتية محاولة ثانية لرسم صورة مُعترف بها عن الأنا. حب الله، *التحليل النفسي*، 57.

[54] للتوسّع حول على علاقة الإبداع والسلطة بكتابة السيرة الذاتيّة، انظر:
John Sturrock, "The New Model Autobiographer," *New Literary History* 9, no. 1 (Autumn 1977): 51-69.

1. *تصنيفات السيرة الذاتيّة*

يرى تيتز رووكي في كتابه *في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتيّة العربيّة* فصلاً بَيْن نوعَيْن من تعريف السيرة الذاتيّة. أوّلهما واسع وشامل، بينما الثاني محدّد بسمات معيّنة، وستعتمد هذه الدراسة على هذا التقسيم.[55]

أ. تعريف شامل

تعتقد فئة من النقّاد أنّ السيرة الذاتيّة تمثيلٌ لوعي الإنسان ذاته، ولقدرته على الإحساس بالتاريخ.[56] لذلك لا يحدّ السيرة الذاتيّة شكل ثقافيّ وأدبيّ، بل إنّها تلبَس حلّةً جديدةً كلّما اختلفّت الحقبة التاريخيّة، وتغيّرَت نظرة الإنسان إلى ذاته ومحيطه، وتجدّدت طريقة تعبيره عنهما.[57]

في أوائل القرن العشرين، ألّف جورج مِش كتابه الرائد *السيرة الذاتيّة في العصور القديمة* (1917)،[58] فتتبّع مسار السيرة الذاتيّة من عصر الفراعنة إلى القرون الوسطى، مرورًا بعهد الرومان. فعثر على شِذَرٍ من السِيَر الذاتيّة في الشّعر والصلاة والاعتراف والرسالة والرواية والملحمة والبيوغرافيا وما سوى ذلك. ورأى أنّ ما

---

[55] تيتز رووكي، *في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتيّة العربيّة*، ترجمة طلعت الشايب، ط2 (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2009)، 68–69.

[56] إحسان عباس، *فنّ السيرة* (بيروت: دار بيروت، 1956)، 7. ويعتقد هذا الفريق بوجود كليّات أدبيّة تتمظهر بأشكالٍ مختلفة في أزمنة وأمكنة شتّى. انظر: رووكي، *في طفولتي*، 68.

[57] Goerg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, trans. E.W. Dickes (London: Routledge and Kegan Pau, 1950), 1:4.

[58] Ibid., 1:5-7.

يجمع هذه الأعمال تحت مظلّة السِيَر الذاتيّة هو ثيمة الكَشْف. وتُهَيكِل هذه الثيمة الشَكلَ الداخليّ (inner form) للعمل،[59] بينما يعتمد الشكلُ الخارجيّ للعمل على خصوصيّات المرحلة الحضاريّة ووضع الفرد والوضع الاجتماعيّ العام.[60]

من هنا، يعتبر مِش أنّ وَضْع مصطلح السيرة الذاتيّة في القرن الثامن عشر قد رفَعَ إلى حيِّز الوعي ممارسةً عَبَرَت مختلف العصور. فالجديد هو الوعي بذاتٍ طوَت التاريخ البشريّ سردًا، ولعلّ جنس السيرة الذاتيّة، كما يقول مِش، "يحمل في طيّاته تاريخ الوعي البشريّ."[61]

يعرّف مِش السيرة الذاتيّة من خلال تفكيك المصطلح الغربيّ وسبر معانيه. وعليه، فإنّ "السيرة الذاتيّة (autiobiography): وَصْفٌ (graphia) لحياة شخص (bios) بواسطة الشخص نفسه (auto). "[62] يَصِف هذا التعريف بشموليّة السيرة الذاتيّة، غير أنّه لا يُساعد في تعيين النصوص التي يصحّ أن تسمّى سيرة ذاتيّة.

يُجاري جايمس أُولْني في آخر القرن العشرين خُطى مِش، فينفي تشكُّل السيرة الذاتيّة في عصر الحداثة، وينفي كذلك انحصارَها في مجال الأدب، إذ إنّ جلّ الأعمال التي ينتجها الإنسان هي تقليد لذاته

[59] Ibid., 1:7.

[60] Ibid.

[61] Ibid., 1:8.

[62] Ibid., 1: 4-5.

وإعادة خلق لها. وعليه، يعتبر أولني أنّه من المحتمل قراءة الكتابات التاريخيّة أو النفسيّة أو الفلسفيّة أو الأعمال الفنيّة على أنّها سِيَر ذاتية مُرَمَّزة.[63]

وفي هذا النطاق، يرى إحسان عبّاس في كتابه *فنّ السيرة* أنّ السيرة الذاتيّة هي صورة عن التجربة الإنسانيّة، ولا تقترن بالعصر الحديث الذي يتمحور حول الفرديّة.[64] يقول عبّاس: "وقد يفقد الفرد معنى التفرّد الأنانيّ، ولكنّ شيئًا واحدًا لا يزول هو هذه التجارب الحيّة، وطريقة التعبير عنها، وكلّ ما سيحدث أنّ المفاهيم الجماعيّة ستنعكس على تلك التجارب وتصبغها بلون جديد."[65]

يقدِّم عباس نماذجَ عن الأشكال السرديّة التي تضمّنت سِيرًا ذاتيّة في التراث العربيّ، فيجدها عند الجاحظ وأبي حيّان وابن خلدون وابن سينا والشدياق وجبران والمعرّي وطه حسين.[66] وفيما يلاحظ الناقد صالح الغامدي تركيز عبّاس على "أهميّة توفّر عنصرَي "التعرّي" و"الثورة" في السيرة الذاتيّة،[67] وهما مصطلحان مرادفان لثيمة الكشف عند مِش، فإنّي أرى أنّ عبّاس لا يشترط هذَين العنصرَين.

---

[63] James Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography* (Princerton, N. J: Princeton University Press, 1981), 48.

[64] يعتقد عبّاس أنّ الحسَّ التاريخي يحدّد معالم السِيَر. وقد أصبحَت فرديّة الشخص مركز السيرة الذاتيّة عندما أصبح له دور محوري في الرؤية التاريخيّة. يقول عبّاس، "إيمانهم [الناس] بأنّ الفرد هو الذي يُكيِّف الأحداث، ويرسم الخطط، ويقوم بالتفكير والتنفيذ، وتتضاءل إلى جانبه – أعني جانب الفرد العظيم– كلُّ حقيقة أرضيّة أخرى." انظر: عباس، *فنّ السيرة*، 9.

[65] نفسه، 6.

[66] نفسه، 3.

[67] صالح الغامدي، *كتابة الذات: دراسات في السيرة الذاتيّة* (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2013)، 16.

ويجاري عبّاسًا شوقي ضيف عندما ينظر إلى الترجمة الذاتيّة على أنّها آليّة تعبير متأصِّلة في التجربة الإنسانية منذ كتابة الشواهد على القبور. وهي، فيما يرى، أصيلة كذلك في التراث العربي. رغم أنها شهدَت انزياحًا مع *الأيّام* لطه حسَيْن حيث "جارى الغربيين."[68]

هذا المنحى الإنسانويّ (humanist)، الذي اتّخذه كلٌّ من مِش وأولني وعباس وضيف وسواهم، يعتبر أنّ أيَّ نتاج إنسانيّ قد يحمِل مستوى سِيرذاتيًّا. وذلك، فيما أرى، يخلط بين ما هو سيرذاتيّ وبَيْن السيرة الذاتيّة كجنسٍ أدبيّ. وقد يَحسنُ هذا التوجّه لاستقراء الملامح العامّة للأفراد في مختلف المراحل الحضاريّة، ولكنّ كيف له أنْ يُميِّز ويستقرئ نصوصًا يصنّفها مؤلّفوها على أنّها سِيَرًا ذاتيّة؟ يقول صالح الغامدي إنّ "الأبعاد الشخصيّة متوفِّرةٌ في كلّ نصٍّ أدبيّ تقريبًا، بغضّ النظر عن الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه، لكن هذا لا يجعل منه سيرة ذاتية، وإلاّ لأصبحت كلّ النصوص الأدبية سيرًا ذاتية، وهذا أمر غير معقول."[69]

فصحيحٌ أنّ الأبعاد السِيَرذاتيّة تكمُن في مستوى من مستويات النِتاج الإنسانيّ إلى أيّ حقبة انتمى، غير أنّ الصحيح أيضًا أنّه منذ حوالي القرن الثامن عشر، ومع وَعْي الإنسان المتزايد بفرديّته، اتّخذ المسار السِيَرذاتي شكلاً فنّيًّا محدّدًا، وهو النصّ الذاتيّ الذي يتمحور حول "الأنا" وحول بَوْحِها بدخائل نفسها، ولهذا أقف فيما يلي عند نشأة السيرة الذاتيّة كجنس أدبيّ.

ب. تعريف جزئيّ

---

[68] شوقي ضيف، *الترجمة الذاتيّة* (القاهرة: دار المعارف، 1956)، 5–6.

[69] الغامدي، *كتابة الذات*، 247.

ب.1 اصطلاح السيرة الذاتيّة

لقد صِيغ مصطلح "السيرة الذاتيّة" (autobiography) في أواخر القرن الثامن عشر، في كلٍّ من إنكلترا وألمانيا،[70] وشكّلتْ ثيمة الكشف أو البَوْح بؤرة الكتابة السِيَرذاتيّة.

وأشار مصطلح السيرة الذاتيّة، في حينه، إلى نمَطٍ من الكتابة الذاتيّة ظهر موافِقًا لعصر التنوير (Enlightenment)، حيثُ مُجِّدتْ قدرة الإنسان على تفسير الكَوْن والتجربة الإنسانيّة تفسيرًا عقلانيًّا، كما بدأ الفصل بَين الحيِّز الإنسانيّ الفرديّ والحيِّز الاجتماعيّ العامّ. ومع هذا التوجّه العلميّ، أخذ جنس السيرة الذاتيّة الأدبيّ دَوْرَه من بين الكتب المصادر لحقلَيْ علم النفس والتأريخ، وبالأخصّ التأريخ الاجتماعي. وذلك في سبيل إنتاج لوحات شخصيّة (portrait) تبحث في الشرط الإنسانيّ وحاله وتحوّله في العصور المختلفة.[71]

---

[70] تتبّع جورج مِش وروبرت فولكِنْفلك (Goerge Misch and Robert Folkenflik) مسار مصطلح السيرة الذاتية. ويَروي فولكِنْفلك أنّ شّاعرة من الطبقة العاملة تُدعى آن يِيرسلي (Ann Yearsley) كانت أوّل من استخدم مصطلح السيرة الذاتية في مجموعتها الشعرية *قصائد* (Poems) عام 1786. وظهر المصطلح في مقدِّمة المجموعة حيث تتناول الشاعرة علاقتَها براعيها (patron). بعد ذلك، استخدم روبرت ساوثي (Robert Southey) المصطلح في مقالٍ له صدر عام 1831. ويتناول فيه الشعراء غير المتعلّمين ومن بينهم يِيرسلي. ورغم إنّ ساوثي أضفى الطابع المؤسّسي على المصطلح، إلاّ أنّ إسحاق دزرايلي (Isaac D'Israeli, 1766 –1848) استخدم المصطلح في مقالٍ له عام 1797. أمّا في ألمانيا فقد استخدم ف. شليغل (Friedrich Schlegel)، المصطلح عام 1798. وليس هناك ما يشير إلى أنّ واضعي المصطلح في إنكلترا وواضعي المصطلح في ألمانيا قد تأثّروا ببعضهم البعض. أمّا جورج مِش فلم يهتدِ إلى تحديد واضعه. انظر:
Robert Folkenflik, "Introduction: The Institution of Autobiography," in *The Culture of Autobiography: Constructions of Self Representations,* ed. Robert Folkenflik (California: Stanford University Press, 1993), 1-20; Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, 1:5

[71] لعبتْ الفلسفة الإنسانوية، التي تعتبر أنّ للإنسان جوهرًا ثابتًا، دورًا بارزًا في اهتمام النقّاد بالسيرة الذاتيّة، إذ اعتُبِرَت السيَر الذاتية وسيلة لتعلّم فنّ النظر إلى الذات. انظر:
Ibid., 1:2.

وقد شكّلَت *اعترافات* (1767) جان–جاك روسّو في منتصف القرن الثامن عشر حدثًا مشهودًا في تاريخ هذا الفنّ الأدبيّ. فعلى حدّ تعبير جورج ماي، "كان هذا الحدث المفصليّ بداية السيرة الذاتيّة في فرنسا، وفي أهمّ الثّقافات الأوروبيّة، بل وينبغي أنْ نُضيف إليها الأمريكيّة أيضاً".[72] وعليه تُعتَمَد *اعترافات* روسّو لتأريخ نشأة الوَعْي بالسّيرة الذاتيّة جنسًا أدبيًّا.[73]

ومع أنّ مصطلح السيرة الذاتيّة قد صُكّ في القرن الثامن عشر، فإنّه استُخدم للدلالة على كتابات سبقتْ هذه الفترة. فاستعادَت أوروبا مجموعة من السيَر الذاتيّة التاريخيّة، شأن *اعترافات* أوغوسطين التي كُتبت في الفترة ما بين 397 م و400 م. وساعد توسُّع الجمهور القارئ في انتشار المصطلح وفي اهتمام النقّاد به، إذ تسارعَت في هذه الحقبة عمليّة الطباعة، وانخفض سعر الكِتاب بما يناسب ميزانيّة البرجوازيّة الصاعدة. واعتُبرتْ ظاهرة اعتراف الأفراد من أرقى الظواهر الأدبيّة التي تعكس تَحضُّر المجتمع.[74]

هدفَت السِيَر الذاتيّة في تلك المرحلة إلى "التنوير،" أي إبراز القُدوة الحَسَنة والتعلّم من أخطاء الماضي.[75] ويلفت مِش إلى أنّه حتّى القرن التاسع عشر كان من المحتمل عنوَنَة مسوَّدة تتضمّن حقائقَ أو

---

[72] جورج ماي، *السيرة الذاتيّة*، ترجمة عبدالله صولة ومحمّد القاضي، سلسلة الترجمة (تونس: بيت الحكمة، 1992)، 27.

[73] للتوسّع في هذه الآراء راجع: ماي، *السيرة الذاتيّة*، 23–31.

[74] Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, 1:8.

[75] Ibid., 1:1-2.

مشاهدات اجتماعيّة أو سِيَر ذاتيّة بـ "مذكّرات."[76] وساهمَت السِيَر البروتستانتيّة في تنمية مفهوم الفردية وتعزيز دور هذا الجنس الأدبيّ، إذ "كان التحوّل إلى البروتستانتيّة حدثا لغويًّا."[77]

أمّا مع بداية حقبة الحداثة (من أواخر القرن التاسع عشر وحتّى أواسط القرن العشرين) حين سادت قِيَم التحرّر والإبداع والاكتشاف العلميّ والتميُّز الفرديّ، فترسّخَت السيرة الذاتيّة كتقليد أدبيّ، خصوصًا مع تمجيد التيّار الرومنطيقيّ لها.[78] تعتبر جولي راك أنّ مصطلح السيرة الذاتيّة استقرّ جنسًا أدبيًّا قائمًا بذاته بسبب التيّار الرومنطيقيّ، الذي صاغ ذاتًا مستقلّة ومتكاملة تقف بمواجهة الثورة الصناعيّة. كما أسّس النقّاد، وعلى رأسهم الألمانيّ جورج مِش، لمفهوم سيرذاتيّ رومنطيقيّ يحيل على ذاتٍ مسائِلة، ومساءَلة، وسيِّدة، ولها حكاية ذاتيّة تحمِل بُعدًا عالميًّا، في مقابل المذكّرات التي غالبًا ما خطَّها الهامشيّون.[79]

أمّا في القرن العشرين، فأدّت المراجعة النقديّة للحربَين العالميّتَين والاستعمار والتفاوت الطبقي، والتمييز الجندري والاجتماعيّ، إلى التشكيك بمقولات مشروع الحداثة، وبأشكال المعرفة القائمة فيه، ومنها

---

[76] Ibid., 1:6.

[77] Roder M. Payne, "The Discourse of Evangelical Conversion," in *The Self and The Sacred: Conversion and Autobiography in Early American Protestantism* (Knoxville: The University of Tennessee Press, 1998), 2.

[78] Folkenflik, "Introduction: The Institution of Autobiography," 5-17.

[79] تُقيم جولي راك مقابلة بين المصطلحَين "المذكّرات" و"السيرة الذاتيّة." فترى أنّ مصطلح "المذكّرات" يشمل كتابات الفئات المهمّشة أو "الآخر،" بينما مصطلح "السيرة الذاتيّة" يشمل الفئات المُهيمِنة في المجتمع. وسنتناول هذا بالتفصيل خلال عرض التيّار الثالث الذي يبحث عن بديلٍ لتعريف السيرة الذاتيّة، في قسم تعريفات السيرة الذاتيّة. انظر:
Julie Rak, "Are Memoirs Autobiography? A Consideration of Genre and Public Identity," *Genre Forms of Discourse and Culture* 37 (Fall/Winter 2004): 483 -504.

النظرة إلى الذات وكيفيّة التعبير عنها في السِيَر الذاتيّة. فنشأت حركة ما بعد الحداثة المتميِّزة بالانعكاسيّة الذاتيّة (self-reflexivity).[80]

توظّف سيدوني سميث مساحةً من مقالها "الذات والفاعِل والمقاومة: الهوامش وممارسة السيرة الذاتيّة في القرن العشرين،"[81] لتناول التغيُّر الطارئ على الذات في القرن العشرين، فترى أنّ الذات الجوهريّة، التي غالبًا ما تشير إلى ذات ذكوريّة بيضاء، شهدَت تشقّقات بدأت مع التحليل الماركسيّ الذي وصل بَين وعي الفرد وبَين العوامل الاقتصاديّة. بينما أضاف فرويد عوامل خارجة عن نطاق الوعي على الذات، أي اللاوعي الذي يهدّد ثباتها. إضافةً إلى ذلك، تغيَّرت النظرة إلى الزمن، فلم يعد التاريخ سلسلة من الأزمنة المتتابعة التي تقود إلى الحاضر، بل أصبح بقعًا من الروايات التاريخية التي تتجاور في الزمن الحاضر، ويُعاد تأويلها باستمرار. وجاء فرديناند دو سوسور (Ferdinand de Saussure) ليشكِّك بشفافيّة العلاقة بين الدال والمدلول في اللّغة. ثمّ كان دور حركات التحرّر الوطنيّ التي ناهضَت الاستعمار، وشكّكت بهويّة المستعمِر الثابتة التي تعتمد على النظر إلى المُستعمَر على أنّه "الآخر." وعليه، شكّل كتاب إدوارد سعيد *الاستشراق* الحجر الأساس في الدراسات الما– بعد– كولونياليّة في العالم.

يذهب بعض الباحثين، ومنهم جوديث بَطلر (Judith Butler)، إلى إظهار التداخل بَين الكيان الإنسانيّ ومحيطه، وهذا يؤدّي إلى القول إنّ الفرد كوحدة كاملة ومتكاملة هو نِتاج وهميّ يفرضه الخطاب المُهيمِن على المجتمع. وانعكس هذا التوجّه على رؤية الباحثين في السيرة الذاتيّة، فسعى بعضهم إلى إعادة

---

[80] سعد البازعي وميجان الرويلي، *دليل الناقد الأدبي*، ط 2 (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000)، 139.

[81] Sidonie Smith, “Self, Subject, and Resistence: Marginalities and Twentieth-Century Autobiographical Practice,” *Tulsa Studies in Women Literature* 9, no. 1 (Spring, 1990): 11-24

النظر بالمصطلح أو نحت بديلٍ له أو توسيع دلالاته. وسأتناول هذا بالتفصيل خلال عرض التيّار الثالث في قسم تعريفات السيرة الذاتيّة.

وهكذا، استُهدِفَت جوهريّة الذات وثنائيّة الأنا والآخر، سواء أكان هذا الآخر بلدًا مستعمَرًا أم امرأة أم مُلوَّنًا أم سوى ذلك من الفئات المهمَّشة. وبذا فُسِح المجال أمام الأصوات المغيّبة.

ب.2 حدّ السيرة الذاتيّة

لا يعني استقرار مصطلح السيرة الذاتيّة في القرن الثامن عشر عدَمَ اختلافِ النقّاد في تعريفه. فقد دأب النقّاد في البحث عن مقوّمات السيرة الذاتيّة الفنيّة وعن الحدود بينها وبَيْن الأجناس السرديّة الأخرى، ولا سيّما الأدب الشخصيّ. ولأنّ هذا الجنس الأدبي زِئْبَقِيّ[82] وفي حال تكوُّن دائمة، فقد حال ذلك دون الاتفاق على تعريف جامع مانع له. وكما يقول المؤرّخ الكبير لفنّ السيرة الذاتيّة جورج مِش، "هذا الجنس الأدبيّ يستعصي على التعريف أكثر من الكتابة الإبداعيّة."[83] أمّا ماري–سو كارلْك فتتبّعت تعريف السيرة الذاتيّة في الغرب، ولاحظَت مدى التناقضات التي تكتنف محاولات التعريف.[84]

---

[82] Mish, *A History of Autobiography in Antiquity*, 1: 4-5.

[83] Ibid., 6.

[84] Mary Sue Carlck, "Humpty Dumpty and Autobiography," *Genre* 3 (1970): 345–346.

رغم ذلك، برزَت محاولات تحديد سمات عامّة للسيرة الذاتيّة، وأبرزها محاولة فيليب لوجون. تُفرِد هذه الدراسة بالتمييز تيّاراتٍ ثلاثة من المقاربات: أوّلُها يؤسّس لتعريف نسبيّ ولاتاريخي؛ بينما ينيط ثانيها تعريف السيرة الذاتيّة بالشرط التاريخي؛ ويبحث ثالثُها عن بديل لمصطلح السيرة الذاتيّة.

ب.1.2. التيّار الأوّل: ميثاق السيرة الذاتيّة

كيف للقارئ أن يعرف أنّ النصّ المتناول سيرة ذاتيّة أم رواية أم مذكّرات؟ من رحم هذه الإشكاليّات يَخْرُج في السبعينيّات الفرنسيّ فيليب لوجون بتعريف للسيرة الذاتيّة مُؤَدّاه أنّها "حَكْيٌ استعاديّ، نثريّ، يقوم به شخص واقعيٌّ عن وجوده الخاصّ، وذلك عندما يُركِّز على حياته الفرديّة وعلى تاريخ شخصيّته، بصفة خاصّة."[85] وذلك على خلاف الفرنسيّ جورج ماي الذي أصدر مؤلّفه في فترة السبعينيّات نفسها ورفض فيه تعريف السيرة الذاتيّة.[86]

لا تتحقّق السيرة الذاتيّة، بحسب لوجون، إلاّ بميثاق يُعقد بين المؤلِّف والقارئ، يتعهّد فيه الأوّل برواية حكايته الذاتيّة بصِدْق؛ فلكي يتأهّل نصّ نثريّ لمسمّى السيرة الذاتيّة، على المؤلِّف أن يَعقد مع قارئه "ميثاق السيرة الذاتيّة" الذي يحدّد بموجبه القارئ قصد المؤلِّف، وذلك من خلال العنوان، أو تعيين عبارة في التقديم أو

---

[85] لوجون، *السيرة الذاتيّة*، 22.

[86] ماي، *السيرة الذاتية*، 219.

في النص، يصرّح بها المؤلِّف أو من ينوب عنه، أنّه يكتب سيرته الذاتيّة.[87] وما يزال "ميثاق السيرة الذاتيّة" للوجون يشكِّل الحجر الأساس في المنطلق النظري للسيرة الذاتيّة.[88]

أمّا الدراسات العربيّة التي تُعنى بتعريف السيرة الذاتيّة، فبدأ ظهورها في خمسينيات القرن العشرين بعد *الأيّام* لطه حسين، "سواء أكان الحافز عليها هو الدراسة الأساسيّة التي قدّمها "روزنتال" للمادة السِيَرذاتيّة التراثيّة في الأدب العربيّ أم التوجّهات الجديدة في النقد الأدبيّ في الغرب، أم القدرة الإبداعيّة للكتّاب العرب."[89] ومنذ ذلك الحين، تتالت الأبحاث العربيّة التي تتناول السيرة الذاتيّة وسماتها، ومن أبرزها: *فن السيرة* (1956) لإحسان عباس؛ *الترجمة الشخصيّة* (1956) لشوقي ضيف؛ *الترجمة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث* (1975) ليحيى عبد الدائم؛[90] *العمى والسيرة الذاتيّة* (1988) لفدوى مالطي دوغلاس؛[91] *في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتيّة العربيّة* (1997) لتيتز رووكي التي تُعنى بمرحلة الطفولة عند عشرين كاتبًا عربيًّا؛ *كتابة الذات: الكتابة السيرذاتيّة في الأدب العربي الحديث* (1998) تحرير روبن أوسِل (Robin Ostle) وآخرين؛[92] فصل "بين الرواية والسيرة" لجابر عصفور (1999)؛[93] إضافة إلى أبحاث ليمنى العيد، ومنها

---

[87] لوجون، *السيرة الذاتيّة*، 39–40.

[88] رووكي، *في طفولتي*، 69.

[89] نفسه، 147.

[90] يحيى عبد الدائم، *الترجمة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث* (القاهرة: مطبعة سعادة 1975).

[91] Fedwa Malti-Douglas, introduction to *Blindness and Autobiography: Al-Ayyām of Ṭaḥā Ḥusayn* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1988).

[92] Robin Ostle, Edde Moor and Stefan Wild, eds., *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature,* (London: Saqi Books, 1998).

[93] جابر عصفور، ""بين الرواية والسيرة" في *زمن الرواية* (دمشق: دار المدي، 1999)، 167–258.

الفصل الثالث من *الرواية العربية : المتخيَّل وبنيتة الفنيّة* (2001)؛[94] *وكتابة الذات: دراسات في السيرة الذاتيّة* لصالح الغامدي (2013).

تعامل يحيى عبد الدائم مع تعريف السيرة الذاتيّة بطريقة اشتراطيّة ومثاليّة. فاستنتج قائمة بسِمات هذا الفن العامّة: فثمّة أوّلا "مرسوم،" كما يقول عبد الدائم، في السيرة الذاتيّة يرتّب وِفقَه الكاتب الأحداث والمواقف والشخصيّات. ثانيًا، على المؤلِّف أن يكشف عن غايته. ثالثًا، من شأن الكاتب أنْ يعتمد "على المعاناة في تذكّر الحقيقة،" وتصوير الصراع الداخلي وإطلاعِنا على دخائل نفسه، وذلك "لتتّسم [السيرة الذاتيّة] بالأصالة والقوة والصدق والتأثير."[95] وتمتدّ قائمة عبد الدائم بحيث لا تنضوي معظم السيَر الذاتيّة تحتها، كما يستنتج الكاتب نفسه: "ومع ذلك كلّه، فإن فئة قليلة من كتّاب الترجمة الذاتيّة، هم الذين خلّفوا أعمالاً، راعوا فيها تلك العناصر الفنيّة."[96]

أمّا جابر عصفور فيقول إنّ كتابة السيرة الذاتيّة هي "فنّ الذاكرة الأوّل،"[97] فهي تجلٍّ للعلاقة بين الذاكرة المستعادة ونوع لحظة الكتابة (يدعوها عصفور اللّحظة الحدّية) والظروف المحيطة. ويقول إنّها تواصل

---

[94] يمنى العيد، *الرواية العربية: المتخيَّل وبنيته الفنية* (بيروت: دار الفارابي، 2011).

[95] عبد الدائم، *الترجمة الذاتيّة*، 9–11.

[96] نفسه.

[97] عصفور، "بين الرواية والسيرة،" 167.

بين التاريخ الفرديّ والتاريخ العام، "ولكن بما لا يزيل المسافة الفاصلة بين "فنّ" السيرة الذاتيّة و"علم" التاريخ، بل يؤكّد مرونتها، تغدو السيرة الذاتيّة عملا أدبيًّا وتاريخيًّا معًا."[98]

ويصوغ صالح الغامدي تعريفًا يحاكي تعريف فيليب لوجون، الذي أسلفنا ذكره، ومفاده أنّ السيرة الذاتيّة "تسجيل استعاديّ صادق ومقصود لعمرٍ (أو على الأقل لعدد معتبر من سنيه) من الخبرات، والأفعال، والتفاعلات، وتأثيراتها الفوريّة والبعيدة المدى على الشخص."[99]

ويتبنّى رووكي ميثاق القراءة والتلقّي عند لوجون،[100] رغم أنّه يُبقي على مفهوم فضاء السيرة الذاتيّة لتفسير الحدود غير الواضحة بين السيرة الذاتيّة والرواية وما سواها من الأشكال الأدبيّة.[101]

أمّا فدوى مالطي دوغلاس فترى أنّ السيرة الذاتيّة جنس ينتمي إلى الأدب العربي القديم وإلى الأدب الحديث في الآن نفسه. ولكنّها ترصد تغيّرًا في العلاقة ما بين الفرد وعمله الفنّي، ففي حين كانت السيرة الذاتيّة في الحضارة العربيّة القديمة تتناول قِيَم الجماعة وقضاياها، أضحَت في العصر الحديث تتمحور حول الفرد وتعبِّر عنه.[102]

---

[98] نفسه، 174.

[99] الغامدي، *كتابة الذات*، 19.

[100] رووكي، *في طفولتي*، 103.

[101] نفسه، 92.

[102] Malti-Douglas, *Blindness and Autobiography*, 10.

وهناك فئة ثانية من الدراسات تتبنّى مفهومًا فضفاضًا للسيرة الذاتيّة العربيّة الحديثة. فتطوي مختلفَ الأشكال السرديّة من روايات ورحلات وغيرها تحت مظلّة السيرة الذاتيّة. وتُعيد هذه الدراسات تَوَجُهّها إلى خصوصيّات الثقافة العربيّة أو إلى غياب الحريّة في المجتمعات العربيّة، وهذا ما يحدو بالمؤلِّف إلى تَضْمين سيرته قوالب سرديّة تخييليّة. فترى العيد [103] أنّ السيرة الذاتيّة العربيّة نتاج اجتماعيّ، يخضع لسِمات المجتمع العربيّ المحافظ. ولهذا، يكفي أن يعتقد القارئ أنّ ثمّة تطابقًا بين شخصيّة المؤلِّف والسارد والبطل، وأنّ الموضوع هو حكاية المؤلّف الذاتيّة، لئلّا يعود مهمًّا إنْ كان النص قَدْ صيغ كرواية أو كسيرة ذاتيّة.[104] وتُضيف العيد: "وأشير بداية إلى أنّ ميثاق الصدقيّة لا يعنيني بشكل أساسي، سواء أعلن هذا الأدب عن هذا الميثاق، أم اتخذ من فن الرواية قناعًا لما يحكيه عن الـ أنا."[105]

إنّ معالجة السيرة الذاتيّة كتوجّه عام يُتيح للدارس تناول مختلف القوالب السرديّة على أنّها سير ذاتية، ولكنّ ذلك يمنعه من تمييز الخط الفاصل بين النصوص التي تشي بأبعاد ذاتيّة وبين تلك التي يصرّح مؤلِّفُها بأنّها سِيَر ذاتيّة. ولذا يظلّ تعريف لوجون، الذي سأعتمده عند تناول *حملةِ تفتيش ورأيتُ رام الله*، الأكثر دقّة في تعيين السِيَر الذاتيّة.

ب.2.2. التيار الثاني: الوعي التاريخي

[103] العيد، *الرواية العربية*، 205.

[104] رووكي، *في طفولتي*، 101.

[105] العيد، *الرواية العربية*، 203.

أظهر بعض الدارسين، أمثال وليام سْبِنْجمان وصالح الغامدي، وعيًا بأهميّة البعد التاريخي لهذا الجنس الأدبيّ. فرأوا أنّه من الممكن إضافة خصائص الفترة التاريخيّة إلى تعريف السيرة الذاتيّة. وبالتالي، يندرج عدد من السِيَر الذاتيّة تحتَ تعريف واحد إذا كانت تشترِك في خصائص رئيسة في فترة تاريخيّة معيّنة.[106] ويَخلُص سبنجمان في دراسته إلى التأكيد أنّه يجب أن يُعاد تعريف هذا الجنس الأدبيّ في كلّ مرّة يؤلِّف شخص ما سيرته الذاتيّة بطريقة جديدة.[107] كذلك يرى الغامدي أنّ من شأن إضافة عنصر التاريخ لتعريف السيرة الذاتيّة إبراز الخصائص المشتركة بين النصوص في مرحلة تاريخيّة معيّنة، مع أنّ عنصر التاريخ لا يبرز في تعريف الغامدي للسيرة الذاتيّة، الذي أسلفنا الإشارة إليه.[108]

تؤكّد هذه الدراسة أهميّة البعد التاريخي، ذلك أنّ مسار السيرة الذاتيّة، كما عرضه مِش وعبّاس وغيرهما، يظهر تأثير المرحلة التاريخيّة في شكل السيرة الذاتيّة ومحتواها، وفي نظرة الإنسان إلى ذاته.

ب.3.2 التيّار الثالث: التعريف البديل

شكّك بعض الباحثين، منذ منتصف القرن العشرين، في صلاحيّة مصطلح "السيرة الذاتيّة" لسرد الذات في مرحلة ما–بعد–الحداثة وما–بعد–الكولونياليّة. وذلك أن منظّري السيرة الذاتيّة الحداثويّين كانوا قد رسموا ذاتًا سيِّدة (sovereign self)، متكاملة، مستقلّة، عقلانيّة، تفصل بَين الحيِّز الخاص والحيِّز العام، فارتكز مفهوم

---

[106] William C. Spengemann, *The Forms of Autobiography*: *Episodes in the History of a literary Genre* (Newhaven: Yale Univ. Press, 1980) 185 -6.

[107] Ibid.

[108] الغامدي، *كتابة الذات*، 19.

السيرة الذاتيّة على ذاتٍ أبويّة وإمبريالية يُسيطِر على معالمها الرجل الأبيض.[109] وسرعان ما بدأت بُنية هذه الذات بالتشقّق عندما شكّكت الحركة الما–بعد–حداثية باستقلال هويّة الفرد وتكاملها. فالإنسان، بالنسبة إلى جوديث بطلر، مؤدٍّ (performer) لأدوار يحدّدها المجتمع سلفًا، منها الجندريّ والاجتماعي والثقافي. وبالتالي، يولد الكيان الإنسانيّ ليسقط في فرديّته الموضوعة لا الجوهريّة. تعتقد بطلر، كذلك، بعدم جدوى نشأة خطاب هامشيٍّ مستقلٍ عن الخطاب المُهَيمِن، إذ إنّ مصير الهامش هو التوحّد مع الخطاب المهيمن. وتدعو بالمقابل إلى تفكيك الفرديّة، وذلك من خلال تلاعب الشخص بفرديّته عبر تعدّد ذواته (multiplicity) من جهة المظهر (مثلاً، عدم الالتزام بلباس للذكور أو آخر للإناث)، والتصرّفات، والهوية الاجتماعيّة والجندريّة وما سوى ذلك، وهذا من أجل أن يفكّك الفرد الخطاب المُهَيمن المشكِّل لهويّته، فينعتق منه من خلال إظهار عدم أصالته وإعادة تشكيله.[110]

علاوة على هذا، يقول بول سميث بمفهوم الفاعِل (agent) الذي يتشابك مع سياقات مختلفة ويتفاعل معها، على أنّه يحمل معه صفات تؤثّر في حركته داخل الشبكة. ومن هذه الصفات: الجنس (ذكر أو أنثى)، الإثنيّة، العرق، بيوكيماويّات الدماغ، التحديّات الجسديّة المكتسبة أو المتوارثة، وما جرى هذا المجرى. وبهذا، لا يكون الفاعل ممثِّلاً لدورٍ في السياقات كما عند بطلر، ولكنّه يحمل معه حِملَه الخاص.[111]

---

[109] Smith, "Self, Subject, and Resistence," 11.

[110] من الملاحظ أن بطلر تغيِّب الجانب الاقتصاديّ من ديناميّات تشكُّل الهويّة. وهنا، أودّ أن أشكر د. جاسبر باور (Jasbir Puar) على مقاربة نصّ بطلر المكثّف (*Gender Trouble*) ومناقشته في مساقها (Feminist and Queer Theories) في خريف 13–2012، وقد لخّصتُ في هذا البحث استنتاجاتي العامّة حول الكتاب، انظر:
Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).

[111] انظر ما يلي:
Paul Smith, preface to *Discerning the Subject*, xxxiv-xxxv; Smith, "Self, Subject, and Resistence," 16.

انعكست هذه التوجّهات على رؤية الباحثين في السيرة الذاتيّة للأنا، التي أصبحت تتشابك مع الحيِّز العامّ. من هنا، رأى سبِنْجمان أنّ هذا الفن الأدبيّ على وشك الانقراض لأنّ الحدود بينه وبين الأجناس الأخرى في تلاشٍ مستمر.[112] يقول برتون بايك: "ربما كان من الأفضل عدّ كلمة "السيرة الذاتيّة" نفسِها مصطلحًا تاريخيًّا، ينطبق فقط على الفترة الزمنيّة خلال القرن التاسع عشر،" مشيرًا إلى حاجتنا إلى مصطلح يناسب حقبة ما–بعد–الحداثة التي: "لم يعد أبطالها أشخاصًا (persons) بل أقنعة (personae)."[113]

يشكّل اعتراض بايك صدًى لمشهد تخيّله مِش منذ أوائل القرن العشرين، حيث كان بطل المشهد شخصًا مشكّكًا: من الممكن أن يشكّك شخص ما بالأنا (ego) وبثباتها، فيَعتبِر أنّ الوعي الحديث بالفرديّة جعل الإنسان ينظر إلى ذاته ككتلة متكاملة وإلى جسده كوحدة. ويبتسم هذا الشخص للفكرة الساذجة القائلة إنّ الأنا تقف وراء الظاهرة النفسيّة، ويشيرُ بالمقابل إلى المعنى الأصليّ لمصطلح بِرسونا (persona)، أي القناع الذي تقدِّم الشخصيّة نفسَها من خلاله. وبالتالي هي الدور الذي يلعبه المَرْء في المجتمع، أو يُفرَض عليه بسبب الظروف السياسيّة والاجتماعيّة. وهكذا يَعود الشخصُ المشكّك بالأنا إلى دور الممثِّل الذي عليه أن يتماهى مع دوره ليقنع الجمهور بصدقه.[114]

إلى جانب علاقة الذات مع المحيط، يتعامل الباحثون مع معضلة ثانية وهي أنّ السيرة الذاتيّة، تقليديًّا، مجدَّت الذات السيّدة على حساب العبيد والمستعمَرين والنساء وغيرها من الفئات الهامشيّة. ولذا سعى

---

[112] Spengemann, *The Forms of Autobiography*, 188.

[113] Burton Pike, "Time in Autobiography," *Comparative Literature* 28 (1976): 332-333.

[114] Mish, *A History of Autobiography in Antiquity*, 1:10.

البعض إلى إسماع أصوات الفئات المهمّشة من خلال إعادة النظر بمصطلح السيرة الذاتيّة أو نحت بديلٍ له أو توسيع دلالاته:

تقترح سيدوني سميث وجوليا واتسون،[115] مصطلحَي "كتابة حياة الذات" (self life writing) و"سرد الحياة" (life narrative) كتصنيفَين جديدَين للأدب الشخصيّ. تُشير "كتابة حياة الذات" إلى رواية مسيرة ذات ما من خلال اللّغة المكتوبة، بينما يشير "سرد حياة الذات" إلى حكاية مسيرة الذات من خلال مختلف الوسائط التعبيريّة، سواء الفيلم أو التسجيل الصوتي أو الرسم أو سوى ذلك.

تعاملَت فئة أخرى من النقّاد، ومنهم جولي راك ولايْ غيلمور ونانسي ميلر، [116] مع هذا المأزق عبر توسيع نطاق مصطلح "السيرة الذاتيّة" ليصبح الخطاب السِيَرذاتيّ (autobiographical discourse).[117] يفتح الخطاب السِيَرذاتيّ، بحسب غيلمور، المجالَ أمام دراسة نَسَب (genealogy)[118] علائق القوّة وقوانين تشكُّل الهويّات الطبقيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والجندريّة، وهو ما يمكّن المهمَّشين من إدخال انزياحات على نموذج السِيَرذاتيّ السائد والمهَيْمن. وبالتالي، يتضمن هذا الأسلوب اعترافًا بتجارب الكتابة الشخصيّة المهمَّشة،[119] مثل كتابات العبيد والنساء والمستعمَرين الذين فضّلوا تاريخيًّا كتابة المذكّرات. ولعلّ فكرة دراسة الخطاب السيرذاتيّ من شأنه أنْ يُقيم حوارًا بَين النص وبَين المتلقّي، وذلك لاستكشاف المسكوت عنه عند

---

[115] Smith and Watson, *Reading Autobiography,* 4-19.

[116] Leigh Gilmore, "Introduction," in *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1995), 1-15.

[117] Smith and Watson, *Reading Autobiography,* 3.

[118] Gilmore, "Introduction," 5-8.

[119] Rak, "Are Memoirs Autobiography," 483-504.

المنفيّين كمُريد البرغوثي أو النساء المناضلات كلطيفة الزيّات وسوى ذلك من المهمّشين أو ممَّن يعانون من حيِّزٍ معيِّنٍ من التهميش.

ومن اللافت أنّ الاهتمام بكتابات المهمَّشين الشخصيّة ليس مصدره التوجّهات الفكرية فحسب، وإنّما الإنتاج وقوانين العرض والطلب التي تفضّل الكتابات الذاتيّة للمهمّشين. إذ يطغى، في الآونة الحاليّة، ضرب من التلقّي يُؤْثِر المذكّرات على السيرة الذاتيّة، وخاصّة في أميركا الشماليّة حيث طَفَرَت كتابة المذكّرات (memoir boom).[120]

تُرجع نانسي ميلر هذه الظاهرة إلى استيعاب المذكّرات ديناميّةَ الذات ما–بعد–الحداثيّة أو ما–بعد–الكولونياليّة من جهة تنقّلها بَيْن الحيِّز العامّ والحيِّز الخاصّ، وتذبذبها بين الذات الفاعلة (subject) والذات المفعول بها (object)، ووَضْعها التحوّلات التاريخيّة والتقاطعات الثقافيّة في الواجهة.[121]

وسبق أنْ أشرتُ إلى أنّ المذكّرات تحوَّلت، بعد القرن الثامن عشر، إلى كتابة شخصيّة يُعنى صاحبها بتصوير الأحداث التاريخيّة وظواهر المجتمع والمشاهدات الذاتيّة أكثر من عنايته بتصوير دخائل نفسه. يميِّز روي باسكال بَين المذكّرات والسيرة الذاتيّة قائلاً إنّ "الاهتمام يتركّز في السيرة الذاتيّة على الذات، فيما هو في المذكّرات على الآخرين."[122] وكان مِش قد لاحظ أنّ الحقل الدلاليّ لمصطلح "المذكّرات" انحصر في التعبير

---

[120] Ibid.

[121] تقول نانسي ميلر بأهميّة مصطلح كتابة الحياة (life writing) الذي يشمل شتّى الكتابات الذاتيّة، ولكنّها تفضّل مصطلح المذكّرات للأسباب المذكورة. انظر:

Nancy Miller, "Family Plot," in *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent's Death* (Bloomington: Indiana University Press, 2000), 3-5.

[122] Roy Pascal, "What is an Autobiography?" in *Design and Truth in Autobiography* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960), 5-8.

عن كتابات ذاتيّة ومشاهدات لا تستخدم لغة أدبيّة عالية ولا تحمل دلالات فرديّة. فعندما يصنّف كاتبٌ ما عمله تحت خانة "المذكّرات،" لا يُلزمه ذلك بمستوى أدبيٍّ رفيع ولا بموتيفَي البوْح والكشف، بل حسبُه أنْ يقدّم للقارئ موادَّ تخصّه من قريب أو بعيد.[123] أمّا قبل هذه الفترة، فعبَّرَت المذكّرات عن مختلف الآداب الشخصيّة[124] سواءٌ أكانت مسوّدة تحمل مشاهدات خارجيّة أم سيرة ذاتيّة. [125]

تَنتقِد راك هذه النظرة للمذكّرات، ونظرة مِش خاصّةً، فترى أنّ في اعتبار المذكّرات نصوصًا غَيْر أدبيّة وسطحيّة وغير ذاتيّة تهمِيشًا لفئات مثل العبيد وبائعات الهوى والسجناء والمستعمَرين والتجّار. كما ترى أنّ السيرة الذاتيّة مصطلح شيّده تيّار الرومنطيقيّة الممجِّد للفرد والطبيعة في وجه الثورة الصناعيّة التي عمَّت المجتمع الغربيّ، بينما ارتبطت المذكّرات بهذه الثورة وعكست ديناميّاتها من حيث أسلوب الحياة المستجَدّ وقوانين البيع والشراء. وتُورد راك المذكّرات الإباحيّة ومذكّرات رجال الأعمال كنموذجَين على المواضيع التي تناولتها المذكّرات لتخلُص إلى رأيٍ مفاده أنّ "المذكّرات" مصطلحٌ وُضِع قبل مصطلح السيرة الذاتيّة وسيبقى بعد أن يتمّ التخلّي عنه. فصحيحٌ أنّ مصطلح المذكرات بقيَ ملحقًا (supplement) بجنس السيرة الذاتيّة، ولكنّه هذا المُلحَق الديريدي (Derridean supplement)[126] الذي يهدِّد الأصل، ويُظهِر أنّ في الأصل فجوةً ونقصًا.

---

[123] Mish, *A History of Autobiography in Antiquity*, 1:7.

[124] Ibid.

[125] Smith and Watson, *Reading Autobiography,* 2.

[126] تعادل راك بين ارتباط السيرة الذاتية بالمذكّرات وبين ارتباط الكلام بالكتابة عند جاك دريدا (Jacques Derrida). فتقول إنّ دريدا يعتبر أنّ الكتابة ملحقة بالكلام، ولكنّها هذا المُلحَق الذي يثبت نقص الأصل، ويهدّد سيادته. انظر:
Rak, "Are Memoirs Autobiography," 500-504.

أمّا اليوميّات والبيوغرافيا فتشكّل، مثل المذكّرات، أنماطًا من الأدب الذاتيّ. وبالرغم من صعوبة تحديد الفروق الدقيقة بين هذه الأجناس، فإنّها تحمل سمات عامّة مغايرة، فاليوميّات هي "تاريخ يومي أو أسبوعي للأحداث."[127] أمّا في البيوغرافيا أو السيرة الغَيريّة فلا يتطابق المؤلِّف مع البطل أو الشخصيّة المحورية في العمل.

باء. السيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ

1. السيرة الذاتيّة في التراث العربي والإسلاميّ

يقول قسم مِن الباحثين بوجود تقليد للسيرة الذاتيّة في التراث العربيّ، ومنهم مَن ينكر ذلك، فيعتبر أنّ السيرة الذاتيّة بنتُ الحداثة، انتقلَت من الغرب إلى الشرق من خلال التفاعل والتلاقح بَينهما. أعرض في ما يلي هذَين الضربَين من المواقف، بإيجاز، قبل أن أتناول السيرة الذاتيّة الحديثة في الأدب العربيّ.

ينكر بعض الباحثين وجود تقليد للسيرة الذاتيّة في التراث العربي، مع أنّ جلّهم يتفّق على وجود تقليد عربيّ للسيرة الغيْريّة بدأ مع تدوين سيرة النبيّ محمّد.[128] فمارشال هدجسون، على سبيل المثال، ينفي وجود هذا التقليد ويعامل سيرة الغزالي الذاتيّة *المنقذ من الضلال* على أنّها "ليست سيرة ذاتيّة بالمعنى المباشر."[129]

---

[127] Pascal, "What is Autobiography?" 3.

[128] الغامدي، *كتابة الذات*، 34.

[129] "Not a straight narrative autobiography." Marshall G.S. Hodgson, "The Maturity and Dialogue among the Intellectual Traditions," in *The Expansion of Islam in the Middle Periods* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974), 180.

وبالرغم من أنّ هودجسون يقول إنّ سيرة الغزالي تتناول أحاسيس المؤلِّف وتجاربه، فهو يضيف بأنّ تناول المشاعر الخاصّة يشكّل أسلوبًا غريبًا في الحضارة الإسلاميّة. أمّا مِش وفرانْز روزِنْتال فيريان أنّ هناك سِيَرًا ذاتيّة في الثقافة العربيّة، إلاّ أنّ وعي الإنسان العربي بذاته وبفرديّته لم يكن متطوِّرًا.[130]

بالمقابل، يورد تشارلز بوشنل (Charles Bushnell) الإشارة الأولى إلى السيرة الذاتيّة العربيّة القديمة في مقدّمته لكتاب *العصور الوسطى وسِيَرها الذاتيّة* (1918). فيُشيد بازدهارها في الثقافة العربيّة مقارنةً بما كانتْ عليه في الغرب. ذلك أنّ *اعترافات أوغسطين* لم تؤسّس برأيه أيَّ مدرسة حتى انقضى ما يقرُب من ستمائة عام، فجاء أوّل خَلَف سيرذاتيّ للاعترافات من بين العلماء المسلمين.[131]

لم يتفق كتّاب السِيَر الذاتيّة على مصطلح واحد لتعيين هذا الجنس الأدبي، ونتيجة لذلك لدينا المصطلحات التالية: سيرة ذاتيّة أو ترجمة ذاتيّة أو سيرة شخصيّة أو ترجمة شخصيّة.[132] وقد عمدَت هيلاري كلباترك إلى قراءة بعض الأخبار في كتاب *الأغاني* على أنّها أخبار سِيَرذاتية، موسعةً بذلك تعريف السيرة الذاتيّة ليشمل الخبر الذي يسنده مصنِّفه إلى الأعلام، ويرويه بضمير المتكلِّم، شرط أن يحمل إحساسًا بالذات الفاعلة.[133] وتابعت تهاني شاكر محاولة كيلباترك، فتتبّعت أولى المقاطع السِيَرذاتية في التراث، وهي، فيما ترى، خبرٌ ينسبه الخطيب البغدادي في كتابه *تاريخ بغداد* إلى سلمان الفارسي (ت 656/36)، ويعود إلى القرن

---

[130] Reynolds, "The Fallacy of Western Origins," 21-25.

[131] Ibid., 29.

[132] الغامدي، *كتابة الذات*، 34.

[133] Hilary Kilpatrick, "Autobiography and Classical Arabic Literature," *Journal of Arabic Literature* 22, no.1 (1991): 3-5.

الأوّل الهجري.[134] أمّا الغامدي فلا يوافق على هذا النهج، لطبيعة الأخبار غير المترابطة و"المتشظّية،" بالإضافة إلى صعوبة التأكّد من صحّة نسبة أيٍّ منها.[135]

أمّا السير الذاتية التي تصدر في مؤلَّف مستقل، فإنّ الباحث يحيى عبد الدّائم سعى لتأصيلها في التّراث. واعتَبَر أنّ جذور السيرة الذاتيّة، وإنْ وُضِع مصطلحُها حديثًا، تعود إلى مؤلَّف ابن خلدون، *التّعريف بابن خلدون ورحلته شرقًا وغربًا*.[136]

وقد وجد دوايت راينولدز خلال تقديمه لكتاب *تأويل الذات: السيرة الذاتيّة في التقليد الأدبيّ العربيّ* (2001)[137] أنّ جنس السيرة الذاتيّة اكتمل تأسيسه بعد القرن الثاني عشر، مع أنّ بعض القطع السِيَرذاتية تعود بنا إلى القرن التاسع.

أمّا ثيمتَا كتابة السيرة الذاتيّة في التراث العربيّ، فهما، باعتقاد راينولدز والغامدي، التَحدُّث بنعمة الله والحثّ على الاحتذاء بكاتب السيرة. ويقابل ذلك ثيمةَ الكَشْف أو الاعتراف في العصور الوسطى الغربيّة، إذ شدّدتِ الاعترافات على إخطار العامّة بزلل الفرد وقصوره ليتجنّبها الآخرون، بينما شدّدَت السير العربية على

---

[134] تهاني شاكر، *السيرة الذاتية في الأدب العربي: فدوى طوقان وجبرا ابراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002)، 38.

[135] الغامدي، *كتابة الذات*، 28.

[136] عبد الدائم، *الترجمة الذاتيّة*، 37.

[137] Dwight F. Reynolds, introduction to *Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition,* ed. Dwight F. Reynolds (London: University of California Press, 2001), 5-9.

المثاليّة الروحيّة والحثّ على الاقتداء بكاتب السيرة.[138] بالإضافة إلى ذلك، يحدِّد السيرة الذاتيّة في التراث العربي فِعْلُ كتابة الذات وليس خصائصَ شكليّة للنصّ.[139]

2. *السيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث*

يقول توماس فيليب إنّ منتصف القرن العشرين يمثِّل ذروة كتابة السيرة الذاتيّة العربيّة.[140] بينما يرى رووكي أن التنامي في السيرة الذاتيّة قد بدأ منذ الخمسينيّات والستينيّات وهو ما يزال في تصاعدٍ مستمر. ويرى فيليب أنّ عدد المذكرات العربية أكثر من عدد السِيَر العربيّة، وذلك برأيه لأنّ اهتمام السيرة الذاتيّة يتركّز على الذات، فيما هو في المذكّرات على الآخرين،[141] بينما لا يقيم رووكي فارقًا بين المذكّرات والسير الذاتيّة.

ويرى إشتِفان قِلْد أنّ هناك احتمالات ثلاثة لاستهلال السيرة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث. في أوّلها يقوم الراوي، أو من ينوب عنه، بكتابة مقدّمة، كما كتب إدوارد سعيد مقدّمة *رأيتُ رام الله*. وفي الاحتمال الثاني يبدأ الراوي بمقطع سرديٍّ يذكر فيه الزمان والمكان ومناسبة كتابة السيرة الذاتيّة، وهذا ما قامت به لطيفة

---

[138] Ibid., 3.

[139] Ibid., 2.

[140] Philipp,"The Autobiography in Modern Arab Literature and Culture," 579.

[141] Ibid.

الزيّات (يذكر قِلْد *حملة تفتيش* مثالاً على هذا الاحتمال). وفي الثالث يستعيد الراوي "الذكرى الأولى" التي يعلن أنّها اللحظة المفصليّة لتشكُّل أناه.[142]

وبالرغم من الملاحظات المتباينة، يُجمع قِلْد وفيليب ورووكي، ومعهم عبّاس، على أنّ السيرة الذاتيّة قد حقّقَت مكانتها في الأدب العربي الحديث مع *الأيام* لطه حسين الصادرة في العام 1929.[143] يصِف الناقد محمّد الباردي أثر *الأيّام* قائلاً، "وقد كان أثره في الأدب العربي الحديث أشبه بأثر اعترافات روسو في الأدب الفرنسي في القرن التّاسع عشر. إذ وضع حجر الزّاوية لجنسٍ أدبيّ جديد، هو ما سيسمّى اصطلاحًا 'سيرة ذاتيّة.'"[144] وفيما يعترف عبّاس بدور *الأيّام* المركزيّ في الأدب العربي، يعتبر أنّ *الساق على الساق فيما هو الفارياق*، الصادرة في العام 1855، هي أوّل سيرة ذاتيّة ظهرتْ في العصر الحديث. وأعرض فيما يلي نبذة عن المؤلّفَين، *الأيّام* و*الساق على الساق*، وإشكاليّاتهما.

أ. سرديّة *الساق على الساق فيما هو الفارياق*

---

[142] Stefan Wild, "Searching for Beginnings in Modern Arabic Novel," in *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, eds. Robin Ostle, Ed de Moor, and Stefan Wild (London: Saqi Books, 1998), 82.

[143] طه حسين، *الأيّام*، أجزاء ثلاثة (القاهرة: مطبعة المعارف 1975).

[144] الباردي، *عندما تتكلّم الذات* (دمشق: دار اتحاد الكتّاب، 2005)، 6.

نشر أحمد فارس الشدياق كتابه، *الساق على الساق فيما هو الفارياق أو أيّام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام*،[145] في باريس في العام 1855. يقع الكتاب في أكثر من سبعمائة صفحة من القطع الطويلة، يتتبّع خلالها الراوي مراحل حياة بطله الفارياق منذ ولادته حتّى زواجه وسفره.[146] يَجمع نصّ الشدياق بين الاستطراد وصرامة المبنى، وذلك، كما ترى الناقدة رضوى عاشور، "علامة وعيه [الشدياق] بالشكل وجواز مروره بين كبار الكتّاب القادرين على 'دقّة السلك'."[147] أمّا من حيث الأسلوب، فيتوجّه راوي *الساق على الساق* إلى قارئه ويخاطبه مباشرة. ويتخلّل النص مقامات أربع، إضافةً إلى مقاطعَ شعريّة. ويستخدم الشدياق شتّى أنواع البيان من المترادفات وغريب اللغة والتورية والجناس والطباق. علاوةً على هذا، يسرد الراوي أحيانًا تأمّلاته، وأحيانًا أخرى ينقل أفكار بطله–الفارياق ومشاعره.

يحتوي *الساق على الساق* نقدًا للبيئتَين الغربيّة والشرقيّة.[148] ففي ذيل الكتاب، على سبيل المثال، يورد الشدياق أخطاء المستشرقين، وهو ما تفسّره عاشور في السياق الاستعماريّ، فترى أنّ الشدياق يؤكّد ذاته، ليس بالمعنى الفرديّ فحسب بل بالمعنى الجماعيّ، أمام الاستعمار الذي ينفي الجدارة التاريخيّة للآخر. كما ترى

---

[145] أحمد فارس الشدياق، *الساق على الساق فيما هو الفارياق: أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام*، تقديم يوسف قزما خوري (بيروت: دار الكتب، 2009).

[146] إضافةً إلى الشدياق، كتب علي باشا مبارك (1824–1893) في أواخر القرن التاسع عشر (1889) سيرة ذاتيّة. وذلك ضمن كتابه *الخطط التوفيقيّة*. وقد قام بعض الباحثين باستخراج الجزء الذاتيّ من الكتاب ونشره. وكذلك كتبَت الأميرة العمانيّة سالمة بنت السيّد سعيد بن سلطان(1888)، سيرة ذاتية، ولكنّها باللغة الألمانية. وقد اشتملتْ سيرتها على اعترافات تسرد فيها احتفاظ والدها بأكثر من سبعين جارية وزوجة شرعية واحدة، واشتراكها في مؤامرة ضدّ أخيها السلطان ماجد، وحبّها لشابٍّ ألمانيّ وهروبها إلى ألمانيا واعتناقها النصرانيّة كي تتزوّجه. انظر: شاكر، *السيرة الذاتية في الأدب العربي*، 71.

[147] رضوى عاشور، *الحداثة الممكنة: الشدياق والساق على الساق، الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث* (القاهرة: دار الشروق، 2009)، 28.

[148] انظر: عبّاس، *فنّ السيرة*، 141–2؛ عاشور، *الحداثة الممكنة*، 127–133.

عاشور أنّ الشدياق يرفض القطيعة بين التراث والحداثة، التي كرّسها الطهطاوي، ويسعى إلى مواصلة القديم وتحديثه.[149] ولكنْ هل يُعتبر هذا المؤلَّف سيرة ذاتيّة؟

يعتقد عبّاس وعبد الدائم أنّ الشدياق ضمَّن كتابه مقاطعَ سِيَريّة تحكي أخباره وظروفه وآراءه، ولكنّه اعتمد شكلاً وأسلوبًا أبعداه عن شكل السيرة الذاتيّة الفنّي.[150] أمّا عاشور فتعتبر أنّ *الساق على الساق* نصٌّ روائيّ يتضمّن شخصيّة سيرذاتيّة، "اختار لها مُنشئها [الشدياق] اسمًا منحوتًا من المقطع الأوّل من اسمه، فارس، والمقطع الأخير من اسم عائلته، الشدياق."[151] وأنا فأنطلق من تعريف لوجون، لأدعم قراءة عاشور لـ*الساق على الساق*، وبخاصّة فكرة البطل السيرذاتيّ في عمل سرديّ تخييليّ. فصحيح أنّ تفكيك اسم البطل "الفارياق" إلى "فار" و "ياق" يُحيل إلى اسم المؤلِّف الكامل، فارس الشدياق، ولكنّ الصحيح أيضًا أنّ الشدياق لم يصرِّح أنّه يدوّن سيرته. ولا يجوز افتراض تماه بين السارد والمؤلِّف من غير تصريح من الأخير، وخاصّة أنّ الشدياق تبنّى غاية أخرى في مؤلَّفه، يُبيّنها في باب "التنبيه من المؤلّف،": "إنّ جميع ما أودعتُه في هذا الكتاب، إنّما هو مبنيّ على أمرَين أحدهما إبراز غرائب اللّغة ونوادرها، فيندرج جنس الغريب، نوع المترادف، والمتجانس... والأمر الثاني ذكر محامد النساء ومذامهنّ."[152] من جهة أخرى، يعتقد جابر عصفور بمرونة

---

[149] عاشور، *الحداثة الممكنة*، 130–132.

[150] عبّاس، *فنّ السيرة*، 141–142؛ عبد الدايم، *الترجمة الذاتيّة*، 52.

[151] عاشور، *الحداثة الممكنة*، 17.

[152] الشدياق، *الساق على الساق*، iv.

حدود السيرة الذاتيّة، ولذلك يرى في *الساق على الساق* سيرةً ذاتيّة تكشف عن تحوّلات مؤلّفها، وتحمل تاريخًا فرديًّا يتّصل بالتاريخ العام.[153]

ب. سرديّة *الأيام*

جال طه حسين في واحة الذاكرة، ليروي سيرته على دفعات ثلاث، فجاءت *الأيّام* مشكّلة الحجر الأساس في معمار فنّ السيَرة الذاتيّة. فجُلّ نقاد الرواية العربية، بحسب روجر آلن، يحيلون على *الأيّام* باعتبارها مؤسِّسة لجنسَي السيرة الذاتيّة والرواية في آنٍ.[154] أما إحسان عبّاس فيقول إنّ لـ*الأيّام* مكانةً "لا تتطاول إليها أيّ سيرة ذاتيّة أخرى، في أدبنا العربيّ، وخاصّة في الجزء الأوّل منه،"[155] ويعود ذلك لمزايا كثيرة منها: طريقة القصّ، والأسلوب، والعاطفة الكامنة في ثنايا النصّ، والقدرة الفنيّة على رسم بعض الصور الكاملة للأسخاص، والقدرة على السخريّة "في ثوب جادّ حتى تظهر وكأنّها غير مقصودة."[156]

رغم ذلك يختلف الباحثون في تحديد هويّة *الأيّام* الأدبيّة، فمنهم مَن يعتبر أنّ *الأيّام* خلوٌ من ميثاق السّيرة الذاتيّة، مثل عبّاس الذي رأى أنّ استخدام صيغة الغائب خلال السرد قد أدخلَت عليه عنصر الخيال،

---

[153] عصفور، *زمن الرواية*، 174–175.

[154] Roger Allen, *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction* (New York: Southern Universities Press, 1995), 36.

[155] عباس، فنّ السيرة، 142.

[156] نفسه.

كما أنّ إخفاء أسماء الأشخاص والأماكن قد قلّلا من قيمة العمل التاريخيّة.[157] غير أنّ ميثاق السيرة، أي علاقة التّطابق بين السّارد والمؤلّف والبطل، يتمّ في نهاية الجزء الأوّل، عندما يستخدم السارد ضمير المتكلّم ليخاطب ابنته، قائلاً "إنّك يا ابنتي لساذجة سليمة القلب، طيّبة النّفس، أنت في التّاسعة من عمرك." ثمّ يأتي على ذكر ضرره عندما يشبّه نفسه بأوديب الملك فاصحًا بذلك عن تطابق السارد مع البطل "الفتى". ولمّا كان المؤلِّف كالسارد ضريرًا، ومتزوّجًا من امرأة فرنسية، ولديه ابنة في التاسعة من عمرها، فإنّ شخصيات المؤلِّف والسارد والبطل تتطابق، وينعقد بالتالي ميثاق السيرة الذاتيّة.[158]

لا تناقش فدوى مالطي دوغلاس جنس *الأيّام* الأدبيّ، إذ تعدّها سيرة ذاتية لا جدال حولها، ولكنّها تتتبّع ثيمة العمى باعتبارها زنزانة تسجن الراوي. فترى أنّ العمى–السجن الذي تحيل عليه *الأيّام* مزدوج، فهو عمى جسديّ وعمى اجتماعيّ، ويشكّل الحوار بين هذين النوعَين من العمى السياق الذي يجمع الأجزاء الثلاثة للسيرة الذاتيّة. كما يحيل نوعا العمى على ثنائيّات التقليد/الحداثة والشرق/الغرب الحاضرة في النصّ.[159]

ومهما يكن من أمر، فإنّ كتاب *الأيّام* لطه حسين يعدّ النصّ الأدبي المؤسِّس لجنس السّيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث. وقد تأثّر به كُتّاب السِيَر، نذكر على سبيل المثال *طفل في القرية* (1946) لسيّد قطب، و*تربية سلامة موسى* (1947) لسلامة موسى، و*كتاب حياتي* (1978) لأحمد أمين، ومعي (1981) لشوقي ضيف.

---

[157] نفسه، 143.

[158] الباردي، *عندما تتكلّم الذات*، 20–23.

[159] Ibid., 14-16.

3. *مسار الذات في السيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث*

يتناول صبري حافظ في مقالته "رقش الذات لا كتابتها" مسار الذات الكاتبة في السِيَر الذاتيّة ويقسِّمه إلى مراحل ثلاث. ويناظر حافظ بَين التحوّلات التي طرأت على كتابة الذات وبين مراحل تحوّل المجتمع العربيّ، من مجتمع مستعمَر في بداية القرن العشرين، فمجتمع أنجز استقلاله في الربع الثالث منه، إلى مجتمع وقع في قبضة التَبَعِيَّة والاستعمار الجديد في العقدَين الأخيرَين منه.[160]

افتُتَنَت الذات الكاتبة، بحسب حافظ، بالمستعمِر الأوروبيّ في المرحلة الأولى في منتصف القرن التاسع عشر، ولكنّها كانَت ذاتًا واثقة بهويّتها وبمشروعها. على خلاف حافظ، يرى ريتشار فان ليوان أنّ القرن التاسع عشر فرض على الأدب الذاتيّ سؤال الهويّة، فمع بداية التدخّل الأوروبيّ، اهتزّت العلاقات الاجتماعيّة التقليديّة، وكان على المثقّفين إعادة تعريف هويّتهم وتحديد موقفهم من الاستعمار الأوروبي والقِيَم الجديدة التي حملها معه.[161]

أمّا الذات في المرحلة الثانية، وهي مرحلة الاستقلال، فهي ذات مُساءَلة ومسائلة. فالذات لم تعُد، بحسب حافظ، تلك الذات المتماسكة في مواجهة المستعمِر، بل بدأَت تواجه التناقضات والتوجّهات المختلفة داخل مجتمعها، وينمو هذا الشك بالذات حتى نصل إلى المرحلة الثالثة.

---

[160] صبري حافظ، "رقش الذات لا كتابتها: تحوّلات الاستراتيجيّات النصيّة في السيرة الذاتية،" *ألف: مجلّة البلاغة المقارنة*، عدد 22 (القاهرة: الجامعة الأميركيّة في القاهرة، 2002): 22.

[161] Richard Van Leeuwan, "Autobiography, Travelogue and Identity," in *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature,* ed. Robin Ostle, Ed de Moor, and Stefan Wild (London: Saqi Books, 1998), 27.

تنهار أحلام الاستقلال في المرحلة الثالثة جرّاء الهزيمة في حرب حزيران 1967 والوقوع تحت سياسات الاستعمار الجديد، فتتشظّى الذات في هذه المرحلة وتَنقسِم على نفسها. ويورد حافظ أمثلة عدّة على هذه الذات، منها السيرة الجريئة لمحمّد شكري، *الخبز الحافي* (1972)، و*حملة تفتيش: أوراق شخصيّة* للطيفة الزيّات التي تتناولها رسالتنا هذه.

أمّا مراحل السيرة الذاتيّة النسائيّة، فتقسِّمها الباحثة أمل التميمي إلى مرحلتَين. تبدأ الأولى مع مرحلة محاربة المستعمِر مِن مطلع القرن العشرين حتّى منتصفه. وعلى الرغم من قلّة الإنتاج، كانت النساء العربيّات، خاصّةً في مصر ولبنان وسوريا، يكتبن عن معركتهنّ ضد الجهل والحجاب والاضطهاد الاجتماعي والسياسي. ويتنامى الإنتاج وتبرز فكرة الحريّة الشخصيّة إلى جانب الصراعَين السياسي والاجتماعي في المرحلة الثانية، مِن منتصف القرن حتى نهايته، بخاصّة مع مطلع الثمانينيات.[162]

غير أنّ الباحث حاتم الصكر[163] يرى أنّ لكاتبة السيرة الذاتيّة، أيًّا كانت هذه الكاتبة وإلى أيّ مرحلة انتمَت، حضورًا مستعادًا من الهامش. فكاتب السيرة الذاتيّة يُنتِج أعماله في مجتمع ذكوريّ، ساهم هو في صياغة لغته وخطابه ووضع أعرافه، فيما تكتب المرأة في المجتمع كصوت هامشيّ. على أنّ موقع الكاتبة الهامشيّ يمنحها فرصة لتشكيل خصوصيّة أسلوبيّة، من أبرز ملامحها، بحسب الصكر، "أسلوب قصصيّ يلجأ إلى التشظّي."[164]

---

[162] أمل التميمي، *السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر* (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005)، 29–35.

[163] حاتم الصكر، "السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهري،" *مجلة فصول*، العدد 63 (2004)، 208.

[164] نفسه.

أمّا الناقد عبد الله محمّد الغذّامي فيعتقد أنّ التمييز بحقّ المرأة يبدأ من اللغة وخاصّة اللغة المكتوبة[165] فـ"الشاهد التاريخيّ يشير إلى أنّ الرجل هو سيّد الكتابة." [166] فقد سار الملفوظ العربيّ في وجهة صار فيها حضور المذكّر هو جوهر اللغة[167] وخرجَت المرأة من المتن اللغويّ إلى الهامش لتتحوّل "إلى موضوع ثقافي، ولم تعد ذاتًا ثقافيّة ولغويّة."[168] ورغم أنّ الكاتبة قد تؤنّث اللّغة، تبقى ذاكرةُ اللّغة الداخليّة ذاكرةَ فحولة قادرةً على جعل الذات الأنثوية ضدّ ذاتها، واللغة ضدّ لغتها، فكأنّ ذاكرة الكاتبة تتحرّك ضدّ نفسها.[169] ويُعطي الغذّامي حكاية الجارية "تودُّد" كتمثيل لنظريّته: فبعدما هزمَت تودّد الرجال منحها الخليفة هارون الرشيد أمنية، وهنا عادت إليها "ذاكرة اللغة لتجعلها تختار العودة إلى العبوديّة والعودة إلى بيت سيّدها."[170] مع ذلك، يحثُّ الغذّامي المرأة على أنْ تأخذ من محاولة تأنيث اللغة أولويّة لها.

ويأتي القهر الاجتماعي، المتمثّل في العادات والتقاليد، ليلجم كاتبة السيرة الذاتية، بحسب الناقدة يمنى العيد.[171] ومع أنّ بعض التقاليد قد تحدّ من حريّة كاتب السيرة الذاتيّة، فالمحظورات المفروضة على المرأة تفوق تلك المفروضة على الرجل، لجهة حقّ الاختيار وتحديد الحركة والجنسانيّة والجنس، وذلك بالإضافة إلى

---

[165] عبد الله محمد الغذّامي، *المرأة واللغة* (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996)، 27.

[166] نفسه.

[167] نفسه.

[168] نفسه، 29.

[169] نفسه.

[170] نفسه، 205.

[171] يمنى العيد، "السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة،" مجلة *فصول*، العدد الرابع (شتاء، 1997)، 12.

قوانين تمييزيّة قد تصل أحيانًا إلى حدّ حماية التسلّط أو العنف النفسي أو الجسديّ.[172] يحدُّ هذا كلّه من جرأة المرأة على كتابة سيرة ذاتيّة تبوح فيها وتثور عبرها. ولعلّ غياب الحريّة والسكوت عن الجسد وذكوريّة اللغة أمور تجعل الكتابة الذاتيّة النسويّة أقرب إلى وسيلة دفاعيّة، تذود الكاتبة من خلالها عن ذاتها جسدًا ولغةً ورغبات، ولذا تبتكر المرأة في السيرة الذاتيّة "اللغة الغائبة" بتعبير زليخة أبو ريشة.[173]

وعليه، هل تكفي السِير الذاتيّة النسويّة كمذكرات *طبيبة* (1980) لنوال السعداوي، و*القبيلة تستجوب القتيلة* (1981) لغادة السمّان، و*رحلة جبليّة–رحلة صعبة* (1985) لفدوى طوقان، و*حملة تفتيش: أوراق شخصيّة* (1992) للطيفة الزيّات، وغيرها الكثير، للقول إنّ هناك سيرة ذاتية نِسوية؟ يجيب الصكر بـ"نعم. ولا!! السيرة الذاتيّة تتقدَّم – كالمرأة نفسها– من هامش الأجناس الأدبيّة وهامش القراءة إلى المتن منها. ولكن بمصارعة المحدّدات والتضحية بكثير من توقّعات القراءة التي لا تريد، كفعل ينجزه [قارئ]، أن تريه ما يمكن تخيّله نواقص أو معايب أو تحديّات لثوابته." [174]

تاء. ميثاق السيرة الذاتيّة في *حملة تفتيش* و*رأيتُ رام الله*

---

[172] الصكر، "السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهري،" 208–212.

[173] زليخة أبو ريشة، *اللغة الغائبة: نحو لغة غير جنسوية* (عمان: مركز دراسات المرأة، 1996)، 11.

[174] الصكر، "السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهري،" 212–214.

انطلاقًا مما تقدّم، أبحث في ماهيّة النصَّين المتناولَين، *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة* و*رأيتُ رام الله*، وفي الدواعي إلى اعتبارهما سيرتَين ذاتيّتَين، مستندةً في ذلك على ميثاق السيرة الذاتيّة الذي حدّده لوجون، كما أسلفنا في ثنايا البحث، وعلى الشروط الأربعة التي وضعها:[175]

أوّلها، أن تكون السيرة الذاتيّة بمجملها حكيًا نثريًا. وثانيها، أن يتطابق فيها المؤلّف والراوية والشخصية الرئيسيّة. ويستند معيار التطابق على المعيار الشخصيّ لا على المعيار النحويّ من حيث استخدام الضمائر، فيجوز سرد الراوية على سبيل المثال بضمير الغائب، كما فعلتْ لطيفة الزيّات في مقاطع من سيرتها. ثالثها، أنْ يَنظُم السيرة الذاتيّة، ظاهريًا أو عبر إعادة تركيب بنيتها، منظورٌ زمنيٌّ استعاديٌّ. ورابعها، شرطُ وعي الذات الكاتبة لفرديّتها ولعلاقتها الجدليّة مع السياق المستعاد، بأبعاده الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة. وعليه، تكون متاهات العوالم الفرديّة هي الموضوع الأساس في السيرة الذاتيّة.

1. *الميثاق السِيَري في حملة تفتيش: أوراق شخصيّة*

تقسّم لطيفة *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة* إلى جزءَين. يعود الجزء الأول إلى فترة مرض شقيقها الأكبر ووفاته، ويعود الجزء الثاني إلى فترة سجنها في سجن القناطر عام 1981. ولا تستجيب الكتابة النثريّة إلى ترتيب زمنيٍّ تتابعيٍّ، بل تتشظّى لطيفة في أمكنة الذاكرة وأزمنتها. فيأتي الزمن السرديّ متكسّرًا ومتداخلاً، فيما

[175] لوجون، *الميثاق والتاريخ الأدبي*، 22–25.

تسمّيه العيد بـ"البازيل،"[176] وما يراه الصكر من سمات السيرة الذاتيّة النسائيّة،[177] وما تراه كاروث من سمات الكتابة بعد الصدمة.[178] وتَتَنقَّل الراوية بين السرد بضمير المتكلِّم (الأنا) والسرد بضمير الغائب (هي). وهذا، كما أبيّن في فصل "مسارات الصدمة،" من خصائص سرد الذات بعد الصدمة.

فهل عقدَت المؤلِّفة ميثاق السيرة الذاتيّة مع قارئها؟ يُحيل العنوان: *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة*، إلى فعل تفتيش وتنقيب في أوراقٍ تخصّ فردًا بعينه. بعد العنوان مباشرةً، تصف الراوية شقيقها المحتضر. فتقول:

> في الغرفة المجاورة يحتضر أخي عبد الفتّاح، لا يعرف أنّه يحتضر، ولا أحد سواي في البيت يعرف. منحه الطبيب فسحة من العمر من ثلاثة إلى ستّة أشهر. ما بين فترات التمريض، وصناعة البسمات والدعابات وتزوير الروشتات حتى لا يعرف أخي بطبيعة مرضه، وبحقيقة أنّه يحتضر، أجلس لأكتب، أدفع الموت عنّي فيما يبدو أنّها سيرة ذاتيّة لا يُكتَب لها الاكتمال. يموت أخي في مايو 73، وتتوقّف مع موته سيرتي الذاتيّة. وفي ما يلي ما كتبت في هذه الفترة.[179]

تعقد المؤلّفة، من ثمّ، ميثاقَ السيرة الذاتيّة منذ الفقرة الأولى. على أنّ الزيّات تمزج في ميثاقها بين تقنيتَي الاسترجاع والاستشراف. فتستهلّ الفقرة بإعلان مرض شقيقها، لتختمها باستشراف موعد وفاته في أيار 1973. وعليه، تتوزّع هذه الفقرة على زمنَين. أوّلهما كُتب خلال فترة مرض شقيقها، وثانيهما كتب بعد وفاته،

---

[176] العيد، *الرواية العربية*، 22.

[177] نفسه.

[178] Caruth, "Introduction: Recapturing the Past," 151- 157.

[179] *حملة تفتيش*، 6.

وإلاّ فكيف لها أن تعلم بموعد الوفاة؟ ورغم أنّ الراوية لا تذكر الزمن الذي بدأت فيه بالكتابة، يشير النصّ إلى أنّ الطبيب قد اكتشف مرض عبد الفتّاح في كانون الأوّل 1973.[180]

يرى إشتيفان ڤِلْد أنّ ما قامت به الزيّات في القسم الأوّل من *حملة تفتيش* هو كتابة بشكل دائريّ، أي سرد ينطلق من الحدث ليعود في النهاية إليه. وأضيف على ملاحظة ڤِلْد، أنّ القسم الأوّل من السيرة الذاتيّة يماثل، بدائريّته، شكل الفقرة الأولى. ففي الحالتَيْن تبدأ الراوية بالكتابة عن وفاة شقيقها، وترتحل في الذاكرة بعد ذلك، لتعود إلى حادثة وفاته. ومن الملاحظ أنّ استهلال *حملة تفتيش* بإعلان العزم على كتابة سيرة ذاتيّة، هو أحد الأنماط الثلاثة التي يذكرها ڤِلْد لاستهلال السيرة الذاتيّة العربيّة الحديثة.[181]

بناء على ذلك، عقدَت الراوية ميثاق السيرة الذاتيّة وألَّفتْ الجزء الأوّل من *حملة تفتيش* الذي يشتمل نصوصًا تخييليّة اختارتْها من أزمنة مختلفة، على الترتيب الآتي:

الجزء الأوّل: "1973"

فقرة استهلاليّة تتضمّن ميثاق السيرة الذاتيّة.

المتوالية الأولى تتناول طفولة الزيّات وصولاً إلى لحظة مشاهدتها مجزرتَي شارع العبّاسي وكوبري عبّاس، وعنوانها: "1973: مارس 1973."

المتوالية الثانية تتناول موضوعَي هزيمة حزيران 1967 وطلاق الراوية، وعنوانها: "1967."

النصوص التخييليّة:

---

[180] نفسه، 98.

[181] Wild, "Searching for Beginnings in Modern Arabic Novel," 82.

1) مشروع رواية يعود إلى العام 1963، وعنوانه "1963: مشروع رواية."

2) مقتطف من رواية *في سجن النساء*، ألّفَتْها الراوية في العام 1950 ولم تُنشر، وعنوانه "1950: من كتاب بعنوان في سجن النساء".

3) مقتطف من رواية *الرحلة*، ألّفَتْها الراوية في العام 1962، ولم تكتمِل، وعنوانه "1962: من رواية لا تكتمل باسم الرحلة."

المتوالية الثالثة تستعيد خلالها الراوية حادثة وفاة شقيقها، الواقعة في 20 تشرين الأول 1973، وعنوانها "1973: 20 أكتوبر 1973."

الجزء الثاني: "1981"

المتوالية الأولى عنوانها "من كتابات كُتبَت في سجن القناطر الخَيريّة سنة 1981،" وتقع في فرعَين:

1) الفرع الأوّل يتناول زواجها الثاني، وعنوانه "1."

2) الفرع الثاني يتناول سجن الحضرة في الإسكندرية، وعنوانه "2."

المتوالية الثانية تتناول حملة تفتيش وقعَت في سجن القناطر، وعنوانها "حملة تفتيش سجن القناطر 13 نوفمبر 1981."

يُعنى ميثاق السيرة الذاتيّة بالجزء الأوّل فحسب من *حملة تفتيش*، إذ تبدأ الراوية بتدوين الجزء الثاني في زمكان مختلف، وهو سجن القناطر في العام 1981، ولا يتضمّن هذا الجزء مقدّمة أو فقرة استهلاليّة تشير إلى نوع السرد الأدبيّ. على أنّه من الجائز اعتبار الجزء الثاني استمرارًا للسيرة الذاتيّة، فلطيفة تصف *حملة تفتيش*، في مقابلة لمجلّة *فصول*، بالعمل المتكامل الذي يشكّل سيرة ذاتيّة غير تقليديّة، تقول، "قد انتهَيتُ أخيرًا

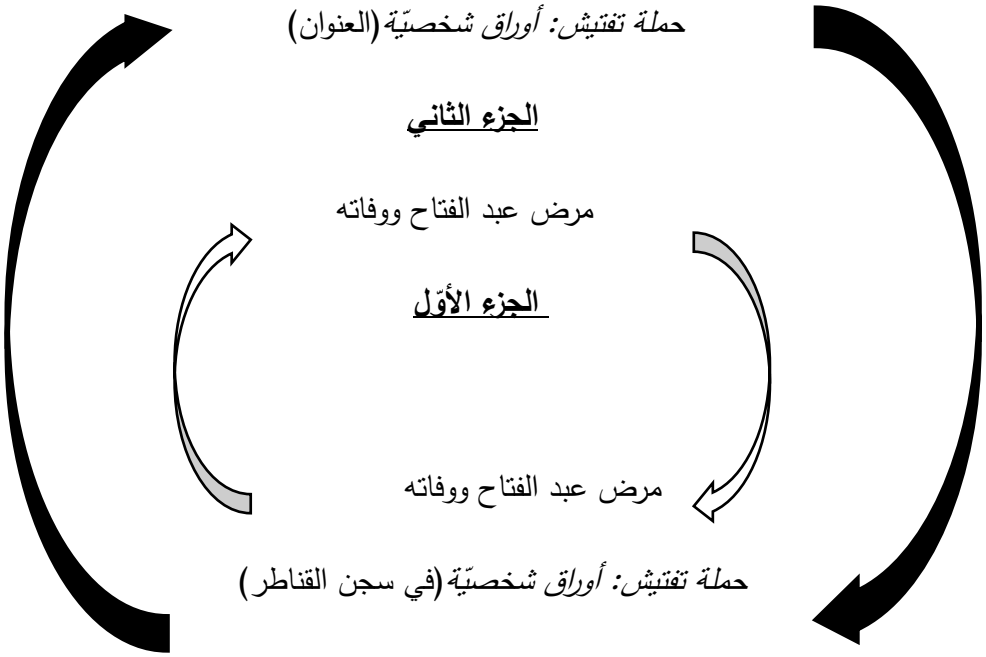
من عمل يصعب وصفُه، فهو قطعًا ليس بالرواية، وهو قطعًا ليس بالسيرة الذاتيّة التقليديّة، إن انطوى على جزء من هذه السيرة [التقليديّة] يكتسب شكلاً غير تقليديّ."[182] فلعلّ لطيفة تقصد بـ"الجزء التقليديّ" الجزءَ الأوّل وبالجزء غير التقليديّ النصوصَ التخييليّة والجزءَ الثاني من سيرتها.

ونستدلّ أيضًا على تكامل العمل عندما تختم الراوية الجزء الثاني بمشهدٍ يحيل على القسم الفرعيّ من عنوان سيرتها، *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة*: ترتخي الراوية في زنزانة السجن، وتقرّر أنّها تستطيع في الحال أن تنظِّم أوراقها الشخصيّة "التي رقدَت مخلوطة في مخابئها السريّة."[183] بالإضافة إلى ذلك، يشير عنوان الفصل الأخير "حملة تفتيش: سجن القناطر 13 نوفمبر 1981" إلى القسم الأساسيّ من عنوان السيرة. بالإمكان القول إنّ السيرة الذاتيّة، بجزءَيها، تعتمد نمط كتابة دائريّ، وليس الجزء الأول فحسب كما يرى فِلْد. فرغم أنّ التجاور والتداخل بين موضوعات *حملة تفتيش* يعبّر عن وَعي مفكّك، يشكّل هذا التجاور دوائر سرديّة، الواحدة ضمن الأخرى، تَسِم العمل بالتكامل، فيما يبدو أنّه نصوص اختارتها المؤلّفة لتشكِّل مجتمعةً سيرتها الذاتيّة، على الشكل الآتي:

---

[182] لطيفة الزيّات، "الكاتب والحريّة،" *لطيفة الزيّات: الأدب والوطن*، تحرير سيّد بحراوي (القاهرة: مركز البحوث العربية: 1996)، 13–17.

[183] نفسه، 175.



نخلص إلى أنّ المؤلِّفة تجمع كتابات شخصيَّة تعود إلى فترتَين منفصلتَين أي عامَي 1973 و1981، وتؤلِّف بينهما من خلال ضمّهما في مؤلَّف واحدٍ، تصنّفه في زمن يختلف عن زمن كتابة النصوص، وهو النصف الثاني من القرن العشرين (1992). كما تضيف الراوية، وهي قيد التصنيف، تعليقات لها فوق النصوص الأولى، وتضعها بين مزدوجَين.[184] يؤدّي ميثاق السيرة الذاتيّة إلى تطابق المؤلِّفة مع الراوية والشخصيّة الرئيسة، وذلك رغم أنّ الراوية تستخدم الضمير الغائب (هي) لوصف ذاتها في أحيانٍ كثيرة.[185]

---

[184] تضيف الراوية مجموعة من التعليقات أو الملاحظات التي تفسّر النصّ وتحلّله. فتشير إلى السرد المتقدِّم بصيغة الماضي، أو تستخدم صيغًا زمنيّة مثل "الآن،" أو تضيف معلومات جديدة. أذكر على سبيل المثال لا الحصر: "أكسرُ الحصار إلى منطقة التفتيش، (تغيب عن ذهني لحظتَها الحكايات التي يتداولها السجن[...]." ولا سبيل لمعرفة زمن هذه الإضافات. انظر: *حملة تفتيش*، 8، 33، 53، 65، 68، 72، 104، 127، 132، 133، 134، 146، 170، 171.

[185] إن استخدام الضمير الغائب للدلالة على الذات في *حملة تفتيش* تحديدًا، يدلّ على انشطار الذات، ويُعدّ من خصائص الذات المصدومة، انظر: الفصل الرابع من هذا البحث.

2. *الميثاق السِيَري في رأيتُ رام الله*

لا نعثر في الغلاف الأماميّ لـ*رأيتُ رام الله* على عبارة تُشير إلى جنس الكتاب الأدبيّ. أمّا المحتوى فيتفرّع إلى مقدِّمة كتبها إدوارد سعيد وإلى متن ألّفه مريد البرغوثي. وإذ يقول إشتيفان ڤلْد بشيوع المقدّمة كأحد الأنماط الثلاثة في استهلال السيرة الذاتيّة العربيّة،[186] فيما يقول لوجون، كما ذكرتُ، بإمكانيّة أن ينوب شخص عن المؤلّف ويصرّح في التقديم أنّ النصّ هو سيرة ذاتية، أدرس إمكانيّة أن يعقد سعيد في تقديمه ميثاق السيرة الذاتيّة نيابةً عن البرغوثي.

يصف سعيد النصّ قائلاً: "إنّه أرفع أشكال التجربة الوجوديّة للشتات الفلسطينيّ."[187] وينسبُهُ إلى الشاعر "المرموق مريد البرغوثي، المتزوِّج كما يخبرنا في مواضع شتّى من الكتاب، من رضوى عاشور الروائيّة والأكاديميّة المصريّة الممتازة." من اللافت أنْ يستند سعيد إلى المتن ليستقي خصائص المؤلِّف ومجريات حياته، ما مفاده أنّ صفات شخصيّة مريد تتطابق مع صفات المؤلِّف.

وفي وسط المقدِّمة، يستخدم سعيد فعل "سجّل" ليُعيِّن نوع السرد، قائلاً إنّ الكتاب "يُسجِّل بشكلٍ دقيقٍ" مزيجَ المشاعر المصاحبة للعودة إلى فلسطين بعد تجربة المنفى. وهذا ما يعني أنّ المتن يحتوي على سرد

---

[186] Wild, “Searching for Beginnings in Modern Arabic Novel,” 82.

[187] إدوارد سعيد، "المقدّمة،" في *رأيتُ رام الله*، أ.

دقيق للأحداث يُشترط فيه الصدق،[188] وذلك على خلاف السرد التخييلي والإبداع الأدبيّ. إضافةً إلى ذلك، يعتبر سعيد أنّ نسيج الكتاب الشعريّ يمنحه "أصالته المفعمة بالصدق."[189]

غير أنّ سعيدًا ما يزال يُعقِّد السجال حول النوع الأدبيّ عندما يستعين بمفردة "رواية" ليصف العمل قائلاً "إنّ رواية البرغوثي كانت ممكنة [...]."[190] ولكنْ قليل من التدقيق يبيِّن أنّ علّة هذا الخلط تكمن في الترجمة العربيّة، إذ إنّها تستعين بمفردة رواية لترجمة مفردة (narrative) التي يستخدمها سعيد في مقدّمته الإنكليزيّة، فيقول ([...] Barghouti's narrative was made possible).[191]

بناءً عليه، يصف التقديم متنًا سرديًّا تسجيليًّا ذاتيًّا صادقًا، تتطابق فيه مواصفات الشخصيّة الرئيسة مع المؤلِّف. يبقى أن نضيف إلى ما تقدّم أنّ المؤلِّف والشخصيّة الرئيسة تتطابقان مع السارد للجزم بأنّ سعيدًا قد أتمّ ميثاق السيرة الذاتيّة مع القارئ:

يَستخدِم السارد ضمير المتكلِّم (أنا) على امتداد *رأيتُ رام الله*، وينشد أشعار مريد البرغوثي (الشاعر) ناسبًا إيّاها لنفسه، ثم يدّعي أنّ اسمه مُريد البرغوثي. ومع أنّ من الجائز أن تنتحل شخصيّة اسم مؤلّفها وحياته، يرجّح اجتماع هذه العناصر أن يكون *رأيتُ رام الله* سيرة مريد برغوثي الذاتيّة، وأنّ سعيدًا قام بعقد ميثاق سيرة ذاتية مع القارئ نيابةً عنه.

---

[188] إنّ السّجل، في لسان العرب، هو كتاب العهد والصكّ. انظر: مادّة "سجل" في ابن منظور (ت 711 هـ)، *لسان العرب*، تحقيق علي شيري (بيروت: دار إحياء التراث العربيّ).

[189] سعيد، "المقدّمة،" هـ.

[190] نفسه، ج.

[191] Edward W. Said, forward to *I Saw Ramallah*, trans. Ahdaf Soueif (Cairo: The American University Press), viii.

الفصل الثاني: حافز الكتابة المشترك

يتناول هذا الفصل الحافز المشترك لكتابة الذات، إذ تحتاج الذات إلى حافز أو حادث افتتاحيّ أو عامل باعث يحثُّها على الترحال في الذاكرة نحو الحادث الصادم، فعدنان حبّ الله، عالم النفس، يقول إنّه في "وقت أوّل يحدُث الحادثُ الافتتاحي، فيَبعثُ انتقالاً أوليًّا مرتبطًا بالحَدَثِ المدوّن في الذاكرة." [192] في السيرتَين المتناولتَين، حافز الكتابة مشتركٌ ويتمثّل بموت الشقيق الأكبر. أمّا الحِداد على الشقيق فيسوق الراويَين إلى دهاليز ذاكرتَيهما حيث يلتقيان بصدماتهما.

ألف. زمن الاحتضار في *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة*

تكتُب الراوية لطيفة الزيّات الجزءَ الأوّل من سِيرتها الذاتيّة *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة* خلال احتضار شقيقها الأكبر عبد الفتّاح الزيّات. فقد هزّ احتضار عبد الفتّاح كيان الراوية، ودفعها إلى الترحال في الذاكرة، وذلك لسببَيْن:

أوّلهما، إنّ الراوية كانت تكتم خبر مرض عبد الفتّاح المميت عنه وعن عائلتها. بالرغم من أنّ طبيب عبد الفتّاح في مستشفى "هارلي ستريت" في لندن قد حثَّها على إخبار عبد الفتّاح أو بقيّة عائلتها بطبيعة

---

[192] حب الله، *الصدمة النفسيّة*، 36.

المرض، أبَت الراوية ذلك، وعلّلت الأمر بأنّ شقيقتها كانتْ تعيش صدمة فقدان زوجها المبكّر، وشقيقها محمّد بالكاد أفلت من جلطة بالمخ وما زال يتعافى.[193] وهنا، تصادر الراوية حقوق المريض وعائلتها، وتستبدّ بالمعرفة، فتدعّي لنفسها دور الراعي المطلق.

السبب الثاني هو أنّ الراوية عايَشتْ عبد الفتاح فترةَ مرضه، وهي الفترة عينُها التي كتبتْ فيها القسم الأوّل من سيرتها الذاتيّة. لقد لعب عبد الفتاح في حياتها دور الوالد والراعي والرفيق،[194] فهو من دعمها في نشاطها السياسيّ ووقف بجانبها في لحظاتها الشخصيّة الحرجة مثل طلاقها من زوجها الثاني.[195] أمّا بعد مرضه، فنمَت بينهما علاقة الأمّ بطفلها. فالراوية، التي لم تنجب، لعبَت دور الوالدة الحنون التي ترعى ولدها وهو على فراش مرضه، كما تصرّح الزيّات. وقد جعل هذا الانزياح عبدَ الفتّاح يشغل، بالإضافة إلى دورَي الوالد والصديق، دورَ الابن؛ تضيف الراوية بأنّه "بعد أن كان الأب أصبح الابن والأب معًا، والسّمير والصديق والموجِّه وطفلي المدلّل معًا."[196]

أمّنَت العلاقة بعبد الفتّاح إحساسَي البنوّة والأمومة للطيفة، ولذلك صعُب عليها تقبّل خبر احتضاره، فعاشَت صراعًا بَيْن واقع احتضار شقيقها وأُمنية شفائه. وعليه، كذّبَت توقّعات الطبيب، وأخذَت تبحث عن حلول فوق–طبيعيّة. فكانت تبقى في فراشها مسهدة إلى الصباح تكذّب الطبيب، وتكابد آلامها الروماتيزميّة، وتدعو ربّها أن ينقذ عبد الفتّاح:

---

[193] *حملة تفتيش*، 101.

[194] نفسه، 103.

[195] نفسه، 68.

[196] نفسه، 105.

ولمدة شهور ظللت أتقلب في فراشي وأنا أتمتم "ليس الجرّاح بالإله"، وشيء ما يكذّبني، وآلام المفاصل الروماتيزميّة، التي أثبت الفحص الطبّي أنّها ليست آلاما عضويّة على الإطلاق، تبقيني مسهدة إلى الصباح، أتمتم "ليس الجرّاح بالإله، وضقتُ مع ذلك بالدعوات ترتفع إلى السموات تطلب لأخي الشفاء وطول البقاء.[197]

لقد وصلَت الراوية لطيفة إلى حالة ذاتيّة متناقضة، إذ حوَت ذاتها ضدَّي الأمل واليأس في الآن نفسه. يتمثّل الأمل في صوت الراوية المتفرِّع إلى مناجاة ذاتيّة ودعواتٍ تُحيل بشكل ضمنيّ على استغاثتها بالغَيب كقوّة فوق طبيعيّة قادرة على شفاء شقيقها. وإذا انطلقْنا من أنّ الراوية تعتبر أنّ "الكلمة فعل دائمًا وأبدًا،"[198] أمكن القول إنّها تقوم بالدعاء أيْ بحدث كلاميّ لإنقاذ شقيقها المريض.

ومقابل الأمل، يتمثّل اليأس والرضوخ للواقع في جسد الراوية المتألّم. فالفحص الطبّي يثبت أنّ آلام الروماتيزم التي تصيبها ليسَت آلامًا عضويّة بل هي محض نفسيّة، وهذا ما يعني أنّ جسدها يعلن عن حضوره من خلال إيلامها، ليدخل في حيّز وَعْيها. ولكن، إلى ماذا يشير حضور الجسد المتألّم؟ يستحضر الجسد بالألم حتميّة فنائه ويشير إلى ثنائيّة الوجود–الفناء، وذلك لاستعادة الراوية من عالم الأمنيات إلى العالم الحسّي حيث الإنسان محكوم بالفناء. وبهذا، يناقض جسدها المادّي رجاءها وتمنّياتها، ويعقد الصلح بينها وبين توقّعات الطبيب.

يمكن القول إنّ ذات لطيفة الساردة تبوح بوحَين متناقضَين. يبوح الصَّوت، من جهة، رافضًا توقّعات الطبيب، فـ "ليس الجرّاح بالإله،" ثمّ يتوجّه الصَّوت إلى السماء، متوسّلاً القوى الغيبيّة. ويبوح الجسد، من جهة

---

[197] نفسه، 101–102.

[198] نفسه، 155.

ثانية، بحتميّة فنائه، فالجسد هو "الشيء" الذي يكذّب صوت الراوية، عندما تقول، "وأنا أتمتم 'ليس الجرّاح بالإله،' وشيء ما يكذّبني."

وتستسلم الراوية إلى بوح الجسد وحالة عبد الفتاح تتدهور وتقترب غيبوبتُه. فتَطلب من شقيقَيها العودة إلى البيت، لتبقى وحدها معه، وتتابع بحنان أمٍّ وصف حالته قبل الغيبوبة. فتذكر أنّ عبد الفتاح مازحها عندما شكرته على أبوّته وأخوّته ورفقته وتعليمه، قائلاً، "جرى إيه يا لطيفة، إحنا حنعمل مسرحيّة ولا إيه؟"[199] وبعدها أقفل عينيه، "وهو يقول مشيرًا بيده إشارة تتجاوز من في الحجرة إلى من خارجها: شدّوا حيلكم."[200]

وفي الليلة التي يوارى عبد الفتّاح فيها الثرى، ترغب الراوية في التشبّه بأسلوب مفارقته الحياة الذي وصفته بـ"الجلال،" فتطلب الموت، "ليلتَها حسدتُ شقيقي على موته، وجسده ينخُّ تحت وطأة صراع الاختلال وهو يتقبّل، في جلال، نهاية الصراع. ليلتها بدا الموت سهلاً سهولة متناهية وجميلاً، وأنفاس أخي تتباعد، ووجهه يكتسب هذا الهدوء الذي لم أعرف له من قبل مثيلاً، هدوء الموجود وغير الموجود في ذات الوقت."[201]

لقد شكّل فقْد عبد الفتّاح خسارة أفجعَت الراوية، وطغَت على حادثة وفاة والدها. ففي تداعٍ شفوي مع رفيقتها الدكتورة رضوى عاشور، رأت بأنّها كُتب عليها أنْ تفقِد والدها مرّتَين،[202] ولكنّها سرعان ما اكتشفت زيف هذا القول، "بعد فترة اصطليتُ فيها بالشوق إلى عبد الفتّاح، وأدركتُ خلالها أنّ المقارنة ظالمة، فلم يكن

---

[199] نفسه، 103.

[200] نفسه، 104.

[201] نفسه، 107.

[202] نفسه، 105.

أبي رفيق طريقي، ولا نمتْ بَيني وبَين أبي هذه العلاقة الفريدة التي نمتْ بَيْني وبَيْن أخي في فترة مرضه الطويل."[203] لقد دوَّنَت الراوية سيرتها الذاتيّة في فترة فقدها لهذا الشخص العزيز، وهي لم تدوِّن سيرة شقيقها، بل دوّنت سيرتها هي؛ ولولا ذكر عبد الفتّاح مرّات ثلاثًا لخَلا الفصل الأوّل من أخباره. والملفت أنه في استهلال السيرة الذاتيّة، تقول الراوية إنّها تدوّن سيرتها لتدفع الموت عنها هي، وهذا الفعل مناقض للتضرّعات والدعوات والرعاية وما سوى ذلك من أساليب انتهجَتها لتدفع الموت عن شقيقها. فما هو هذا الموت الذي جذبها نحوه موتُ شقيقِها، والذي تذكر في الاستهلال أنّها تريد دفعه عنها؟

> في الغرفة المجاورة يحتضر أخي عبد الفتّاح، لا يعرف أنّه يحتضر، ولا أحد سواي في البيت يعرف. منحه الطبيب فسحة من العمر من ثلاثة إلى ستة أشهر. ما بين فترات التمريض، وصناعة البسمات والدعابات وتزوير الروشتات حتى لا يعرف أخي بطبيعة مرضه، وبحقيقة أنّه يحتضر، أجلس لأكتب، أدفع الموت عنّي في ما يبدو أنّه سيرة ذاتيّة لا يكتب لها الاكتمال. يموت أخي في مايو 73، وتتوقّف مع موته سيرتي الذاتيّة. وفيما يلي ما كتبتُ في هذه الفترة.[204]

تنتقل الراوية من زمن السرد الحاضر إلى الزمن المستقبلي (prolepsis)،[205] فتبدأ الفقرة وعبد الفتاح يحتضر، وتنهيها بإعلان ميعاد وفاته. يشي هذا الانتقال بتدخّل المؤلِّفة المتكرّر والمتفاوت زمنيًّا في السرد، وكأنّ هناك نصًّا فوق النصّ الأصليّ (palimpsest).[206] ويتماشى هذا مع تنقّل أو تذبذب الراوية المستمرّ

---

[203] نفسه.

[204] نفسه، 6.

[205] يدعو جيرارد جانيت النقلات السرديّة، من زمن السرد الحاضر إلى زمن السرد المستقبليّ، الاستباق (prolepsis). انظر:
Gerard Genette, *Figures*, 2nd ed. (Paris: Editions du Seul, 2002), 3: 105-114.

[206] إنّ الطرس الممسوح (palimpsest) هو لوح يُكتب عليه مرّة تلو الأخرى، بحيث تُمحى الكتابة السابقة ثمّ تضاف مكانها كتابة أجدّ منها، ومن الممكن استعادة النص الأصليّ من خلال استخدام تقنيّات خاصّة. أمّا جيرار جانيت فيستخدم هذا المصطلح مجازيًّا للدلالة على تأثّر نصّ

في الزمن، وكذلك مع اعتبار الراوية بأنّ لها أكثر من ذاتٍ واحدة،[207] وهي حالة ناتجة عن الصدمة كما سوف أبيّن لاحقًا. لقد أعاد حدث فقدان عبد الفتّاح الراوية إلى فتراتٍ صامتة وصادمة في حياتها، وسأحاول أن أبيّن، في الفصل القادم، ماهيّة هذه الصدمات، التي تحاول لطيفة دفعها عنها.[208]

باء. الموت الفوات في *رأيتُ رام الله*

تبدأ *رأيتُ رام الله* بمشهديّة على جسر اللّنبي حيث يتهيّأ مريد ليعبره عائدًا إلى رام الله بعد ثلاثين سنة من النفي، "الطقسُ شديد الحرارة على الجسر. قطرة العرق تنحدِر من جبيني إلى إطار نظّارتي، ثمّ تنحدِر إلى العدسة [...] أمشي باتجاه الغرب مشيَةً عاديّةً. ورائي العالمُ، وأمامي عالمي."[209]

تشير عبارة "أمامي عالمي" إلى ذكريات الراوي المنتمية إلى الفترة السابقة لنفيه، ونستدلّ على ذلك بانتقاله مباشرة بعد هذه العبارة إلى حيّز الذاكرة: "آخرُ ما أتذكّره من هذا الجسر أنني عبرته في طريقي من رام الله إلى عمّان."[210] ويستحضر الراوي، بعد دخوله حيّز الذاكرة، صباح 5 حزيران 1967، فيقول "صباح الإثنَين

لاحق بنصّ تقدّمه، بحيث يمكن استعادة ملامح النصّ الأوّلي من خلال التحليل الأدبيّ، ومن ثمّ التوصّل إلى وجوه التواصل والتلاقح بين النص اللاحق (hyper text) والنصّ السابق (hypo text). انظر:

Gerard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree,* trans. Chenna Newman and Claude Doubinsky (Nebraska: University of Nebraska Press, 1997), 1-6.

[207] "لا بدّ أنّ خطًّا ما جمع هذه الأَوْجه المتعدِّدة للمرأة الواحدة التي هي أنا." *حملة تفتيش*، 137.

[208] نفسه، 6.

[209] *رأيتُ رام الله*، 5.

[210] نفسه.

5 حزيران 1967، إمتحان اللغة اللاتينيّة. لم يبقَ إلاّ هذا الامتحان، بعده بيومَيْن اثنَيْن، مادّة الرواية، وبعده مادّة المسرح. ثمّ أكون وفيْتُ بعهدي لمنيف بأنْ أنجح، وحقّقتُ رغبة أمّي في أن ترى أوّل ولدٍ جامعيّ من أولادها."[211]

مع أنّ الراوي يسرد حكاية عودته إلى مدينته مستخدِمًا صيغة زمن السرد الحاضر، ينتقل إلى صيغة زمن السرد الماضي كلّما دخل حيِّز الذاكرة (analepsis).[212] على أنّه يعود لاستخدام زمن السرد الحاضر وهو يسرد مجريات يوم 5 حزيران المُستعادِ من تلافيف الذاكرة. ويدلّ هذا أنّ يوم 5 حزيران يمثِّل نقطة جامدة في الزمن، هذا ما يجعله أقرب إلى صورة فوتوغرافيّة خارجة عن خطوط الزمن الجارية في النص. ومن اللافت أن يقترن، في النصّ، منيف، شقيق الراوي الأكبر، مع يوم 5 حزيران. ففي صباح 5 حزيران، يتطلّع الراوي إلى النجاح في الجامعة لسببَين: أوّلهما، الوفاء بعهده لمنيف؛ وثانيهما، تحقيق رغبة الوالدة بتخرّج أحد أولادها من الجامعة. يمنح الراوي الأولويّة في النص للوفاء بعهده لأخيه، وهذا ما يجعل تراتبيّة منيف تسبق تراتبيّة الوالدة، ويشير ذلك إلى علاقة متميّزة تجمع بين الراوي وشقيقه. وإذا دقّقنا بالنص السردي، صار بالإمكان نسج معالم هذه العلاقة، إذ يصف الراوي دورَ الشقيق الأكبر في العائلة الفلسطينيّة قائلاً:

> إنّ كتبًا كثيرة يجب أنْ تُكتب حول دور الشقيق الأكبر في العائلة الفلسطينيّة، منذ مراهقته يُصاب بدور الأخ والأب والأم وربّ الأسرة وواهب النصائح والطفل الذي يُبتلى بإيثار

---

[211] نفسه.

[212] يدعو جانيت النقلات السرديّة، من زمن السرد الحاضر إلى زمن السرد الماضي، الاسترجاع (analepsis). انظر:
Genette, *Figures*, 3: 82-105.

الآخرين وعدم الاستئثار بأي شيء. الطفل الذي يعطي ولا يقتني. الطفل الذي يَتفقَّد رعيّةً تكبره سنًّا وتصغره سنًّا فيتقن الانتباه.[213]

وفق هذا المقطع السرديّ، يمنح الراوي الشقيق الأكبر دورَ الوالد التقليدي، فهو المعيل والراعي من ناحية؛ ويعطيه، من ناحية ثانية، دور الوالدة التقليديّ، فهو الحنون والمضحّي؛ ومن ناحية ثالثة، يسبغ عليه دور الصديق، فهو الناصح والشريك. وإذا أُعيد تشكيل صورة منيف انطلاقًا من شتّى المقاطع السرديّة التي تُظهِر صورة تحمل الصفات نفسها. فلمنيف في قصيدة "منيف،" التي قرأها الراوي في ساحة الغسانيّة، دور الأمّ[214]:

رجلٌ رؤوم
وهو الذي ظلّت أمومتهُ تظلّل أمّهُ
ليرى ابتسامتها
ويفزع أنْ يكون بصوف كنزتها
ولو خيطٌ حزينْ.[215]

وهو، كما يرى الراوي، شاب شديد الوسامة، يعتني بأشقائه، ويرعى كلّ فرد في العائلة. ويتبرّع بحلّ العقبات وبتقديم التضحيات،[216] فهو تكفّل، على سبيل المثال، بتعليم الراوي في جامعة القاهرة، وبتعليم عددٍ من أبناء الشهداء. بالإضافة إلى أنّه شكّل حلقة الوصل التي تجمع أفراد العائلة المشتتّة. فبعد أن اجتمعَت العائلة

---

[213] نفسه، 45.

[214] "أردتُ أنْ أعيدَهُ معي إلى هذه الساحة،" نفسه، 97.

[215] نفسه.

[216] نفسه، 33.

في صيف 1968 في فندق الكارافان في عمّان، تنتظر عشرة أعوام لجمع شملها ثانية، وذلك لوداع منيف المسافر إلى فرنسا: "لم نلتق كأسرة واحدة بعد ذلك إلاّ بعد عشرة سنوات في مدينة الدوحة لتوديع منيف قبل تركه قطر إلى فرنسا."[217] لهذا كلّه، كان لموته الدويّ الأعظم في حياة الأسرة، وخاصةً في حياة مريد.[218]

توفِّي منيف في العام 1993، وهو يناهز الثانية والخمسين من عمره، في محطّة قطار في فرنسا. وقد لفَّت حادثة موته ظروف غامضة، منها العثور عليه ملقًى على رصيف المحطة في الحادية عشرة ليلاً ينزف دمًا. يُحمِّل الراوي سلطات الاحتلال جزءًا، ولو غير مباشر، من مسؤوليّة موته. فقبل الحادثة "استمات"[219] منيف ليدخل إلى فلسطين ولكنّ سلطات الاحتلال منعته مرّتَين، يقول الراوي: "موته ليس هو الذي منعه من العودة، بل منعُهُ من العودة هو الذي أماته في ما بعد."[220] أمّا عندما يصف مريد ملابسات دفن شقيقه في خضمّ سرده لمسير عودته إلى رام الله – ما يمثّل دائرة سردية صغرى داخل الدائرة السردية الكبرى– فتعود صورة منيف من القبر لـ"تظهر وتختفي" داخل رام الله التي حُرّمت عليه:

> لكنّ صورته تظهر وتختفي في هذا الخلاء الشاحب. صورة ابتسامته القادمة من هناك، من قبره الذي وسّدْتُه فيه بيديّ وعانقتُهُ العناق الأخير في عتمته، قبل أن ينتزعني المشيّعون وأتركه وحيدًا تحت شاهدةٍ كتبنا عليها:
>
> * منيف عبد الرازق البرغوثي 1941– 1993 *[221]

---

[217] نفسه، 34.

[218] نفسه، 45.

[219] نفسه، 44.

[220] نفسه.

[221] نفسه، 18.

انطلاقًا من صُورة منيف التي تغيب وتحضر، أتناول العلاقة بين الراوي وشقيقه المتوفّى، لأظهر أنّ الراوي استعاد منيفًا في رام الله وتماهى معه ككيانٍ حسيٍّ حاضرٍ وليس كذكرى، وذلك من أجل أن يحقّق رغبته بالعودة. وبعد أن تمّ للراوي ذلك، تمكّن من تحويل شقيقه إلى ذكرى. بناءً عليه، يشكّل موت مُنيف دافعًا أساسًا وراء عودة مريد إلى رام الله وارتحاله في الذاكرة على السواء. أمّا رام الله فهي المكان المحرّم على منيف، والذي حضر الراوي ليستبيحه نيابةً عن شقيقه، إذ يقول:

> هنا، على هذه العوارض الخشبيّة المحرّمة، أخطو وأثرثر عُمري كلّه لنفسي. أثرثر عُمري. بلا صوت. وبلا توقّف. أوقاتٌ من الصُّوَر المتحرّكة تظهر وتختفي بلا نَسَق مفهوم. لقطات لحياة شعثاء. ذاكرةٌ ترتطم بجهاتها كالمكّوك. صُوَر تتكوّن وأخرى تُستعاد. تَستَعْصي على المونتاج الذي يمنحها شكلها النهائيّ. شكلها هو فوضاها.[222]

يستعيد الراوي، بعد ذكرى يوم 5 حزيران، محاولة منيف ووالدته عبور الجسر. يومها، سمح الاحتلال الإسرائيليّ للوالدة بالعبور بينما مُنِع منيف:

> هنا انتظر. هنا خاف. هنا تفاءل واستبشر. هنا حقّقوا معه. هنا سمحوا لأمي بالدخول ومنعوه.
> هنا كان عليهما أن يفترقا. هي مُكْرَهَةٌ على إكمال رحلتها غرباً إلى رام الله، وهو شرقاً إلى عمّان، ومنها إلى منفاه الفرنسيّ حيث مات بعد ستّة أشهر وهو لم يتجاوز الثانية والخمسين عاماً.
> هنا صَرَخَتْ في وجوه الجنود أعيدوني معه إذاً.
> هنا بكَتْ على كتفه. وبكى على كتفها.
> هنا ودّعَتْهُ الوداعَ الأخير.[223]

---

[222] نفسه، 16.

[223] نفسه، 45.

يَشي السّرد بأنّ الراوي حاضر في المشهد بينما هو في الحقيقة غائب عنه. ويزيد الذكرى غموضًا أنّ الراوي لا يسند الخبر إلى الوالدة أو منيف، وهما الشاهدان الفعليّان. بل نراه داخل المشهد واقفًا على الجسر، يدلّ القارئ على المكان الذي فيه عانقَت الوالدة منيفًا، وفرّق الاحتلال بَينهما، فصرخَت الأمّ، ما يعني أنّ الراوي–الشاهد لم يرَ فقط بل أصغى أيضًا، فيصف بكاء الوالدة وابنها على كتفَي بعضهما.

يتحوَّل الراوي، مع اكتمال المشهد، إلى راوٍ كلّي العلم، وكأنّه يحوّل الذكرى إلى مشهديّة سينمائيّة هو مخرجها. إذ لا يكتفي بوصف مشهد انتظار الوالدة ومنيف، بل يصف شعورَي الخوف والتفاؤل اللّذَين اعتملا في صدر شقيقه. وهذا يعني أنّ الراوي أصبح على دراية بالمشاعر والأحاسيس التي تدور في نفوس شخصيّاته. ويتأسّس على ذلك أنّه يستحوذ على هذه الذكرى التي تجمع منيفًا بوالدته، ويجعلها جزءًا من ذكرياته.

بعد أن يستأثر الراوي بالذكرى، يعيد تكوين مُنيف حسيًّا في رام الله، ولعلّ هذا ما يقصده عندما يتحدّث عن "صُوَر تتكوّن"[224] غير تلك التي "تستعاد" في رام الله. يبدأ مشوار مريد برفقة شقيقه، وعندما يمشي على الجسر الذي لم يجتازه منيف، تسري في جسده قشعريرة تُحضِر منيفًا إلى الحيّز المكاني: "مشيتُ خطوتين، ثمّ توقّفت. ها أنا أقف بقدمَيّ على التراب. منيف لم يصل إلى هذه النقطة. برودة تسري في عمودي الفقري. الشعور بالراحة ليس كاملًا. الشعور بالأسى ليس كاملًا."[225]

---

[224] نفسه، 16.

[225] نفسه، 29.

إذّاك، يتوقّف عن استخدام صيغة المفرد ويستبدلها بـ"نحن"، يقول "فُتحتْ لنا بوابة المنفى من الجهة العجيبة! من الجهة التي تفضي إلى "البلد" وليس إلى "البلاد"... بلاد الآخرين."[226]

وتكتمل عودة منيف عندما يتبدّى انعكاس وجهه في المرآة التي ينظر فيها الراوي، وذلك في غرفة الجندي الإسرائيليّ حيث ينتظر مريد تصريح مروره. وكأنّ وجه منيف يطغى على وجه مريد، ويدلّ هذا إلى قوّة حضور الأوّل: "ها أنا أخطو على بقعةٍ من التراب لن تصلها قدماه. لكنّ المرآة المعلَّقة في غرفة الانتظار على الجسر عكسَت وجهه هو عندما نظرتُ فيها."

أمّا عندما يدخل الراوي بيت الجار أبي حازم، فأوّل ما تقع عليه عيناه هو صورة منيف: "وفي "برندة" "أبو حازم" كانت هناك، داخل إطارها الأسود، معلّقة على الجدار، وهي أوّل ما وَقَعَتْ عليه عيناي: صورة منيف."[227] وكأنّ الراوي، من خلال استحضار منيف، يُخرج الصورة الجامدة من إطارها الأسود الذي يشير إلى الحداد والاعتراف بالفقدان في آنٍ، ويستعيض عنها بأخرى حيّة تتجوّل في شوارع رام الله، فيقول:

> شوراع رام الله، عندما مشيت فيها، شهدَتْ صدرَه [منيف] المندفعَ قليلاً إلى الأمام، وخطواتِه المستعجلة.
> منذُ قدّمتُ أوراقي لسلطات الجسر، ووجهه يلحُّ عليَّ.
> هذا المشهد مشهدُهُ هو. مشهدُ منيف."[228]

ويدخل الراوي بلدته "دير غسانة" سائرًا بجانب شقيقه:

---

[226] نفسه.

[227] نفسه، 40.

[228] نفسه، 45.

سرنا جنباً إلى جنب نحو "دارْ رَعْدْ" بيتِنا القديم. وعندما اجتزتُ عتبته للمرّة الأولى منذ ثلاثين سنة، كانتْ الرِّعْشةُ التي أصابتْ جَسَدي دون أنْ يلتفتَ لها أحد، هي ذاتها الرعشة التي غمرتني وأنا أهبط بجثمانه إلى القبر في ذلك اليوم المغمور بالذهول والمَطَر، في مقبرةٍ تقع على أطراف عمّان.[229]

علاوةً على ذلك، يستعيد الراوي حكاية نشر ديوانه الأوّل، فيستخدم ألفاظًا تدلّ على تماهيه مع شقيقه. فعندما يوافق صاحب "دار العودة" في بيروت أحمد سعيد محمديّة على نشر ديوان الراوي سنة 1972، يضع عن طريق الخطأ إسم منيف بدلاً من مريد على الغلاف. ولم يُعِد صاحبُ الدار طباعة الغلاف لتصحيح الخطأ، بل اكتفى بأن محا عن الديوان إسم منيف بمستطيل من الحبر الفضّي وكتب فوقه إسم مُريد. ويرى الراوي أن ما زال بوسع المدقِّق أن يقرأ الإسمَين معًا "ممتزجَين مع بعضهما إلى يومنا هذا،"[230] ويكمل: "المهم أنّ امتزاج اسمي واسم منيف بهذه الصدفة العجيبة اكتسب عندي وعنده بعدًا رمزيًّا محبّبًا، ممّا خفّف من قبح الغلاف."[231]

لقد استخدم الراوي مفردةَ "امتزاج." ومزجُ الشيء في اللّغة العربية خلطه، وحين يمتزج نوعان يصبحان واحدًا. وكأنّ غلاف الديوان تحوّل إلى طرس استعمل للكتابة مرة ثانية بعد محو الكتابة الأصلية التي ظلّت موجودة في مستوى من مستويات الطباعة (palimpsest).[232] لقد ذكر الراوي أن خطأ الطباعة أخذ عند منيف وعنده بُعدًا محبّبًا، ولكنّ هذا البُعد انزاحَت رمزيّته، بعد وفاة منيف، من تحبُّب وتقارُب إلى "امتزاج" بين

---

[229] نفسه، 45–46.

[230] نفسه، 194.

[231] نفسه.

[232] Genette, *Palimpsests*, 1-6.

الشقيقَيْن. ويصرِّح الراوي بذلك عندما يصل إلى "ساحة الغسّانيّة،" فيعلن عن وجود منيف الفعليّ الجسديّ لا الرمزيّ: "جَسَدُ منيف يملأ المكان. لم يكنْ طيفًا ولا تذكُّرًا. كان حقيقةً."[233]

وبالرغم من أنّ الراوي يتذكّر غير رفيق قضى اغتيالاً جرّاء نضاله لأجل القضيّة الفلسطينية، ويخصّ "غسّان كنفاني" و"ناجي العلي" بالذكر،[234] يستعيد منيف كشخص وليس كذكرى.

تبدأ الرحلة في رام الله بعد أنْ يؤكّد الراوي حضور مُنيف معه، فتخفُت سيرة منيف إلى أنْ تعاود الظهور في ختام السيرة الذاتيّة، حيث يسرد الراوي وقائع موت شقيقه ويشرح ظروف حادثة وفاته الغامضة، ثم يخبرنا كيف نقل هو خبر الوفاة إلى الوالدة، فاقترب منها معانقًا، وهو مرتاب من قدرته على التّماسك:

> كنت أريد أن أصرخ عمري كلّه حتى أموت هنا. عند هذه اللحظة.
> لم أعرف كيف أجيبها.
> وجدتني أقول لها وأنا أضع رأسها على صدري ويدايّ تطوّقانها بشدّة:
> – بدنا اياك تظلي عايشة. اوعديني تظلي عايشة. البسي أسود يمّة.[235]

لقد تحوّل منيف في نهاية السيرة الذاتيّة، في الفصل قبل الأخير، فصل "لمّ الشمل،" إلى ذكرى. ويحيل عنوان هذا الفصل إلى تحقيق مسعى الراوي الذي أعاد منيف إلى رام الله، ولمَّ شمله معها. وحقّق، من ثمّ، رغبة منيف من جهة كسر كلمة الكيان الإسرائيليّ المانِع عنه والمحرِّم عليه دخول رام الله. بعد "لمّ الشمل،" يتخلّى الراوي عن مُنيف من خلال إحالته إلى ذكرى عزيزة دائمًا.

---

[233] *رأيتُ رام الله*، 96.

[234] نفسه، 23–4.

[235] نفسه، 199.

كان موت مُنيف، إذًا، هو الدافع وراء ذهاب مريد إلى رام الله. أمّا رام الله فهي الصيغة المكانيّة لاستعادة الذكريات وإعادة خلقها، أفلم تعِد رام الله خلق منيف، وهي بذلك تماثل آليّة الحلم، وهذا ما يصفها به الراوي: "ما مصدر هذه الغصّة الصغيرة في البال، وأنا هنا داخل الحلم؟"[236]

تاء. حداد لطيفة ومُريد

إنّ الحداد هو ردّة الفعل على "فقدان شخص عزيز، أو فقدان فكرة مجرّدة أخذت مكان الشخص، مثل فكرة الوطن أو الحريّة أو المثل الأعلى وما جرى هذا المجرى."[237] فَقَد الراويان في *حملة تفتيش ورأيتُ رام الله* شخصًا عزيزًا، هو الشقيق الأكبر. وإذ شغل شقيق لطيفة دورَ ابنها ووالدها وصديقها، وشغل شقيق مُريد دور الأمّ الحنون والأبّ الراعي، أفجع هذا الفقد الكاتبَين، ودفع بهما إلى رحلة ذاتيّة. وعليه، عادت الراوية لطيفة إلى محطّات متفرّقة في ذاكرتها، أمّا مُريد البرغوثي فعاد إلى المكان الأوّل المحرّم، رام الله. وهما بهذا الفعل يَشِيَان بصدق حِدادِهما، إذ يتضمّن الحِداد إلى جانب الشعور بالخسارة، رحيل غامض وانزياح عن السلوك الطبيعي،[238] حيث تتوغّل الذات في أعماقها، وتفقد الاهتمام بالعالم الخارجي.[239]

---

[236] نفسه، 53.

[237] "Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as fatherland, liberty, an ideal and so on." Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia (since 1917)," 4:153.

[238] "Grief involves grave departure from the normal attitude in life." Ibid.

[239] "Profound mourning, the reaction to the loss of a loved person, contains the same feeling of pain, loss of interest in the outside world - in so far as it does not recall the dead one - loss of capacity to adopt any new object of love, which would mean a replacing of the one mourned, the same turning from every active effort that is not connected with thoughts of the dead." Ibid.

فقد أثبت الواقع لكلا الراويَين أنّ موضوع الرغبة – الشقيق قد فُقِد، وعلى الليبيدو أنْ ينسحب منه ويحوّله إلى ذكرى. بالتالي على الراويَيْن أن يتخلّيا مرغمَيْن عن شقيقيهما ويحيلاهما إلى ذكرى، وذلك من أجل أن تستعيد الذات توازنها. ولكنّه مسار صعب، إذ يهرب الفرد من الواقع أحيانًا ويتعلّق بالمفقود من خلال الهلوسة لتحقيق الأمنية المرتجاة.[240] فالراوية لطيفة، على سبيل المثال، كذّبت الطبيب وحاولتْ أن تستعين بالغَيْب لإنقاذ شقيقها، أمّا الراوي مُريد فرفض أنّ يتقبّل وفاة شقيقه مُنيف بل أعاده معه إلى رام الله قبل أن يفلت ذكراه في الزمن.

يقضي تحويل الفقد إلى ذكرى دخول الشخص في رحلة داخلية لإعادة التوازن الذي أخلّ به هذا الفقد المستجد.[241] وهكذا دخل الراويان لطيفة ومُريد في رحلتَيْن ذاتيّتَيْن. ولكنّ هاتَيْن الرحلتَين، اللتين تبلورتا في فعل كتابة السيرتَين، واللتين كان دافعهما وفاةُ الشقيقِ الأكبرِ المستجَدُّ، أخذَتا مسارات مُوغلة أَوصلَت الراويَيْن إلى حيّز الصدمة، كما سأبيّن لاحقًا.

[240] "This struggle can be so intense that a turning away from reality ensues, the object being clung to through the medium of a hallucinatory wish psychosis." Ibid., 4:154.

[241] "Each single one of the memories and hopes which bound the libido to the object is brought up and hypercathected, and the detachment of the libido from it accomplished," Ibid.

الفصل الثالث: مسارات الصدمة

أنا أنتَ في الكلمات. يجمعنا كتابُ/ واحدٌ. لي ما عليكَ من الرماد،
ولم/ نكن في الظلّ إلا شاهدَيْن ضحيّتَيْنِ/ قصيدتَينِ/ قصيرتَينِ/
عن الطبيعة، ريثما يُنهي وليمتُه الخرابُ[242]

أعرض في هذا الفصل صفات الصدمة وخصائصها التي تؤدّي إلى تشظّي الذات (fragmentation of the self). ثمّ أنظر في العلاقة بين الصدمة وبين كتابتها سرديًّا. ولا بدّ أنْ أشير هنا إلى أنّ هذا الفصل هو تمهيد نظريّ للفصل الخامس الذي يعالج ثيمة انتهاك المكان الأوّل، وللفصل السادس الذي يعالج ثيمة الأسر.

أستند في الجانب النظريّ من مفهوم الصدمة إلى مقالة سيغموند فرويْد "Remembering, Repeating and Working Through"؛[243] وإلى جوديث هيرمان التي تدين هذه الدراسة بالكثير إلى عملها الرياديّ ورؤيتها الشاملة؛[244] وإلى عالم النفس عدنان حبّ الله الذي يربط ديناميّة الصدمة بالرؤيتَين الفرويديّة واللاكانيّة؛[245] وإلى كاثي كاروث التي تعقد علاقة بين تجاوز الصدمة والسرد؛[246] وإلى عمل أُونُو

---

[242] محمود درويش، *لماذا تركتَ الحصان وحيدًا*، ط4 (بيروت: دار الريس، 2009)، 56.

[243] Sigmund Freud. "Remembering, Repeating and Working Through," in *Beyond The Pleasure Principle and Other Writings,* trans. John Reddick (England: Penguin Books 2003), 33 – 42.

[244] Herman*, Trauma and Recovery*.

[245] حب الله، *الصدمة النفسيّة*؛ حب الله، "بنيويّة الذات في التحليل النفسيّ،" 56-74.

[246] Cathy Caruth, " Introduction: Recapturing the Past," in *Explorations in Memory* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995), 151- 157.

فان دِرْ هارْت I وروتغر هورْسْت المشترك الذي يُحيط نظريّة الصدمة ببعدها التاريخيّ خاصّة عند فرويد وبيير جانيت؛[247] وكذلك إلى عمل أُونُو فان دِرْ هارْت وب. أ. فان دِرْ كُولْك المشترك الذي يتتبَّع أثر الصدمة في الذاكرة؛[248] بالإضافة إلى كْرِس بروِن الذي يعرض هذا الأثر من خلال النظرية الثنائيّة في علم الأعصاب المعرفي (Cognitive Nueroscience).[249]

ألف. صفات الصدمة وخصائصها

تحدُث الصدمة (trauma)[250] عندما تتعرَّض الذات لحدَث عنيف، يُلقيها وِجاهًا أمام خطرَيْن: إمّا خطر الزوال المعنويّ وإمّا خطر الزوال الجسديّ. فتَرتاع الذاتُ، وتَعجَز عن المبادرة، وتشعر بالخِزْي من عجزها هذا.[251]

---

[247] Onno Van Der Hart I and Rutger Horst, "The Dissociation Theory of Pierre Janet," *Journal of Traumatic Stress* 2, no. 4 (1989): 397-412.

[248] B.A. Van Der Kolk and Onno Van Der Hart, "The Intrusive Past: The flexibility of Memory and the Engraving of Trauma," *American Imago* 48, no. 4 (1991): 425-454.

[249] Chris Brewen, "A Cognitive Neuroscience Account of Posttraumatic Stress Disorder and Its Treatment," *Behavioral Research and Therapy* 39 (2001): 373-393.

[250] يُعتبر بيير جانيت Pierre Janet (1859–1947) أوّل من اهتمّ بعمل الذاكرة وبأثر الصدمات عليها. لقد لاحظ جانيت أنّ الصدمات تشكّل مسارات انفصاليّة dissociative في الذاكرة وتخزَّن في مكانٍ مختلف عن وعينا الأساسيّ. كما لاحظ أنّ من شأن هذه الذكريات أن تقتحم وعي الفرد، وأنّ دمج الصدمة بالوعي يحتاج إلى اللغة على العموم وإلى بناء سرديّة على الخصوص، فيقول إنّ عمل الذاكرة في الأساس هو سرد حكاية.

إلى جانب بيير جانيت، تناول سيغموند فرويد Sigmund Frued (1856–1939) مفهوم الصدمة من خلال تحليله الهيستيريا hysteria، بالاشتراك مع جوزيف بروير Joseph Breuer (1842–1925). وجعل فرويد للعامل الصدمي دورًا محوريًّا في الهستيريا، إذ رأى أنّ ظواهر الهستيريا المتنوّعة ترتبط جميعها بعامل رضّي صدميّ وحيد. ولكنّ فرويد الذي وصف في "Remembering, Repeating and

كما تَشعُر بالخَسارة، إذ إنّ "مُطلَق صدمة تولّد دائمًا خسارة [...] بشكل مفاجئ وعنيف."[252] وتشكّل النجاةُ من مجزرة أو مشاهدتها، أو السجنُ، أو الاعتداءُ الجسديّ والجنسيّ وما جرى مجراها أمثلة على التجارب الصادمة. وأذكر على وجه الخصوص تجربة الأسر، الذي قد يأخذ شكل السجن الحسّي أو السجن المعنوي. إذ يهدف الآسر إلى كسر إرادة الأسير، وتحويل سجنه إلى سجنٍ داخليّ.[253]

في *حملة تفتيش*، شهدَت الراوية لطيفة، وهي في الحادية عشر من عمرها، رجالَ الشرطة يُردون أربعة عشر متظاهرًا في شارع العبّاسي في المنصورة.[254] أمّا خلال مسيرة حياتها، فسُجنَت مرّتَين. أولاهما، خلال مرحلة صِباها حيث سُجنتْ انفراديًا في سجن الحضرة في الإسكندريّة لمدّة ستّة أشهر. وذلك عقب "حرب 1948." وثانيهما، خلال فترة كهولتها وهي في الثمانية والخمسين من العمر، حيث سُجنت في سجن القناطر سنة 1981، بحكم أصدره أنور السادات بحقّها وبحق 1500 من معارضي اتفاقيّة كامب دايفيد. أمّا الراوي مُريد في *رأيتُ رام اللّه*، فنُفيَ عن وطنه فلسطين لمدّة ثلاثين سنة عقب "حرب حزيران 1967." ثمّ رُحِّل عن

Working Through," عمل الدماغ عند تلقّيه الصدمة، عاد وتخلّى عن نظريته لصالح نظريّة الاستيهام. لتخلّي فرويد عن نظريّته تفسيرات لن يدخل فيها هذا البحث، ولكنْ الجدير بالذكر أنّ كتابات فرويد تشكّل مدماكًا في تحليل العُصاب الصدمي. انظر:
Hart and Horst, "The Dissociation Theory of Pierre Janet," 397-412; Sigmund Freud. "Remembering, Repeating and Working Through," 33 – 42.

[251] Herman, *Trauma and Recovery*, 33.

[252] حبّ الله، *الصدمة النفسيّة*، 256.

[253] المقصود بالأسر (captivity) تقييد حريّة الفرد، ويشكّل السجن والنفيّ حالتي أسرٍ. اخترتُ مصطلح الأسر بدلاً عن السجن، السجن هو حالة من حالات تقييد حركة الإنسان، أمّا الإسار فهو كلّ ما شُدّ به ما يعني أنّ الحواجز قد تكون غير مرئيّة في الأسر. انظر مادّة "أسر" في *لسان العرب* لابن منظور؛
Herman, *Trauma and Recovery*, 74-95.

[254] *حملة تفتيش*، 58-61.

مصر سنة 1977، وكان عليه أنْ ينتظر إلى عام 1995 حتى يصبح دخوله مسموحًا.[255] وبالتالي، سُجنَت الراوية لطيفة مرّتَيْن داخل وطنها مصر، في حين سُجن الراوي مُريد خارج وطنه الأم، ليتغرّب مرّتَين.

باء. الثقة الأساسيّة: الملاذ والمكان الاوّل

تذهب هذه الصدمات إلى انتهاك الثقة الأساسيّة[256] (basic trust) للراويين مريد ولطيفة. إذ تستند "الثقة الأساسيّة" إلى مرتكزات ثلاثة يكتسبُها الإنسان عادةً ضمن خليّة العائلة أو المكان الأوّل. أوّلها، الثِّقة بأنّ العالم، مثل الأُمّ، مطبوعٌ على الخير وآمِن. ثانيها، إنّ العالم، مثل العائلة، هادف ويحمل معنًى وقِيَمًا سامية. ثالثُها، إنّ الفرد يتمتَّع بقدرة على الفعل وعلى التحكّم بمصيره. ومع أنّ الفرد ينمّي، خلال حياته، قدراته النقديّة والتحليليّة إزاء الواقع ويَعي مخاطره، تبقى هذه المرتكزات مدماكًا في بِنيته النفسيّة تساعده على التماسك بوجه التقلّبات المَعيشة.[257]

يُكوِّن الفرد، من خلال "الثقة الأساسيّة،" صورةً لذاته ولمحيطه. أمّا عندما تَنتهِك الصدمة هذه الثقة، فتتشظّى صورة الذات ويتمزّق نسيجها الاجتماعيّ والقيَميّ، حينها تتبدّل نظرة الذات إلى نفسها وإلى المحيط، فترى أنّها غير قادِرة على الفعل بل هي عاجِزة ومنتهَكة. كما ترى أنّ العالم ليس آمنًا بل هو دائم الخطر، ولا هو هادف بل مفتقد للمعنى وللقيَم.

---

[255] *رأيتُ رام الله*، 155.

[256] تقابل "الثقة الأساسيّة" أو "الأمان الأساسي" (basic trust) المرحلة الفموية عند فرويد، ومرحلة الأمان الوجودي عند الوجوديّين. انظر: عبد المنعم الحفيني، *موسوعة علم النفس والتحليل النفسي*، ج1 (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1978)، 91.

[257] Herman, *Trauma and Recovery*, 51.

ويُعيق تشظّي الوَعي[258] ترابط الذكريات والمعرفة والعاطفة والتجارب الجسديّة في كيان الفرد. وعليه، يطال التشظّي خطَّ الذاكرة المتنامي، فتَحدُث فجوات في أماكن الذاكرة ويَنقطِع خَيْطُها الزمنيّ. ويحول انقطاعُ العلاقةِ مع المحيط من الأصدقاء أو الأهل أو الحزب السياسي دون بناء قنوات تواصل ومنظومات قَيميّة.[259] بناءً عليه، يؤثِّر انتهاك "الثقة الأساسيّة" على بناء صورةٍ ذاتيّة متكاملة وهويّةٍ فرديّة متجانسة ومتفاعِلة مع الآخر.

يتمُّ انتهاك "الثقة الأساسيّة" في السيرتَين المتناولتَين من خلال انتهاك المكان الأوّل الذي يتأسَّس من مساحةٍ مكانيّة متمثّلة إمّا بخليّة العائلة أو بالبيت أو بالوطن؛ ومن مساحةٍ زمنيّة متمثّلة غالبًا بمرحلة الطفولة؛ ومن محيطٍ يؤمِّن الملاذَ والسياق لتكوُّن صورة الذات الأولى.

ويحاول الراويان، بعد انتهاك المكان الأوّل، بناء مكانٍ بديل يؤمّن لهما الملاذ في فضاء مصرَ الذي جمعهما. فتسكن الزيّات وزوجها في "بيتها الاختياريّ" بيتِ سيدي بشر بينما يؤسّس مريد عائلةً تتألَّف من زوجه وولَده في مدينة القاهرة. غير أنّ البوليس المصريّ ما يلبث أن يُشمِّع "بيت سيدي بشر،" فيما تنفي السلطة المصريّة مُريدًا بعيدًا عن عائلته. وسأتعرّض إلي ذلك في الفصل القادم.

تاء. جدليّة الصدمة سرديًّا

---

[258] "The fragmentation of consciousness." Ibid., 107.

[259] Ibid.

تتمظهر جدليّة الصدمة[260] في *حملة تفتيش ورأيتُ رام اللّه* من خلال البناء السرديّ، حيث يتناوب مظهران سرديّان: أوّلهما هو الصدمة النسيانيّة،[261] إذ يتناسى المصدوم الحادث والأحاسيس المرافقة له من خلال آليّتَي الكَبْت[262] أو الانفصال (dissociation).[263] تلجأ الراوية لطيفة إلى آليّة الانفصال كنظام دفاعيّ يَشطُر ذاتَها إلى اثنتين وذلك من أجل خلق مسافة بينها وبين الحدث، وتخفيف وطأته. وعليه، تتنقّل الراوية بين السرد بضمير المتكلِّم (الأنا) والسرد بضمير الغائب (هي).[264] والمظهر الثاني هو الصدمة الفرط-

---

[260] في جدليّة الصدمة أو مظاهر ما بعد الصدمة، انظر:
"The Dialectic of Trauma." Herman, *Trauma and Recovery,* 46.

[261] حب الله، *الصدمة النفسيّة*، 109؛
Herman, *Trauma and Recovery*, 43.

[262] يحدُث الكبت غالبًا في الطفولة. ولكن جانيت أعطى مثال إمرأة كانت ترعى أمّها، وعندما توفيت الأم بين يديها، أبَت أن تصدِّق وفاتها. وقد حضرت مأتم أمّها وهي على قناعة بأنّ أمّها ما زالت على قيد الحياة.
غير أنّ فرويد، على خلاف جانيت، يفرّق بين الكبت والانفصام. فخلال الكبت (repression)، يكبح الفرد الحادثة عموديًّا في لاوعيه بحيث لا يمكن استعادتها، إذ تخضع للتصعيد (sublimation) والتحويل (transfer). أمّا الاستدلال عليها فيكون من خلال الانزياحات وزلات اللسان والأحلام ومختلف الإشارات والرموز. أمّا خلال الانفصال (dissociation)، فيحفظ الفرد الحادثة أفقيًّا في تيّار وعيٍ بديلٍ عن تيّار وعيه الأساسيّ. وإذّ يتجاور الوعيان، يمكن عبر التحليل الوصول إلى الذكرى المنفصلة ذاتها من دون تحويل أو تصعيد. للمقارنة بين الكبت والانفصال، انظر:
Kolk and Hart, "The Intrusive Past," 437-8.

[263] هو حيلة دفاعيّة تقوم بها الذات لتحمّل الصعاب. فتنعزل مجموعة من العمليّات العقليّة عن الوعي وتعمل مستقلّة، وينتج عن ذلك ازدواج الشخصيّة أو تعدّدها أو فقدان الذاكرة. انظر: الحفيني، *موسوعة علم النفس والتحليل النفسي*، 230.

[264] للانفصال ضروب ثلاثة: في الضرب الأوّل، تُفارق الذات جسدَها، وهي تَعِي بأنّه جسدها، ولكنّها تراه دون أن تشعر به، نذكر على سبيل المثال: امرأة ازدوَجَت وهي تُغتصب فخرجت من جسدها لتجلس في ركنٍ من الغرفة وأخذت تراقب عملية الاغتصاب بينما هي لا تشعر بجسدها. تَنْفصم الذات، في الضرب الثاني، إلى ذواتَيْن متناقضتَيْن، فقد تكون الذات الأولى بطلة تَتَبرّأ من خنوع الثانية واستسلامها، نَذْكر على سبيل المثال: إمرأة في الأسر انفصمت إلى ذواتَيْن، فأسمتْ ذواتَيْها إسمَيْن مختلفَيْن، وكلّ ذات كانتْ متناقضة مع الأخرى بحيث كانت الأولى مقاومة والثانية مستسلمة. ففي حال ضَعُفت الأسيرة واعترفت خلال جلسة استجواب، تلقي الذات المقاومة باللائمة على الذات المستسلمة. أمّا في الضرب الثالث، فتنفصم الذات إلى ذوات متعدّدة، تتخذ كلّ منها خصائص مختلفة، نذكر على سبيل المثال: بطل حرب تتعدّد ذواته، منها الذات الطيّبة والذات الشريرة والذات الشهوانية وما جرى هذا المجرى. انظر:

تذكريّ[265] (intrusion).[266] يعاني الراوي مُريد من فرط التذكّر، حيث تَقتحم مشاهد الذكريات وعْيه بغير إرادته، فتحضُر من خلال الحلم أو اللّقطات الاسترجاعية. تتأسّس جدليّة الصدمة (أو عوارض ما بعد الصدمة) أساسًا من تناوب آليّتَي التجنّب وفرط التذكّر.[267] ولكنْ، كيف تعمل ذاكرة المصدوم حتى تولّد هذه العوارض، ولماذا بالإمكان تجاوزُ الصدمة من خلال السرد؟

ثاء. ذاكرة الصدمة والنجاة من خلال السرد

تلاحظ كاثي كاروث أنّ مشاهد الصدمة تُستعاد بدقّة بالغة في ذاكرة المصدوم، مع ذلك تكون الاستعادة، إلى حدٍّ كبير، خارجة عن إرادة الفرد.[268] وهذا ما ترمي إلى تفسيره نظرية الثنائيّة [269] في علم الأعصاب المعرفي:

في الذاكرة، نسقان أساسيَّان لحفظ الذكريات. أحدهما، هو "نسق الذاكرة الحدثيّ" (SAM: Situational Accessible Memory System). وهو نسق غير لفظيّ (non-verbal)، ينقل الواقع

Herman*, Trauma and Recovery*, 37.

[265] حب الله، *الصدمة النفسيّة*، 71 و109.

[266] Herman*, Trauma and Recovery*, 37.

[267] Ibid.

[268] Caruth, "Introduction: Recapturing the Past," 151- 157.

[269] Brewen, "A Cognitive Neuroscience Account of Posttraumatic Stress Disorder and Its Treatment," 373-393.

الحسِّي بسرعة ولكن من دون تحليل. ما يعني أنّه لا يُخزّن التفاصيل ولا يؤوِّل المعطيات الخارجيّة ولا يصنّفها ولا يضعها في سياقها، بل يخزِّن الواقع كصوَر حسّية مطبوعة وجامدة وخارجة عن الزمن. ثمّ إنّ النّسق الحدثيّ مسؤول عن مشاعر الخوف التي تنتابنا. وهو يعتبر نسقا بدائيًّا مقارنةً بالنّسق الثاني "نسق الذاكرة اللّفظيّ."

يلتقط "نسق الذاكرة اللّفظي" (Verbally Accessible Memory System: VAM) المعطيات الخارجيّة ولكنّه، على خلاف النّسق الحدثيّ، يضعها في سياقاتها الزمنيّة والمكانيّة ويصنّفها ويحلّلها ويؤوّلها. ويحتاج النّسق اللّفظيّ إلى مدّة أطول من النّسق الحدثيّ للقيام بمهامه. ويعزِّز من عمل هذا النسق منسوبُ توتّر معتدل لدى الفرد، بينما يُعيق عمله منسوب التوتّر العالي والأحداث الصادمة.

في الأوضاع الطبيعيّة، تُخزَّن المعطيات الخارجيّة في النّسق اللفظي وفي النّسق الحدثي في آنٍ، فيجمع الأول المعطيات التي لفتَت انتباه الفرد وحفظها في وعْيه. بينما يخزّن الثاني، في قالب صوَريّ، باقي المعطيات الحسيّة كالأصوات أو الروائح التي لم تلفت انتباه الفرد. غير أنّ بإمكان الفرد، عند استرجاع الصور المطبوعة في النّسق الحدثيّ، أنْ يعيد تسجيلها في النّسق اللّفظي، وذلك من خلال تأويل المشاهد المخزَّنة، ووضعها في سياقها الزمني والمكاني، وهو ما يعني إعادة إدخال الصور في اللّغة، ببعدَيها الزماني والمكاني.

أمّا عند الصدمة، فيُسيطِر عمل النّسق الحدثيّ على عمل النّسق اللّفظيّ. ذلك أنّ النّسق اللّفظيّ لا يعمل خلال حالات التوتّر العالي، بينما النّسق الحدثيّ يسجِّل الصور الحسيّة ويقوم برفع منسوب الخوف ومشاعر الخطر.

بناء على ذلك، يخرج الفرد بعد الصدمة بذاكرة مُنقسِمة على نفسها. فهو، من ناحية، سجَّل مشاهد من الصدمة، ومن ناحية ثانية، لم يدمِج هذه المشاهد في سرديّة بعد، أيْ أنه ما أوّل الصدمة وما نسج حولها سياقًا وحيثيّات.

ويعمد الفرد إلى التعبير عن الصدمة إثر دافع خارجيّ يذكّره بالحادث – ويتمثّل الدافع بموت الشقيق الأكبر في السيرتَين– فيطلق النّسق الحدثيّ الصّوَر الحسيّة المخزّنة في وعيه، كما يرفع منسوبَ الخطر، ذلك أنّه نسقٌ لا زمنيّ أيْ لا يفرّق بين الدافع الآنيّ الذي يذكّر بالخطر الزائل وبَين الخطر نفسه.

فلا يتمكّن النّسق اللّفظيّ، إثر حالة الاستنفار ومنسوبَي الخوف والتوتّر المرتفعان، من إدخال صورة الصدمة في سرديّة. وهكذا، يُعيق دياليكتيك الصدمة هذا،[270] المبنيّ على تناوب "التجنّب" و"فرط التذكّر"، تحويلَ المشاهد الصادمة إلى سرديّة يتحكّم بها وعي الفرد، بل تبقى مشاهد شبه مستقلّة تتحكّم بوعي الفرد، وهو ما يسمّيه لاكان (Lacan) واقعًا غير قابل للتمثُّل، يظلّ يكابد طالما لم يتم اكتشافه وإدماجه في اللغة.[271]

بناء على ما تقدّم، نرى أنّ الصدمة هي عبارة عن ذاكرة جامدة وصُور غير مدرجة في سرديّة. قد وصفتها جوديث هيرمان بـ " قبل–سرديّ" (pre-narrative)،[272] وهي ترى أنّ تجاوز الصدمة يكمن في تحويل الـ قبل–سردي إلى سردّي (narrative)،[273] لأنّ بناء سرديّة شخصيّة، يؤدّي إلى ترميم صورة الذات

---

[270] Herman,*Trauma and Recovery,* 46-50.

[271] حب الله، *الصدمة النفسيّة*، 17.

[272] Herman*, Trauma and Recovery,* 177.

[273] في رسالة ماجستير رصينة بعنوان (Memory, Silence and Resistence in Gayl Jones' Corregidora and Eva's Man)، تتلاعب الكاتبة بين الصوت والصمت، وتزاوج بين العمل المقاوم والبوح (الصوت). أضيف إلى هذا العمل أنّ تخطّي الصدمة يحتاج إلى إدراج الذكرى في سرديّة (narrative) وليس في الصوت أو الحدث الكلاميّ فحسب، وهذا ما أحاول إثباته في هذا الفصل. فقد تعبّر

وتحديد علاقتها بمحيطها، وبالتالي يعيد بناء "الثقة الأساسيّة." وكأنّ السرديّة تلملم الذات المتشظّية، وترتِق الفجوات في أمكنة الذاكرة، وتُعيد دفق الذكريات وجريان الزمن الشخصيّ.[274]

بالنسبة إلى لاكان، تُماثِل بنيةُ الذات، بعد أن تعبر مرحلة المرآة،[275] نظامَ اللّغة الدلالي، وتتحوَّل المعطيات الخارجيّة–المدلولات إلى دوالٍ تُدمَج في هذه البنية. أمّا الصدمة فهي مُعطى خارجيّ– مدلول جديد يعصف بالذات وينتهك بنيتها الدلاليّة. وعندما تتمكّن الذات من التكيّف مع المدلول الجديد، تظهر عوارض ما–بعد–الصدمة للتدليل على الحدث الصادم. أمّا تجاوز الصدمة، فيحدث حين تستوعب الذات الصدمة– المدلول الجديد في بنيتها الدلالية، وذلك من خلال تحويله إلى دوال–ألفاظ، وذلك من أجل أن تؤَوِّل الذات المسكوتَ عنه وتَستعيد دفق تاريخها الشخصيّ. يقول حب الله: "إنّ المصدوم يرى نفسه مستبعدًا من حقل اللغة، ويكمن العلاج في إدخال اللغة كآليّة للتعرّف على الذات من جديد. ومن الممكن اختراع إطار ملائم للظروف الذاتيّة للمصدومين." ويشبّه حبّ الله الصدمة بنصٍّ جديد أُدخل على آخر في الكمبيوتر، حيث تداخل النصّان ويجب إعادة ترتيبهما لبناء معنى جديد، فيقول إنّ الصدمة تماثل:

الصدمة عن نفسها عبر أصوات وكلمات مبعثرة، ولكنّ على المصدوم أن يدرج هذه "الأصوات" في سرديّة لها زمان ومكان وشكل خارجيّ. انظر :

Hiba El-Halabi, "Memory, Silence and Resistence in Gayl Jones' Corregidora and Eva's Man" (master's thesis, AUB, 2014).

[274] "Recreate the flow." Herman*, Trauma and Recovery,* 175.

[275] " التي تتكون خلال وقوف الطفل أمام المرآة والتعرّف على صورته المنعكسة، فيصبح لديه تصوُّرًا عن ذاته من خلال هذه الصورة، التي تحدّد سمات الأنا وتمنحها حسًّا بالوحدة والكمال والتمايز عن المحيط. كذلك، تمنحُهُ الصورة المنعكسة وِحدة جسديّة وشعوراً بالانفصال عن الآخر. وتنطوي "مرحلة المرآة" على بذور الاغتراب الأصليّ، أيْ انفتاح هُوَّة بين الطفل وما يتراءى له من صورة الذات. فلا يُدرِك هويّته إلا من خلال منظور وهمي، يهيِّئ ويتزامن مع الاغتراب الذي يتحقَّق عند اكتساب الطفل للّغة وعبوره. انظر:

Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience (1949)," in *Écrits: A selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977): 502-09.

نصًا جديدًا نُدخلُه على نصٍّ مدوّن في الكمبيوتر (الناظم)، مُطْلق حرف لاحق أو سابق لا يبقى في مكانه. كلّ شيء يجب أنْ يُعاد ترتيبه تِبعًا للنصّ المُدرَج وبالطريقة ذاتها. إنّ الواقع الصدمي، ما إن يدخل فجأة إلى الحقل الذاتي، حتى يخلق تغييرات في ترتيب السلسلة الدلاليّة، لا تستطيع الذات، بعد، البقاء في المكان الذي قبعتْ فيه من قبل، فهي مضطرّة إلى تقديم قراءة جديدة لتاريخها ولعلاقتها بالعالم.[276]

وفي هذا السياق، يقول جان جانيت إنّ الإنسان يتخطّى الصدمة عندما يحوِّل ذكرى الحادثة إلى ذكرى سرديّة (narrative memory)، فتندرج الصدمة في حكاية كاملةٍ تعود إلى الماضي.[277] وعندما يتمكّن الإنسان من التلاعب بهذه السردية وتغيير تفاصيلها، في كلّ مرّة يرويها، يكون في طريقه إلى الشفاء، إذ إنه يصبح مؤلِّف سرديّته.[278]

وإذا كان صحيحًا أنّ تجاوز الصدمة هو في تحويل الـ قبل–سردي إلى سردّي، فالصحيح أيضًا أنّه على الناجي من الصدمة أن "يخلق مستقبلاً له."[279] ويحدث هذا من خلال انتماء الذات إلى حيِّزٍ من العالم، سياسيًا كان أو اجتماعيًا أو جندريًّا أو ما سوى ذلك. فإذا كان المُعتدي، دولةً كان أو احتلالاً أو مجتمعًا، يهدف إلى كسر إرادة الفرد واقتلاعه من مكانه الأوّل وتشكيكه بمنظومته القيميّة، فإنّ إعادة الصِلة مع العالم وإيجاد منظومة قيميّة جديدة تكون من صلب مقاومة المُعتدي وتجاوز الصدمة. وعندما تمتدّ الذات لتصبح

---

[276] حب الله، *الصدمة النفسيّة*، 110.

[277] Caruth, " Introduction: Recapturing the Past," 153

[278] Kolk and Hart, "The Intrusive Past," 437-8.

[279] "Having come to terms with traumatic past, the survivor faces the task of creating a future." Herman, *Trauma and Recovery*, 196.

جزءًا فاعلاً من كيانٍ أوسع منها، يضع الناجي اللمسات الأخيرة على صورة ذاته التي أعاد ترميمها. وها هو توماس فوكس يرى أنّ على الجسد أن يمارس خطابه الخاص ليتجاوز الفرد صدمته.[280]

بناءً على ما تقدّم، يتناول الفصلان القادمان اشتباك الذات الراوية سرديًّا مع الصدمة. فأعالج، في الفصل الخامس، التمظهر السرديّ للصدمة في *حملة تفتيش ورأيتُ رام الله*، وتبرز ثيمة انتهاك المكان الأوّل، بالإضافة إلى انتهاك المكان البديل الذي حاول الراويان تشييده. وأعالج، في الفصل السادس، ثيمة الأسر التي يتقاسمها الراويان، غير أنّ لطيفة تتمكّن من فكّ أسرها بينما لا يجد مريد طريقه إلى النجاة.

[280] Fuchs, "Body Memory and the Unconscious," 69-82.

الفصل الرابع: انتهاك المكان الأوّل

"يا غريبُ، أَنا الغريبُ، وأنت مثلي يا غريبَ الدار،
عُدْ... يا عُودُ بالمفقود."[281]

أعالج في هذا الفصل ثيمتَيْ انتهاك المكان الأوّل وانتهاك المكان البديل كتمظهرَين سرديَّين للصدمة في *حملة تفتيش* وفي *رأيتُ رام الله*.

تأتي الصدمة، بحسب حبّ الله، "على إثر قطع، قطع الإنسان عن وسطه الطبيعيّ، قطعه عن صورة مطمئنّة، وعن مشروع مثاليّ في نظره، وعن عائلته وعن بيئة اجتماعيّة، وبصورة خاصّة عن عهد الطفولة الضامن لرفاهه."[282] وعليه، أقدّم قراءةً تقول إنّه تمّ انتهاك "الثقة الأساسيّة" التي تماثل المكان الأوّل[283] في *حملة تفتيش* وفي *رأيتُ رام الله*. كما انتُهِك المكان البديل الذي حاول الراويان بناءه.

---

[281] محمود درويش، *لماذا تركتَ الحصان وحيدًا*، 49.

[282] حب الله، *الصدمة النفسيّة*، 16.

[283] إضافةً إلى مفهوم الثقة الأساسيّة الذي يماثل الملاذ أو المكان الأوّل أو خليّة العائلة، وقد تناوله البحث في الفصل السابق، أعرض رؤى أخرى تتناول مفهوم المَسكن: يلاحظ هرمت فندريش (Hartmut Fähndrich) توارد ثيمة البيت في السيرة الذاتية المعاصرة والرواية الذاتية في الأدب العربي.
ويقول غاستون باشلار (Gaston Bachelard) في كتابه (*The Poetics of Space*) بالعلاقة الحميمة بين الإنسان ومكانه الأول. فيرى أنّ البيت يشكّل زاوية الإنسان الخاصّة، فيها يتجذّر ومن دونها يتحوّل إلى كائن مُقتلَع ومشتَّت. ومن المفارقة أنّ البيت، بما هو مأوى يحمي الذات من القوى الخارجيّة التي تحاصرها، يمنحها الاستقرار الكافي للانطلاق نحو العالم الخارجيّ.
بينما ترى إيلين سكاري (Elaine Scarry) في كتابها (*The Body in Pain*) أنّ الغرفة الشخصية تشكّل، في الحالات العاديّة، أبسط شكل للملاذ الإنسانيّ. وتشبّه الملاذ أو البيت بصورة الجسد. إذ فقط عندما يكون الجسد مرتاحًا يتوقّف عن أنْ يكون موضوعًا استحواذيًّا ومصدرًا للقلق. وعندها يمتدّ الوعي ليبحث في موضوع رغبة خارج الذات. ويبدأ العالم الداخليّ، الناجز جزئيًّا والمُشكّل جزئيًّا، في التكوّن. انظر:
Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford University Press, 1985), 38-42; Gaston Bachelard, "The House. From Cellar to Garret. The Significance of the

ألف. انتهاك "المكان الأوّل" في *حملة تفتيش*

غنّت الطفلة لطيفة على سطح بيتها في دمياط، حيث كانت تنطلق ضاحكة وتدور راقصة، أُغنيةً تشي بميول أسرتها السياسيّة:

يا مصر ما تخافيش/ ده كلّه كلام تهويش
إحنا بنات الكشّافة/ وأبونا سعد باشا
وأمّنا صفصف هانم[284]

وُلدَت لطيفة بعد سنة من استقلال مصر، وبعد أربع سنوات من ثورة 1919.[285] وعاشَت في أحضان عائلة موالية للقائد سعد زغلول (سعد باشا)، الذي عاد سنة ولادة الزيّات من منفاه ليشكّل أولَ حكومة دستوريّة في تاريخ مصر. وإذ عمل والدها في مجالس البلديّات، تنقّلت الأسرة بين العديد من البلدات المصريّة، ومنها المنصورة.

Hut," in *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1969), 3-8; Hartmut Fähndrich, "The Big House: A Mythical Topic in Contemporary Arabic Autobiographies and Autobiographical Novels," in *Writing the Self: Modern Arabic Autiobiographies*, ed. Robin Ostle, Ed de Moor and Stefan Wild (London: Saqi Books, 1998), 178-182.

[284] *حملة تفتيش*، 25.

[285] صفصف هانم هي حرم سعد زغلول، رئيس حزب الوفد ومن قياديي الثورة. أمّا ثورة 1919 فهي سلسلة من الاحتجاجات وقعَت في عهد الملك فؤاد الأول، وطالبَت باستقلال مصر عن بريطانيا. وفي عام 1922، وافقَت بريطانيا على الاعتراف باستقلال مصر، فعاد سعد زغلول في العام التالي من منفاه ليشكّل أوّل حكومة دستوريّة في تاريخ مصر، ولكنّ القوّات البريطانيّة كانت ما تزال تمارس نفوذها العسكريّ والسياسيّ على الاراضي المصريّة. انظر:
Vatikiotis, "Society, Government and Politics, 1919-22," *The History of Modern Egypt*, 248-297.

اندلعت في المنصورة في أيّار 1934 مظاهرات مؤيّدة لحزب الوفد، فنزل آلاف المتظاهرين إلى الشوارع حاملين سيارة النحّاس بسواعدهم.[286] ذلك أنّ الصراع احتدم في مصر بين حزب الوفد وبين أحزاب الأقليّات الموالية للملك والاستعمار البريطاني من ورائه. فرفض إسماعيل باشا صدقي، رئيس الوزراء حينها، السماحَ لمصطفى النحاس، زعيم حزب الوفد بزيارة أقاليم مصر ومنها إقليم المنصورة، وأوقَف صدقي حركة القطارات ليحوُل دون تقدّم موكب النحّاس.

شاهدَت الطفلة لطيفة (11 سنة) بحماسةٍ من على شرفتها هذه المظاهرات، كما شاهدَت رجال الشرطة ينهالون على المتظاهرين برصاصات "غادرة"[287] أَودَت بحياة أربعة عشر متظاهرًا، "عدّتهم الصبيّة قتيلاً بعد قتيل."[288]

تستعيد الراوية، خلال وصف المشهد، شعورها بالعجز.[289] إذ كانت في حاجة إلى منقذ ينتشلها مِن منظر القتل الهاجم عليها، ولكنّ أحدًا لم يُجرها، تقول: "لا أحد يجيرني، لا أحد يملك أنْ يجيرني."[290] انتظرَت الطفلة المُرتاعة أن تنقذها عائلتها من منظر الدم المسفوك، لكنّ والدَيها ما تمكّنا من إيقاف القتل أو من حجب منظره، فتلومهما على عجزهما أيضًا، وتقول: "لا أبي يحاول انتزاعي من الشرفة حتى لا أرى ولا أسمع، ولا

---

[286] *حملة تفتيش*، 25.

[287] نفسه، 59.

[288] نفسه، 61.

[289] إنّ الشعور بالعجز يشكّل أحد سمات الصدمة الأساسيّة. أنظر: الفصل الثالث من هذا البحث.

[290] *حملة تفتيش*، 58–59.

أمّي تبكي بلا صوت، وأنا أَنتفِض بالشعور بالعجز، بالأسى بالقهر."[291] وهكذا، لم تتمكّن عائلة الطفلة من حمايتِها من الخطر. وأودَت رصاصات الشرطة بثقة الراوية بقدرة عائلتها على حمايتها، فتمكّنَت من زعزعة الثقة الأولى بينها وبين عائلتها التي تشكّل الخليّة الملاذ–البيت الأوّل.

وتتضح ثيمة انتهاك خليّة العائلة–المكان الأوّل عندما تماثل الراوية بين منظر شارع العباسيّ يومها وبين منظر فرد تعرّض للاغتصاب، فتصف الشارع قائلة: "قد تفجّرت أحشاؤُه وانطرح مُغتصَبًا."[292] لم تعِ الطفلةُ حينها معنى الاغتصاب، مع أنّها تعرّفت في ذلك اليوم إلى منظر أحشاء المتظاهرين المتفجّرة. انطبع هذا المنظر في ذاكرة الطفلة، فقامت الراوية خلال زمن السرد بإدراج المنظر–الصورة الصامتة في اللغة–صوت الكاتبة الذاتيّ، وهذا ما أنتج مشهد الاغتصاب. تُحيل صورة الاغتصاب إلى فظاعة مشهدٍ انتهك عالم الطفلة لطيفة، وكان بوّابةً نقلتِ الطفلة إلى مرحلة الصبى، تقول الراوية: "أُسقِطُ الطفلةَ عنّي، والصبيّة تبلغ قبل أوان البلوغ مثخّنة بمعرفة تتعدّى حدود البيت لتشمل الوطن في كليّته."[293] تحيل عبارة البلوغ "قبل الأوان" إلى أنّ الطفلة لطيفة حاضَت عند رؤيتها المجزرة أو إلى أنّ الانتقال من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الصبا وقع بعد أن تعرّفتْ الطفلة إلى الموت. تشكّل هذه المجزرة، في الحالتين، عتبة، تنقل الطفلة جسديًّا و/أو معنويًّا إلى مرحلة ثانية، حيث العائلة عاجزة عن الحماية، والدولة مصدر الشرّ، وذكرى الطفلة العاجزة عن الفعل تلاحق الراوية.

---

[291] نفسه.

[292] نفسه، 61.

[293] نفسه، 59.

إضافةً إلى ذلك، تتعالى الراوية، خلال المجزرة، على نفسها، وتنفصل[294] ذاتها إلى اثنتَيْن: ذات الراوية لطيفة تنظر إلى ذات الطفلة لطيفة وتُخبِر حكايتَها، فيأتي السرد بصيغة ضمير الغائب (هي). تقول الراوية، على سبيل المثال: "تحوّلَت الطفلة إلى الصبيّة، تتعرّف على الشرّ مجسّدًا على مستوى الدولة. وسقطتِ الطفلة التي وجدتِ الملاذ في حضن أمّها من شرور الدنيا."[295]

علاوةً على ذلك، تتباطأ سرعة الزمن خلال السرد، وكأنّ ما حدث صورة صامتة وبطيئة الحركة (slow motion). فتصف الراوية، برَوِيّة، الدم المسفوك كالنافورة أحمر قانيًا "فوق رؤوس الكتلة البشريّة،"[296] ثمّ تصف شعورها بالعجز، من أجل أن تنقل إلى القارئ بعد ذلك رغبتَها في النزول إلى الشارع، ومشاهدتَها "أمواج البشر تنحسر،" وسماعَها هديرهم، ولمعانَ أزرار الشرطة النحاسيّة في عيونها، وشكلَ بنادقهم السوداء بينما الأجساد تتعرّض للرصاص والملابس تتحوّل إلى "مشاعل،" وتعدادَها للقتلى، ومجيءَ سيّارة الإسعاف، واغتصابَ شارع العبّاسيّ، وبقاءَ حفنةٍ من رجال الشرطة في الموقع، وتوقُّفَ الدم عن الفوران ونزولَه "قطرة فقطرة مختلطًا بطين الشارع، ينحبس أسود مفحمًا."[297] وتختم الوصف بسقوط الطفلة والتعرّف على الصبيّة.[298]

---

[294] لقد أسلفنا أنّ الانفصال آليّة دفاعيّة يستخدمها المصدوم فيشير إلى نفسه بصيغة الغائب. انظر: الفصل الثالث من هذا البحث.

[295] *حملة تفتيش*، 61.

[296] نفسه، 60.

[297] نفسه، 61.

[298] نفسه.

بعد المجزرة، تنتقل الراوية زمنيًّا من دون تمهيد ثلاث عشرة سنة، فتصل إلى مجزرة كوبري عبّاس التي شهدتها سنة 1946:

كان، "بحر من الشباب يتماوج،"[299] في تظاهرة طلّاب جامعة فؤاد الأوّل.[300] ولكنّ الدولة، المتمثّلة بالشرطة، صَدَّت هذه المظاهرة أيضًا. فإذ بالشرطة تدفع بالهراوى المتظاهرِين ليتهاووا في النيل، "عشرات بعد عشرات،"[301] فتندفع الراوية مع رفاقها على شطّ النيل، لتلُفّ بعلم مصر جثثًا ينتشلها الغوّاصون. وتستخدم الراوية في وصف المشهد صورة تتكامل مع صورة الاغتصاب في مجزرة شارع العبّاسي، وهي الحاجة إلى ستر العُري، عريها وعري محيطها. وهكذا، "اغتُصبَت" الراوية معنويًّا مرّةً ثانية وانتُهِك عالمها. غير أنّها في هذه المرّة كانت جزءًا من المشهد، فتقول: "على شطّ النيل تجلس الفتاة التي ودّت الملاذ في الكلّ تستر العُري، عريها، عريهم، عرينا، تجلس ليلاً صبحًا وضحى حتّى ينتهي الغوّاصون من مهمّة انتشال الجثث."[302]

وَدَّت الراوية–الصبيّة إيجادَ الملاذ من مجزرة شارع العبّاسيّ، التي وقعت في طفولتها، من خلال فعل المقاومة، فتقول الراوية يومها، "مصيري المستقبليّ يتحدّد في التوّ واللحظة، وأنا أدخل باب الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه." [303] وعليه، تعثر الراوية، التي أسقط العنفُ عنها طفولتَها وأفقَدَها المكان الأوّل، على ملاذها في خيار مقاومة المعنِّف – الدولة. ويحسن الوقوف عند رمز الدم الذي يبرز من المشهديّات التالية: دم

---

[299] نفسه.

[300] نفسه.

[301] نفسه.

[302] نفسه، 62.

[303] نفسه، 59.

يفور من جثث المتظاهرين، وشارع مغتصب ومتفجّرة أحشاؤه، والراوية تحيض حقيقة أو مجازًا، والعري الذي يترافق مع مشهد الاغتصاب. يجمع بين هذه المشاهد خيط دم ينبع من داخل الجسد، المتمثّل بأجساد الراوية والمتظاهرين، ليصبّ في الخارج.

1. رمز الدمّ

يشكّل الدم رمزًا ملتبسًا وغامضًا (ambivalence)، فهو واهب للحياة ورمز للموت في الآن نفسه.[304] يقسّم جون–بول روه رمز الدم على مجموعتَين: دماء الغرباء والأعداء، ودماء ذوي القربى. ولا يُحاط، في الغالب، فعل إراقة دم الأعداء بمحظور ما، بل إنّ دماءهم المسفوكة تروي الأرض.[305] وذلك، في حين يُحرَّم فعل إراقة دماء ذوي القربى داخل الجماعة الواحدة. فيُعاقَب أشدّ العقاب مَن يقدم على هذا الفعل. إذ يشترك أفراد الجماعة في تحمّل مسؤولية الدماء المسفوكة، فـ"دم الواحد هو دم الكلّ."[306] ولهذا، تطالب الجماعة بالانتقام والأخذ بالثأر.[307] أمّا حين تضحّي جماعة ما بقربان دمويّ من داخلها، فيحدث ذلك لعقد معاهدة تأتي

---

[304] *Encyclopedia of Religion*, 2nd edition, s.v. "Blood."

[305] Ibid.

[306] Ibid.

[307] ومثال على ذلك حكاية هابيل وقابين في العهد القديم: كان قابين عاملاً بالأرض أمّا هابيل فكان راعيًا للغنم، وفي يوم قررا أن يعبدا الله فقدّما له القرابين. قدّم هابيل ثمار الأرض، بينما قدّم هابيل من أبكار غنمه. فقبل الربّ قربان هابيل، ولم ينظر إلى قربان قابين لأنه كان مخالفًا لما كان يتطلبه، وهو الذبيحة الدموية. فأغتاظ قابين وقام على أخيه فقتله. ولكنّ دم هابيل أصبح "صارخًا من الأرض،" يحتاج إلى الانتقام. انظر: نفسه.

بالسلام والمصالحة بين البشر أنفسهم[308] أو بين البشر وما يعبدون.[309] فإلى مَ يرمز الدم في المشاهد المتناولة؟

في المشاهد المتناولة مصدران للدماء، دماء المتظاهرين ودماء لطيفة. وتمتزج هذه الدماء لتشكّل صورًا مختلفة: نافورة دماء، واغتصاب (وعري)، وحيض. تتحمّل الحكومة المصريّة، من خلال القتل الجماعيّ، مسؤولية دماء المتظاهرين. فالحكومة، مسنودة بالاستعمار البريطاني، تفرِّط بوحدة المجتمع، وتقتطع من جسم الدولة جزءًا يمثّل حركة جماهيريّة. ولعلّ هذا يشير إلى أنّ دماء المتظاهرين تنتمي لفئة دماء الأعداء المباحة، من حيث هم جماعة واحدة، "الشعب،"[310] في مواجهة جماعة أخرى، "أحزاب الأقليّات التي تخدم الملك والاحتلال البريطاني."[311] أمّا دماء لطيفة فتعود لمعتد مجهول. فالراوية "تبلغ قبل أوان البلوغ،" [312] من منظر القتل، فيما لا يتمّ الاعتداء عليها شخصيًا. إضافةً إلى ذلك، لا يمثّل حيض الراوية قربان تضحية بما أنّ معاهدة صلح لم تُعقَد بين المتظاهرين وبين الدولة. بيد أنّ من الجائز أن يمثّل دم الراوية امتدادًا رمزيًّا لدم المتظاهرين المراق لتنتمي دماء لطيفة إلى دماء ذوي القربى، لكون دماء الجماعة الواحدة متعالقة. إذ وقَفت الطفلة، بحكم تأييد عائلتها للحراك، على الشرفة ملوِّحة للمتظاهرين وداعمة ومشجِّعة، ووصفَت صيحاتهم،

---

[308] يدخل الغريب في المجموعة من خلال الزواج أو من خلال "أخوية الدم،" التي تقوم على امتزاج الدم. مثلاً: تُجرَح اليدان، فتُخلَط الدماء مع الخمر، ثمّ تُشرَب. انظر: نفسه.

[309] يقضي تناقل الدم داخل الجماعة على الضعف والعيوب ، فمثلاً يريق شاب دمه على كهل ليعيد إليه حيوية الشباب. انظر: نفسه.

[310] *حملة تفتيش*، 60.

[311] نفسه.

[312] نفسه، 59.

أثناء التذكّر والسرد، بـ "صيحات انتصار عارمة، انتصار إرادة الجماهير."[313] فليس المتظاهرون بخصوم، بل هم امتداد لها. تقول الراوية، وهي تراجع مسيرة حياتها، إنّ هناك حبلاً سريًّا جمعها دائمًا بالأرض والشعب، فلعلّ هذا الحبل يتمثّل بخيط الدمّ الذي سال منها: "وربما غاب عن عينيها الحبل السرّيّ الذي يربطها بالأرض التي تنتمي إليها وبالشعب الذي تنتمي إليه، ولكنّه كان موجودًا دائمًا يشكّل خطّ الاستمرار في حياتها."[314] ولكن، لماذا جاء دم الراوية على شكل حيض؟

صحيحٌ أنّ رمز الحيض يتفرّع عن رمز الدمّ، ولكنّ الصحيح أيضًا أنّه يحمل قوّته الخاصّة التي تُترجَم إمّا للخير أو للشر. يستتبع الحيض محظورات ومسموحات في معظم حضارات العالم، القديمة منها والحديثة.[315] فالطمث دمٌ في غير مكانه، دمٌ خارج عن حدود الجسد الذي عادةً ما يحتويه.[316]

يحيل الحيض، كقوّة رمزيّة، إمّا على النجاسة أو على الخصوبة: الطمث نجس عندما يحيل على الموت من جهة أنّه إمكانيّة حياة أُهدرَت، وفرصة إنجاب فُوّتَت، وعندها قد يمتلك الطمث قوّة إلحاق الأذى بالغير، وإضعاف المحارب، وإتلاف المحصول، وما سوى ذلك. ولكنّه، أيضًا، قوّة حياة وخصوبة، إذ يُستخدَم

---

[313] نفسه، 60.

[314] نفسه، 151.

[315] تتعامل الحضارات مع الطمث بطرق مختلفة فبينما تنظر بعض الحضارات إليها كنقمة، تنظر حضارة إبري (Ebrie) من ساحل العاج (Ivory Coast) إليها كنعمة. إذ تعاقب قبيلة إبري المرأة التي تسرق الفاكهة من الشجرة التي يحميها صاحبها بقوّة خارقة بأنْ تُحرم من الطمث حتّى تعترف بجريمتها، ومثلها يعاقب الرجل بأن يُصاب بالعقم حتّى يعترف بجريمته. أمّا في الرواية التوراتية، فعاقب الله المرأة على عصيانها بأنْ جعلها تتطمث كلّ شهر. لدراسة وافية عن رمز الحيض، انظر:
Thomas Buckley and Alma Gottlieb, "Introduction: A Critical Appraisal of Theories of Menstrual Symbolism," in *Blood Magic: The Anthropology of Menstuation,* ed. Thomas Buckley and Alma Gottlieb (California: University of California Press, 1988), 1-50.

[316] Buckley and Gottlieb, "Introduction," 26.

أحيانًا كتعويذة للحبّ أو للطبابة. وفي بعض الحضارات تستحم المرأة بطمثها بعد الولادة، لتعود خصوبتها إليها. وعليه، تفرض أحيانًا محظورات على الحائض لدرء نجاستها، وأحيانًا أخرى لحماية خصوبتها. على أنّ المشترك في هذه الرؤى الحضارية المتباينة هو قوّة الحيض كرمزٍ.[317] فإلى ماذا يرمز حيض الراوية، خصوصًا أنّه يحدث في اللحظة التي تتحوّل فيها من طفلة إلى صبيّة إذ تقول الراوية، "أُسقط عني الطفلة، والصبية تبلغ قبل أوان البلوغ" ؟ [318]

يعتمد توماس بكلي وألما غوتْلِيب على نظرية المساحة الما-بينيّة أو البرزخيّة (liminal space) عند فيكتور ترنر (1920-1983)، ليقولا بأنّ الطمث هو مساحة برزخيّة تحمل طاقة تحويليّة.[319] يقسّم ترنر المجتمع إلى ثابت ومتحوِّل، ويقول إنّ المساحة البرزخيّة هي "طقس عبور" (initiation rite) قوامه التحوّل، مقابل حالة ثبات تسبقه وتليه. وذلك، في حين يعرّف مارسيا إلياد "طقس العبور" بأنّه تحويل جذري في الشرط الوجودي للإنسان. ويقابل المبتدئ في "طقس العبور" محنًا عديدة، إنْ تخطّاها، يخرج موهوبا كيانًا مختلفًا عن كيانه السابق، ويصبح آخر (he becomes another).[320]

---

[317] Buckley and Gottlieb, "Introduction," 45-47.

[318] *حملة تفتيش*، 59.

[319]Buckley and Gottlieb, "Introduction," 46.

[320] Mircea Eliade, Introduction to *Rites and Symbols of Initiation*, Translated from French by Willard R. Trask, New York: Harper and Row Publishers 1958,(ix-xv), ix

يتألّف طقس العبور، بحسب ترنر، من مراحل ثلاث: الفطم[321] (separation)، والهامش (limen signifying "threshold" in Latin)، وإعادة الاندماج (aggregation). [322] ينفصل الفرد، في مرحلة الفطم، رمزيًّا عن المجتمع، وذلك بالانقطاع عن نقطة ثابتة في البنية المجتمعيّة أو عن الشروط الحضاريّة السابقة. يوازي هذا انفصال لطيفة عن طفولتها حين فقدَت، خلال مجزرة شارع العبّاسي، مكانها الأوّل الذي أمّن لها الثقة الأساس والملاذ.[323]

بعد أن يفقد المفرد ذاته القديمة، يدخل في مرحلة الهامش فيمرّ إلى فضاء مبهم وملتبس من جهة القوانين والأخلاق والأعراف العامة، ويخوض المرتحل الفضاء البرزخي سلبيًّا ومهانًا و"يكاد يكون عاريًا" في وسطٍ يمثّل إمّا الرحم أو القبر.[324] من هنا، توازي السلبيّة شعور الراوية بالعجز[325] في مجزرة شارع العبّاسي، ويوازي المذلّة والعريّ مشهدُ الاغتصاب وما تبعه من حاجة إلى ستر العري.[326] أما بالنسبة إلى الوسط الذي يمثّل الرحم أو القبر، فلا ترسم الراوية مشهدًا يوازيه، ولكنّها ترسم مشهدًا أشبه بطقوس ومراسم شعائريّة تحيل شارع العبّاسيّ إلى فضاء قدسيّ، وهو سمة من سمات المساحة البرزخيّة:[327] دم كالنافورة، وأجساد "تتعرى

---

[321] أستخدم مفردة الفطم بدلاً عن مفردة الانفصال لتمييزها عن الانفصال بمعنى الـ dissociation، وذلك من منطلق أن الفطم في *لسان العرب* يعني قطع العود؛ والفصل عن الرضاع؛ والفصل عن الأم؛ ولأَفطِمَنّك عن هذا الشيء أي لأَقطَعنَّ عنه طَمَعَكَ. أنظر: مادّة "قطم" في ابن منظور (ت 711 هـ)، *لسان العرب*.

[322] Turner, "Liminality and Communities," 94-131.

[323] *حملة تفتيش*، 59.

[324] Turner, "Liminality and Communities," 96.

[325] *حملة تفتيش*، 59.

[326] نفسه.

[327] Turner, "Liminality and Communities," 106.

للرصاص والملابس تتحول إلى مشاعل توقد شعلة العشق الموت،"[328] والشارع متفجِّرة أحشاؤه ومغتصبًا بينما يخرج المشهد عن الزمن الواقعيّ لتتباطأ سرعة الأحداث، وطفلة تسقط عنها طفولتها، وتحيض.

وهكذا، تشكّل أشلاء المتظاهرين عتبة تفصل الراوية عن ذاتها الأولى، الطفلة. ويعلن ظهور الحيض عن ارتحال الراوية في فضاء برزخيّ، وعن بداية طقس عبورها إلى ذاتٍ جديدة. ولعلّ في حيض الراوية صورتَين متعالقتَين تمثّلان منحنيَين متمايزَين: عندما تحيض الراوية، يسيل منها دم يحيل على احتمال الموت، بما أنّها تجهض الطفلة التي أجهز عليها منظر المجزرة، وفي اللحظة نفسها، تعلن الراوية عن احتمال حياة جديدة غير تلك التي شهدتها الطفلة، بما أنّ احتمال الإنجاب قد بدأ للتوّ. تشبّه حضارة البنغ (Beng) الحائض بالشجرة، والحيض بالزهر الذي يبشِّر بأنّ الثمار ستلحقه،[329] وبهذا المعنى كان حيض الراوية زهرها. وهنّا أودّ أن أشدّد أنّ هذه القراءة تستند إلى تفسيرٍ من التفسيرَين اللذَين سبق أن قدّمتهما لعبارة "بلغتُ قبل أوان البلوغ." على أنّ معنى العبور يجمع ما بين هذَين التفسيرَين، أيْ الحيض أو الانتقال من الطفولة إلى الصبى من خلال وعي الموت.

في القسم الأخير من البحث أقدّم قراءة تقول إنّ لطيفة خلعَت ذاتها القديمة، وعثرت على حريّتها الداخلية؛ ولعلّ ذلك يمثّل مرحلة إعادة الاندماج، والعودة إلى حالة من الثبات. ولكنّي أكتفي هنا بالاستشهاد بتعليق للراوية، خلال سردها للمجزرتَين، وهو يفيد بولادة ذات جديدة تحمل قيمة ثابتة، متمثِّلة بالعدل. تقول

---

[328] *حملة تفتيش*، 60-1.

[329] Alma Gottlieb, "Menstrual Cosmology among the Beng of Ivory Coast," in *Blood Magic: The Anthropology of Menstruation*, ed. Thomas Buckley and Alma Gottlieb (California: University of California Press, 1988), 58.

الراوية، "ومصيري المستقبلي يتحدّد في التوّ واللحظة [...] ويحدوني رجاء لا يبين: أن أظلّ قادرة على قوله: لا لكلّ مظالم الدنيا."[330]

وكأنّ لا أفق لسلام الراوية الداخليّ إلاّ بإنجاز مشروع الحرية العادلة، كما لا أفق لإعمار بيت بديل إلاّ من خلال مشروع الحريّة الجماعيّ هذا. تقول الراوية: "يرتبط مسار الأنا بمسار الوطن ارتباطًا عضويًّا، ومسار الأنا بمسار النحن، إيجابًا وسلبًا، حريّة وفقدانًا للحريّة."[331]

2. هدم "البيت البديل"

تُعتقل لطيفة في عهد الملك فاروق، في العام 1949، وتودع في سجن الحضرة في الإسكندريّة، وذلك عقب حرب فلسطين التي تعتبرها حربًا فاسدة "تعلنها أنظمة فاسدة بأسلحة فاسدة للإبقاء على أوضاع فاسدة، لا لاسترداد أرض فلسطين."[332]

ويشكّل سَجنُ الحضرة خاتمةً لمطاردة رجال الشرطة للراوية وزوجها الأوّل. تنتهي المطاردة يوم تمّ اعتقالها وزوجها في بيتهما في منطقة سيدي بشر، الذي تسمّيه بـ "بيتها الاختياريّ،"[333] إذ كان بيت العائلة القديم ميراثًها، أمّا بيت سيدي بشر فكان، كما تقول "من صُنعي." [334] يمثّل "بيت سيدي بشر" مأوى لصورة

---

[330] *حملة تفتيش*، 59.

[331] الزيّات، "الكاتب والحريّة،" 15.

[332] *حملة تفتيش*، 128.

[333] نفسه، 130.

[334] نفسه.

الراوية المناضلة السياسيّة والملتزمة. ففي هذا البيت خطَّت الراوية المنشورات السريّة ضدّ الحكم الملكيّ، وفيه وُجِّهتْ إليها تُهمة محاولة قلب نظام الحكم.

لقد عُبِّد درب "بيت سيدي بشر" بمسار نضاليّ، فبعد أنْ دخلَت الراوية الجامعة على استحياء، حوّلها المدّ الثوريّ الوطنيّ في النصف الثاني من الأربعينيّات إلى مناضلة في الحركة الطلابية المناهضة للحكم الملكي وللاستعمار البريطانيّ. وفي الجامعة، التحقت الراوية بمنظّمة "إسكرا" الشيوعيّة،[335] حيث تعرّفت إلى قدراتها القياديّة. وفي سنتها الرابعة عام 1946، انتُخِبت في سكرتارية اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمّال، وشاركت في تنظيم المظاهرات. ولهذا، يحيل "بيت سيدي بشر" على مسكن اختياريّ يضمّ ذات الراوية الثائرة.

أمّا في سجن الحضرة فعانَت الراوية من السجن الانفراديّ، والتخبّط بين البول والبراز، والخوف من التعذيب، وباقي أساليب السجّان للسيطرة على رواية السجين، وهو ما سأتناوله بتفصيل أكبر في الفصل القادم.[336] ولكنّ اللافت أنّ الراوية حين تعترف بهزيمتها في مرحلة من مراحل سجنها، تُعيد هزيمتها إلى انتهاك بيتها الاختياريّ وتشميعه وليس إلى أساليب السجّان في التعذيب الجسدي والنفسي، فتقول مستخدمةً آليّة الانفصال لتخفّف من وطأة الحدث، "[إنّ الهزيمة كانت] ربما قبل أنْ تدخل السجن حين أُلقيَ القبض على زوجها ولم يعد بيتها وبيت أهلها متاحًا." فأخذت الراوية تتجوّل في غربتها، "سقف غريب بعد سقف غريب وهي

---

[335] منظمة "ايسكرا" وتعني الشرارة باللغة الروسية، أسسها "هليل شوارتز" (Hillel Schwartz 1942) بمشاركة شهدي عطية شافعي وعبد المعبود الجبيلي ومحمد سيد أحمد وانجي أفلاطون وآخرين. وفي يونيو 1947 اتحدت منظمتا حدتو وايسكرا في منظمة واحدة هي حدتو. انظر: Rami Ginat, "The Egyptian Left and the Roots of Neutralism in the Pre-Nasserite Era," *British Journal of Middle Eastern Studies* 30, no.1 (May, 2003): 5-24.

[336] تعيد الراوية هزيمتها إلى هدم بيت سيدي بشر (*حملة تفتيش*، 131)، ولكنّي أقدّم في الفصل القادم قراءة تفيد بأنّ أساليب السجّان، في زنزانة الحضرة، قد ساهمَت في كسر الراوية في فترة من فترات حياتها.

تنتظر بلهفة حلول الظلام لتلجأ إلى السقف الغريب."[337] تتشتَّت الراوية إثر انتهاك المكان الأوّل وتشميع "بيت سيدي بشر،"[338] فتنتقل إلى حالة من التشرّد والغربة وإن آواها غير منزل، فتقول:

> ولكنْ الغريب أنّي حين أفكّر في البيت بمعنى البيت، تَتدرِج كلُّ هذه المساكن في ذهني كمجرّد منازل، وتتبقّى حقيقة ألاّ بيت لي، وحقيقة أنّه لم يكنْ لي في حياتي سوى بَيْتَيْن، البيت القديم، والبيت الذي شمّعَهُ رجالُ البوليس في صحراء سيدي بشر في مارس 1949."[339]

باء. انتهاك "المكان الأوّل" في *رأيتُ رام اللّه*

يقف الراوي، في المشهد الأوّل من *رأيتُ رام اللّه*، على الجسر الفاصل بين الأراضي الأردنيّة والأراضي الفلسطينيّة. وبما أنّ الطقس على الجسر شديد الحرارة، يقو الراوي أنّ قطرة عرق تنحدر من جبينه "إلى إطار نظّارتي، ثمّ تنحدر على العدسة،"[340] وهذا يؤدّي إلى "غبش شامل يغلّل ما أراه، وما أتوقّعه، وما أتذكّره."[341]

---

[337] نفسه، 27.

[338] نفسه.

[339] نفسه، 28–9.

[340] نفسه، 5.

[341] نفسه.

تفتتح هذه اللّحظة المُغبَّشة شريط ذكريات الراوي، فيَنتقِل إلى اليوم الذي عبَر فيه الجسر عكسيًّا، من رام الله إلى عمّان فمصر لاستئناف دراسته الجامعية. ثمّ، يستعيد نهار الاثنين[342] الواقع فيه 5 حزيران 1967. يومذاك، كان الراوي يُمتحن باللّغة اللاتينيّة في سنته الجامعيّة الأخيرة. وكان طقسُ قاعةِ الامتحان حارًّا، مثل الطقس على الجسر، وهذا يؤدّي بقطرة عرق أن تنحدر، كما يقول الراوي، "من جبيني إلى إطار نظّارتي، تتوقّف هناك، ثمّ تنزلق على العدسة."[343] تتكرّر صورة قطرة العرق في مشهدَين تفصل بينهما ثلاثون سنة: يوم نُفي الراوي عن رام الله في حزيران 1967، ويوم عاد إلى رام الله في حزيران 1996. ولعلّ تكرّر الصورة يحيل على تجمّد في مستوى من مستويات الزمن، خاصّة أنّ هذا التجمّد الزمنيّ يقترن بقدرة قطرة العرق على تغبيش الحاضر والماضي والمستقبل في الآن نفسه.[344] تماثل قطرة العرق حدثًا غيّر مسار الراوي، ووضعه في حالة من الغبش، وبالتالي تماثل "حرب حزيران 1967" التي غيّرت مسار الراوي، إذ نوى الراوي أن يعود إلى رام الله بعد نيله الشهادة،[345] ولكنّ الاحتلال الإسرائيليّ أفقده حق العودة إلى وطنه، رماه في تيه المنفى، فيقول "صار العالم يسمّينا 'نازحين.'"[346] ويعزّز هذا الاستنتاج قول الراوي إنّ الاحتلال "خلق أجيالاً بلا مكان تتذكّر ألوانه ورائحته وأصواته، بلا مكانٍ أوّل خاص بها، تتذكّره وهي في إقامتها الملفّقة."[347] ولكنّ الاحتلال لم "يخلق"

---

[342] يقول الراوي، "في ظهيرة ذلك الاثنين، الخامس من حزيران 1967 أصابتُني الغربة." نفسه، 6.

[343] نفسه.

[344] نفسه، 5.

[345] نفسه، 6.

[346] نفسه.

[347] نفسه، 74.

أجيالاً، بل أعاد خلق أجيال امتلكَت ذات يوم مكانها الخاصّ، من خلال احتلالها وتشريدها في الشتات وانتهاك مكانها الأوّل.

تؤدّى تجربة النفي إلى إصابة الراوي بالغربة، إذ أصبح، "ذلك الغريب الذي أظنّه دائمًا سواي."[348] وتؤسّس تجربة الاقتلاع الأولى لذاكرة متشظّية غيرِ قادرة على سرد حكايتها الفرديّة الكبرى بشكلٍ متسلسل ومتناسق، بل إنّ لحظاتٍ من الماضي تتداخل وتنقَضّ على الحاضر بحيث تعيق جريان الخيط السرديّ.[349]

حاول الراوي مريد بعد انتهاك "المكان الأوّل" بناء بيت بديل في فضاء مصر من خلال فِعلَي الزواج والإنجاب. غير أنّه رُحّل في العام 1977 عن مصر، بعد اتهامه زورًا بالتظاهر ضدّ اتفاقيّة كامب دايفيد. يسرد الراوي حكاية نفيه من القاهرة قائلاً: "[في] صبيحة ذلك العيد التاريخيّ الكئيب، كانوا ستّة من المُخبرين. عندما سقط من حبل الغسيل ذلك القماط الذي ما زال مبلولاً من أقمطة تميم وخرجتُ لجلبه، رأيتهم."[350]

وهكذا، أسّستْ تجربة الاقتلاع الأولى من فلسطين لسلسلة من الاقتلاعات. يربط الراوي بين تجربة الاقتلاع الأولى التي لا عودة عنها وبين غربته في قوله: "لكنّني أعرف أنّ الغريب لا يعود أبدًا إلى حالاته الأولى[...] يصاب المرء بالغربة كما يصاب بالرّبو، ولا علاج للاثنين."[351]

---

[348] نفسه، 7.

[349] لقد أشرتُ سابقًا إلى أنّ تداخل الذكريات وتطفّلها على الوعي يحيلان على المظهر الثاني من جدليّة الصدمة، وهو الفرط–تذكريّ. انظر: الفصل الثالث من هذا البحث.

[350] *رأيتُ رام الله*، 107.

[351] نفسه، 8.

1. الغريب

تشكّل ثنائيّة النفي والغربة محور *رأيتُ رام الله*، ويعرِّف مريد الإنسان الغريب قائلاً:

> الغريبُ هو الشخص الذي يجدّدُ تصريحَ إقامته. هو الذي يملأ النماذج ويشتري الدمغات والطوابع. هو الذي عليه أن يقدّمَ البراهينَ والإثباتات. هو الذي يسألونهُ دائماً: "مِن وين الأخ؟" [...] قد لا يُفرحُهُ ما يُفْرِحُهم لكنه دائما يخاف عندما يخافون. هو دائماً "العنصر المندسّ" في المظاهرة إذا تظاهروا، حتى لو لم يغادر بيتَه في ذلك اليوم. هو الذي تنعطب علاقتُه بالأمكنة. يتعلّق بها وينفر منها في الوقت نفسه. هو الذي لا يروي روايتَه بشكلٍ مُتَّصل ويعيش في اللحظةِ الواحدة أضغاثا من اللحظات. لكل لحظة عنده خُلودُها المؤقَّت، خُلودُها العابِر. ذاكرتُهُ تستعصي على التنسيق. يعيش أساساً في تلك البقعة الخفيّة الصامتة فيه. يحرص على أن يصون غموضه، ولا يحب من ينتهك هذا الغموض. له تفاصيل حياةٍ ثانية لا تهمّ المحيطين به، وكلامه يحجبها بدلاً من أن يعلنها. يعشق رنينَ الهاتف، لكنّه يخشاه ويفزع منه. الغريب هو الذي يقول له اللطفاء من القوم «أنت هنا في وطنك الثاني وبين أهلِكْ». هو الذي يحتقرونه لأنّه غريب. أو يتعاطفون معه لأنّه غريب. والثانيةُ أقسى من الأولى.[352]

يستخدم الراوي تفاصيل حسيّة من يوميّاته في تعريف "الغريب." فمريد هو الذي يجدّد تصريح إقامته، وهو "العنصر المندس" الذي تمّ ترحيله عن مصر، بعد أنّ اتُهِم زورًا بالتظاهر. وهو الذي احتُجِز خلال إحدى زياراته للقاهرة في غرفة الحجز البيطريّ في المطار.[353] وكان عليه أن ينتظر حتّى العام 1995 حتى يصبح دخوله "من مطار القاهرة طبيعيًا كدخول الألمانيّ واليابانيّ والطليانيّ مثلاً."[354] بالإضافة إلى ذلك، يشكّل "رنين

---

[352] نفسه، 7–8.

[353] نفسه، 155.

[354] نفسه.

الهاتف" علامة ملتبسة في حياة الراوي، إذ بواسطة الهاتف تُزفّ البُشَر والمسرّات، ويرتوي شوق الراوي إلى الأهل والأحباب والأصدقاء في الشتات. ولكن بواسطته أيضًا تُنقل أخبار المآسي والاغتيالات، فمن خلال المكالمات الهاتفيّة علم الراوي بوفاة شقيقه، واغتيال غسان كنفاني وناجي العلي ورفيقه لؤي وسواهم. يصف الراوي علاقة الفلسطيني بالهاتف قائلاً، "الفلسطينيّ أصبح إنسانًا تيليفونيًّا. يعيش على الأصوات المنقولة إليه عبر المسافات."[355]

يستند الراوي على خصائص تجربته وحواسّه لتجسيد غربته، ويرفض تجريدها. فيتساءل مستنكرًا ومتحديًّا محاولات تجريد التجربة الفلسطينيّة، "من يجرؤ على تجريدها الآن وقد تجلّت جسدًا أمام الحواس؟"[356] ولعلّ الراوي يرمي بالتركيز على ملموسيّة التجربة إلى نقل المتلقّي إلى الواقع الفلسطينيّ المعيش الذي يولّد حالة الاغتراب.

وهكذا، ينطلق مريد من تجربته الخاصة ليعرّف الغريب، فتصبح الغربة مرادفًا لتجربة النفي. يرى إدوارد سعيد أنّ المنفى والغربة يشكّلان جوهر الهويّة الفلسطينية؛[357] غير أنّ مريدًا يحيد عن هذا التعريف، فلا يصف، على سبيل المثال، زوجة عمّه أم طلال في دير غسّانة بالغريبة بل هي "كلّ سكّان دار رعد." وأبو

---

[355] نفسه، 126.

[356] نفسه، 11.

[357] Edward Said, “Reflections on Exile,” 137-149.

حازم وباقى أهالي دير غسانة الشيوخ الذين نجوا من الموت، والذين استطاعوا البقاء، "عاشوا زمنهم هنا [في فلسطين]، وعشتُ زمني هناك."[358]

ترى آنّا برنارد أنّ مريدًا ينتقد تجريد التجربة الفلسطينيّة من ملموسيّتها[359] وذلك من خلال تقديم نصٍّ يستند إلى سردٍ جماليّ ووجوديّ ومادي (existentialist materialistic aesthetic)؛ فهو لا يحصر التجربة الفلسطينيّة بالمنفى بل يعيد رواية أشكال التجربة الفلسطينية المختلفة بأسلوب حسيّ، كما إنّه يفرّق بين تجربتَي الشتات وفلسطينيي الداخل. وعليه، تعتمد الهوية الفلسطينيّة عند مريد على شتّى التجارب الحياتيّة الفلسطينيّة رغم اختلاف مواقع الأفراد ومصائرهم. وفي هذا انتقاد لسعيد الذي يقول إنّ نص مريد "في جوهره يستحضر المنفى لا العودة،"[360] بينما ترى برنارد أنّ سعيدًا إنّما يحدّ التجربة الفلسطينية المتعددّة ويأسرها في صورة مثاليّة قوامها المنفى.[361]

يسائل نوربرت بوغيغا، في إشارة إلى برنارد، إذا كان بوسع نصّ مريد، أو أيّ نصٍّ فلسطينيّ، أن يسرد تعدديّة التجربة الفلسطينيّة.[362] ورغم استبعاد بوغيغا ذلك، يوافق برِنَارد في أنّ مريدًا ينزع الرموز الباهتة عن القضيّة الفلسطينيّة، ويستبدل بها ما يدعوه بوغيغا "واقعيّة المنفى" (exilic realism). وعليه، تُنشئ *رأيتُ*

---

[358] نفسه، 102.

[359] Anna Bernard, "'Who Would Dare Make It into Abstraction': Mourid Barghouti's *I Saw Ramallah*" *Textual Practice* 21 (2007): 665-686.

[360] سعيد، "المقدّمة،" *رأيتُ رام الله*، ز.

[361] Bernard, "'Who Would Dare Make It into Abstraction': Mourid Barghouti's *I Saw Ramallah*," 665-686.

[362] Norbert Bugeja, *Post Colonial Memoir in the Middle East: Rethinking the Liminal in Mashriqi Writing*, (London: Routledge, 2012), 39.

رام الله صلةً سرديّةً بين ذاكرة المنفيّ وخياله، أي ذاكرة مريد، وبين الواقع الفلسطينيّ المتدهور، فينتج عن هذا اللقاء المحموم بين الذاكرة والواقع المعيش نصٌّ يجابه الاحتلال الإسرائيليّ ورواياته.[363]

ويقف كريم مطر[364] في مسافة وسطى، فيرى أنّ مريدًا يُعيد تعريف مفهوم المنفى من خلال توسيع دلالاته وإضافة البعد الزمنيّ. ويستند مطر، في ذلك، إلى قول مريد إنّه محروم من ماضيه بينما دير غسانة محرومة من المستقبل. فيقول إنّ مريدًا ودير غسانة يشتركان بالنفي الزمني. وهكذا، يعتبر مطر أنّ الفلسطينيّين يشتركون بالتهجير الزمني. ولا أوافق مطر من جهة التهجير الزمني فحسب، بل أقول إنّ جسر اللنبي يمسي جسرًا زمنيًّا يعبره مريد، وهذا هو محور الفصل الأخير. فالراوي يؤكّد هذا المعنى لغربته في قوله: "علاقتي بالمكان هي في الحقيقة علاقة بالزمن. أنا أعيش في بقع من الوقت بعضها فقدته وبعضها أملكه لبرهة ثمّ أفقده لأنني دائمًا بلا مكان."[365] على أنّ بحثنا هذا يعطي مفهومًا أوسع للمنفى من ذلك الذي يقول به مطر، وهو مفهوم للمنفى عابر للزمان والمكان، فمُريد يلمح مشتركًا بين تجربتَي النفيّ داخل الوطن والنفيّ خارجه، وبين غربته وغربة أبي حيّان التوحيدي (310 – 414/ 922 – 1023)، حين يتساءل: "هل كنتُ بالنضوج الكافي لإدراك أنّ لي أشباهًا من المواطنين الغرباء في عواصمهم ذاتها؟ ودون أن تتعرّض بلدانهم للاحتلال الأجنبيّ؟ هل نظر أبو حيّان التوحيدي عبر عصور المستقبل، فكتب في ماضيه السّحيق، غُربتنا الراهنة في النصف الثاني من القرن العشرين؟ هذا النصف الأطول من نصفه الأسبق؟"[366]

---

[363] Ibid.

[364] Karim Mattar, "Mourid Barghouti's Multiple Displacements: Exile and the National Checkpoint in Palestinian Literature," *Journal of Postcolonial Writing* 50, no.1 (2013): 103-115.

[365] *رأيتُ رام الله*، 104.

[366] نفسه، 8.

وبذلك، يؤسّس الراوي لغربة تتنقّل بين القرن الحادي عشر والقرن العشرين للميلاد، وبين النفي خارج البلد وداخله؛ بالتالي هي غربة تتجاوز المكان والزمان وخصائص التجربة. تشكِّل هذه الملاحظة الثاقبة لمريد منطلقًا لغربة مشتركة بينه وبين الراوية لطيفة، وفي الوقت نفسه تحيل على تعريف حليم بركات للغربة.[367] يقول بركات بنمطَين من النفي: نفي داخليّ وآخر قسريّ. أُبعِد مريد، في النفي القسريّ، عن وطنه بقوّة الاحتلال، ثمّ رحِّل عن مصر التي أراد الاستقرار فيها. أمّا لطيفة فتنتمي إلى حيّز النفي الداخليّ،[368] لأنّها تفقد مكانها الأوّل ثم تفقد بيت سيدي بشر، كما تعاني من السجن السياسيّ والجندريّ.[369] بارغم من ذلك، تكتفي الراوية بتناول مفهوم الاغتراب السياسيّ[370] الذي بدأ منذ "حرب 1967" في سيرتها:

> وأغترب أنا والشرق قد استحال إلى الشرق الأوسط ليفسح المجال أمام إسرائيل، وشعوب العرب لم تعد تستجيب، وتنطوى ومضة بريق وتطلّ علينا هزيمة 67، والخلاص الآن أصبح معقودا [كذا] على الثروة العربيّة لا على الثورة العربية، وغربتى تزداد وأنا أقف في نوفمبر 1977 بعد زيارة السادات لإسرائيل.[371]

هكذا أتعامل في البحث مع نموذجَين من اغتراب الفرد المثقّف في البلاد العربيّة: لطيفة المنفيّة داخل وطنها، ومريد المنفيّ خارجه. يرى حليم بركات أنّ انتماء الكاتب إلى مجتمعه في البلاد العربيّة التي تقوم على

---

[367] بركات، *الاغتراب في الثقافة العربية العربيّة*، 81–87.

[368] بركات، "رواية الغربة والمنفى،" 272.

[369] أتناول ثيمة السجن في الفصل القادم، "الأسر والنجاة."

[370] يميّز بركات بين الاغتراب كحالة مجتمعيّة موضوعيّة، وكحالة ذاتية على صعيد الوعي والتجربة النفسيّة، وكحالة ثقافية تتعلّق بالقيم والمعايير الحضاريّة.

[371] *حملة تفتيش*، 128.

تبعيّة النظام الرأسماليّ يستحيل نوعًا من العزلة، والعجز عن الفعل، واللاانتماء، والهامشيّة.[372] ويزكّي بركات خيار تجاوز الاغتراب من خلال الثورة الفرديّة والحركات الاجتماعيّة في الآن نفسه، مع أنّه يشير إلى أنّ صعوبة العمل الفريقي تشكّل أهم مصادر الإحباطات العربيّة. علاوةً على ذلك، يقول بركات بأهميّة عدم الاكتفاء بالتهجّم اللفظيّ، بل التحوّل من حالة الانفعال والتعبير اللفظي إلى حالة الفعل في التاريخ. ولعلّ مكمن الاختلاف بين الراوي مريد والراوية لطيفة يكمن في سلوكهما الفرديّ تجاه اغترابهما، كما آمل أن أبيّن في الفصل القادم. إذ يمثّل الراويان فرعَين متمايزَين من كتابة الذات المتشظّية، تلك التي ترحّب بتشظّيها وترى فيه سبيلاً إلى حريّتها الداخليّة، وتلك التي تستسلم لغربتها.

---

[372] بركات، *الاغتراب في الثقافة العربيّة*، 59. ويتقاطع شعور الاغتراب في البلاد العربيّة مع الاغتراب في المجتمعات الحديثة الرأسماليّة حيث يزداد الإنسان اغترابًا عن مجتمعه ودولته وعمله وعائلته ودينه وذاته، أي عن الحياة بشكل عام. ذلك أنّ الفرد لا يُسيطر على إنتاجه في الوقت الذي يكبت رغباته الجنسيّة والعدوانيّة من أجل مصلحة المجتمع العامّة، فيؤدّي هذا إلى التنافر بين مصلحة الفرد ومصلحة المجتمع. ويذكر بركات عددًا من صفات المغترب، أبرزها: العجز؛ والأنومي، (Anomie or Normlessness) أيْ غياب المعاني الكبرى وتفكّك القيم والمعايير الاجتماعية والثقافية؛ واللامعنى؛ والعزلة والاغتراب الذاتيّ.

ويميّز بركات الحالة العربيّة من خلال تقسيم حالة الاغتراب في ضوء التجارب العربية إلى مراحل ثلاث: أوّلاً، مرحلة مصادر الاغتراب، وقوامها علاقة الفرد بالدولة والمؤسّسات والمجتمع، ولا سيّما العائلة. تمارس الدولة سيطرة مفرطة على المجتمع (over control) أو على العكس تغيب هذه السيطرة تمامًا (under control). وذلك في حين تُسلَّط على المواطن أنظمة اجتماعية قسريّة من جهة النظام الأبويّ وهيمنة المؤسسات الدينيّة والتربية الاستظهاريّة. إلى ذلك، يُعمَّم في المجتمع العربيّ الاستغلال الطبقي، فتتأسّس فجوات عميقة بين الضعفاء والفقراء وبين الأقوياء والأغنياء. كما تتجلّى تبعيّة الأنظمة العربية للنظام الرأسماليّ منذ القرن التاسع عشر وإلى الآن من جهة سيطرة الخارج، بالتحالف مع الحكام والطبقات المهيمنة، على الموارد العربيّة. وذلك علاوةً على "طقوسيّة الماضي وثباتها" في الصراع بين القديم والجديد.
وهكذا، يصف بركات الإنسان العربي بأنّه إنسان عاجز ومهمَّش بالمعنى الموضوعيّ من حيث علاقته بالمجتمع والمؤسّسات. ثانيًا، مرحلة وعي الإنسان لطبيعة اغترابه الذاتيّ ووضعه الهامشيّ، وهو ما يكوّن إحساسًا بعدم الرضا. وعندها إمّا ينسجم الفرد مع اغترابه، أو يرفضه، وقد يصمّم على تجاوزه. وثالثًا، مرحلة النتائج السلوكيّة التي تتكوّن على صعيد السلوك الفعليّ، فتتراوح بين الانسحاب والتشرنق والعزلة، أو الخضوع والاستسلام، أو الثورة والتمرّد والإصلاح فرديًّا أو من ضمن حركات اجتماعيّة. انظر: بركات، *الاغتراب في الثقافة العربيّة*، 59–87.

الفصل الخامس: الأسر والنجاة

ألف. الأسر

يحدث الأسر[373] عندما يسيطر كيان إنسانيّ، فردًا كان أو جماعة، على كيان إنسانيّ آخر. وذلك من خلال تقييد الجسد أو الحدّ من أفق الاحتمالات الإنسانيّة، أقوالاً وأفكارًا ومعتقدات. فيعيِّن الآسِر مساحة محرّمة مقابل أخرى مباحة، وأفعالاً ممنوعة مقابل أخرى مسموحة، وأفكارًا محرّمة مقابل أخرى متاحة. والمستهدَف، من هذه الأساليب، هو روح الأسير الطليقة، وعقله الناقد، وسلوكه الإيجابيّ والفاعل. أمّا المطلوب فهو تحويل الأسير المتمرّد إلى خرقة راضخة ومستسلمة.[374] وعندما يخون الأسير مبادئه الخاصّة، عندها فقط، يكون السهم قد أصاب "كعب أخيل."

يَسهُل عادةً الاعتراف بالسّجن كحالة أسر، لأنّ جسد السجّان حاضرٌ، وقضبان السجن ملموسة،[375] أمّا في حالة النَّفي، فالحواجز غير مرئيّة. على أنّ هامش حركة المنفي، كالسجين، محدّد، وحريّة معتقده، في حالات معيّنة، مقيّدة. ويلعب الآسِر، في حالتَيْ السجن والنفي، لعبة الترهيب والترغيب،[376] فيُهدِّد الأسير بالإيذاء المباشر أو بإيذاء المحيطين به إن تمرّد، بينما يعده بسعة العيش إن استسلم ورضخ.

---

[373] سبق أن ذكرنا أنّ الحالات الصادمة تشتمل على حالة الأسر. انظر: الفصل الثالث من هذا البحث.

[374] Herman, *Trauma and Recovery*, 74-95.

[375] Ibid., 74.

[376] Ibid., 79.

أنظر، بهذا المعنى، إلى لطيفة كأسيرةٍ تراقب السلطات المصريّة مواقفها السياسية، وتعتقلها مرّتَين، مرّةً في سجن الحضرة لمناهضتها الاستعمار البريطاني، وأخرى في سجن القناطر لمعارضتها اتفاقيّة كامب دايفيد. وتتعرّض الراوية، في زنزانة الحضرة، للترهيب الجسدي حيث تسجن انفراديًّا لمدّة ستّة أشهر وتُجوَّع وتُجبَر على النوم على الإسفلت، كما تتعرّض لترهيب نفسيّ يتمثّل بسماع أنّات السجناء تحت التعذيب. وفي سجن القناطر يتعرّض عنبرها لحملة تفتيش تعسّفية، ولكنّ الراوية تقرّر، هذه المرّة، أن تتصدّى لها.

أمّا مريد فهو امتداد للمنفى الفلسطينيّ القسريّ، وهو حالة من الأسر أيضًا. فالاحتلال الإسرائيليّ يحرّم على مريد وطنَه، ما يجعل العالم المباح، دون فِلَسطين المحرَّمة، سجنه الكبير. وحين يسمح الاحتلال للراوي بالعودة المؤقّتة، يعود إلى فلسطين لا تشبه نفسها تمامًا، لأنّ اسرائيل أصبحت سيَّدة المكان والزمان، فحتّى دخوله إلى دير غسّانة وخروجه منها لا يتمّ إلاّ برضى المحتَلّ.[377] ورغم أنّ الراوي لا يتعرّض في المنفى للإرهاب الجسديّ المباشر فإنّ رفاقه وأقرباءه الموزّعين على المنافي يتعرّضون إمّا للاغتيال أو للتعذيب بسبب مواقفهم السياسية، وهذا يشكّل ترهيبًا غير مباشر يمارس على الراوي الذي يعيش في حالة قلق دائمة متأهّبًا لاحتمالات التنكيل أو الترحيل التعسّفي. وها هو الراوي يرُحَّل عن القاهرة لمجرّد اشتباه النظام الساداتي في أنّه شارك في مظاهرة تناهض اتفاقيّة كامب دايفد، بينما كان، كما ذكرنا، يُحضِر قماط ابنه الرضيع.[378] وهكذا، تجمع تجربةُ الأسر بين الراوية لطيفة والراوي مريد.

---

[377] *رأيتُ رام الله*، 37.

[378] نفسه، 107.

على أنّ حالة الأسر، رغم حيّزها المكاني، هي أساسًا حالة استسلام وجوديّ، حيث يتخلّى الأسير عن قيمه ومعتقداته وروايته الذاتيّة، لصالح قيَم الآسر وروايته عن العالم.[379] من هنا، يعبّد قرار المقاومة طريق النجاة من الأسر. وعليه، أتناول في هذا الفصل كيفية تعاطي مريد ولطيفة مع أسرهما، والدور الذي لعبه السرد الذاتي في التعبير عن هذه الحالة المركّبة. ترى هيرمان أنّ فعل السرد الذاتي هو فعل مقاومة، فالأسير يستعيد من خلال سرد حكايته ذكرياته الممحية، وسلّم قيمه، وهويته، وارتباطه بالمحيط. على أنّ سرد الذات، بحسب هيرمان، لا يكفي وحده لتجاوز صدمة الأسر، فعلى الناجي التحوّل من حالة التعبير اللفظي إلى حالة الفعل، وعليه أن يقرّر ماذا يفعل، لأجل أن "يستعيد اللاجئون العالم الذي فقدوه."[380]

باء. لطيفة وتجاوز الأسر

تحمل الشرطة المصريّة الراوية لطيفة إلى سجن القناطر في ليلة 8 آذار 1981.[381] وترتخي الراوية في جلستها في مقدّمة عربة الشرطة، إذ ترى أخيرًا حريّتَها تلوح لها في "آخر الطريق،" أيْ في سجن القناطر، تقول:

> [أنا] نشوى بإدراك أنى ألمح حريتى كاملة غير منقوصة في آخر الطريق، بعد أنْ تلطمت طويلا وأنا أضل الطريق الذي وجدته شابة، وتلطمت طويلا لأستعيده، بعد أنْ تلطمت طويلا وأنا أفقد ذاتي، وتلطمت طويلا لأجد ذاتى، وأنا أفقد وأسترد صوتى. وعلى مشارف الستين ها

---

[379] Herman, *Trauma and Recovery,* 79

[380] Ibid., 181.

[381] *حملة تفتيش*، 111.

أنا أجلس مرتخية في هدأة الليل في مقدّمة عربة شرطة، والضابط يبحث عن السجن ليودعنى السجن، وما من أحد عاد يملك أن يسجنني، وحريتي تلوح لى في آخر الطريق كاملة غير منقوصة، تنتظر مني أن أمد يدى لأحتويها، ودموعى التي لا تنفرط، تنفرط وحريتي تلوح لى في آخر الطريق.[382]

يُعدُّ من المفارقة أن تعثر الراوية، وهي على مشارف الستِّين، على حريّتها في السجن. إذ إنّها تستحيل من امرأة طليقة في فضاء مصر المفتوح، إلى حبيسة في فضاء السّجن المقيَّد والمغلَق. لعلّ هذه المفارقة تأخُذ دلالاتها إذا ارتبطت بحدثٍ تقدّمها، فقد رافقَت لطيفة، قبل أيّام ثلاثة من اعتقالها، شقيقَها محمّد ليُودَع في سجن طرّة. [383] بعد ذلك، أعادتها عربة الشرطة إلى ميدان التحرير ريثما تجِد سيارة أجرة تقلّها إلى منزلها، وداخلَتها، في سيّارة الأجرة، رغبةٌ في البوْح، "الرغبةُ في الإفضاء، الرغبة في أن أحكي لإنسان ما رحلتي إلى جهنّم."[384]

لم تَبُح الراوية لسائق الأجرة ولا لأي إنسان آخر في تلك الأيام الثلاثة عن رحلتها، بل كتمَت الرغبة في البوح إلى أن أودعَت سجن القناطر حيث عزمت على سرد سيرتها:

دخلت سجن القناطر في الثامنة والخمسين ومعى يقين بأنّ حياتى لن تلبث أن تندرج في عقد منظوم، وأن العقد ما كان لينتظم في مخيّلتى، ما لم أصل ما انقطع من حياتى لفترة، وأعاود العمل السياسي، وأُنطقّ المرأة التي تحنطت لفترة داخل كتاب خشية الصدام.[385]

---

[382] نفسه، 115–116.

[383] نفسه، 120.

[384] نفسه، 122.

[385] نفسه، 125.

تُقيم الراوية، في هذا المقطع، رابطة بين الصَّوت في قولها "أُنطقّ المرأة،" وبَيْن السرد بما هو نظم عقد من الكلام وفق بنية تعبيريّة. فتمنح، من ثمّ، صوتًا لفترات الصمت في حياتها من خلال سردها. تُنتِج الرغبةُ في سرد الجزءَ الثاني من السيرة الذاتيّة الذي كُتب، على الأقل بنسخته الأوّلية، بين قضبان سجن القناطر. في الجزء الثاني، تحاول الراوية أنْ تستدلّ على الخيط الناظم لذواتها المتعدّدة. فهي، في زمن الكتابة، تعتقد أنّ الصبيّة لطيفة التي دخلَتْ سجن الحضرة تختلف عن تلك التي خرجَتْ منه، كما تختلف المرأة لطيفة في بداية زيجتها الثانية عنها في نهايتها. ويشير هذا إلى أنّ الأحداث التي مرّت بالراوية تمكّنت من تشظية صورة "أناها"، فتقول:

> لابد أن خطأً ما جمع هذه الأوجه المتعددة للمرأة الواحدة التى هى أنا، خطا ضم هذا الشتات إلى لحظة دخلت سجن القناطر 1981 في سن الثامنة والخمسين. ويخيل إلى أن من الأهمية بمكان أن أجد هذا الخط الموحد الذي استشعرت وجوده شعورا يفتقر إلى التحديد وأنا أدخل سجن القناطر.[386]

وتأتي محاولة سرد الذات بمثابة ردّ واع على محاولة السجّان فرضَ روايته. فلطيفة تَعي أنّ السجّان يسعى إلى سلبها قدرتها على التفكير، وإلى فرض حكايته الرسميّة على حساب حكايتها الذاتيّة، فتلاحظ أنّ، "السجن والتشريد والتهديد والملاحقة والتعذيب ليست سوى وسائل لسلب الإنسان آدميّته أو قدرته على التفكير الناقد، "فمعركة السجّان هي "معركة لاستئصال قدرة الإنسان على التفكير."[387]

---

[386] نفسه، 137.

[387] نفسه، 133. وتقول الراوية إنّ قدرة الإنسان على التفكير هي دائمًا هدف الآسِر. نفسه، 136.

إضافةً إلى ذلك، تضع الراوية تجربتَيْ سجنها، في القناطر والحضرة، في سياق تجربة الأسر التي قد تتّخذ أشكالاً بديلة عن السجن الماديّ:

فتربط، أوّلاً، بين المحقَّق الذي قَيَّد جسدها وحاكمَها على أفكارها وبين التكنولوجيا الحديثة التي تُقيِّد الأجساد خارج السجن، فتقول إنّ "التحقيق ليس موقوتًا، فعَيْن الرجل القاسي الملامح [المحقِّق] تحوّلَت إلى عين الكترونية، تحاول ولا تملِك أنْ تسلبك أفكارك بالصوت والصورة."[388] وبهذا، ترسم صورةً لعين رائية تُخضِع أفراد المجتمع لتحقيق متواصل. ولعلّ لطيفة متأثّرة، في هذا الموقف، بمفهوم البانوبتيك (panoptic) عند ميشيل فوكو: إن المجتمع الحداثوي، بحسب فوكو، مرادف للمجتمع الانضباطي الذي يقوم على مبدأ تنويع السلطة وتوزيعها، وعلى مؤسّساتٍ تتعاون فيما بينها لتشكّل شبكة انضباطيّة تخدم عجلة الإنتاج والتقدّم. ويعني الانضباط أن يتعرّض جسد الفرد للقولبة والإشراف والإصلاح في المؤسّسات العامة، من المدارس إلى السجون، التي هي مراكز تدريب لإنتاج جسد منمَّط يقوم بوظائف محدّدة ويعتنق قيمًا أخلاقيّة معدّة سلفًا لزيادة الإنتاج. ويتمّ السيطرة على هذا البناء الإجتماعي والتحكّم بأشكال المعارضة فيه، من خلال تعميم الرقابة على الجسد الفرديّ والجسد الجماعيّ.[389]

وتتخذ الرقابة أو الإشراف في المجتمع الحداثوي شكلاً موسّعًا للمرتسم البانوبتي الذي هندسه ج. بنتام (J. Bentham). يتشكل البانوبتيك من حلقة دائريّة مغلقة في وسطها برج مراقبة. وفي داخل البرج، نوافذ

---

[388] نفسه.

[389] Micheal Foucault, "Panopticon," in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. by Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1995), 195-228.

تفتح على الساحة الداخلية. أمّا الحلقة، فهي مقسّمة إلى غرفٍ معزولة، ولكلّ غرفة نافذتان: إحداهما تطلّ على داخل الساحة، والأخرى على الخارج بشكل يتيح للنور أن يضيئها. ولا تتيح الجدران الجانبية الإسمنتيّة للفرد بالرؤية الجانبية، ولا تمكنه من الاتصال برفاقه في الغرف المجاورة. عندها يكفي وضع ناظر في البرج المركزي ليتمكّن من رؤية الظلال الأسيرة في غرف الأطراف.

ولكنّ هذا الناظر من برجه في الحلقة الهندسية المغلقة يتخذ هيئة المؤسسات في المجتمع المفتوح، فتصنع العائلة والمدرسة والمستشفى والجيش والسجن وسواها الفرد المنضبط وتشرف عليه. وغالبًا ما توسِّع هذه المؤسسات نطاق مراقبتها من داخلها إلى الخارج، فتراقب الآخرين وتجمع عنهم المعلومات وتقوِّم الحالات وتقدّم الحلول، ليصبح المجتمع بأكمله موضوع معرفة ومختبر للتجربة. أمّا البوليس فيمثّل جهاز الطرسابة المباشر لجسم الدولة، ويستخدم شتّى التقنيات لمعرفة المجتمع والسيطرة عليه، من المُخبر إلى الأدوات التكنولوجية كـ"العين الإلكترونية." وهكذا، تضبط المجتمع عينٌ كليّة المعرفة، ترى ولا تُرى، وترصد تحرّكات الأشخاص في شتّى الأوقات، وتصل إليهم أينما كانوا. فتجعل الجسد المرئيّ موضوع معرفة ومادّة تحقيق متواصل، تصفها لطيفة قائلة، "عين المحقِّق كعين الله." [390] وميزة هذه العين المهيمنة أنّها تؤسّس لرقابة ذاتية ولانضباط تلقائي، ذلك أنّ الفرد المرئي يعرف أنّه مطالب دائمًا بالانضباط، وأنّه أبدًا في حقل الرؤية، وأنّ احتمال مراقبته قائم، فيقوم تحسّبًا بممارسة رقابة ذاتية، ويلعب دورَي المراقِب والمراقَب والشاهِد والمشاهَد. بمعنى آخر، يقع أسير نظرة المراقِب اللامنقطعة.[391] وقد لا نخطئ إذا أرجعنا موقف لطيفة إلى تجربتها

---

[390] *حملة تفتيش*، 136.

[391] للتوسّع في مفهوم فوكو حول المراقبة والعقاب، انظر: مطاع صفدي، "المقدّمة: مؤسّسة الإنسان الانضباطي،" في *المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن*، ترجمة علي مقلّد، بيروت: مركز الإنماء القومي، 1990)، 31–43؛

Foucault, “Panopticon,” 195-228.

الشخصية مع العين الإلكترونية البوليسيّة. فهي تكتشف عقب محاكمتها في سجن القناطر أنّ البوليس المصريّ قد أخضع بيتها وبيت أخيها لوسائل التنصّت بالصوت والصورة لمدّة ثلاث سنوات، وذلك قبل أن يتمّ تكييف التسجيلات وتزويرها لتوجّه إليها تهمة التخابر مع دولة أجنبية فتُزَجّ في السجن.[392]

وتُقيم الراوية، ثانيًا، علاقةً بين تحرُّر الذات من السجن الماديّ وبين تحرّرها من السجن الاجتماعيّ. إذ تعمل، في سجن القناطر، على تفكيك القوالب الاجتماعيّة المنمَّطة التي وقعت أسيرتها، فتقول إنّ، "أقسى أنواع السجن هو سجن الفرد لذاته، وأنّ أقسى أنواع القهر هو قهر الإنسان لذاته."[393]

بناء على هذا، ينطوي تحرُّر لطيفة من الأسر على منطلقَيْن: أوّلهما، تحرُّرها من السجن السياسيّ – المادّي؛ وثانيهما، تحرُّرها من السجن الاجتماعي والثقافي. يرى الناقد فيصل درّاج أنّه يتداخل في *حملة تفتيش* "مع هذا القمع الفيزيائي كلّه [قمع الدولة]، قمع روحي وثقافي ذاتيّ لا ينفصل عن الموروث الثقافي الاجتماعيّ والأُسَريّ."[394] وهكذا، تتخذ لطيفة من لفظة الحريّة إطارًا لتصالح الذات مع نفسها ومحيطها.

ومن اللافت أنْ يكون مسعى الراوية للحريّة ذا بُعد مزدوج، فيرتبط تجاوز الصدمة بمقاومة القمعَين السياسي والثقافيّ. إذ عندما تناهض لطيفة قمع الدولة الذي يتجلّى بالسياسات الرسميّة والنُّظُم القضائيّة والقوّة العسكريّة، إلى جانب مناهضتها الثقافة المحليّة التي تنيط بالمرأة أدوارًا جندريّة ترفضها، تعادل التقسيم الذي

---

[392] الزيّات، "الكاتب والحرية،" 14.

[393] *حملة تفتيش*، 141.

[394] فيصل درّاج، "حملة تفتيش' أو أحزان التمرّد،" في *لطيفة زيات: الأدب والوطن*، تحرير سيّد بحراوي (القاهرة: مركز البحوث العربية: 1996)، 183.

يقول به لويس ألتوسير في مقالته "الأيديولوجيّة وجهاز الدولة الأيديولوجي،" حيث يفرّق بين جهاز الدولة الأيديولوجيّ (Ideological State Apparatus) الذي يعتمد على المؤسسات الاجتماعية والتقاليد والإعلام والمدارس وما سوى ذلك، وبين جهاز الدولة القمعيّ (Repressive State Apparatus) الذي يعتمد على القوّة المتجليّة في نُظم الحكم والعسكرة. [395]

يقدِّم هذا القسم قراءة تقول إنّ الراوية تتجاوز سجنَيْها الاجتماعيّ والسياسي في سجن القناطر من خلال تناوب آليّتَيْ التفكيك والبناء: أمّا التفكيك فعَن طريق الحدث الكلاميّ، أيْ سرد الذكريات وتأويلها لا سيّما في سجن القناطر؛ وأمّا البناء فعَن طريق السلوك الحياتي والفعل الجسدي من جهة تحدّي القهر وإعادة صياغة الذات والمجتمع، تقول لطيفة، "إنّي كنتُ، وكنتُ فَحَسب، حينَ فعلتُ في حريّة لإعادة صياغة ذاتي ومجتمعي."[396]

1. السجن الجسديّ ممرّ إلى السجن الثقافيّ

ترى إيلين سكاري أنّ خطّة السجّان لكسر السجين تتمثّل في تحويل مساحته الشخصية إلى مساحة عسف واضطهاد. فعندما يكون الجسد آمنًا ومرتاحًا في مساحته الخاصّة، يتوقّف عن أن يكون موضوعًا

---

[395] مع العلم أنّ ألتوسير ينيط بالمدرسة الدور المحوري للجهاز الأيديولوجي، وهو ما لم تتطرّق إليه الراوية. انظر:
Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (NewYork: Monthly Review Press 2001), 1-20.

[396] الزيّات، "الكاتب والحريّة،" 14.

استحواذيًّا ومصدرًا للقلق، ويمتد عندها الوعي ليبحث عن موضوع وهمّ حضاريّ خارج الذات. أمّا عندما يكون الجسد معرّضًا للخطر، فيتحوّل الصراع إلى مطالب فرديّة من أجل البقاء. وفي سبيل ذلك، قد يتعاون السجين مع سجّانه ويقدّم التنازلات، واحدة تلو الأخرى.[397] وهذا ما خطّطَت له المباحث المصريّة حين اعتقلَت لطيفة في سجن الحضرة انفراديًّا لمدّة ستّة أشهر، تحمّلَت خلالها الراوية التخبُّط بين البول والبراز، والاستنجاد من خلال قرع الباب بلا مجيب، وفقدان الوعي، والجوع والعطش، والخوف من التعذيب عند سماعها أنّات السجناء في المبنى.[398] وحُكم على زوجها الأوّل بالسجن لمدّة سبع سنوات،[399] الأمر الذي أدّى إلى طلاقهما. ولولا وجود جنديّ تمرّد على أوامر المباحث وساعد لطيفة، لكادَت أن تستسلم لمحاولات تحطيمها الجسديّة والمعنويّة. فهي كانَت، في صباح يوم سجنها الثالث، فاقدة للوعي عندما انفتح الباب ورَبَّت على كتفها جنديٌّ ريفيٌّ تجاوز النواهي الصادرة بحقّها، وقدّم إليها أربعة أقراص من الطعميّة، ورغيفًا بلديًّا طازجًا، وكوبًا من الماء المثلج. أفسدَت طيبة الجنديّ خطة المباحث للوصول بها إلى حجرة التحقيق مُنهكة. ولعلّ الجنديّ، بتمرّده على أوامر المباحث الظالمة، مثّل القيم التي تعتنقها الراوية، وهذا ما حملها على الشعور نحوه بالانتماء وعلى استمداد الدعم منه لمواجهة تجربة السجن، فمدَّت نحوه، "يدًا تتخبّط، تصل ما انقطع، وتُسقِط عنها مخاوف احتمالات التعذيب." [400]

---

[397] Scarry, *The Body in Pain*, 38-42.

[398] *حملة تفتيش*، 131.

[399] نفسه، 88.

[400] نفسه، 131.

لم تتمكّن المباحث المصريّة من إجبار لطيفة على الوشاية برفاقها، غير أنّها هزمتها "في نقطة من نقاط تطوّرها."[401] وتشير الهزيمة إلى تحوّلٍ حدث للراوية بعد إطلاق سراحها، فنقلها من مقاوِمة للمؤسسات الفاسدة إلى أخرى خاضعة، تخشى من المواجهة والصدام.

ولعلّ من المفيد وضع تجربة السجن، مقترنةً بالتحوّل الذي طرأ على الراوية، ضمن سياق الصدمات في *حملة تفتيش*: بدءًا بمجزرة شارع العبّاسي حيث تشعر الراوية بالعجز ويترافق ذلك مع تفتُّح وعيها السياسيّ، مرورًا بمجزرة كوبري عبّاس حيث يتكرّر الشعور بالعجز فيما يتكرّس التزام الراوية بالنضال الوطني، وصولاً إلى هدم بيتها البديل في منطقة سيدي بشر وتشريدها، قبل أن يتمّ إلقاء القبض عليها وزجّها في سجن الحضرة، الذي تخرج منه، "بنصف ملكاتها الإنسانيّة، والنصف الآخر خامد، شبه ميّت."[402] يشير ما تقدّم إلى أنّ شعور الاستسلام المستجَدّ يأتي بعد سلسلة اعتداءات مباشرة وغير مباشرة تقوم بها الحكومة المصرية، وتحاول الراوية دفعها عنها.

تطلق المباحث سراح لطيفة بحكم مع إيقاف التنفيذ، وهذا الحكم هو بمثابة وعدٍ بحياة هانئة إنْ استسلمَت للواقع المعيش، وبمثابة وعيد بالويل والثبور إنْ تابعَت مسار تحرّرها الذي انحصر، لغاية فترة سجنها، بتحرّر من القيود السياسيّة والاقتصاديّة. وعليه، تعيش الراوية بعد الإفراج عنها صراعًا بين ثنائيّة المقاومة والاستسلام، ويشكّل فضاء زواجها الثاني أرض هذه المعركة المستعرة. فـ"بوّابة سجن الحضرة،" بما هي رمز للحكم القضائي، "أدّت إلى بوابة الزواج الثاني،"[403] الذي تصفه مرّة بأنّه "الحبّ الكبير،" ومرّة بأنّه

---

[401] نفسه، 157.

[402] نفسه، 147.

[403] نفسه، 157.

محاولة حمقاء للتواؤم مع مؤسّسات فاسدة ومجتمع فاسد."[404] وما يعقّد هذا الطرح أنّ العلاقة بين تحرّر الراوية الذاتي ضدّ الموروثات الشخصيّة وبين تحرّرها المجتمعيّ تَنْشأ في خضمّ هذا الصراع، لتصبح من صميمه.

بعد ثماني وثلاثين سنة، تتمكّن الراوية من تجاوز الخوف من المواجهة وتختار طريق المقاومة، وذلك حين تواجه السجّان في زنزانة القناطر. ولكن حتّى نصل إلى هذه المرحلة، علينا أن نعود إلى لطيفة المناضلة قبل سجن الحضرة، ونمشي في مسار يتعالق فيه الخاص بالعام، والحريّة الفردية بالحريّة المجتمعيّة.[405]

2. سجن الصورتَين

أ. سجن الصورة الأولى: المناضلة السياسيّة

عرفت الراوية في مراهقتها فورة الجنس، ولكنّها صادرتها بحكم تربية أهلها وتقاليد مجتمعها. وترافقت هذه الفورة مع شعور حادٍّ بالذنب فـ"دفنت في أعماقها الأنثى حتى غابت عن وعيها أو كادتْ، لا يتبدّى منها إلا هذا الخجل الذي تستشعره من هذا الجسد الممتلئ الغني بالإستدارات."[406] وعندما التحقَت بالجامعة جاءت

---

[404] نفسه، 149.

[405] يحيل ربط الراوية بين الخاص والعام على توجّه الموجة الثانية من التيار النِسوي. لنبذة حول الموجة النِسوية الثانية، انظر:
Linda Nicholson, introduction to *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, ed. Linda Nicholson (New York: Routledge, 1997), 1-5.

[406] *حملة تفتيش*، 143.

ومعها "كلّ شعور البنت بالنقص،"[407] والارتباك من جسدها. وما الارتباك إلاّ إشارة إلى الحياء، إذ كانت لطيفة تتردّد وتخجل من نظرات الزملاء إنْ أرادت عبور المكتبة بحثًا عن مرجعٍ أكاديميّ.[408] عادةً ما ينتج الخجل بسبب الشعور بالعار أو الإهانة، فلعلّ خجل الراوية يعود إلى شعورها بالعجز مصاحبًا بالحيض المبكّر الذي وشم جسدها وهي بعد طفلة، خلال مجزرة شارع العبّاسي.[409] من هنا، وجب قمع هذا الجسد الذي قد يتفلّت من ضوابطه في أيّ لحظة وتقييده، إذ قد تخور قواه فلا يأتمر بأوامر صاحبته.

غير أنّ تطوّرًا حدث للصبية الخجول مع تصاعد الحركة الوطنية بعد سنتين من بداية دراستها الجامعيّة. فأصبحَت ناشطة سياسيّة في منظّمة "إيسكرا" الشيوعيّة تعقِد الاجتماعات، وتقود المظاهرات، وتلقي الخُطَب على سلالم الجامعة ومنابرها. ولم يعد جسدها يربكها في فترة النضال السياسيّ، ليس لأنّها حرّرته بل لأنّها غيَّبته، تقول مستخدمة آليّة الانفصال "لم تعد تشعر بأنّ لها جسدًا."[410] ونسيَت فيما الناس تُعيد صياغتها، وتحيلها إلى أسطورة، "أنّها أنثى على الإطلاق."[411] رسم الناس للراوية صورة مناضلة ملتزمة يغلب

---

[407] يحيل فرويد شعور الأنثى بالنقص إلى إدراكها منذ الطفولة بأنّ قضيبًا ينقصها، وهذا ينتج عقدة إلكترا. أمّا سيمون دوبوفوار فترى أنّ الفتاة لا تدرك أنّها "ناقصة" من خلال مقارنة جسدها بجسد الصبيّ، وإنما تشعر أوّلاً بقيمة الدونية والتبعية التي ينيطها بها المجتمع، ومن ثمّ تحيل الشعور بالدونية إلى جسدها. فإذا كان الذكر يُستلب (alienate) من خلال قضيبه، ويسقط عليه الامتيازات التي حصدها جنسه، فبإمكان الأنثى، إن حقّق جنسها مكتسبات اجتماعية، أن تستلب من خلال أيّ "آخر،" إذ تغترب مثلاً بعض القبائل الأمويّة (الأمومية) من خلال وضع قناع. انظر:

Simone de Beauvoir, “The Psychoanalytic Point of View,” in *The Second Sex*, trans. and ed. by H. M.. Parshley (London: Vintage Books, 1997), 69-83.

[408] *حملة تفتيش*، 143–144.

[409] نفسه، 58–9.

[410] نفسه، 144.

[411] نفسه.

الوجدان العام فيها الوجدان الخاص، وحرصَت هي على الإندراج في هذا الإطار، حتى في اختيارها لزوجها الأوّل الذي كان زميلاً حزبيًّا أكثر منه حبيبًا.[412]

أنظر في هذه الدراسة إلى الراوية في مرحلة النضال السياسيّ على أنّها صوتٌ يغيِّب جسده ويقهره. أمّا الجسد فاستسلم لمحاولات قهره إلى أن دخل زنزانة الحضرة، حيث تعرّض لهجوم ماديّ تمثّل في محاولات عزله وتجويعه وإرهابه.[413] ولعلّ وعي الراوية جسدها، الذي كثيرًا ما غيّبته،[414] بدأ بعد محاولة المباحث تقييده والتحكّم به، وهذا يُنتج انتفاضة جسديّة تبرعمت ثمارها في فترة الزواج الثاني حيث استبدّ الجسد الأنثوي وغيَّب الإنسان السياسي والإجتماعيّ فيه إذ تقول الراوية إنّ أُنثاها "قد بعثَت كالمارد من خمود."[415]

ب. سجن الصورة الثانية: الجسد الأنثويّ الصامت

يمتلك الجسد، بحسب توماس فوكس، ذاكرة خاصّة تجانب ذاكرة الفرد. كما أنّ لديه خطابه الخاص الذي يقوله من خلال تفاعله مع المحيط في الأفعال اليومية أو عند الملامسة أو في الجماع وما جرى هذا المجرى.[416] في *حملة تفتيش*، يقول جسد لطيفة خطابًا ثائرًا في فترة زواجها الثاني: إذ يتمرّد الجسد على تغييبه وتنتقم الأنثى، "لطول حرمانها."[417] فنجدها تقول، عندما تسألها مذيعة تلفزيونية عن سبب اقترانها بزَوْجها

---

[412] نفسه، 146.

[413] يُراجع باب "السجن الجسديّ ممرٌّ إلى السجن الثقافي" من هذا الفصل.

[414] أودّ أن أشير هنا إلى أنّ الراوية تغيِّب جسدها قبل خوضها تجربة سجن الحضرة، وهو ما سنبسط فيه القول في حينه.

[415] *حملة تفتيش*، 148.

[416] Fuchs, "Body Memory and the Unconscious," 69-82.

[417] *حملة تفتيش*، 147.

الثاني، "الجنس سبب سقوط الإمبراطوريّة الرومانيّة،"[418] أمّا حين يسألها زميلها في عقب الطلاق عن دافع الزواج، فتجيب، "كان أوّل رجل يوقِظ الأنثى فيَّ."[419]

تكتشف الراوية لنفسها، خلال الزواج، صورة أنثى يرغب فيها عاشق "يُجيد التعبير عن أحاسيسه، وراغب في الاستحواذ، يُسرف في التعبير عن غيرته."[420] فهو يتغزّل باستواء خدّها ونبرة صوتها، وإيقاعه، ونظرة عينيها، وهي كمن "يكتشف ذاته كنزا."[421] وها هي تستبعد الصورة الجديدة، ضاحكةً منها، غير أنّ الاستبعاد يتحوّل إلى استعباد، "وهي تقع أسيرة صورتها الجديدة،"[422] فتأخذ تهتمّ بهندامها وزينتها ومساحيقها. ولمّا كان الزوج يرسم معالم هذه الصورة، تعلَّق وجود الأنثى المستجدّة بنظرته بما هي مرآة ترى الراوية انعكاسها فيها،[423] فتقول إنّ وجودها يرتبط:

---

[418] نفسه، 73.

[419] نفسه، 71.

[420] نفسه، 149.

[421] نفسه.

[422] نفسه.

[423] ترى سيمون دو بوفوار أنّ المرأة التي تشيّئ نفسها، وترضى بنفسها كملحق للرجل، يرتبط وجودها بنظرة الرجل إليها، ويتعلّق بالصورة التي يصوغها. انظر:
Simone de Beauvoir, “Women in Love,” in *The Other Sex*, trans. and ed. H. M. Parshley (London: Vintage, 1997), 652-678.

بكلمة منه، بنظرة من عينيه، كحد السيف كانَت كلماتى، لم تتمرس بعد على ارتياد المسالك الجبانة [...] كان هذا فى بداية البداية قبل أن أتقنع وأتجمل وأتحضر، وأندرج في إطار الصورة التى حبسنى فيها.[424]

تستبدل الراوية صورة الأنثى الصامتة بصورة المناضلة،[425] على أنّها تدرك أنّها درعٌ ذو منفعتَين وضارّة: فالأنثى تحمي جسدها من التغييب والقمع، وتقيها خطر السجن والملاحقة اللذَين لازما مرحلة الكفاح السياسيّ، غير إنّها تعيق تحقيق وجودها الإنسانيّ وتمنعها من الاشتباك مع الحياة ثانية. ولهذا، تصف لطيفة زواجها الثاني بصفات متناقضة ظاهريًا، فهو "العشق الكبير" من جهة، و"الحبس" و"الحظيرة" من جهة ثانية.[426]

يحاول الزوج، إلى جانب هندسة صورة الأنثى الصامتة، أنْ يمسح ذاكرة "المرأة المناضلة." ففي بداية الزواج، كتبَت الراوية تجربتها في سجن الحضرة وبوّبتها،[427] ولكنّها لم تحاول نشرها قط، خصوصًا بعد أنْ وصف زوجها الثاني المخطوط بأنّه، "عاطفيّ، مسرف في عاطفيّته."[428]

لا يمكننا أن نعلم ماهيّة المخطوط، ولكنّ تعليق الزوج، الذي تكرّره الراوية مرّتَين،[429] ينزع عن شهادة السجن طابعها العقلانيّ ويحيلها إلى تعبير عاطفيّ فرديّ جاوز حدّه. وبهذا، يجرّد الزوج الشهادة من استحقاق

---

[424] *حملة تفتيش*، 69.

[425] نفسه.

[426] تقول الراوية متحدّثة عن نفسها، "اختارَتْ العودة إلى الحظيرة. (لم أدرج من قبل الزيجة الثانية في إطار العودة إلى الحظيرة. في إطار العشق اندرجت لا في إطار الخوف، أمْ في الإطارَيْن معًا؟)،" نفسه، 150.

[427] نفسه، 155.

[428] نفسه.

النشر والدخول في الحيّز العام من أجل تقديم تجربة السجن في شكل يتداخل فيه التاريخ السياسي بالتاريخ الشخصيّ، وتتعالق العلاقات الاجتماعية بالعواطف الإنسانية، فتقول لطيفة، "لسنين اعتقدتُ أنّ الكتاب لم يُنشر لأنّ أسلوبي تجاوز أسلوبه 'العاطفيّ المسرف في عاطفيّته' [...] قرّ في وجداني هذا الاعتقاد إلى حدّ جعلني لا أعود إلى المخطوط حتّى بعد انصرام سنين على طلاقي."[430]

أمّا قرار عدم النشر أو الصمت الذي اتخذته لطيفة، فيشير إلى تواطئ، واعٍ أو غير واعٍ، بينها وبين زوجها لنفي صورة المناضلة عنها، ومسح ما كان من تاريخها. تقول الراوية إنّ الحبّ الكبير برّر، "الارتداد على ما كان، في محوه من ذاكرة الآخرين،"[431] ولكنّها على ما يبدو تمحو تاريخها من ذاكرتها الخاصّة. ويفسّر هذا ارتباط تحقّقها الذاتي، في بداية الزواج، بكمال تحقّق زوجها، حتّى إنّها تدعو هذه الفترة بـ"فترة التوحّد الموهوم."[432] إذ تؤسّس الذاكرة الممحوّة لذات عارضة (غير جوهرية) بلا سياق تاريخيّ تستند إليه وماضٍ تبني عليه وتتجاوزه، بل تمسي خفيفة في حاجة إلى ذاتٍ سيّدة تعرِّف نفسها من خلالها، وتلتحق بها بما يشبه الطفيليّات.[433] وهنا، لعب الزوج الثاني دور هذه الذات السيّدة، بينما لعبت لطيفة دور "الآخر" الملحق، ولكن إلى حين. فمع الوقت، بدأت تعي أنّ انزياحًا يحدث في مسارها ويبعدها عن الهمّ العام، فاتخذَت قرار تحضير

---

[429] نفسه، 155–6.

[430] نفسه، 156.

[431] نفسه، 151.

[432] نفسه، 65.

[433] تعتمد المرأة، بحسب دو بوفوار، على الرجل في تحقيق ذاتها ومكانتها الاجتماعية، فهي الآخر الذي سيلتحق بذات الرجل السيّدة. ولعلّ هذا السبيل أسهل من غيره على المرأة، ولكنّه يعني تخلّيها عن فرديّتها واستقلاليّتها. انظر:
Beauvoir, "Women in Love," 652-678.

الدكتوراه، ثمّ فرغَت من رواية *الباب المفتوح* ونشرتها في العام 1960. ثارَت الراوية على الورق، واعتقدَت أنّ ثورتها هذه ستعيد ذاتها المتلاشية في المحبوب، ولكنّ الهوّة أخذَت تزداد بين ما تكتب وما تعيش، وبين ما تفكّر به وما تمارسه، حتّى أصيبَت بالشلل عن الفعل. فتَلا هذه الفورة المؤقّتة صمت كليّ: "حين اهتزّت الأرض تحت قدميّ كلّ الاهتزاز لم أنجز في مجال الكتابة شيئًا، أقصى ما يمكن أن ينجزه الأنسان في هذه الفترة هو أنْ يلملم بقاياه."[434] ويشير ابتعاد الراوية عن عملَي السياسة والإبداع، وبالتالي عن الإنتاج، إلى أنّها فقدَت صوتها.

ومثلما قاوم جسد الراوية تغييبه، يقاوم صوتها صمت الجسد وسلبيّته، فتستعيد الراوية صوتها حين تقرّر أن تكون فاعلة وتمارس حقّ الرفض، إذ تقول، "لم يَجِدّ شيء من جانب زوجي، جديد الشيء قديمه، الجديد جدّ عليّ أنا، أنا الفاعل هذه المرّة لا هو، أملك الآن أنْ أقول: لا – كفى، ولا أغيّب اللا ولا الكفى في غيبوبة الموتى على وجه الأرض."[435] تطلب لطيفة الانفصال وعندما يستدير الزوج على مقعده المتحرِّك ليقول لها، في مجال الاستعطاف لتتراجع عن طلب الطلاق، "لكنّي صنعتُكِ،"[436] تمنح صوتَها حقّ الحياة وتجيبه بأدبٍ وصرامة في آنٍ، "حتى لو كنتَ صنعتني فعلاً كما تقول، فهذا لا يعطيك الحقّ في قتلي."[437] وهكذا،

---

[434] *حملة تفتيش*، 65.

[435] نفسه، 66–67.

[436] نفسه، 63.

[437] نفسه، 71.

يخرج إلى الوجود "الإنسان المتكامل الذي يعيش بمكتمل ملكاته كفرد شديد التفرّد بمدى ما هو إنسان اجتماعي شديد الالتزام."[438]

وإذا تمّ تجميع الصفات التي تحاربها لطيفة في السيرة الذاتيّة، أي المناضلة اللاجسديّة والجسد السلبيّ، تظهر لنا صورة إمرأة لاجسديّة وصامتة، وتعود هذه الصورة إلى الظهور في نصّ تخييليّ بعنوان "الرحلة."

3. *المسكوت عنه: الأم*

تكتم لطيفة في *حملة تفتيش* اسم والدتها، وتصفها بإيجاز في مواقع خمسة تُوزَّع على قسمَي السيرة الذاتيّة. ويأتي هذا الوصف، في الغالب، في معرض كلام الراوية عن شخصيّة أخرى أو عن حدثٍ لا يتمحور حول الوالدة:

في الموقع الأوّل، تصف لطيفة أفراد عائلتها الموسّعة، وتأتي على ذكر والدتها فتقول إنّها صامتة "مطبقة الشفتَين،"[439] و"معطاءة إلى حدّ الفناء في أولادها، تتراجع عندها الأنا حتى تكاد تتلاشى ويحلُّ في الأسبقيّة عندها كلّ ما هو عداها من أعزّائها."[440] وتشبّه قوّتها بالأرض التي "تتقبّل الأحداث"[441] وتتجاوزها بلا أن تمارس فعلَي الاختيار أو الرفض. يمنح هذا التشبيه الوالدة صفات السلبيّة والخنوع والعطاء. وفي الموقع

---

[438] نفسه، 147.

[439] نفسه، 36.

[440] نفسه.

[441] نفسه.

الثاني، ترسم صورة طفلة تشكّك في كلام والدتها التي تحدّثها عن ملاكَين يسجّلان الحسنات والسيّئات، ولكنّهما لا يدخلان دورة المياه فلا يعلمان ما يدور هناك، فتقول، "تساءلتُ كثيرًا كيف يتأتّى أنْ تكتمل سجلاّت الجزاء والعقاب، والإنسان يستطيع أن يرتكب ما شاء من سيّئات في دورات المياه."[442] وتروي لطيفة، في الموقع الثالث، تعرّفها على الشر للمرّة الأولى في خيال الوالدة حين قصّت لها حكاية ريّا وسكينة،[443] وأوْردَتْ بالتفصيل طقوس القتل، "وكأنّها تتمثّلها."[444] تؤكّد الوالدة في نهاية الحكاية أنّ الجريمة لا تفيد إذ انتهى الأمر بإعدام ريّا وسكينة، "ولكن ما أكدّته أمّي في نهاية الحكاية شيء وما استقرّ في كياني شيء آخر."[445] ففي الليل كانت ريّا وسكينة تداهمان الطفلة التي تركض لتحتمي في حضن أمّها. غير أنّ حضن الأمّ فقد صفة الملجأ حين عجزَت الوالدة عن إنقاذ ابنتها من منظر مجزرة شارع العبّاسي، يومها ما عادَت الطفلة تجد الملاذَ في حضن أمّها "من شرور العالم."[446] أمّا في الموقع الرابع، فتذكر لطيفة أمّها فيما العائلة تنتقل من البيت القديم في دمياط. بكَت يومها الأم فصاحَت الطفلة مستهجنة، "هو إحنا رايحين آخر الدنيا ولا إيه؟"[447] استغرب الأهل ردّة فعل الطفلة لأنّ المرأة في دمياط، بحسب الراوية، تولد بملابس الحداد وتموت في البيت الذي تتزوّج

---

[442] نفسه، 26.

[443] وهما الشقيقتان ريّا وسكينة علي همّام. ولدتا في كلح المصريّة ثمّ انتقلتا إلى القاهرة فالإسكندريّة حيث ارتكبتا جرائم القتل والسرقة، وذلك خلال موجة من العنف الجنائيّ شهدَتها مصر في أعقاب الحرب العالميّة الأولى. وقد وُلدَت لطيفة، كما يقول صلاح عيسى في بحثه عن ريّا وسكينة، بعد إعدامهما بسنتَين، ويصفها بشاهدة سماع، ويرى أنّها تشكّل نموذجًا عن الرؤية الأسطوريّة التي اهتمّت بالرمز على حساب حقيقة أمر الشقيقتَين. انظر: صلاح عيسى، *رجال ريّا وسكينة: سيرة اجتماعيّة وسياسيّة* (القاهرة: دار الأحمدي للنشر، 2006)، 7–14.

[444] *حملة تفتيش*، 57.

[445] نفسه.

[446] نفسه.

[447] نفسه، 42.

فيه.[448] يظهر هذا الوصف صورة والدة تلتحف بالسواد فيما هي سجينة أو مُدجّنة في بيتها. وفي الموقع الخامس، تذكر لطيفة بكاء والدتها خلال دفن الرئيس جمال عبد الناصر. أمّا لطيفة فتناوبتها مشاعر حادّة ومتناقضة، وعلى العكس من أمّها، لم تبك من أجل الرئيس بل من أجل شعب مصر، فتقول، "لا يحقّ لفرد أيًا كان، أن يُيتّم شعبًا."[449] وفي هذا التعليق انتقاد لسياسات عبد الناصر التي جعلَت منه القائد الأوحد في غياب المؤسّسات الديمقراطية، ولعلّه يأتي في سياق العلاقة الشائكة لليسار، الذي تنتمي إليه لطيفة، مع ثورة يوليو ونظامها.[450]

تظهر الوالدة، من ثمّ، كامرأة صامتة باكية، متشحة بالسواد، تنكر فرديّتها (أناها)، وتثير الخوف والشكّ، ومدجّنة في بيتها، وتبجّل القائد الأوحد. فيما عدا ذلك، تغيب الوالدة عن السيرة الذاتيّة، غير أنّ صورتها تعود لتظهر في نصٍّ إبداعيّ مُدرَج في *حملة تفتيش* وعنوانه "الرحلة":

---

[448] نفسه، 42–3.

[449] نفسه، 80.

[450] يعزّز هذا الاعتقاد أنّ لطيفة عندما شاركت، بعَيد حرب حزيران 1967، في صياغة البيان مطالبةً بعودة عبد الناصر عن التنحّي، تساءلَت "أكان صوابًا ما فعلناه؟" (*حملة تفتيش*، 79). ولعلّ مردّ ذلك إلى كونها جزءًا من تيار يساريّ ("إيسكرا" و"الحركة المصريّة للتحرّر الوطني") استطاع أن يحشد في منتصف الأربعينيّات والخمسينيّات آلاف المنتسبين من الطلبة والعمال والمثقفين. وساهم هذا التيّار في هزّ أركان العرش الملكيّ، كما دعم حركة الضبّاط الأحرار في ثورة يوليو سنة 1952. ولكنّ علاقته بنظام الثورة ما لبثَت أن تدهورَت. فقد طالب عددٌ من أحزاب اليسار، إلى جانب غيرهم من الأحزاب، بعودة الجيش إلى ثكناته وعدم اختراق الحياة المدنيّة. غير أنّ نظام الثورة تعامل مع مطالبهم من خلال الاعتقالات والتعذيب والأحكام العرفية وإلغاء الدستور وفرض الطرسابة على الأحزاب والصحافة والنشر. تحسّنَت العلاقة بين اليسار ونظام الثورة مع تقرّب عبد الناصر من المعسكر السوفييتي وقيامه بخطوات إصلاحيّة حتّى إنّ معظم التنظيمات الشيوعية حلّت نفسها وانخرطت في تنظيم شكّله النظام الثوري. مع هذا، استمرّت العلاقة مضطربة بين الشيوعيين والحزب الحاكم، وتمحورَت أساسًا حول غياب الديمقراطية والسياسات القمعيّة. انظر:
Selma Botman, "Communism and the Military Regime," in *The Rise of Egyptian Communism, 1939-1970* (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1988), 115-148.

... خبّئينى يا أمى خبّئينى، أنا رماد أنا لا شئ [كذا]، أنا وحش بأربع عيون. بالظلمة دثرينى. بالغفوة فى النسيان كفنينى. كففت عن السعى، لا فائدة، لا فائدة.

في الظلمة سأرقد ولن أقول لا، بالسواد سأتدثر، بالهمس سأغلف صوتى حتى لا يسمعنى أحد، لن أرفع صوتي أبدا، بالفلين سأبطن أحذيتى وأمضى في ممرات البيت القديم الملتوية وكأن لم أمضِ، لن تردد الممرات وقع خطاى. وسأنظف حجرتى، وأعود أنظفها، لن أكتفى... حجرتى نظيفة وكأن أحداً لا يسكنها، لا المرآة تعكس أنفاسى ولا وسادتى تحمل شعرة من شعرى.. سأغسل جسدى وكأنى أغسل عنى خطيئة لا تمحى، وأعود أغسله، لن أفرغ.. وجهى يبرق كالمرآة ويداى شاحبتان، لم أعد أعرق، وألف الفوطة الخشنة على جسدى وأدعكه، وأرتجف الرجفة التي تبقت لى وأعود أحكمها... لم تعد الفوطة خشنة بما فيه الكفاية، لم تعد الفوطة خشنة. وعلى المائدة أرص عقودى وخواتمى ومساحيقى وروائحى، ممتلكاتى الغالية ممتلكاتى الناعمة بيدى أتحسّسها، على خدى أجريها وآوي إلى فراشي وأحلم... ممتلكاتى تضاعفت، بلا تمييز تكاثرت في الأدراج في الأركان فوق الصوان تحت السرير.

أطبقت يدى على غطاء زجاجة بأسنان مدببة وآويت إلى فراشى، لم أعد أحلم، حلمتُ شبابي وكهولتي لم أعد أحلم. رأسى ثقيل وعيناى تفرزان الدمع بلا معنى. أحكمت يدى على غطاء الزجاجة لم أعد أشعر، في الصباح سيجدون أسنان الغطاء مغروسة في لحمى، ولا أثر للدم، الميت لا يدمى.. ماتت مَيْتَةً حُلوة وقصيرة، مَيْتَة المصطفين، سيقولون. ولن يعرفوا أبدا أنها ماتت في البيت القديم شبابَها وكهولتها...[451]

يتأرجح هذا النصّ بين الفضاء الحلميّ والكابوس. تمنح فيه مؤلّفة النصّ راويتها ضمير المتكلّم لتحكي عن تجربة حلميّة:

أوّلاً، تطلب الراوية من والدتها أنْ تخبّئها قائلة، "خبّئيني يا أمّي خبّئيني،" ويماثل هذا ارتماء الطفلة الهلعة في حضن الأم هربًا من قصص ريّا وسكينة. وكأنّ الراوية عندما تناجي والدتها لا تعود إلى حضنها

[451] *حملة تفتيش*، 90–91.

فحسب بل إلى رحمها، فتستحيل هناك رمادًا، تقول "أنا رماد." ولكنّ الرماد هو دُقاق الفحم، أيْ ما تبقّى من الكيان بعد احتراقه بالنار. وعليه، تحترق الراوية في الرحم قبل أن تولد من جديد، "وحشًا بأربع عيون." ويدلّ هذا الكائن المستجَد على توحّدها مع والدتها حيث تصبحان كيانًا وحشيًّا مكتملاً.

وما تزال الراوية تستخدم صيغة المتكلّم بعد تحوّلها إلى وحش يرقُد في الظلمة ويكتسي الظلمة، ويشير الوحش، المتدثِّر بسواد الظلمة، إلى اللون الغالب على لباس النساء في دمياط ومن ضمنهنّ أمّها فتقول "وكأنّهن ولدْنَ بلباس السواد."[452] إلى ذلك، يتكلّم الوحش همسًا ويمشي الهوينا، فلا "تردّد الممرات وقع خطاي." غير أنّ هذا الوحش الهامس الذي يكاد يطفو في ممرات البيت القديم هو أقرب إلى صورة الشبح. ولعلّ هذا يشير إلى نزول الراوية إلى عالم سفلي في البيت القديم، إذ تقول إنّ البئر الجاف بقي عالمًا سفليًّا قائمًا بذاته تحت عالم بيتنا القديم، عالم لا يدري بوجوده سوى أصحاب البيت القديم."[453] وهنا، أربط بين البيت القديم ورحم الوالدة اللذَين يرمز كلاهما إلى الموت. إذ تصف الراوية البيت قائلة، "كان الموت يكمن في البيت القديم ذاته،"[454] كما تتساءل عن رغبتها في العودة إلى الرحم قائلة، "أهو تحرّقي إلى المطلق، ام تحرّقي إلى العودة إلى الرحم والمطلق قرين الموت؟"[455]

---

[452] تصف لطيفة يوم رحيلها عن منزلها في دمياط، فترسم صورة لنساء متّشحات بالسواد باكيات قائلة، "والنساء من العائلتَيْن يجأرن بالبكاء وأمي تبكي وجدّتي لأمي تبكي وخالتي تبكي وجدّتي لأبي، والسواد يغلب على ملابس الباكيات. ففي بلدتنا الصغيرة حيث تتصاهر العائلات ويتسع المحيط العائلي إلى ما لا نهاية، يكثر لبس الحداد على فلان من الناس وعلّان، في فترات متقطّعة ومتكرّرة حتى يخيّل للإنسان أنّ النساء في بلدتنا ولدن بملابس الحداد." نفسه، 42.

[453] نفسه، 37.

[454] نفسه، 34.

[455] نفسه، 53.

بعد أنْ تنزل الراوية – الوحش – الشبح إلى العالم السفليّ، تُمعن في التنظيف. ترى دو بوفوار أنّ التنظيف المنزليّ فعلٌ يحمل في طيّاته رفضًا للموت ورفضًا للحياة في الآن نفسه،[456] على أنّ الراوية لا تنظّف بيتها فحسب، بل جسدها أيضًا إلى أن لا "تعكس المرآة أنفاسَها." وبدل أن تعلن حربًا هستيريّة على الغبار والأوساخ،[457] تنظّف جسدها حتّى لا تظهر الأنا المنعكِسة في المرآة، فيغيب العنصر الذي يحدّد، بحسب لاكان، فرديّة الذات وتصوّرها عن نفسها. [458] وبالتالي، تفقد فرديّتها فتصبح بلا "أنا" مستقلّة وفاعلة، وتضحى الراوية حبيسة اللا–صورة.

تتابع الراوية إمعانها في محو جسدها. فتغسل وجهها المرّة بعد المرّة حتّى "يبرق وجهها كالمرآة" فتفقد ملامحها، ويصبح وجهها مرآة تعكس مرآة. بعد امّحاء الملامح، آن أوان امّحاء باقي الأعضاء، فتنقضُّ على جسدها، تدعكُه بفوطة خشنة، وعندما تنعم الفوطة تستاء. "لم تعد الفوطة خشنة بما فيه الكفاية، لم تعُد الفوطة خشنة." تستاء الراوية إمّا لأنّها تريد أن تعجّل محو جسدها، أو لأنّ جسدها قد فقد إحساسه بالخشونة، وهذا ما يعني أنّه بدأ يغيب ويفنى، فلعلّ في استنكار ليونة الفوطة بعضًا من الاستغاثة.

بعد أنْ يتمّ تطهير الراوية من الجسد الآثم، الـ"خطيئة [التي] لا تُمحى،" تساوي بينه وبين باقي أشيائها، فيصبح وممتلكاتها أشياء خارجة عنها. ولهذا، تفرشه الراوية مع ممتلكاتها التي "تضاعفَت" على

---

[456] Simone de Beauvoir, "The Married Woman," in *The Other Sex*, trans. and ed. H. M. Parshley (London: Vintage, 1997), 470.

[457] Ibid, 471.

[458] تتكون صورة الذات الأولى عندما يقف الطفل أمام المرآة ويتعرّف على صورته المنعكسة. وتحدّد هذه الصورة سمات الأنا وتمنحها حسًّا بالكمال والتمايز عن المحيط. كذلك تمنح الصورة المنعكسة وِحدة جسديّة وشعورًا بالانفصال عن الآخر. انظر:
Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience (1949)," 502-09.

المائدة "وعلى وجهها،" فلا فرق بين هذين الجسدَين الغريبَين، ثمّ تُطبق الراوية يدها على "زجاجة بأسنان مدبّبة،" فلا ينزّ دمها وتذهب لتحلم، ولكنّها لا تستطيع، فعيناها تفرزان "الدمع بلا معنى،" ويشبه هذا اموقف الراوية، موقف والدة لطيفة التي تبكي عند مفارقة مكان أو شخص ما.[459] فالراوية تنوح على مفارقة جسدها، وكأنّها في حالة حداد. غير أنّ المجتمع يهنّئها على ميتة "المصطفين" هذه، لأنّها تجسِّد المرأة المثال في نظر المجتمع وأهله الذين، "لن يعرفوا أبدا أنّها ماتت في البيت القديم شبابها وكهولتها." وهنا إحالة أخرى على نساء البلدة، ومن ضمنهنّ أمّها، اللاتي يعشن ويفارقن الحياة في البيت الذي يتزوّجن فيه.[460]

تُغَيِّب الراوية لطيفة حضور الوالدة الفاعل في *حملة تفتيش*. ولكن ها هي صورة امرأة صامتة باكية، تلبس الأسود، تعيش حبيسة بيتها، وتلفظ ذاتها وجسدها وفرديّتها تظهر في النصّ. أفَلَم تصف الزيات الأنا المتآكلة عند والدتها قائلة، "تتراجع عندها الأنا حتى تكاد تتلاشى"؟[461] هذه الشخصية هي، إذًا، الوالدة الساكتة والمسكوت عنها في السيرة الذاتيّة. وإذا ربطنا بين صورة الوالدة وبين خوف لطيفة من العودة إلى الرحم، الذي يتجلّى في غير مكان من السيرة الذاتيّة ولكنّه يحتدّ عقب طلاقها، أي زمن كتابة نص "الرحلة،" حيث ترتجف خوفًا من العودة إلى الرحم،[462] نخلُص إلى أنّها تخاف من أن تتماهى مع أمّها. وعليه، فإنّ لطيفة عندما حاربَت لا جسديّة المناضلة وسلبيّة الجسد الصامت كانت تشنّ حربًا على صورة والدتها، فلطيفة تظهر في

---

[459] *حملة تفتيش*، 42 و79.

[460] نفسه، 43.

[461] نفسه، 36.

[462] تبدأ لطيفة، في عام طلاقها 1962، بكتابة رواية *شجرة المشمش* التي تتناول مطاردة البوليس لها ولزوجها الأوّل. ولكنّ الإطار يسقط وكذلك العنوان، فتكتسب الرواية عنوانًا جديدًا هو *الرحلة*، على أنّ لطيفة لا تكملها بل تدرجها كنص عنوانه "الرحلة" في *حملة تفتيش*. نفسه، 125–130.

حملة *تفتيش* في تناقض مع صورة الوالدة. ولعلّ في فعل كتابة السيرة الذاتيّة بذاته فعلَ مقاومة لهذه الصورة. ففيما تمحو الوالدة جسدها وأناها، تُعيد الراوية رسم ذاتها من خلال السرد وضمِّ شتاتها في ذات منسجمة وفاعلة،[463] وكأنّ لطيفة، على عكس والدتها، تطلق العنان لصوتها وتعيد تحديد ملامحها وجسدها وأنفاسها في المرآة. ومن اللافت أن تصرّح لطيفة في مقالتها "الكاتب والحرية،" بما تخفّى في هذا النصّ الإبداعي:

> أمي، الأنثى المقهورة، قهرتني لكي أتواءم مع مجتمع قاهر لا يتقبّل سوى امرأة مقهورة. علّمتني أمي ألاّ أفعل، وألاّ أقول، ولا أصرّح، وصادرَت كلّ مرّة صوتي قبل أنْ يرتفع. باركَت سلبيّتي، وأدرجَت إيجابيّتي في نوع من العدوانية، علّمَتني كيف أبتسم، وكيف أنحني، وحاصرَت كلّ مرّة غضبي بوصفه فعلاً منكرًا. وروّضتني أمي وقلّمَت أظافري، وعلّمتني أنّ الحبّ عطيّة بلا مقابل، وأنّ للعطاء طريقًا واحدًا. علّمتني أمي كيف ألغي ذاتي في المحبوب لكي أكون، أو بالأحرى لكيلا أكون. وتعلّمتُ فيما تعلّمت أن أقهر ذاتي. واقتضاني التحرّر من تربيتي المقموعة عمرًا، أقع بلا وعي في الموروث، وأعاود وقفتي بالوعي المكتسب.[464]

4. لطيفة والسجّان وجهًا لوجه

بعد أن تفكّك الراوية صورتَي المناضلة اللاجسديّة والأنثى الصامتة لتنعتق منهما، تقوم بمواجهة السجّان الذي تمظهر في حياتها في أكثر من هيئة: تمظهر، أوّلاً، في مُرتكِب مجزرة شارع العبّاسي؛ وثانيًا في مُرتكِب مجزرة كوبري عبّاس؛ وثالثًا، في رجل المباحث في سجن الحضرة. شعرَت الراوية، خلال هذه

---

[463] نفسه، 137.

[464] الزيّات، "الكاتب والحرية،" 14.

الأحداث، بالعجز وبالخوف.[465] غير أنّها أسقطَت عنها عجزها المتتالي خلال حملة تفتيش وقعَت في سجن القناطر.

تأهّب عنبر الراوية لحملة تفتيش، وذلك بعد أن تظاهرَت السجينات في الحوش مطالبات بإعادة خطابَيْ السجينة السياسيّة الدكتورة أمينة رشيد، اللذَين كانت قد كتبتهما لزوجها وابنها وصادرتهما إدارة السجن.[466] وكان هدف التظاهرة الضمنيّ حماية رشيد من الخضوع لإجراءات تأديبيّة بعد أنْ تمّ العثور على خطابَيْها. تعيَّن على السجينات فعل شيء ما، تقول الراوية، "لو لم نفعل لمتنا غيظا وغضبا."[467] وقد مهّد هذا التمرّد الجماعيّ لمواجهة ثنائيّة بين الراوية والسجّان.

تيقّنت الراوية أنّ حملة التفتيش قد استُهلَّت عندما سمعَت صرخة صباح تطاردها السجّانة لتسلبها خطاب أبيها. أرادَت لطيفة أن تنجد صباح، ولمّا كانت ماتزال في دورة المياه، اكتفَت بتوجيه الأنظار إليها من خلال المناداة على السجّانة، "أنا هنا، تفضّلي فتّشيني."[468]

---

[465] سبق أن أشرنا إلى أنّ شعورَي العجز والخوف يرافقان الوقوع في الصدمة. أمّا تجاوز الصدمة فيبدأ مع تخطّي الفرد شعور العجز وممارسة فعل المواجهة الفاعلة. انظر: الفصل الثالث من هذا البحث.

[466] تقول لطيفة إنّ السلطة راهنت، خاطئةً، على وقوع صراع بين السجينات "الاسلاميّات"، أي صباح وأمل ونادية وهدى وسيّدة وبين السجينات "السياسيّات،" أي الدكتورة أمينة رشيد والدكتورة عواطف عبد الرحمن والدكتورة نوال السعداوي والدكتورة لطيفة الزيّات. ومن الملاحظ أنّ الراوية تقابل "الإسلاميّات" بـ"السياسيّات" رغم أنّ كلتا الفئتَين سجينات سياسيّات، كما إنّها لا تذكر الأسماء الكاملة للسجينات الإسلاميّات، مع أنّها تذكر طبيعة علاقتها معهنّ، فعلى سبيل المثال، كانت صباح ابنة العنبر المدلّلة. انظر: *حملة تفتيش*، 163–164.

[467] نفسه، 161.

[468] نفسه، 167.

عندما تخرج الراوية من دورة المياه، تصطدم بمؤخرة عارية لسجّانة تدسُّ يدَها في المرحاض لتنتشل خطاب صباح، فتتجاوزها، لتقف أمام أخرى مشوَّهة العينين، ممسوحة الصدر والأرداف، تسدّ عليها الفتحة المؤدِّية إلى العنبر. فيختلط عليها مشهد هذه السجانة بمشهد ريّا وسكينة اللّتين كانت الراوية – الطفلة تخافهما.[469] ولكنْ بدل أنْ تجبن وتهرب كما فعلَتْ في طفولتها، تستجمع قواها وتزيح السجّانة – ريّا وسكينة من دربها. وعندما تستعيد الراوية الحادث في اليوم التالي، وهو زمن الكتابة المفترض،[470] ترى أنّ ما من خلط وقع بين السجّانة وريّا وسكينة، فكلتاهما تمثّل القهر والظلم، فتقول "قهر السلطة وقهر اللصوص القتلة هو ذات القهر."[471] ولهذا تعتبر الراوية أنّها بمواجهتها السجّانة إنّما تواجه الاستبداد والظلم اللذَين طالاها خلال مسيرتها واتخذا أكثر من هيئة، فتقول: "أعرف الآن أنّي كنت بالأمس الصبيّة تصفّي مع اللصوص والقتلة حسابا قديما، لم تصفّه يوم أردى رصاص البوليس أربعة عشر قتيلاً أمام عينيها، ولم تفعل شيئا، لم تملك أن تفعل شيئا."[472] وفي هذا القول إحالة إلى مجزرة شارع العبّاسي التي شهدتها في طفولتها.

عندما تعود لطيفة إلى العنبر لا تجد ثوبها الأزرق الذي ادّخرته إلى حين خروجها، فتفقد أعصابها وتصرخ بالمأمور أنْ يعيد إليها ما سُرق منها، "ثوبي؟ آدميّتي؟ ما سُرق منّي أم منّا؟ في تلك اللحظة أم في كلّ عقدٍ مضى، أنا الآن أهزّ يد المأمور أُطالبه باسترداد ما سرق، لا نظرة الدهشة في عينيه ولا الذهول في عيون

---

[469] تقول الراوية، "استقرّت كل من ريّا وسكينة في كياني حيّتَين تمليان وجودهما عليّ كالوجود الذي لا وجود عداه ولا إفلات منه. وفي ظلمة الليل [...] داهمتني كلٌّ من ريّا وسكينة في سريري [...] ووجدتُ نفسي أجري مرعوبة إلى سرير امّي." نفسه، 57.

[470] تُعيِّن الراوية زمن كتابة مجريات حملة التفتيش الواقعة في السجن عند قولها، "بالأمس وأنا أقف على الحافة بين الكابوس والواقع." نفسه، 169.

[471] نفسه، 170.

[472] نفسه.

السجّانات يثنيني وأنا أهزّ ذراع المأمور في جنون."[473] ومن المفارقة أن تطالب المجرمة السجينة، مأمورها بإعادة ما سُرق منها. وهي بهذا تطالبه باسترداد الحيوات المسروقة التي كان من الممكن أن تحياها، فتلومه على قمع مُورِس عليها بحيث حَدّ من احتمالات وجودها. بالإضافة إلى ذلك، تتحكّم الراوية بجسد السجّان من خلال هزِّه من يده في "جنون." فتُعيِّن، بذلك، حركةَ جسد السجّان وامتداداته بدل أنْ يحصل العكس. هكذا، تقلب لطيفة الأدوار بينها وبين المأمور فيما هي تواجهُه.

تستعيد الراوية، بعد مواجهتها السجّان، حسَّها بالواقع وكأنّ هذا الصدام المباشر كان الذروة التي حرّرت الراوية من القمع والخوف الداخليَين. ولذا تنبري للدفاع عن رفيقاتها في الزنزانة. عندما تدخل السجينات الإسلاميات العنبر "كالسبايا" مجرّدات من لباسهن الشرعيّ، تَتْتَشِل الراوية ركام العباءات وأغطية الرؤوس من الأرض، وتمدّ البنات بها غير مبالية بالسجان وأوامره. وتدمع عيناها وهي تسدُل العباءة الأخيرة على صباح، وتحتضنتها إلى صدرها؛ تقول مستخدمة آليّة الانفصام، "وانسلّت من عينيها دموع تحجَّرت مِلحًا في عينَي فتاة جلسَت على شطّ النيل عام 1946 تنتظر غريقًا بعد غريق؛"[474] وفي ذلك إحالة إلى مجزرة كوبري عبّاس التي شهدتها وهي صبيّة. بعد هذا المشهد ترتخي الراوية في جلستها وتقرّر، في الحال، أنّها تستطيع أنْ تنظِّم أوراقها التي رقدت مخلوطة في مخابئها السريّة، وتختم سيرتها الذاتيّة.[475]

---

[473] *حملة تفتيش*، 173.

[474] نفسه، 175.

[475] نفسه.

بدأتْ حملة التفتيش فيما الراوية في دورة المياه. وانتهتْ فيما الراوية مسترخية في جلستها تقول، "أستطيع الآن أنْ أنظّم أوراقي التي رقدت مخلوطة في مخابئها السريّة،"[476] وهذه هي الجملة الختاميّة في الكتاب. وكأنّ هذا المشهد، وهو الأخير في السيرة الذاتيّة، يحيل على مشهد استرخاء الراوية في عربة الشرطة، حيث لمحتْ حرّيتها في "آخر الطريق،" ويختُمه.

فماذا حدث ما بين بداية حملة التفتش ونهايتها؟ وما تأثيره على سعي الراوية للملمة شتاتها، خصوصًا أنّها عنونَتْ سيرتها الذاتيّة *حملة تفتيش*؟ سقط، خلال حملة التفتيش، الخطُّ الفاصل بين الواقع والذكريات. تقول الراوية إنّه انبعث في كيانها:

> الطفلة المرتعبة [خلال مجزرة العبّاسي]، والفتاة الجسور التي وجدت الخلاص في الانتماء إلى الكل [خلال فترة الجامعة]، والصبية يضنيها الشعور بالعجز عن الفعل [خلال مجزرة كوبري عبّاس]، والمرأة في منتصف العمر محنّطة بين دفّتي كتاب تحاشيا للصدام [خلال زيجة الراوية الثانية].[477]

عادَت الراوية بذواتها، التي جبنَت أحيانًا وعجزت أحيانًا أخرى عن المواجهة، من أجل أنْ تواجه مجتمعةً سجّانها ذا الأشكال المتعدّدة. ويرمز تمظهر السجّان في أكثر من قالب وهيئة وجسد إلى أنّ السجّان، حين ينزع عنه أقنعته، هو الظلم والقمع الذي عانته الراوية على أيدي الدولة المصريّة والثقافة المجتمعيّة. وذلك بينما ترمز ذوات الراوية المتعدّدة للّحظات التي عجزَت فيها عن مواجهة السجّان. وعليه، يشكّل فِعل مواجهة السجّان فعلَ لملمة ذوات الراوية المتشظّية في سلّةٍ–ذاتٍ تحمل هويّة متكاملة.

---

[476] نفسه.

[477] نفسه، 159.

اختبرت لطيفة، خلال المواجهة مع السجّان، لحظات السجن ممزوجة بمشاهد صادمة مستلّة من الذاكرة، فأعادَت تمثُّل هذه المشاهد، على أنّها في هذه المرّة غيّرَت خواتيمها، فبدل أن تستسلم للحدث وتشعر بالعجز ارتأت أن تواجه السجّان. يمكن اعتبار هذه المشاهد التي اقتحمَت حيّز وعيها تمظهرات مختلفة للمشاهد الأوّلية (primal scenes) التي اختبرتها لطيفة في طفولتها، وقد تمكّنت الراوية من تجاوزها حين أعادَت تمثيلها ولكنها قلبَت نهاياتها لتأخذ دلالات مغايرة،[478] فتبدّل شعور العجز إلى شعورٍ بالمقدرة على المواجهة.

على هدي ممّا تقدّم، أرى أنّ الراوية ترتحل في دخائل ذاتها في سجن القناطر على شكل دائريّ: تبدأ السرد في زمن الكتابة في سجن القناطر؛ ثم تستعيد تجربة سجن الحضرة؛ بعد ذلك تعبُر من ذكرى الحضرة إلى صورتَين ثقافيّتَين سجنتاها؛ لتعود إلى زمن الكتابة وتواجه السجّان. يتكامل، خلال ذلك، حدث سرد الذكريات مع حدث المواجهة الجسديّة، لتتجاوز الراوية حالتَيْ أسرها الاجتماعيّ والسياسيّ، فتقول "لا يملك أحد أن يسجنني بعد الآن."[479] يرى الناقد محمود أمين العالم أنّ "الكتاب – في الحقيقة – منذ بدايته حتى نهايته هو حملة تفتيش معنوية، تقوم بها لطيفة الزيّات لإخراج أوراق حياتها الخاصّة من مكامنها ودفائنها العميقة، لتنظيمها وتظهيرها، حتى تتمكّن من فهمها والسيطرة عليها وتجاوزها."[480]

---

[478] لمراجعة مفهوم المشهد الأوّلي أنظر ما يلي:
Ashraf H. A Rushdy, "Rememory: Primal Scenes and Construction in Toni Morrison's Novels," *Contemporary Literature* 13, no. 3 (Autumn, 1990): 300-323; Danielle Knafo and Kenneth Feiner, "The Primal Scene: Variations on a Theme," *Journal of the American Psychoanalytic Association* 44, no. 2 (1996): 549-569.

[479] *حملة تفتيش*، 116.

[480] محمود أمين العالم، "في السجن: عندما تصبح شرسًا وجميلاً: قراءة في 'حملة تفتيش: أوراق شخصيّة'،" في *لطيفة زيات الأدب والوطن*، تحرير سيّد بحراوي (القاهرة: مركز البحوث العربية، 1966)، 179– 182.

تاء. *رأيتُ رام الله*: طرس زمنيّ ممسوح (Temporal Palimpsest)

1. الجسر

تبدأ *رأيتُ رام الله* بمشهد عبور: يَحار مُريد في تسمية الجسر[481] الذي سيجتازه ليصل إلى مدينته رام الله بعد نفي دام ثلاثين عامًا، فيقول، "فيروز تسمّيه جسر العَوْدة. الأردنيّون يسمّونه جسر الملك حسين. السلطة الفلسطينيّة تسمّيه مَعْبر الكرامة. عامّة الناس وسائقو الباصات والتّكسي يسمّونه جسر اللّنبي. أمّي وقبلها جدّتي وأبي وامرأة عمّي أم طلال يسمّونه ببساطة الجسر."[482] وكأنّ هذا الجسر في نظر الراوي فضاء مشاع، لكلٍّ الحقّ بأنْ يسمّيه بما يشاء وبأنْ يحمّله دلالات شتّى. إلاّ أنّ الراوي، على امتداد السيرة الذاتيّة، يصرّ على تسميته ببساطة "الجسر،" متبنيًّا بذلك تسمية عائلته، ما يعني النظر إلى تجربته الآنيّة على الجسر كجزء من حكايتها عنه وامتداد لها.

يقف الراوي عند الجسر، يتأمّله ويتساءل، "هل سأجتازه فعلاً؟"[483] ثمّ، يستخدم صورًا بيانيّة تحيل الجسر، الذي يفصل بين الأراضي الأردنيّة والأراضي الفلسطينيّة، إلى معبرٍ زمنيّ،[484] فهو "الحدّ الفاصل بَيْن

---

[481] من اللافت أنْ لا يصرّ مريد على تسمية الجسر، رغم أنّ فعل التسمية، كما يرى إلياس خوري، تحوّل إلى عنصر أساس في الأدب الفلسطيني، بحيث لم يفقد الفلسطيني في النكبة أرضه فحسب، وإنّما فقد حقّ تسميتها ورواية تاريخها أيضًا. انظر: خوري، "النكبة مستمرّة،" 37-50.

[482] *رأيتُ رام الله*، 15.

[483] نفسه، 9.

[484] يعتبر كريم مطر أنّ الجسر هو صلة الوصل بين تجارب المنفى الفلسطيني وتجارب الداخل الفلسطينيّ. انظر:
Mattar, "Mourid Barghouti's Multiple Displacements," 103-115.

زمنَيْن"[485] وهو، "الذي لا يزيد طوله عن بضعة أمتار من الخشب، وثلاثين عامًا من الغُربة."[486] وعلى عوارضه الخشبيّة، تداهم الراوي ذاكرة المنفى، "ذاكرة وقوفك على حدود الآخرين،"[487] وذاكرة الطفولة، "أوقاتٌ من الصور المتحرّكة[...] طفولة غابرة. وجوه أعداء وأحباب."[488] هكذا، يتحوّل الجسر إلى موقعٍ لالتقاء أزمنة مختلفة ومتبدّدة، وبالتالي يمثّل عتبة مكانيّة تؤدّي إلى فضاء مبنيّ بطيّاتٍ من الزمن، كما سنبيِّن.

2. الوصول

يجتاز مريد الجسر، ويصل إلى رام الله متلهّفًا عليها، ولكنّه يكتشف أنّه لا يرجع من المنفى إلى المكان الموعود، بل يرحل (departs) إلى المكان الموعود.[489] فالعائد إلى مدينة صباه يرى رام الله جديدة، مشيَّدة فوق آثار رام الله التي تسكُن مغارات الذاكرة، وبالتالي لم يعد المكان يعكس تجربة الذاكرة الأولى،[490] فيُنشد عندئذٍ:

بوابَة الأبوابِ

---

[485] *رأيتُ رام الله*، 8.

[486] نفسه، 14.

[487] نفسه، 48.

[488] نفسه، 16.

[489] Cathy Caruth, "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History," *Yale French Studies*, no. 79 (1991): 181-192.

[490] راجع الفصل الثالث من هذا البحث.

لا مفتاحَ في يَدِنا. ولكنّا دَخَلْنا
لاجئينَ إلى وِلادتِنا من المَوْتِ الغَريب
ولاجئينَ إلى مَنازِلِنا التي كانتْ منازِلَنا وجِئْنا
في مَباهِجِنا خُدوشٌ
لا يراها الدمعُ إلا وهو يوشِكُ أن يهيلا[491]

يشير "الموت الغريب" إلى تجربة المنفى، بينما تحمل "بوّابة الأبواب" دلالة الجسر. وهكذا يعبر مريد من المنفى بواسطة العتبة الزمنية إلى المنازل التي "كانت منازلنا." وكأنّ هذه المنازل تحمل مدلولاً مزدوجًا بحيث تنتمي إلى فضاء الذكريات من جهة، ومن جهة أخرى إلى فضاء الاحتلال المستجد. وللتدليل على هذا، ينادي مريد داره المألوفة/الغريبة، منشدًا "هل نحن في الوداع واللقاء نحن؟ / هل يرجع الغريب حيث كان؟ / وهل يعود نفسه إلى المكان؟ / يا دارَنا / ومَن يلُمّ عن جبين الآخر التعبُ؟"[492] فالدار، مثل الراوي، منهكة من دوام الترحال بين زمن الماضي وزمن الاحتلال. ويختار الراوي لفظة "جئنا" لا لفظة "عدنا" ليدلّ على قُدومه إلى المكان الملتبس، الجديد والقديم، المألوف والغريب، والمنتمي في آنٍ معًا إلى فضائَين مشطورَين: فضاء الحاضر وفضاء تؤسسه الذكريات.

ويتجاور هذان الفضاءان من خلال فعل الرؤية؛ إذ يكتشف مريد في سيرته نعمة "حاسّة العَيْن تحديدًا،"[493] ويظهر ذلك في العنوان "رأيتُ رام اللّه" الذي يتضمّن فعل رأى. ويصف الراوي رؤيته المزدوجة لفضاء الذكريات وفضاء الحاضر فيما هو عائد إلى بلدته دير غسّانة فيقول، "عيناي لا تغادران النافذة. وصور

---

[491] *رأيتُ رام الله*، 29

[492] نفسه، 67.

[493] نفسه، 75.

لأزمنة مضَت وانقضَت لا تفارق عينيَّ."[494] ويخلق فعل الرؤية مسافة بين الرائي– مريد والمرئيّ– فِلَسطين، فلا يعود الراوي جزءًا من المكان بل هو شاهد عليه وغريب عنه. ويعبِّر مريد عن المسافة بينه وبين رام الله في مقابلة صحفيّة حيث يقول إنّه عنوَن الكتاب *رأيت رام الله* لا *عائد إلى رام الله*، لفرط ما كان مهدّداً بترك الأمكنة، لم يعد يمتلك "جرأة الاستقرار والتعلق بالأماكن." [495]

يعتبر يي–فوتوان أنّ المسافة التي تصنعها الرؤية، كما في حالة مريد، تفسح المجال للتفكّر والتأمّل.[496] وهنا المفارقة، إذ تخلق الرؤية مسافة بين المشاهِد والمشاهَد، فتُنتَهك آنيّة التجربة وحميميّتها، ولكنّها في الآن ذاته ضروريّة لاستعادة الذكريات، وتجَلّي قيمتها، وتوظيفها في الزمن الحاضر.[497] بناءً على ذلك، أقترح قراءة ترى أنّ فضاء الحاضر في *رأيتُ رام الله* هو فضاء مستلَب. وهذا ما يواجهه مريد من خلال استحضار فضاء الذكريات، و"توظيفه" في كتابة رواية بديلة عن المكان. فتأتي *رأيتُ رام الله* على شكل طرس زمنيٍّ ممسوح (temporal palimpsest)، وهو مصطلح صاغه مارك سينغر ليصف البنية السردية لرواية *Invisible Man* القائمة على تراصف أزمنة متعدّدة، فرأى أنّ هذه البنية تخدم شكل تجربة المجتمع الأسود

---

[494] نفسه، 31.

[495] حسين بن حمزة، "مريد البرغوثي... الشعر لا فوهة بندقية،" *al-akhbar.com*، تشرين الثاني 4، 2006، تحت "ثقافة وناس،" http://www.al-akhbar.com/node/159232 (تمّ تصفّح الموقع في كانون الأوّل 1، 2014).

[496] لا يمكن، بالنسبة إلى يي– فوتوان، رؤية الأشياء القريبة منّا والمتداخلة مع ذواتنا بكليّتها، لأنّنا ننغمس في التجربة. فعلى سبيل المثال، يعيش المواطنون لحظات حميمة في أوطانهم ولكنّها تكون بالأغلب واعية، فيحتاجون إلى مسافة "الرؤية" لتطفو تجاربهم من جديد على سطح الوعي وليتمكّنوا من تأويلها. انظر:
Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (London: University of Minnesota Press, 2001), 146.

[497] وكذلك يقوم الراوي بتقويم الذكريات، فمثلا، يتساءل عن معاملة أهل مناطق 1967 للفلسطينيين الذين طردتهم إسرائيل من مدنهم في العام 1948، وينتقد جوانب من تربية والدته له، وجدل العائد والمقيم في فلسطين. انظر: *رأيتُ رام الله*، 50 و60 و135.

في أميركا،[498] وعلى غرار ذلك يجمع مريد بين أزمنة فلسطينيّة متباينة. على أنّ هذا الطرس الزمنيّ، الذي يشهد صراعًا متواصلاً مع فضاء الحاضر، ما يلبث أنّ يتبدّل إلى متاهة زمنيّة (temporal limbo)، يَضِلّ الراوي فيها طريقَه.

3. *فضاء الحاضر: واقع الاحتلال*

أ. احتلال المكان والزمان

تطغى على فضاء الحاضر ثيمة الفقد، إذ عندما يشاهد مريد المستوطنات معشِّشة في أراضي 1967 والأعلام الإسرائيليّة تُرفرف فوق الأراضي الواقعة تحت الحكم الفلسطيني، يستهجن متسائلاً، "لكنْ، ما هذا العلم الإسرائيليّ؟ ألم ندخل مناطقنا منذ فترة؟ هذه هي المستوطنات إذًا!"[499] ثمّ يكوِّن قناعةً بأنّ الإسرائيليين إنّما جلَوْا ظاهريًّا عن الأراضي الفلسطينيّة بحُكم اتفاقية أوسلو، وأنهم ما يزالون يتحكّمون بالمناطق كلّها، سواءٌ تلك الواقعة تحت نفوذهم، أو الواقعة تحت السيّادة الفلسطينيّة، أو تحت السيادة الفلسطينيّة–الإسرائيليّة المشتركة،[500]

---

[498] ينطوي، في الصحيفة الزمنيّة، كلّ زمن على نفسه ويرتبط بجيرانه من الأزمنة في الآن نفسه. انظر:
Singer, "A Slightly Different Sense of Time": Palimpsestic Time in "Invisible Man," 388-419.

[499] *رأيتُ رام الله*، 30–31.

[500] تقع المناطق (أ)، حسب اتفاقيّة أوسلو، تحت السيادة الفلسطينية التامّة، بينما تقع المناطق (ب) تحت سيطرة فلسطينية–إسرائيلية مشتركة، والمناطق (ج) تحت السيطرة الإسرائيلية المباشرة. للاطلاع على اتفاقيّة أوسلو، انظر على سبيل المثال:
Avi Shlaim, "The Oslo Accord," *Journal of Palestine Studies* 23, no. 3 (Spring, 1994): 24-40.

فيستنكر فقدان السيّادة على المكان قائلاً، "في الترتيبات التفاوضيّة الأخيرة خرجوا من منازلنا لكنّهم يواصلون احتلال الطرقات المؤديّة إليها. ولهم الحقّ في إيقافك على الحواجز الأمنية الكثيرة وعليك الانصياع."[501]

إضافةً إلى أنّ الاحتلال يحرم الزمانَ الفلسطينيّ من الجريان، فيُعيق رام الله ودير غسانة عن النموّ الحضاريّ،[502] يقول الراوي، "الاحتلال تركنا على صورتنا القديمة، هذه هي جريمته."[503] وعليه، يحول الاحتلال دون تلاقي زمن الداخل الفلسطينيّ بالزمن الكوني المتشظي في الذات المُهجّرة، وبحركته وتدفّقه، على الأراضي الفلسطينيّة. عوضًا عن ذلك، يُحدِث الفصل المكانيّ، بسبب الاحتلال الاستيطاني والحصار التعسفي المتمادي، فصلاً زمنيًّا، فيتقَوقع الزمن الفلسطينيّ على نفسه ويجترّها. لذلك، يرثي مريد إمساك المحتلّ بزمام الزمان، فيرغب في فكّ قيده والقذف به إلى رحابة العصر، في قوله:

> كنتُ أشتاق إلى الماضي في دير غسانة، كما يشتاق طفل إلى مفقوداته العزيزة. ولكنني عندما رأيت أن ماضيها ما زال هناك، يجلس القرفصاء في ساحتها، متنعِّما بالشمس، ككلبٍ نسيه أصحابُه، أو على هيئةِ دُمْيَةٍ لكلبٍ، وددت أن أمسك بقوامه، وأقذف به إلى الأمام، إلى أيّامهِ التالية، إلى مستقبلٍ أحلى، وأقولُ له:
> أُركُضْ!"[504]

---

[501] *رأيتُ رام اللّه*، 36.

[502] نفسه، 83.

[503] نفسه.

[504] نفسه، 84.

أمّا لحظة "عودة" مريد، حاملاً معه الزمن الكوني المتشظي أيْ زمن المنفى، إلى زمن الداخل الفلسطينيّ أيْ دير غسّانة، فتمثّل لحظة التقاء الزمنَين في ذات الراوي، وتنازعهما عليها، وتشتِيتهما لها، كما سنبيِّن.

علاوةً على ذلك، يستبدّ الكيان الإسرائيليّ بجسد مريد، فعودته إلى رام الله مشروطة بموافقة الإسرائيلي ومؤقّتة دائمًا، حتّى إنّ حقّه بالعودة أصبح موضع جدلٍ.[505] كما يتدخّل المحتل في أوقات ذهابه وإيابه، ويحظر عليه أماكن فيما يسمح بأخرى. فالسلطة الإسرائيليّة تملك أن تحرِّك جسد مريد على خريطة فِلَسطين التاريخيّة. ويوضح مريد ذلك في مقابلة صحفيّة، حيث يقول إنّ *رأيتُ رام الله* لم يكن تعبيرًا عن الحنين المتاح، في رأيه، للمسافر بإرادته إلى مكان يختاره وفي وسعه العودة إليه ساعة يشاء، لأنّ الراوي إنسان فاقد الإرادة، مكسورٌ:

> إنه أمر عادي أن يشعر المهاجر من أجل تحسين دخله أو السائح بالحنين إلى بلده وبيته، لكن عندما تكون هناك قوة جبارة كجيش احتلال أو نظام ديكتاتوري، مثلاً، هي التي تمنعك من العودة، تكون إرادتك مكسورة وستشعر بالغضب لا بالحنين. الغضب شعور شخصي، أما الحنين فشعور عام.[506]

ب. احتلال المرجع المكاني

---

[505] ففي هذه العودة يجادل الراوي في حقّه في رام الله وعن حقّ ابنه في رؤيتها. نفسه، 19.

[506] بن حمزة، "مريد البرغوثي... الشعر لا فوهة بندقية."

يعود الراوي إلى وطنه حاملاً ركامًا من ذكريات الطفولة، فيلاحظ أنّ الاحتلال يستحوذ على المرجع المكاني لهذه الذكريات، وينقش عليه حضوره المهَيمن. ويحدث ذلك من خلال طريقتَين، أولاهما أن يسيطر الاحتلال مباشرةً على المرجع المكاني للذكرى، ويغيّره، كما في إعمار مستوطنة على "جبل الطويل،"[507] وتحويل "الحرش الصغير" إلى مستوطنة "حلميش."[508] وثانيهما، أن يؤدّي واقع الشتات، الذي فرضه المحتلّ، إلى تغييرات بالمرجع المكانيّ للذكرى. ولعلّ مشهديّة دار رعد، وهي مسقط رأس الراوي، تعدّ خير دليل على ذلك. يُهرع الراوي لرؤية شجرة التين في باحة الدار، وهي "سيّدةِ الدار وسيّدة الفناء،"[509] ومِن ثمارها تلذّذ الأجداد والآباء، بل وأهل الضيعة جميعًا،[510] غير أنّه يرى مكان الشجرة اصطبلاً من الإسمنت، فيقول، "في موضعها المحفور في ذاكرتي، رأيتُ الفراغ يشمل الفراغ." [511] ويشير الفراغ إلى أنّ المكان المستجِّد قد تسلّل إلى الذكرى ومحاها، فما بقي منها غير الأثر. يعلم الراوي من خالته، أُم عطا، أنّها قطعَت الشجرة حين تشتَّتَت العائلة ولم يبق في الدار من يقطف الثمار ويأكلها.[512] بعد ذلك، تقوده أُم عطا إلى غرفة ولادته في الدار،

---

[507] *رأيتُ رام الله*، 43.

[508] نفسه، 76.

[509] نفسه، 66.

[510] نفسه.

[511] نفسه، 67.

[512] نفسه، 68.

"واكتمل العِقاب،"[513] إذ فُتح في جدار الغرفة باب يصلها بالغرفة المجاورة، لتكوّنا معًا منزل خالته. وهكذا، تغيّر شكل الغرفة وانتقلَت دلالتُها من مسقط رأس الكاتب إلى مسكن أُم عطا.

لقد أدّى الشتات الذي أصاب العائلة إلى تغييرات في المرجع المكانيّ فـ"اقتُلِع" المرجع المكاني لذكرى شجرة التين، بينما شُوِّه المرجع المكاني لذكرى غرفة الدار. ينشد الراوي مقطوعة شعرية تشير إلى انفصام حبل السرّة بينه وبين داره قائلا، "هل دارُ رعدٍ لا تريد قصّتي عن دار رعدٍ؟"[514] ما يشي أنّ الشقاق وقع بين الدار المستعادة وبين داره المتجسّدة في زمن الاحتلال، فاستقامَت بذلك غربة الراوي.[515]

ت. احتلال الرواية التاريخيّة

عندما أخذ الشعب الفلسطينيّ، في مسار النكبة، يفقد أرضه شيئًا فشيئًا، خسر مع الأرض حقّ تسميتها ورواية تاريخها.[516] فالفلسطينيّون، بالنسبة إلى إلياس خوري، محكومون بالخرس، والأخرس مهدّد دائمًا

---

[513] نفسه، 67.

[514] نفسه.

[515] نفسه، 76.

[516] يرى إدوارد سعيد أنّ الحركة الصهيونيّة نجحت في إعادة كتابة تاريخ فلسطين، الحديث والقديم، فسلبَت الفلسطينيين الأماكن، وأسمائها، وأحقيّة رواية تاريخها، وما تزال. أمّا الشعب الفلسطيني، فلم يعِ حاجة بناء رواية تاريخيّة إلا بعد هزيمة حزيران 1967، وتحديدًا بعد إنشاء منظّمة التحرير الفلسطينيّة في عمّان في آذار 1970، فظهرت روايات جبرا ابراهيم جبرا وغسّان كنفاني وأشعار محمود درويش وتأريخ وليد الخالدي وصبري جريس وغيرهم. وفي منتصف الثمانينيّات ظهرَت حركة المؤرّخين الإسرائيليين الجدد، التي أعادَت النظر بالتاريخ الإسرائيليّ الرسميّ. انظر:
Edward Said, “Invention, Memory, and Place," *Critical Inquiry* 26, no. 2 (Winter, 2000): 183-192.

بالتأويل،[517] وخاصّة أنّ الكيان الاسرائيلي طمس الرواية الفلسطينيّة، وكتب أخرى مُغايرة عن الأرض المحتلّة، شغل فيها دور الضحيّة، وأسبغ على الفلسطينيّ دور المسؤول عن المآسي والمعتدي.[518] وهذا ما يعبّر عنه راوي *رأيتُ رام الله* قائلاً:

> عندما تحدّثَ اسحق رابين بكلّ بلاغة عن مأساة الإسرائيليين بصفتهم الضحيّة المطلقة، وسط رغرغة عيون المستمعين والمشاهدِين [...] سَرَتْ في بَدَني تلك القشعريرة التي أعرفُها جيداً، التي أُحِسُّ بها كلّما قصّرْتُ في جهدٍ أو فشلتُ في مُهمّة: رابين سَلَبَنا كلَّ شيء، حتى روايتَنا لموتِنا!"[519]

وذلك بالإضافةً إلى تزوير المحتلّ للرواية "الأصليّة" من خلال التحايل اللغويّ وقلب الحقائق، يقول الراوي: "من السهل طمس الحقيقة بحيلة لغوية بسيطة: إبدأ حكايتك من "ثانيًا"! نعم هذا ما فعله رابين بكل بساطة. لقد أهمل الحديث عمّا جرى "أوّلاً."[...] يكفي أن تبدأ حكايتك من ثانيًا حتى تصبح ستّي أم عطا هي المجرمة واريبل شارون هو ضحيّتها!"[520]

4. الذكريات: فضاء المقاومة

---

[517] تجدر الإشارة هنا إلى أنّ خوري يعطي أمثلة عديدة، مستلّة من الأدب الفلسطيني والأدب الإسرائيليّ، على الفلسطينيّ الأخرس، ومنها رواية *رجال في الشمس* (1963) لغسان كنفاني، فيركّز على المشهد الأخير حيث يموت الأبطال في الخزّان من غير أن يحاولوا الاستغاثة. انظر: خوري، "النكبة مستمرّة،" 37–50.

[518] *رأيتُ رام الله*، 214–216.

[519] نفسه، 214.

[520] نفسه، 215.

يحاول مريد، في مواجهة هذا الفضاء المسلوب مكانًا وزمانًا وتاريخًا، أن يستعيد السرديّة التي صادرها المحتل بـ"حيلة لغويّة" أيضًا،[521] فيكتب سرديّة مضادّة بدلاً من، كما يقول، "المسوّدة الأوّلية لروايتنا التي، كلّ مساء جديد نكتبها بلا حبر وبلا صوت،"[522] وتشي هذه السيرة ببعدٍ جماعيّ، إذ يحمل الصوت الفرديّ، في طيّاته، صوت الجماعة:

> وبالتالي، فإن حياتي الشخصيّة كفرد، وحياة الشعب الفلسطيني كمجموع، ووجودنا جميعاً في عالم عربي مشاكله تتزايد بفعل الاحتلال والطغيان والديكتاتوريات، أمور تجعل كتابة الذات والخارج (محيطها) تقريباً، واحدة، لأنّني مكوَّن من هذا الخارج التاريخي الموجود حولي، ومن تاريخي ومكوِّناتي الشخصيّة، ولم يعد هناك فارق بين ذاتي ككاتب مفرد، وبين الذات الجماعية التي تشكِّل المجتمع.[523]

هكذا، تأتي البنية السرديّة لـ*رأيتُ رام الله* على شكل طرس زمنيّ ممسوح، فيروي مريد زمنًا على ظهر زمن، إذ يقول إنّه "يعيش في اللحظة الواحدة أضغاثًا من اللحظات،"[524] ويضيف، "أنا أعيش في بقع من الوقت."[525] ويعكس الطرس الزمنيّ التجربة الفلسطينيّة، بأبعادها المتباينة. إذ تجري الذكريات في فضاء الحاضر منذ عبور الجسر، فيجلس مريد في غرفة الجنديّ الإسرائيليّ الجاثم على الحدود، ويُعيره أذنًا غير

---

[521] جدير بالذكر أنّ كاروث تشير إلى أنّ العودة/الرحيل إلى المكان الموعود تفسح المجال أمام كتابة رواية تاريخيّة جديدة. وعليه، تتيح العودة/الرحيل إلى رام الله إمكانيّة تأسيس رواية تاريخيّة جديدة عوض الرواية المسلوبة. انظر:
Caruth, "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History,"182–185.

[522] *رأيتُ رام اللّه*، 217.

[523] غسان خروب، "مريد البرغوثي: التاريخ العربي يتشقّق،" *albayan.ae*، نيسان، 15، 2012، تحت "مسارات،" http://www.albayan.ae/paths/art/2012-04-15-1.1630971 (تمّ تصفّح الموقع في كانون الأوّل 1، 2014).

[524] *رأيتُ رام الله*، 7.

[525] نفسه، 104.

صاغية، لأنّ ذكريات موتاه تطرق الباب. فتتّسع ذاكرته لتدخل حكايات جدّته، وحنان والده، وشقيقه المتوفّى منيف، وعالم غسان كنفاني، وضحكة عينَي ناجي العلي، يقول الراوي: "كيف أسمعه وأصواتهم تحيط بصمتي منذ جلستُ على هذا الكرسيّ؟ أولئك الذين رأيتهم يَدخلون من الباب تباعًا، ليقفوا حولي في هذه الغرفة التي هي جسرٌ بَيْن عالمَيْن، العالم الذي كانت لهم فيه وقفاتٌ ومباهجُ ومواجعُ، والعالم الذي سأراه عمّا قليل."[526] ويتجاور زمن الموتى هذا[527] مع زمن المنافي في القاهرة وخارجها، وزمن طفولة مريد في فِلَسطين التاريخيّة.

ويتلاقى زمن المنفى الفلسطينيّ بزمن الداخل الفلسطيني من خلال صورٍ ورموزٍ يصوغها الراوي.[528] فمريد يتّخذ شكل المسيح[529] المصلوب عندما يتمدّد على أرضيّة بيت جاره أبي حازم: "تمدّدتُ عاري الصدر على أرضيّة الغرفة الباردة. سقطتُ نائمًا وذراعاي مرميّتان على الجانبين كالمصلوب."[530] ويرى مريد أبا حازم

---

[526] نفسه، 21.

[527] يتضمّن نصّ *رأيتُ رام الله* غير عبارة تشير إلى استحضار زمن الشهداء؛ فعلى سبيل المثال يقول الراوي، "إنّ الشهداء أيضًا جزء من الواقع، وإنّ دم المنتفضين والفدائيين واقعيّ؟ [كذا] ليسوا خيالاً كأفلام الكارتون وليسوا من اختراع والت ديزني ولا من تهويمات المنفلوطي. وإذا كان الأحياء يشيخون فإنّ الشهداء يزدادون شبابًا." (*رأيتُ رام الله*، 47) ثم يقول، "نهضوا. نهضوا بقاماتهم وقنابيزهم وحطّاتهم البيضاء ووجوههم، على الفور. نهضوا كأنّهم لم يموتوا." نفسه، 82.

[528] بالإضافة إلى صورة المسيح المصلوب، انظر التقاء زمن المنفى بزمن الداخل الفلسطيني في دير غسانة في باب "احتلال الزمان والمكان" من هذا الفصل.

[529] تناول ماهر جرّار صورة المسيح في الروايات العربية الحديثة. ويقول إنّ صورة المسيح، كرمز للشهادة، تمثّل احتجاجًا سرديًّا على القمع في المجتمعات العربية البطركية- الما بعد كولونيالية، وإنّ المشترك في أيقونات المسيح الأدبيّة هو شعور بالقلق مترافق مع الأمل بمجتمع أفضل وبشرط إنسانيّ أسمى. انظر:

Maher Jarrar, "The Arabic Novel Carries its Cross and Asks the Son of Man: Iconography of Jesus in Some Modern Arabic Novel," in *Poetry's Voice- Society's Norms: Forms of Interaction between Writers and their Societies*, ed. Andreas Pflitsch and Barbara Winckler (Wiesbaden: Reichert Verlag, 2006), 61-92.

[530] *رأيتُ رام الله*، 94.

على شكل صليب مقبِل عليه: "هجم أبو حازم فاتحًا ذراعيه. هجم عليَّ بشعره الأبيض وذراعيه الأفقيّتَيْن. صليبٌ يركض. صليب مبتهج يركض نحوي."[531] وإذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ أبا حازم ما فارق فِلَسطين في أثناء المسار النكبويّ، وظلّ متشبِّثًا حتّى زمن السرد بما يعتبره حقّه، فيظهر وكأنّه تمثيلٌ سرديّ لتجربة فلسطينييّ الداخل. أمّا عندما تلتقي أكتاف الراوي–المسيح بأكتاف أبي حازم–الصليب، فتتشكّل صورة المسيح حاملاً صليب آلامه: "التقَتْ أكتافُنا في ثلث الشارع تقريبًا باتجاه بيته،"[532] وينشأ عن هذه الصورة التقاء زمن المنفى الفلسطيني، ممثّلاً بالراوي، بزمن الداخل الفلسطيني، ممثَّلاً بأبي حازم، فتتصالب مأساتا فلسطين الشتات وفلسطين الداخل المستلَب على بلاط أرصفة رام الله، لتشكِّلا صورة تحمل معنى الخلاص والأمل. ويلتفت الباحث كريم مطر إلى أنّ مريدًا إنّما يلحق عنصر النفيّ الزمني بمفهوم المنفى الفلسطيني الذي أسّسه إدوارد سعيد. فيعتبر أنّ فلسطينيّي الداخل والمنفى يتقاسمان النفي الزمني، بما أنّ مريد محروم من ماضيه بينما دير غسانة وأهلها محرومون من المستقبل الذي استأثر به المحتلّ.[533]

إنّ الطرس الزمنيّ يتكوّن أساسًا من الذكريات، إلاّ إنّه يشير إلى المستقبل تلميحًا، ما يتمثّل هنا في رغبة الراوي الملحّة في أن يعيد ابنه تميم إلى رام الله بعد أن يستحصل له على إذنٍ بالزيارة. ويأمل الراوي، في هذه الصورة، أن ينسج وشائج بين الزمن الفلسطيني المستقبلي وبين فِلَسطين الأرض.[534]

---

[531] نفسه، 41.

[532] نفسه.

[533] راجع باب "احتلال المكان والزمان" من هذا الفصل، وانظر:
Mattar, "Mourid Barghouti's Multiple Displacements," 103-115.

[534] *رأيتُ رام الله*، 155 و220.

علاوةً على ذلك، يشكّل الطرس الزمنيّ، المشيّد بطيّات من الأزمنة الفلسطينيّة، محاولة لمقاومة احتلال فضاء الحاضر. وأرى، ناظرة إلى قول مريد، "علاقتي بالمكان هي في الحقيقة علاقة بالزمن،"[535] وإلى تعريفه الوطن قائلاً، "وطنُنا هو شكل أوقاتنا فيه،"[536] أنّه يوافق رؤية الباحث يي–فوتوان الذي يعتبر أنّ المكان زمنٌ مرئيّ، أو نصبٌ تذكاريّ لسرديّة تاريخيّة، أو عالمٌ منظَّم من المعاني.[537] وعليه، يكتب مريد الطرس الزمنيّ الممسوح، ليرتق الزمنَ الفلسطيني مع المكان المستلب، ويمنحه سرديّة تاريخيّة بديلة. في هذا كلّه يدخل الراوي في الصراع على من سيحتل موقع راوي حكاية فِلَسطين التاريخيّة؛ فحين يسرد الأزمنة الفلسطينيّة بأشكالها المتشظّية، (فإنه) يمنح صوتًا للضحيّة لتبوح بحكايتها.

5. التيه في الطرس الزمنيّ الممسوح

يختم مريد سيرته الذاتيّة بشكوى:

> الليلة وكل من في البيت نائم، والصباح وشيك، أسأل سؤالاً لم تجد لي الأيّام جواباً عليه حتى هذا المساء.
> ما الذي يسلب الروح ألوانها؟
> ما الذي، غيرَ قَصْفِ الغُزاةِ، أَصابَ الجَسَدْ؟[538]

---

[535] نفسه، 104.

[536] نفسه، 51.

[537] Tuan, "Time and Place," 180-198.

[538] *رأيتُ رام الله*، 220.

لم يلحق بجسد مريد الفرديّ، في أيّما وقت، القصف والأذيّة، ما يعني أنّه يشير إلى الجسم الفلسطينيّ الجمعي الذي تعرّض للتشتُّت والعدوان. ومريد، كجزء من هذا الجسم الجمعيّ، فَقَد مكانه الأوّل، وأخذ يبحث عن جسم يحتويه وعن رحم آخر يركن إليه، فارتأى السكنى في الطرس الزمني الذي بناه، إذ يقول، "أنا أعيش في بقع من الوقت بعضها فقدته وبعضها أملكه لبرهة ثمّ أفقده لأنني دائمًا بلا مكان."[539] ولا يقيم الراوي في زمن ممتدّ ومتواصل، وإنّما في بقع أوقات متشظّية وفي "أضغاث من اللحظات."[540] وكأنّ الزمن تعرّض للقصف على غرار المكان، فتوزّع جسد مريد بين الأزمنة، مثلما توزّع بين المنافي، وتاه عن ذاته الكليّة فيها. يصف إدوارد سعيد حالة المنفيّ الذي يعيش في هذه المساحة الوسطيّة المعذِّبة، قائلاً:

> ثمّة افتراض رائج، لكنّه مخطئ كلّيًا، وهو أنّ كونك منفيًّا معناه أنْ تكون معزولاً تمامًا عن موطنك الأصليّ [...] وحقيقة الأمر أنّ الصعوبة بالنسبة إلى معظم المنفيّين تكمن لا في مجرّد الإضطرار إلى العيش بعيدًا عن الأوطان وإنّما [...] في تحمّل العيش مع الأمور العديدة التي تذكّرك بأنّك في المنفى [...] وبالتالي فإنّ المنفيّ يعيش في حالة وَسَطيّة، لا ينسجم تمامًا مع المحيط الجديد ولا يتخلّص كليًّا من عبء البيئة الماضية.[541]

وهنا، أودّ أن أختم هذا الفصل بالعودة إلى مشهد العبور على جسر اللّنبي، الذي يخضع لسلطة فلسطينيّة–إسرائيليّة– أردنيّة مشتركة. لقد أسّستُ فيما تقدّم أنّ الجسر يمثّل عتبة مكانيّة تفضي إلى فضاء زمنيّ، ثمّ بيّنا أنّ هذا الفضاء هو بمثابة طرس زمنيٍّ مشيَّد بطبقات من أزمنة فلسطينيّة؛ كما أظهرنا أنّ الطرس يشهد صراعًا مستمرًّا مع الحاضر المستلَب، لمّا كان الكيان الإسرائيلي يواصل احتلال المكان والرواية

---

[539] نفسه، 104.

[540] نفسه، 7.

[541] إدوارد سعيد، *صُوَر المثقّف: محاضرات ريث سنة 1993*، ترجمة غسّان غضن، مراجعة منى أنيس (بيروت: دار النهار للنشر 1996)، 58.

التاريخيّة، فيَهِب الطرس الزمنيّ، بالمقابل، المكانَ المستلَب روايةً تاريخيّةً بديلةً. تمُدّ هذه المزايا مجتمعة الجسرَ بصفات السيادة الملتبسة والإبهام وعدم الثبات والصراع والطاقة التحويليّة، وهذا يجعل الجسر يمثّل مساحة ما–بينيّة.[542] يقسّم فيكتور ترنر المجتمع إلى ثابت ومتحوِّل، ويقول إنّ المساحة الما–بينية هي "طقس عبور" قوامه التحوّل وغياب الملكيّة، مقابل حالة ثبات تسبقه وتليه.

أمّا مريد، فشأنه شأن المبتدئين الذين يعيشون "داخل الزمن وخارجه"[543] في المساحة الما–بينيّة، يسكن داخل الزمن الحاضر وخارجه، أيْ إنه يسكن في الطرس الزمنيّ الممسوح وفي الحاضر في آنٍ ممتد. كما إن عليه أن يستعيد الوطن المستلَب، ليلملم ذاته المتشظيّة، ويخرج بذاتٍ أخرى متكاملة ومنتصرة.[544] ولكنّه يضلّ الطريق، والدليل على ذلك أنّه لا يعثر على منفَذ المتاهة،[545] نظرًا إلى أنّه لا يتجاوز صدمة النفي، فيأتي إقراره في شكل سؤال ذاتيّ، "هل أنا معقّد من الـ 67؟" ويُجيب، "نعم أنا معقّد. الكمال لله! هزيمة حزيران لم تنتهِ."[546] ثم إنّ جسده، على امتداد السيرة الذاتيّة، يبقى متشظّيًا بين الأزمنة، فينهي سيرته متسائلاً، "ما الذي، غير

---

[542] Turner, “Liminality and Communities,” 94-131.

[543] "Moment in and out of time.” Turner, “Liminality and Communities,” 96.

[544] يقول مارسيا إلياد، كما أسلفنا في الفصل الرابع، إنّ المبتدئ في "طقس العبور" يواجه محنًا عديدة، إنْ تخطّاها، يخرج موهوبا كيانًا مختلفًا عن كيانه السابق، ويصبح ذاتًا أخرى. انظر:

Mircea Eliade, Introduction to *Rites and Symbols of Initiation*, ix

[545] “limbo of statuslessness.” Turner, “Liminality and Communities,” 97.

[546] *رأيتُ رام الله*، 210.

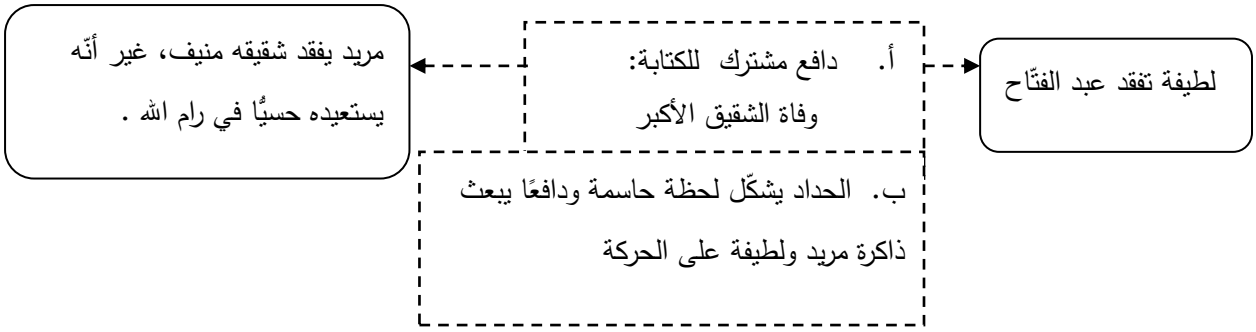
قصف الغزاة، أصاب الجسد؟"[547] هكذا، تتحوّل المساحة الما–بينيّة المؤقّتة إلى متاهة ثابتة ودائمة[548] يضيع مريد طريقه فيها، فيسكن طرسَه الزمنيّ الممسوح ليواصل الصراع مع الاحتلال على من سيكون راوي الحكاية.

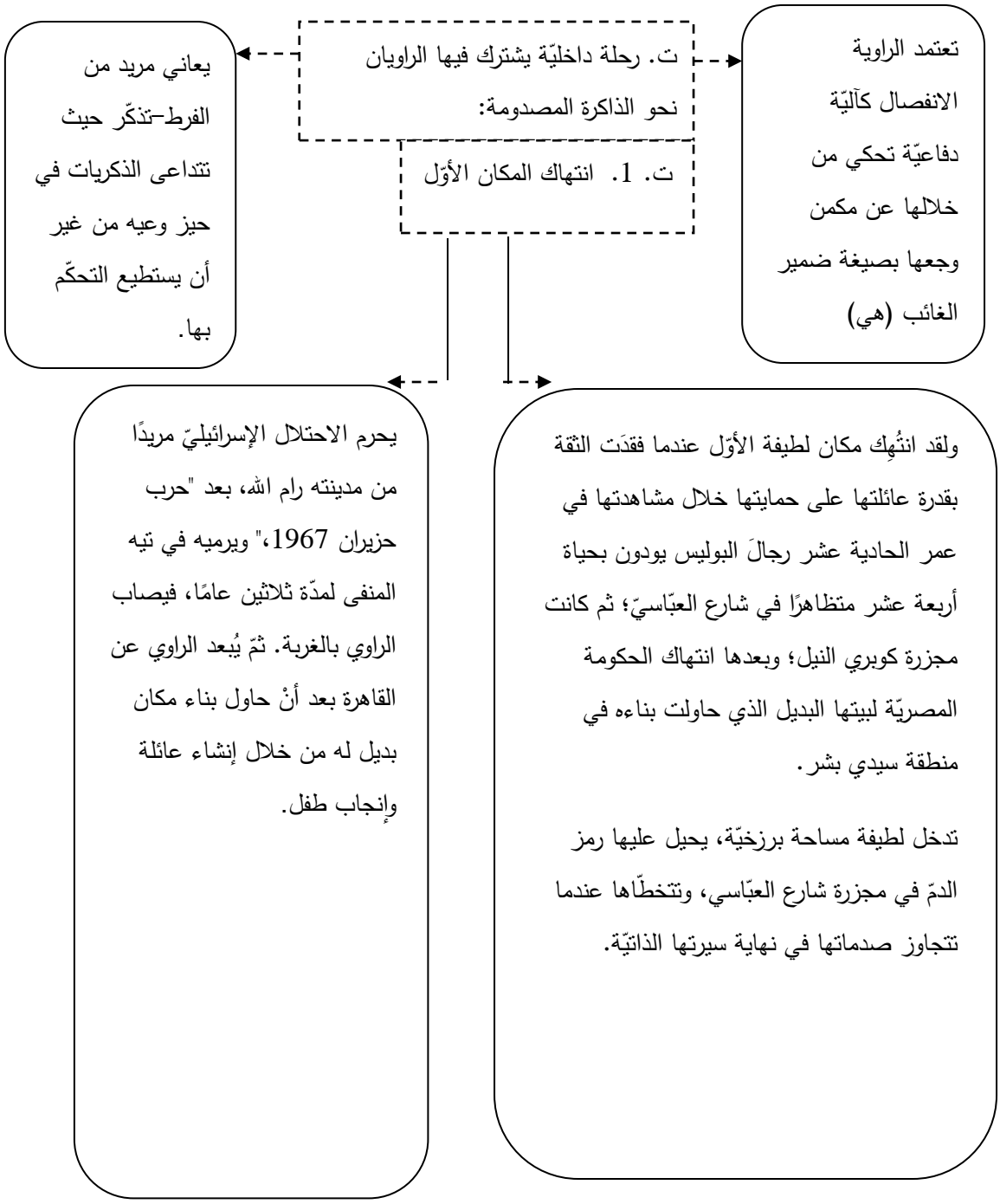
[547] نفسه، 220.

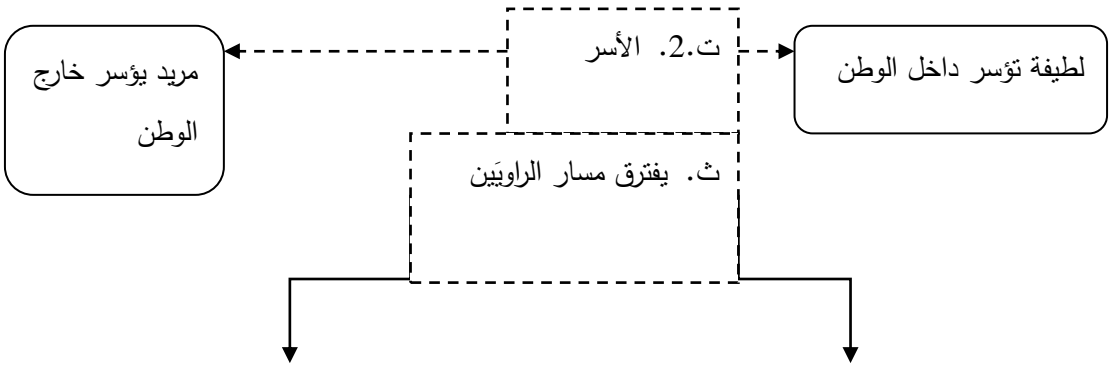
[548] "Transition has here become a permanent condition." Turner, "Liminality and Communities," 107.

الخاتمة

بعد أن عرضتُ لفنّ السيرة الذاتية، ولخصائص الصدمة وجدليّتها، وللأثر السرديّ الذي خلّفه ارتباطُ الذات الكاتبة في كلّ من السيرتَين المتناولتَين بوجوه الصدمة؛ وبعد أن تتبّعت لطيفة ومريد وهما يحاولان استعادة ذواتَيهما من حالة التشظّي من خلال فعل الكتابة الذاتيّة؛ أخلص هنا إلى رسم المسار الذي سلكه الراويان من أجل تلمّس مكامن التوارد والاختلاف فيه، وذلك بناءً على ما ورد في البحث آخذةً بالاعتبار تراتبيّة الفصول والأفكار:




تعتمد الراوية الانفصال كآليّة دفاعيّة تحكي من خلالها عن مكمن وجعها بصيغة ضمير الغائب (هي)
ت. رحلة داخليّة يشترك فيها الراويان نحو الذاكرة المصدومة:
ت. 1. انتهاك المكان الأوّل
يعاني مريد من الفرط–تذكّر حيث تتداعى الذكريات في حيز وعيه من غير أن يستطيع التحكّم بها.
ولقد انتُهِك مكان لطيفة الأوّل عندما فقدَت الثقة بقدرة عائلتها على حمايتها خلال مشاهدتها في عمر الحادية عشر رجالَ البوليس يودون بحياة أربعة عشر متظاهرًا في شارع العبّاسيّ؛ ثم كانت مجزرة كوبري النيل؛ وبعدها انتهاك الحكومة المصريّة لبيتها البديل الذي حاولت بناءه في منطقة سيدي بشر.
تدخل لطيفة مساحة برزخيّة، يحيل عليها رمز الدمّ في مجزرة شارع العبّاسي، وتتخطّاها عندما تتجاوز صدماتها في نهاية سيرتها الذاتيّة.
يحرم الاحتلال الإسرائيليّ مريدًا من مدينته رام الله، بعد "حرب حزيران 1967،" ويرميه في تيه المنفى لمدّة ثلاثين عامًا، فيصاب الراوي بالغربة. ثمّ يُبعد الراوي عن القاهرة بعد أنْ حاول بناء مكان بديل له من خلال إنشاء عائلة وإنجاب طفل.



لطيفة

تعثر لطيفة على حريّتها وهي في طريقها إلى سجن القناطر حيث تعتريها رغبة بالبَوح، فتستعيد تجربتها في سجن الحضرة قبل اثنين وثلاثين عامًا وتقوّمها. بعد ذلك تعبُر من ذكرى الحضرة إلى صورتَين ثقافيّتَين سجنتاها – وهما صورتا المناضلة اللاجسديّة والأنثى الصامتة – فتفكّكهما وتنعتق منهما لتعود إلى زمن الكتابة وتواجه السجّان الذي تمظهر في حياتها في أكثر من هيئة، في عنبر سجن القناطر. تُعيد الراوية، خلال المواجهة، تمثُّل الصدمات التي اختبرتها في مسيرتها بحيث تقلب نهاياتها مستبدلةً بشعور العجز السالف شعورَ المقدرة على المواجهة. وعليه، فإنّ التعالق بين حدث سرد الذكريات وحدث المواجهة الجسديّة، يمكّن لطيفة من ترتيب أوراقها الشخصيّة، التي ترمز إلى صورة ذاتها وهويّتها، في نهاية *حملة تفتيش*.

مريد

يواجه مريد فضاء الحاضر المستلَب عبر استحضار فضاء الذكريات، وذلك لكتابة سيرة ذاتيّة – فنيّة وتاريخيّة– بديلة عن رام الله المحتلّة مكانًا وزمانًا وسرديّة تاريخيّة. فتأتي *رأيتُ رام الله* على شكل طرس زمنيّ ممسوح يجمع بين أزمنة فلسطينيّة متباينة. على أنّ هذا الطرس الزمنيّ يشهد صراعًا مستمرًا مع فضاء الحاضر، ولذا ما يلبث أنّ يتبدّل إلى متاهة زمنيّة يرمز إليها جسرُ اللنبي ويضِلّ الراوي طريقه فيها.

منذ أن بدأت ملامح البحث تتبدّى، أخذ سؤال يفرض نفسه عليّ: لماذا تمكّنت لطيفة من تجاوز صدماتها بينما تاه مريد في دوّامة المنفى؟ ويبدو لي أنّ تجاوز الصدمات في السيرتَين له تعليله في علاقة الفرد بالمجتمع. فقد حافظّت لطيفة دائمًا على رابط سريّ يجمعها بالمجتمع المصريّ. فعلى سبيل المثال، عندما يتجاوز الجنديّ في سجن الحضرة أوامر مرؤوسيه، ويمدّها بالماء وأقراص الطعميّة، ترى أنّه "وصل ما انقطع" وصالحها "مع الناس ومع الدنيا."[549] أمّا عندما تصوّر نفسها كفرد منعزل في مرحلة قاتمة من مراحل سيرتها[550] –وهو ما وصفناه بالنفي الداخليّ– فيأتي محيطها لكسر عزلتها ويعتقها من هذا التصوّر، إذ تصف لحظات الشلل قائلة، "ربما غاب عن عينيها الحبل السرّي الذي يربطها بالأرض التي تنتمي إليها وبالشعب الذي تنتمي إليه، ولكنّه كان دائمًا موجودًا يشكّل خطّ الاستمرار في حياتها."[551] وعليه، فإنّ المجتمع المصري يساند لطيفة، حتّى وهي تصفه بـ"مؤسّسات فاسدة ومجتمع فاسد،"[552] لأنّها كفردٍ فاعل فيه تحاول إعادة صوغه.[553] أمّا مريد فيتيه في طرسه الزمنيّ لأنّ مسار النكبة المتواصل[554] – من محاصرة وتهجير إلى احتلال المكان مرورًا بالاستحواذ على الزمان والرواية التاريخيّة– يؤدّي إلى تمزّق نسيج المجتمع الفلسطينيي ما بين فلسطينيّي الشتات، وفلسطينيي الداخل، وما يسمّى "عرب إسرائيل." وعليه، فإنّ مريدًا لا يعود منفيًّا عن

---

[549] *حملة تفتيش*، 131.

[550] نفسه، 143.

[551] نفسه، 151.

[552] نفسه، 149.

[553] الزيّات، "الكاتب والحريّة،" 14.

[554] راجع مقدّمة البحث، الهامش التاسع، 2.

صيغة زمكانيّة فحسب، بل هو مقتلع من مجتمعٍ يشهد تفكّكًا مستمرًّا، ولهذا لا عودة له من غربته. وهكذا نخلص إلى أنّه لا يكفي للراوي أنْ يكتب سيرة ذاتية حتّى ينجو من الصدمة. فصحيحٌ أنّ الصدمة عبارة عن صُور غير مدرجة في سرديّة، وصفتها هيرمان، كما أسلفنا في ثنايا البحث، بـ "قبل – سرديّ"، ويكمُن تجاوزها من خلال تحويل الـ قبل – سردي إلى سردّي[555] لأنّ كتابة سرديّة شخصيّة تُعيد تكوين صورة الذات ولمّ شتاتها؛ ولكنّ الصحيح أيضًا أنّ على الناجي من الصدمة أن ينتمي بفعاليّة إلى حيِّزٍ من العالم، سياسيًا كان أو اجتماعيًا أو فكريا وما سوى ذلك.[556] ومن اللافت أن تشبّه هيرمان الناجي الذي لا يصل إلى مرحلة إعادة التواصل مع المحيط بالـ"لاجئ."[557]

علاوةً على ذلك، لم أجد بدًّا من ملاحظة مسائل ثلاث لم أعتنِ بهما في البحث لتركيزي على موضوع الصدمة، ولكنّى أرى أنّهما تستحقّان النظر فيهما. أولاهما شخصيّة الجدّة في *حملة تفتيش ورأيتُ رام الله*. ففي كلٍّ من السرديّتَين، تقصّ الجدّة حكاياتٍ تغيّر مسار الراوي، الأمر الذي يشي بتناص بينها وبين شخصيّة شهرزاد في التراث الشعبيّ العربيّ، وخاصّةً أنّ كلتا الجدّتَين تنتميان إلى حقبة ما– قبل–الحداثة وترويان عنها؛ ثانيهما يتمثّل في نرجسيّة الراويَين، فأنا لم أحاول النفاذ إلى التعالق بين تعبيرهما عن الصدمات ونرجسيّتهما التي قد تبدو مفرطة في النظر الى موقعهما من كلّ حدث. ومثالٌ على ذلك، كتمان لطيفة خبرَ مرض شقيقها عنه وعن عائلتها على السواء، بينما يتأوّه مريد من إقامة خالته أم عطا في الغرفة التي ولد فيها؛ وثالثهما،

---

[555] Herman, *Trauma and Recovery,* 177.

[556] Ibid., 196.

[557] Ibid.

صورة الوالد. يحتلّ الشقيق الأكبر، في *حملة تفتيش ورأيتُ رام الله*، الدورَ المنوط تقليديًّا بالأب.[558] أمّا صورتا الوالد في السيرتَين فيجمع بينهما حدث مواجهة المستعمِر حضاريًّا وعسكريًّا. وفي الحالتَين، تفشل هذه المواجهة، ثمّ تغيب صورة الأب: فقد تحطّمت في *حملة تفتيش* مراكبُ والد لطيفة الشراعيّة، فيما هو يرفض أن يستبدل بها السفن الأوروبيّة ذات الدّفع الآليّ.[559] وكان على الوالد، من يومها، الانتقال من مسقط رأسه والعمل في البلديات، وهذا ما سبّب اغتراب الوالد، تقول لطيفة: "الاغتراب كان قطعًا عاملاً من العوامل التي قضَتْ على هذا الرجل الحسّاس شديد الحساسيّة [الوالد] الذي تعرض في حياته لكثير من التقلّبات الدرامية، ودهمه التغيير فيمن دهم."[560] أمّا والد مريد فكان ضابطًا في الجيش الأردنيّ وشارك في حرب حزيران 1967، فمُنيَ بالهزيمة.[561] وعليه، تشكّل صورة الأب في العملَين المتناولَين لحظة تلاقي الذات الأصيلة والتقليديّة بالمستعمرة وانهزامها أمامه، فتكوّن بذلك خلفيّة مشتركة للذات الما–بعد–استعماريّة، أي لطيفة ومريد، في كلا العملَين.

يرد في البحث ذِكر أكثر من دراسة تتناول الذات العربيّة الما–بعد–استعماريّة. أنطلق من هذا الوصف العام لأستكشف خصوصيّات الذوات في البلاد العربيّة، فأتناول نموذجَين متمثّلَين بلطيفة ومريد. من هنا، تخدم دراستي منهج الدراسات المقارنة التي ترمي إلى استجلاء وجوه الذات الما–بعد–استعماريّة في البلاد العربية وأنماطها. ولعلّ ملاحظة السّمات الجندريّة قد تضيف بعدًا إلى صورة الذات العامّة، وفي الوقت نفسه، قد تسمح ببناء روابط إنسانيّة، بين الشخصيّتَين السرديّتَين، متفلّتة من القيود الجندرية. وذلك كلّه في سبيل مقاربة

---

[558] انظر الفصل الثالث من هذا البحث.

[559] *حملة تفتيش*، 15.

[560] نفسه، 43.

[561] *رأيتُ رام الله*، 33.

ماهيّة هويّة الذات الما–بعد–استعماريّة، والنظر في تقاطعاتها مع النظم الاقتصاديّة والاجتماعيّة، وتفكيك صراعها الذاتيّ، واستكشاف جدليّة الأنا والآخر. وذلك كلّه في ظلّ سياسة التغريب والتهميش والتمركز الغربي.

ملحق

ألف. سيرة لطيفة الزيّات[562]

وُلدَت لطيفة الزيات في دمياط في العام 1923، في أحضان عائلة مصريّة تؤيّد حزب الوفد. تنقّلت الزيّات مع أسرتها بين العديد من البلدات المصريّة لأنّ والدها عَمِل في مجالس البلدّيات، ثمّ استقرَّت في القاهرة عقب وفاة الوالد في العام 1935.

تلقّت الزيّات تعليمها في المدارس المصريّة، ودخلَت جامعة القاهرة في أوائل الأربعينيّات حيث حازَت على درجة الليسانس في اللغة الإنجليزية وآدابها في العام 1946، وعلى الدكتوراه في العام 1957. تدرّجَت في الوظائف بدءًا من أستاذة في كليّة البنات في جامعة عين شمس في العام 1952 إلى أن وصلَت الى درجة أستاذة متفرّغة في النقد الانجليزي في العام 1972. وشغلَت رئاسة قسم اللغة الانجليزيّة وآدابها لدورات متعدّدة. كما كانت عضوًا في اللّجنة الدائمة لفحص الأعمال العلميّة للترقية إلى درجة أستاذ في الأدب واللغة الإنكليزيّتّين.

شاركَت الزيّات، وهي طالبة جامعيّة، في الحركة الطلاّبية المصريّة من خلال الالتحاق بمنظّمة إسْكرا الشيوعيّة، حيث تعرّفت إلى قدراتها القياديّة وطوّرتها. وانتُخِبت في سنتها الجامعيّة الرابعة (1946) سكرتيرًا عامًّا لـ"اللجنة الوطنية العليا للطلبة،" التي برزَت في الحراك المجتمعي لمناهضة الاستعمار البريطاني.

---

[562] سيّد بحراوي، تحرير، *لطيفة الزيّات: الأدب والوطن* (القاهرة: مركز البحوث العربية: 1996)، 7–216.

تابعَت الزيّات بعد تخرّجها الاشتغال في السياسة، فسُجِنَت مرّتَين: المرّة الأولى في العهد الملكي عام 1949 عندما وُجّهَت إليها وإلى د. أحمد شكري سالم، زوجها الأوّل، تهمةُ محاولة قلب نظام الحكم؛ والمرّة الثانية في عهد الرئيس أنور السادات في العام 1981، عندما وُجّهَت إليها تهمةُ التخابر مع دولة أجنبيّة، فسُجنَت في سجن القناطر الخيريّة. وذلك بعد أن أُخضِع بيتها للرقابة والتنصّت بالصوت والصورة لمدّة سنوات ثلاث، وزُوِّر شريط التسجيل لإدانتها. وكان سجنها ضمن حملة توقيف طالَت العديد من المثقّفين المصريين. تصف الزيّات تجربتَي سجنها قائلة: "عرفتُ قسوة السجن المرّة الأولى في زنزانة انفراديّة، وقسوة التهمة الجائرة في المرّة الثانية في ظل تهمة جائرة ومخزيّة."[563]

شغلَت الزيات منصبَي رئيسة قسم "النقد والأدب المسرحيّ" بمعهد الفنون المسرحيّة، ومديرة أكاديميّة الفنون. وفي الفترة الوجيزة التي أدارَت فيها الأكاديميّة مصّرَت معهد الكونسرفتوار بتعيين عميدة مصريّة بدلاً من العميد السوفياتي. ورأسَت "لجنة الدفاع عن الثقافة القومية" (1979– 1996) التي ساهمَت في إنشائها في أعقاب معاهدة كامب دايفيد. وقد دافعَت اللجنة عن الثقافة المصريّة ضدّ التطبيع مع إسرائيل وضدّ "المؤثّرات الأجنبيّة الضارّة ولحماية المنطلقات الفكريّة التحرريّة للشخصيّة المصريّة."[564]

وأشرفَت الزيّات على تحرير الملحق الأدبيّ لمجلة *الطليعة* الصادرة عن دار الأهرام، وكان الملحق أوّل من عرض لأدب الشباب والشابات في الستينيّات والسبعينيّات. وحرّرت بابًا أسبوعيًا في شؤون المرأة في مجلة *حواء* بين العام 1965 والعام 1968. وكانَت الزيّات عضوًا في "مجلس السلام العالمي؛" وعضوًا منتخبًا

---

[563] الزيات، "الكاتب والحريّة،" 14.

[564] بحراوي، *لطيفة الزيّات: الأدب والوطن*، 18.

في أوّل مجلس لـ"اتحاد الكتّاب المصريين؛" وعضوًا في "لجنة التفرغ والقصة" بالمجلس الأعلى للثقافة؛ وعضو شرف في "الاتحاد العام للكتّاب والصحافيين الفلسطينيين."

اقترنَت الزيات بد. أحمد شكري سالم، وهو زميل لها في الكفاح الوطني، ولكنّهما انفصلا بعد اعتقال الزوجَين. ثمّ اقترنَت، أثناء إعدادها الدكتوراه، بأستاذها د. رشاد رشدي، الكاتب المسرحيّ والأستاذ الجامعيّ الذي أصبح مستشارًا ثقافيًا في عهد الرئيس أنور السادات، وكان على خلافها يمينيّ المعتقد. وما لبث الزوجان أن انفصلا بعد ثلاثة عشر عامًا في كانون الأوّل 1965. وتوفيَت الزيات سنة 1996 بعد أنْ حصلَت على جائزة الدولة التقديرية في الآداب.

تناولت الزيّات النقد الأدبي، فألّفَت: *نجيب محفوظ: الصورة والمثال* (1989)؛ *من صور المرأة في الروايات والقصص العربيّة* (1989)؛ *أضواء: مقالات نقديّة* (1994)؛ *فورد مادوكس فورد والحداثة* (1996). أمّا مؤلّفاتها الأدبيّة فهي: *الباب المفتوح* (1960)؛ *الرجل الذي عرف تهمته* (1995)؛ *الشيخوخة وقصص أخرى* (1985)؛ *حملة تفتيش: أوراق شخصية* (1992)؛ *صاحب البيت* (1994)؛ *بيع وشرا* (1994). ذلك بالإضافة إلى ترجمتَين وأبحاث في النقد الأدبي الإنجليزي والأميركي.

باء. سيرة مريد البرغوثي[565]

[565] انظر في سيرة مريد البرغوثي: ابن حمزة، "مريد البرغوثي... الشعر لا فوهة بندقية؛"
Bill Parry, "Fourty Years of Displacement: Interview with Mourid Bargouti," *The Electronic Intifada*, June 15, 2007, under "Arts, Music and Culture," http://electronicintifada.net/content/forty-years-displacement-interview-mourid-barghouti/7008 (accessed January 1, 2015).

هو شاعر فلسطينيّ ولد في 8 تموز 1944 في قرية دير غسانة. حصّل تعليمه في مدرسة رام الله الثانوية والتحق بجامعة القاهرة في العام 1963 إلى أن تخرّج من قسم اللغة الإنجليزية وآدابها في العام 1967. تأهل من الراحلة د. رضوى عاشور، الروائية وأستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة عين شمس بالقاهرة، ولهما ولد واحد هو تميم البرغوثي، الشاعر والأكاديميّ. في أواخر الستينيّات تعرّف البرغوثي على الرسام الفلسطيني الراحل ناجي العلي ونشأت بينهما صداقة استمرَّت حتى اغتيال العليّ في لندن في العام 1987، وقد كتب البرغوثي بعد زيارة قبر العليّ قصيدة *أكله النئب* التي أخذ عنوانها من إحدى رسوماته.

عاش البرغوثي تجربة مأساوية على صعيد المكان، إذ حُرم من العودة إلى مسقط رأسه رام الله وهو ما يزال طالبًا في جامعة القاهرة، بعد هزيمة حزيران 1967 واحتلال اسرائيل للضفة الغربية. وفي 1977 رُحّل من القاهرة لمدّة 17 عاماً أقام خلالها في بيروت وبودابست.

يهتمّ البرغوثي، بحسب الناقد الأدبيّ حسين بن حمزة، في قصائده بالمشترك الإنساني، وهو يكتب بلغة حسِّية ماديّة ملموسة ويعمل على ما يسميه بـ"تبريد اللغة" أي إبعادها عن اللغتَين الخطابيّة والبطوليّة، فتأتي قصيدته خالية من التهويمات. ويصف البرغوثي طريقته الشعريّة، بقوله:

> أنا أتّخذ هذا الموقف لأنّي أريد أن أؤثِّر في الناس، أريد أن يبدو شعري بسيطًا وحياديًا بمعنى ما، ليكون تأثيره أكبر في القارئ. ليس لائقًا لصاحب قضية عادلة كالنضال من أجل الحرية ألّا يُحدث أثرًا عندما يُسمع أو يُقرأ. القصائد التي تهتف وتستخدم الكلمات الساخنة هي أقل قدرة على التأثير. أقول هذا بالاستناد إلى خبرة معاشة. أنا أثق أكثر بالمجموعة البشرية التي تتّقن قراءة الشعر لا سماعه فقط. القراءة أقلّ منبريّة وتثير إصغاءً مختلفًا وأكثر عمقًا.[566]

[566] بن حمزة، "مريد البرغوثي... الشعر لا فوهة بندقية."

حازَت سيرته الذاتيّة *رأيت رام الله* (1997) على جائزة نجيب محفوظ للآداب، وصدرَت حتّى الآن في 6 طبعات عربيّة، وترجم الكتاب إلى 11 لغة، منها ترجمة إنجليزيّة لأهداف سويف مع مقدمة لإدوارد سعيد وترجمات فرنسيّة وإسبانيّة وإيطاليّة وهولنديّة ونرويجيّة وبرتغاليّة وإندونيسيّة وتركيّة وصينيّة.

حصل البرغوثي على جائزة فلسطين في الشعر في العام 2000، وفي كلمته التي ألقاها يوم استلام الجائزة في قصر الثقافة برام الله انتقد السلطة الفلسطينيّة على بعض خياراتها السياسيّة، وبخاصّة اتفاقيّة أوسلو. أصدر البرغوثي اثنتَي عشرة مجموعة شعريّة، ومجلد للأعمال الشعرية الكاملة، وسرديّتين: *الطوفان وإعادة التكوين* (1972)؛ *فلسطيني في الشمس* (1974) ؛ *نشيد للفقر المسلّح* (1977) ؛ *الأرض تنشر أسرارها* (1978) ؛ *قصائد الرصيف* (1980) ؛ *طال الشتات* (1987) ؛ *رنّة الإبرة* (1993)؛ *منطق الكائنات* (1996)؛ *ليلة مجنونة* (1996)؛ *الناس في ليلهم* (1999)؛ *مجلد الأعمال الشعرية* (1997)؛ *زهر الرمان* (2000)؛ *منتصف الليل* (2005). وباللّغة الإنجليزية صدر له ديوان ***Midnight and Other Poems***. أمّا في النثر فألّف: *رأيت رام الله* (1997) *وولدتُ هناك، وُلدتُ هنا* (2009).

الببليوغرافيا

ألف. المصادر والمراجع العربيّة

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور (ت 711 هـ). *لسان العرب*. تحقيق علي شيري. بيروت: دار إحياء التراث العربيّ.

أبو ريشة، زليخة. *اللّغة الغائبة: نحو لغة غير جنسوية*. عمان: مركز دراسات المرأة، 1996.

الباردي، محمد. *عندما تتكلّم الذات: السّيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث*. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، 2006.

البازعي، سعد وميجان الرويلي. *دليل الناقد الأدبي*. ط2. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000.

بدر، عبد المُحسن طه. *تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في مصر (1870–1938)*. القاهرة: دار المعارف، 1963.

البرغوثي، مريد. *رأيتُ رام الله*. ط4. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998.

بركات، حليم. *الاغتراب في الثقافة العربيّة: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع*. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2006.

———. "رواية الغربة والمنفى" في *غربة الكاتب العربي*، 271–285. بيروت: دار الساقي، 2011.

بعلبكي، رمزي. *معجم المصطلحات اللغويّة*. بيروت: دار العلم للملايين، 1990.

بن حمزة، حسين. "مريد البرغوثي... الشعر لا فوهة بندقية." al-akhbar.com. تشرين الثاني 4، 2006 http://www.al-akhbar.com/node/159232 (تمّ تصفّح الموقع في كانون الأوّل 1، 2014).

التميمي، أمل. *السيرة الذاتيّة النسائية في الأدب العربي المعاصر*. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005.

حافظ، صبري. "رقش الذات لا كتابتها: تحوّلات الاستراتيجيّات النصيّة في السيرة الذاتيّة." *ألِف: مجلّة البلاغة المقارِنة*، عدد 22 (القاهرة: الجامعة الأميركيّة في القاهرة، 2003): 7–33.

حب الله، عدنان. "بنيويّة الذات في التحليل النفسيّ،" في *التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان*، 56–74. بيروت: مركز الإنماء القومي، 1988.

———. *الصدمة النفسيّة: أشكالها العياديّة وأبعادها الوجوديّة*. بيروت: دار الفارابي، 2006.

حسين، طه. *الأيّام*. أجزاء ثلاثة. القاهرة: مطبعة المعارف 1975.

الحفيني، عبد المنعم. *موسوعة علم النفس والتحليل النفسي*. ج1. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1978.

الخالدي، سارة. "أثر سياق الكلام في العلاقات النحوية عند سيبويه مع دراسة مقارنة بالتراث النحوي العربيّ والمناهج اللغوية الحديثة." رسالة ماجستير، الجامعة الأميركيّة في بيروت، 2006.

الخالدي، وليد. *خمسون عامًا على حرب 1948*. بيروت: دار النهار، 1998.

———. "الفصل الخامس: انتقال المشروع الصهيوني من إنشاء 'الدولة' إلى توسيعها." في *الأرض في الفكر الاجتماعي الصهيوني 1948–1972*، 125–130. بيروت: النهار، 1998.

خروب، غسان. "مريد البرغوثي: التاريخ العربي يتشقّق." *albayan.ae*. نيسان، 15، 2012. http://www.albayan.ae/paths/art/2012-04-15-1.1630971 (تمّ تصفّح الموقع في كانون الأوّل 1، 2014).

خوري، إلياس. "النكبة مستمرّة." *مجلة الدراسات الفلسطينية*، عدد 89 (شتاء 2012): 37–50.

درّاج، فيصل. "'حملة تفتيش' أو أحزان التمرّد،" في *لطيفة زيّات: الأدب والوطن*، تحرير سيّد بحراوي، 183–187. القاهرة: مركز البحوث العربية، 1996.

درويش، محمود. *لماذا تركتَ الحصان وحيدًا*. ط4. بيروت: دار الريس، 2009.

رووكي، تيتز. *في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتيّة العربيّة*. ترجمة طلعت الشايب. ط 2. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2009.

زريق، قسطنطين. *معنى النكبة*. ط 2. بيروت: دار العلم للملايين، 1948.

———. *معنى النكبة مجدّدًا*. بيروت: دار العلم للملايين، 1967.

الزيّات، لطيفة. *حملة تفتيش: أوراق شخصيّة*. القاهرة: دار الهلال للطباعة، 1992.

———. "الكاتب والحريّة." *لطيفة الزيّات: الأدب والوطن*، تحرير سيّد بحراوي، 13–17. القاهرة: مركز البحوث العربية: 1996.

سعيد، إدوارد. *صُوَر المثقّف: محاضرات ريث سنة 1993*. ترجمة غسّان غضن. مراجعة منى أنيس. بيروت: دار النهار للنشر 1996.

شاكر، تهاني. *السيرة الذاتيّة في الأدب العربي: فدوى طوقان وجبرا ابراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.

الشدياق، أحمد فارس. *الساق على الساق فيما هو الفارياق: أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام*. تقديم يوسف قزما خوري. بيروت: دار الكتب، 2009.

شرابي، هشام. *النظام الأبوي: إشكاليّة تخلّف المجتمع العربي*. ترجمة محمود شريح. ط 4. بيروت: دار الطليعة، 2000.

صفدي، مطاع. "المقدّمة: مؤسّسة الإنسان الانضباطي." في *المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن*، تأليف ميشال فوكو، ترجمة علي مقلّد، 31–43 (بيروت: مركز الإنماء القومي، 1990).

الصكر، حاتم. "السيرة الذاتيّة النسوية: البوح والترميز القهريّ." *مجلة فصول*، العدد 15 (2003): 208–214.

ضيف، شوقي. *الترجمة الذاتيّة*. القاهرة: دار المعارف، 1956.

عاشور، رضوى. *الحداثة الممكنة: الشدياق والساق على الساق، الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث*. القاهرة: دار الشروق، 2009.

العالم، محمود أمين. "في السجن: عندما تصبح شرسًا وجميلاً: قراءة في 'حملة تفتيش: أوراق شخصيّة'،" في *لطيفة زيات الأدب والوطن*، تحرير سيّد بحراوي، 179– 182. القاهرة: مركز البحوث العربية: 1966.

عباس، إحسان. *فنّ السيرة*. بيروت: دار بيروت، 1956.

عبد الدائم، يحيى. *الترجمة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث*. القاهرة: مطبعة سعادة، 1975.

العيد، يمنى. *الرواية العربية: المتخيّل وبنيته الفنية*. بيروت: دار الفارابي، 2011.

عيسى، صلاح. *رجال ريّا وسكينة: سيرة اجتماعيّة وسياسيّة*. القاهرة: دار الأحمدي للنشر، 2006.

الغامدي، صالح. *كتابة الذات: دراسات في السيرة الذاتيّة*. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2013.

الغذّامي، عبد الله محمد. *المرأة واللّغة*. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.

لوجون، فيليب. *السيرة الذاتيّة: الميثاق والتاريخ الأدبيّ*. ترجمة وتقديم عمر حلي. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994.

ماي، جورج. *السيرة الذاتيّة*. ترجمة عبد الله صولة ومحمّد القاضي. تونس: بيت الحكمة، 1992.

النابلسي، محمّد. "الصدمة النفسيّة وتطوّر مفهوم العصاب الصدمي." في *الصدمة النفسيّة: علم نفس الحروب والكوارث*، 13–54. تحرير محمّد النابسي. بيروت: دار النهضة العربية، 1991.

باء. المراجع الأجنبيّة

Abdallah, Ahmad. *The Student Movement and National Politics in Egypt 1923–1973*. London: Al Saqi Books, 1985.

Allen, Roger. *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*. New York: Southern Universities Press, 1995.

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." In *Lenin and Philosophy and Other Essays*, introduced by Frederic Jameson and translated by Ben Brewster, 1-20. New York: Monthly Review Press, 2001.

Anishchenkova, Valerie. “Introduction: Writing Arab Selfhood – From Taha Husayn to Blogging.” In A*utobiographical Identities in Contemporary Arab Culture*, 2-36. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

Bachelard, Gaston. “The House. From Cellar to Garret. The Significance of the Hut.” In *The Poetics of Space,* translated by Maria Jolas, 3-37. Boston: Beacon Press, 1969.

Beauvoir, Simone de. “The Married Woman.” In *The Second Sex*, translated and edited by H. M. Parshley, 445-500. London: Vintage Books, 1997.

———. “The Psychoanalytic Point of View.” In *The Second Sex*, translated and edited by H. M. Parshley, 69-83. London: Vintage Books, 1997.

———. “The Woman in Love.” In *The Second Sex*, translated and edited by H. M. Parshley, 652-678. London: Vintage Books, 1997.

Bernard, Anna. “‘ Who Would Dare Make It into Abstraction’: Mourid Barghouti’s *I Saw Ramallah.*” *Textual Practice* 21 (2007): 665-686.

Botman, Selma. “Communism and the Military Regime.” In *The Rise of Egyptian Communism, 1939-1970*, 115-148. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1988.

Brewen, Chris. “A Cognitive Neuroscience Account of Posttraumatic Stress Disorder and Its Treatment.” *Behavioral Research and Therapy* 39 (2001): 373-393.

Buckley, Thomas and Alma Gottlieb. “Introduction: A Critical Appraisal of Theories of Menstrual Symbolism.” In *Blood Magic: The Anthropology of Menstuation*, edited by Thomas Buckley and Alma Gottlieb, 1-50. California: University of California Press, 1988.

Bugeja, Norbert. “Exilic Memory and the Spaces of Occupation in Maurid Bargouthi’s *I Saw Ramallah*.” In *Post Colonial Memoir in the Middle East: Rethinking the Liminal in Mashriqi Writing,* 37-75. London: Routledge, 2012.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Caruth, Cathy. “Introduction: Recapturing the Past.” In *Trauma: Explorations in Memory*, edited by Cathy Caruth, 151-157. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995.

———. “Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History,” *Yale French Studies*, no. 79 (1991): 181–192.

Douglas, Fedwa Malti. Introduction to *Blindness and Autobiography: Al-Ayyām of Ṭaḥā Ḥusayn*, 3-16. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1988.

Eliade, Mircea. Introduction to *Rites and Symbols of Initiation*, translated by Willard R. Trask, ix-xv. New York: Harper and Row Publishers, 1958.

Fähndrich, Hartmut. “The Big House: A Mythical Topic in Contemporary Arabic Autobiographies and Autobiographical Novels.” In *Writing the Self: Modern Arabic Autobiographies,* edited by Robin Ostle, Ed de Moor and Stefan Wild, 178–182. London: Saqi Books, 1998.

Folkenflik, Robert. “Introduction: The Institution of Autobiography.” In *The Culture of Autobiography: Constructions of Self Representations*, edited by Robert Folkenflik, 1-20. California: Standard University Press, 1993.

Foucault, Micheal. “Panopticism.” In *Discipline and Punish: The Birth of the Prison,* translated by Alan Sheridan, 195-228. New York: Vintage Books, 1995.

Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia (since 1917).” In *Collected Papers,* translated by Joan Riviere*,* 152-170. Vol 4. New York: Basic Books, 1959.

———. “Remembering, Repeating and Working Through.” In *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings,* translated by John Reddick*,* 33–42. England: Penguin Books, 2003.

Fuchs, Thomas. “Body Memory and the Unconscious.” In *Founding Psychoanalysis Phenomenologically: Phenomenological Theory of Subjectivity and the Psychoanalytic Experience*, edited by Lohmar Dieter and Jagna Brudzinska, 69-82. London: Springer, 2012.

Genette, Gerard. *Figures*. 2nd ed. Vol. 3. Paris: Editions du Seul, 2002.

———. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Chenna Newman and Claude Doubinsly. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

Gilmore, Leigh. “Autobiographics.” In *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, 16-24. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.

———. Introduction to *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, 1-15. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.

Ginat, Rami. “The Egyptian Left and the Roots of Neutralism in the Pre-Nasserite Era.” *British Journal of Middle Eastern Studies* 30, no.1 (May, 2003): 5-24.

Gottlieb, Alma. “Menstrual Cosmology among the Beng of Ivory Coast.” In *Blood Magic: The Anthropology of Menstruation*, edited by Thomas Buckley and Alma Gottlieb, 55-75. California: University of California Press, 1988.

Halabi, Hiba El. “Memory, Silence and Resistence in Gayl Jones' *Corregidora* and *Eva’s Man*.” Master’s thesis, AUB, 2014.

Hart, Onno Van Der and Rutger Horst. "The Dissociation Theory of Pierre Janet." *Journal of Traumatic Stress* 2, no. 4 (1989): 397-412.

Herman, Judith. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence from Domestic Abuse to Political Terror.* New York: Basic Books, 1992.

Hodgson, Marshall G.S. "The Maturity and Dialogue among the Intellectual Traditions." In *The Expansion of Islam in the Middle Periods*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

Kilpatrick, Hilary. "Autobiography and Classical Arabic Literature," *Journal of Arabic Literature* 22, no.1 (1991): 1-20

Knafo, Danielle and Kenneth Feiner. "The Primal Scene: Variations on a Theme." *Journal of the American Psychoanalytic Association* 44, no. 2 (1996): 549-569.

Kolk, B.A. Van Der and Onno Van Der Hart. "The Intrusive Past: The flexibility of Memory and the Engraving of Trauma." *American Imago* 48, no. 4 (1991): 425-454.

Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience (1949)." In *Écrits: A Selection,* translated by Alan Sheridan*,* 502-09. New York: Norton, 1977.

Leeuwan, Richard Van. "Autobiography, Travelogue and Identity." In *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature,* edited by Robin Ostle, Ed de Moor and Stefan Wild, 27 -29. London: Saqi Books, 1998.

Le Goff, Jacques. *The Birth of Europe*. Translated by Janet Lloyd. Malden Mass: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

Mattar, Karim. “Mourid Barghouti’s Multiple Displacements: Exile and the National Checkpoint in Palestinian Literature.” *Journal of Postcolonial Writing* 50, no.1 (2014): 103-115.

Miller, Nancy. “Family Plot.” In *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent's Death*, 1-23. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Mish, Goerg. *A History of Autobiography in Antiquity*. Translated by E.W. Dickes. Vol. 1. London: Routledge and Kegan Pau, 1950.

Nicholson, Linda. Introduction to *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, edited by Linda Nicholson, 1-5. New York: Routledge, 1997.

Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1981.

Parry, Bill. “Fourty Years of Displacement: Interview with Mourid Bargouti.” *The Electronic Intifada*. June 15, 2007. Under “Arts, Music and Culture." http://electronicintifada.net/content/forty-years-displacement-interview-mourid-barghouti/7008 (accessed January 1, 2015).

Pascal, Roy. “What is an Autobiography?” In *Design and Truth in Autobiography,* 1-20. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.

Payne, Roder M. “The Discourse of Evangelical Conversion.” In *The Self and The Sacred: Conversion and Autobiography in Early American Protestantism,* 1-12. Knoxville: The University of Tennessee Press 1998.

Philipp, Thomas. “The Autobiography in Modern Arab Literature and Culture.” *Poetics Today* 14, no. 3 (1993): 573-604.

Pike, Burton. “Time in Autobography,” *Comparative Literature* 28, no. 4 (Autumn, 1976): 332-333.

Rak, Julie. “Are Memoirs Autobiography? A Consideration of Genre and Public Identity.” *Genre Forms of Discourse and Culture* 37 (Fall/Winter 2004): 483 - 504.

Reynolds, F. Dwight. Introduction to *Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition*, edited by Dwight F. Reynolds, 1-14. London: University of California Press, 2001.

———. “The Fallacy of Western Origins,” In *Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition*, edited by Dwight F. Reynolds, 17-35. London: University of California Press, 2001.

Roux, Jean-Paul. “Blood.” In *Encyclopedia of Religion*, edited by Lindsay Jones. 2nd edition. Vol. 2. USA: Thomas Gale Macmillan Reference, 2005.

Rushdy, Ashraf H. A. “Rememory: Primal Scenes and Construction in Toni Morrison’s Novels.” *Contemporary Literature* 13, no. 3 (Autumn, 1990): 300-323.

Safty, Adel. “Sadat's Negotiations with the United States and Israel: Camp David and Blair House.” *The American Journal of Economics and Sociology* 50, no. 4 (October, 1991): 73-484.

Said, Edward. Forward to *I Saw Ramallah*, translated by Ahdaf Soueif, vii-xi. Cairo: The American University Press, 2000.

———. “Invention, Memory, and Place." *Critical Inquiry* 26, no. 2 (Winter, 2000): 175-192.

———. “Reflections on Exile.” In *Reflections on Exile and Other Essays*, 137-149. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Scarry, Elaine. Introduction to *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, 3-26. New York: Oxford University Press, 1985.

Seigneurie, Ken. “Introduction: A Survival Aesthetic.” In *Crisis and Memory: The Representation of Space in Modern Levantine Narrative*, edited by Ken Seigneurie, 11-32. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 2003.

Shlaim, Avi. “The Oslo Accord.” *Journal of Palestine Studies* 23, no. 3 (Spring, 1994): 24-40.

Singer, Marc. "A Slightly Different Sense of Time: Palimpsestic Time in 'Invisible Man'," *Twentieth Century Literature* 49, no. 3 (Autumn, 2003): 388-419.

Smith, Paul. Preface to *Discerning the Subject,* xxxiv-xxxv. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Smith, Sidonie and Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Smith, Sidonie. “Self, Subject, and Resistence: Marginalties and Twentieth-Century Autobiographical Practice.” *Tulsa Studies Women Literature* 9, no. 1 (Spring, 1990): 11–24.

Spengemann, William C.*The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1980.

Sturrock, John. “The New Model Autobiographer.” *New Literary History* 9, no. 1 (Autumn 1977): 51-69.

Sue Carlck, Mary. “Humpty Dumpty and Autobiography.” *Genre* 3 (1970): 345–346.

Tuan,Yi Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. London: University of Minnesota Press, 2001.

Turner, Victor W. "Liminality and Communities." In *The Ritual Process: Structure and Anti Structure,* 94-131. New York: Aldine Publishing Company, 1969.

Vatikiotis, P.J. *The History of Modern Egypt*. 4th ed. London: Weidenfeld and Nicolson, 1991.

Wild, Stefan. "Searching for Beginnings in Modern Arabic Novel." In *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, edited by Robin Ostle, Ed de Moor and Stefan Wild, 82 -99. London: Saqi Books, 1998.