السجان في أدب السجون ١٩٨٠-٢٠٠٨

رحاب منى شاكر

The Warder in Prison Literature: 1980-2008
By: Rehab Chaker
All Rights Reserved to the author ©

Published by Al-Jumhuriya Collective
Aljumhuirya.net - Berlin, Germany

السجان في أدب السجون: ١٩٨٠-٢٠٠٨
المؤلفة: رحاب منى شاكر
جميع الحقوق محفوظة للمؤلفة ©

منشورات مجلة الجمهورية الرقمية، برلين، ٢٠٢٠

صورة الغلاف: السجان، تينا أبزاخ، ٢٠٢٠

جدول المحتويات

مقدمة 1
كيف جمعتُ النصوص؟ 3
وصف مجموعة الكتّاب 3
كيف نشأت النصوص؟ 5

وصف النصوص 8
مقدمة 8
وصف النصوص: الواقع على حساب الأدب 9
وصف النصوص: الذاكرة كمحرّك للخيال 11
وصف النصوص: الأدب كوسيلة 12

لمَ الكتابة عن السجان؟ 14

منظور الراوي 16
صيغة الغائب والجمع (هم/ هو) 16
الراوي العارف 17
السجان يتكلم 18
إمكانيات غير مستكشفة 18

وصف السجان 20
اسم السجان 20
مظهر السجان 23
الخلفية الاجتماعية للسجان 25
أيديولوجيا السجان 26

فهم السجان 29
أداة في يد النظام 29
دوافع السجان الشخصية 33

السجان من منظار السجينة 39
من الحب.. 39
... إلى الاغتصاب 41

السجان فاعل أم ضحية؟ 46
السجان الطيب 46
السجان كضحية 48

المراجع العربية 52

المراجع الهولندية والمترجمة إلى الهولندية 53

المراجع الإنكليزية 54

مقدمة

لا أذكر التاريخ بالضبط، ولكن على الأرجح أني كنت في الثانية عشر من عمري. كنت أشاهد التلفاز مع عائلتي، وإذ بالرئيس حافظ الأسد يملأ الشاشة كعادته. لم يكن يلقي خطاباً أو يلوح بيديه إلى الجماهير، بل كان جالساً في مؤتمر صحفي ليجيب على أسئلة بعض الصحفيين الأجانب. ولولا أن أحدهم طرح سؤالاً يهمني، لما بقي ذلك اليوم عالقاً في ذهني حتى الآن. كان السؤال حول مصير المعتقلين السياسيين في سوريا، فرد الرئيس: لا يوجد معتقلون سياسيون في سوريا! لم أفهم الجواب حينها، كيف ينفي وجود المعتقلين السياسيين؟ أين أبي إذن؟ وأين الرجال الذين تعرفت على عوائلهم أثناء زياراتنا إلى السجن؟ رحت أسأل البالغين من حولي كيف يقول الأسد ذلك، ويا لعجبي أنهم لم يكونوا مستغربين مثلي. «ولكنه يكذب!!»، صرختُ في وجوههم، فردوا علي بابتسامة ملؤها المرارة.

اليوم، وبعد مضي أكثر من خمسة وعشرين عاماً [٢٠٠٩] ما زلت أتساءل: أين كان هؤلاء الرجال والنساء؟ وكيف كانوا يعيشون؟ وما هي الأسرار التي يحملونها في صدورهم حول السجون؟ البعض نجا بعد أن سُرِقت أحلى أيام شبابه، والبعض لقي حتفه في السجن. وبما أني تربيت في أوساط السجناء السابقين، يمكنني القول إن ذاكرتي مليئة بقصص عذاباتهم أكثر من حكايا البنات عن الحب. فهم لا يكفون عن رواية ما حصل معهم، كل شيء تقريباً يذكرهم بحادثة صغيرة أو كبيرة جرت هناك. تنفتح قريحة الحديث عن السجن فجأة، كما لو أنه لبّ الحياة الذي جعل كل شيء قبله وبعده يتقزم. ولكن يوماً ما سيتوقف ذلك التقليد الشفهي وتأكل أسنانُ الزمان الذكريات. ولن يبقى سوى ما كتبوه على الورق.

كثير من السجناء دونوا قصصهم فعلاً، وقد تمكنت في النهاية من جمع باقة من أدب السجون. ولكن مجموعتي بدأت يوماً بقصة قصيرة واحدة بعنوان: عود أبي حمدان. ففي منتصف تسعينات القرن الماضي وفي غمرة شوقه لرفاقه، كتب والدي قصة عن حادثة عاشها أثناء فترة سجنه في سوريا. فقد سُجن في بداية الثمانينات لمدة ست سنوات بسبب نشاطه السياسي، وأُطلق سراحه لأسباب صحية. يستذكر والدي في القصة حادثة صنع العود من الطنجرة، التي قام بها أبو حمدان. لم تكن العملية سهلة، غير أن النتيجة كانت مذهلة. وما إن بدأ السجناء يغنون على أنغام العود، حتى دخل السجان ليُسكتهم ويكسر العود.

اختفت هذه القصة لفترة طويلة بين الأوراق في الدرج، إلى أن قررتُ بعد مرور سنوات أن أسأل عن القصة، وأنقّب عن قصص أخرى كتبها رفاقه السجناء، حتى صار لدي خلال فترة قصيرة قرابة أربعين نصاً جميلاً.

وقد جعلتني هذه المجموعة النادرة أهتم بالصلة القائمة بين السجن والأدب، إذ سرعان ما أدركتُ أنني أمام لونٍ خاص من الأدب. يقول صبري حافظ إن الأدب العربي يتميز أكثر من غيره بالنوع الأدبي

الذي يسمى أدب السجون. وذلك لأن التاريخ الفكري المعاصر مليء بالصراعات مع السلطة، مما أودى بكثير من الكتّاب إلى السجن وجعلهم ضحية التعذيب وسوء المعاملة. لذلك نرى أن السجون والتعذيب والاغتيالات السياسية من الثيمات الهامة في الأدب العربي. وتُعتبر سوريا من أهم البلدان التي أنتجت أدب السجون جراء موجات الاعتقال التي انتشرت اعتباراً من بداية ثمانينات القرن الماضي، والتي ذهب ضحيتها كثير من اليساريين والإخوان المسلمين. الهدف كان شلّ جميع أشكال المعارضة السياسية، فلا عجب إذن أن يقضي آلاف الرجال والنساء عشرات السنين في السجون. وعندما تسأل في سوريا: «كم سنة نمت؟»، يفهم الناس أنك تستفسر عن الفترة التي قضيتها سجيناً، وغالباً ما يكون الجواب: ٩ سنوات أو ١١ سنة أو ١٦ سنة. برأيي حتى إن لم تكن كاتباً، ستصبح كذلك بعد هذه التجربة المريرة. يقول عبد الرحمن منيف: «ها أنت قد خضت تجربة وعانيت ودفعت الثمن. اهدأ الآن، وسيطر على توترك وردود أفعالك، واكتب أدباً».

فكرتُ أنه لا بد من فعل شيء بالكتب التي جمعتها، ولاحظت أن دوافعي الشخصية - معالجة جزء من حياتي - اختلطت بأسئلتي الجدية التي وددت لو تجيبني النصوص عليها. كيف كان يمضي هؤلاء السجناء وقتهم في السجن؟ كيف كانوا يتعاملون مع الزمان والمكان؟ وماذا بإمكانهم إخباري عن السجان؟ وكيف كانوا يُعذّبون ولماذا؟ هي أسئلة كبيرة علي، وربما على كتّاب أدب السجون أنفسهم، ولكن لا بد أن تسوقني الكلمات إلى خيط يُفضي إلى بداية جواب. واقع السجن معقد، ولا أتوقع أن يكون أدب السجون أقل تعقيداً، لذلك يتعين عليّ أن أحدد موضوع بحثي. فمجموعة الكتابات التي وقعت يدي عليها أصغر بكثير من بحر أدب السجون العربي الواسع، وأكبر بكثير من المساحة المتاحة في بحثي المتواضع. لذلك قررت أن أحدد نطاق البحث من ناحية الكتّاب والمكان والزمان وثيمة البحث.

بالنسبة للكتّاب، لم أضم سوى أولئك الذين سجنوا لأسباب سياسية، وطبعاً لم يشكّل ذلك حجر عثرة، لأن عدد السجناء السياسيين فاق عدد السجناء القضائيين في فترة ما من تاريخ سوريا. فضلاً عن أن القضائيين قلما كتبوا عن تجربتهم، فأثناء رحلة بحثي عثرت على أدب سجون قضائي هولندي وأمريكي، لم أعثر على أدب سجون قضائي باللغة العربية.

كما ركزت على أدب السجون الذي كتبه كتّاب عاشوا تجربة السجن فعلاً. ثمة كتاب كتبوا عن السجن دون أن يُسجنوا، من بينهم نجيب محفوظ في روايته الكرنك حول الفظائع التي واجهتها مجموعة من الرجال والنساء جراء قناعاتهم السياسية. وكذلك عبد الرحمن منيف الذي كتب دون أن يسبق له أن يُسجن. ولأنني أتوقع أن تختلف معالجة الكتّاب المحترفين للموضوع، لن أستخدم كتاباتهم إلا من باب المقارنة، لأفهم تأثير المظلومية على الكتابة.

أما بالنسبة للمكان والزمان، فقد حصرت بحثي بالأدب الذي كُتب حول السجون السورية اعتباراً من عام ١٩٨٠. وقد اخترت هذا الفاصل الزمني بالذات، لأنه العام الذي بدأت فيه حملات الاعتقال المكثفة التي استهدفت المعارضة اليسارية والدينية على حد سواء.

أدب السجون متنوع وثري، لذلك ضعتُ طويلاً بين ثيمات من قبيل المكان والزمان والحرية والتعذيب ودوافع الكاتب والمزايا الأدبية. ومع ذلك اخترت ثيمة قد تبدو للوهلة الأولى غير مستحبة: شخصية السجان. سوف أشرح أسبابي بعد قليل.

كيف جمعتُ النصوص؟

في عام ٢٠٠٦ سافرتُ خصيصاً إلى سوريا من أجل التنقيب عن أدب السجون، فقد سمعتُ عن بعض الكتّاب ووددت لو أحصل على نصوصهم. عن طريق بعض المعارف حصلت على رقم هاتف حسيبة عبد الرحمن، فرحبت بي في منزلها، وحدثتني عن حياتها وعملها. وأثناء الحديث سألتني عمّا إذا كنت أعرف غسان الجباعي، وحين أجبتها بالنفي، صرخت: «ولكن كيف تكتبين عن أدب السجون دون أن تطلعي على أعماله؟». أعطتني رقمه، فاتصلت به مباشرة لأقابله ويعطيني بدوره ثلاثة أرقام لثلاثة سجناء سابقين كتبوا عن السجن. وكان كل كاتب يعرف كاتباً آخر أو يحتفظ بكتابٍ له يمكنه الاستغناء عنه. يبدو أن السجناء السابقين حافظوا على العلاقات فيما بينهم بعد إطلاق سراحهم، وما زالوا يتحركون ضمن الشبكة الاجتماعية ذاتها. لم أواجه مشاكل حقيقية بالتواصل معهم إلا في حالة واحدة فقط: حين تواعدتُ مع عماد نداف في ساحة العباسيين، جاءني لاهثاً ورمى كتيباً وورقة بين يدي مشيراً إلى الكلمات على رأس الصفحة، وهرب قبل أن أفهم ما حصل. نظرتُ إلى الكلمات التي أشار إليها، فكانت إهداء منه للسيد الرئيس!! استغربتُ أن يقوم سجين سابق بهذه الحركة، ولكني قدّرت أن تكون حيلة وقائية منه، أو رضوخاً واستسلاماً نفسياً لظروف القهر طويل الأمد الذي عانى منه شخصياً وما زالت تعاني منه البلد بأسرها.

لم أتمكن من مقابلة الكتّاب جميعاً، والأشخاص الذين قابلتهم لم أجر حواراً رسمياً معهم، لأنني لم أطلع على النصوص بعد. محادثاتي معهم دارت حول السجن وغلبت عليها الحميمية. سوف أستخدم شذرات من تلك الأحاديث في معرض كتابتي بغية بثّ الروح بين الأفكار.

وصف مجموعة الكتّاب

سأورد هنا أسماء الكتّاب الذين اطلعتُ على بعض نصوصهم. ولكن قبل أن أفعل ذلك بودي التنويه إلى أنها لم تكن جميعها صالحة لدراسة الثيمة التي ستكون محور بحثي. ومع ذلك ذكرتها في الهوامش، لأن عدم الاهتمام بالثيمة يُعتبر معلومة بحد ذاتها. سوف أرتب أسماء الكتاب حسب التسلسل الأبجدي، وأذكر تاريخ الميلاد والوفاة في حال كانت متوفرة لدي:

إبراهيم صموئيل (١٩٥١)، أسامة شاكر (١٩٥٠)، بدر الدين شنن (١٩٣٨)، جمال سعيد (١٩٥٩)، جميل حتمل (١٩٥٦-١٩٩٤)، حسيبة عبد الرحمن (١٩٥٩)، حنيف يوسف (غير معروف)، غسان الجباعي (١٩٥١)، فائق حويجة (غير معروف)، طالب كامل إبراهيم (غير معروف)، علي الكردي (غير معروف)، عماد نداف (١٩٥٦)، فرج بيرقدار (١٩٥٩)، لؤي حسين (١٩٦٠)، مالك داغستاني (غير معروف)، محمد

عيسى (١٩٥٢)، محمود زعرور (١٩٥٧)، مصطفى خليفة (١٩٤٨)، مي الحافظ (١٩٥٦)، هبة الدباغ (غير معروف)، ياسين الحاج صالح (١٩٦١).

تشترك أعمال السجناء السابقين ببعض المواصفات، من بينها طابع السيرة الذاتية الذي يطغى عليها. ولكن من ناحية أخرى يختلف هؤلاء الكتّاب من عدة نواحٍ قد تكون مهمة لفهمٍ أفضل لأدب السجون. لذلك سأحاول وصف مجموعة الكتاب من ناحية الفئة العمرية والجنس وفترة الحبس وظروفه والانتماءات السياسية والخلفيات القومية.

نلاحظ من لائحة الأسماء التي أوردتها لتوي أن معظم الكتاب من مواليد خمسينات القرن الماضي، والبقية أصغر أو أكبر بقليل. هذا يعني أنهم كانوا أثناء حملات الاعتقال في العشرينات من عمرهم، أي في مرحلة الدراسة الجامعية أو السنوات الأولى لما بعد التخرج. على سبيل المثال، كانت مي الحافظ في بداية فترة تعيينها كمعيدة في الجامعة حين اعتُقلت، وهبة الدباغ كانت طالبة شريعة إسلامية في جامعة دمشق. معظمهم كانوا شباناً وشابات إذن، وتكمن أهمية هذه المعلومة في كونهم قضوا لبّ حياتهم في المعتقل، وسُرقت منهم سنوات في غاية الأهمية بالنسبة للتكوين الفكري والمهني والاحترافي. هذا يعني أنه تمّ القضاء على برعم المعارضة قبل أن يشتد عوده فعلاً .

أما فترة الاعتقال، فتتراوح ما بين العامين والستة عشر عاماً تقريباً. ومن المعلوم أن ظروف السجن تختلف نوعاً ما حسب فرع الأمن الذي نفذ الاعتقال، ففرع الأمن العسكري أقسى نسبياً من الأمن السياسي، كما أن الظروف تختلف من سجن لآخر. ومن المؤكد أن الوضع سيكون في غاية السوء حين يُحبس الشخص في فروع التحقيق سيئة الصيت. لا يمكنني تقديم كشف لظروف كل سجين على حدة، ولكني أذكر مسيرة مصطفى خليفة على سبيل المثال: اعتقِل لأول مرة في الرابعة عشرة من عمره في العام الذي أُعلنَت فيه حالة الطوارئ (١٩٦٣). كما اعتُقِل عدة مرات في السنوات الست عشرة التي تلت، وقضى فترة ١٩٧٩ و١٩٨٠ في سجن المزة العسكري. وجُدِّد اعتقاله في ١٩٨٠ ليفرج عنه في ١٩٩٤، بعد أن قضى ثلاثة عشر عاماً في سجون مختلفة: سنتان في كفرسوسة، أربع سنوات في تدمر، وسبع سنوات في صيدنايا. ومَثُل في آخر المطاف أمام محكمة أمن الدولة ليُحكم بالبراءة جراء تقادم التهمة.

معظم النصوص كتبها رجال. ولكني تمكنت من الحصول على أربعة نصوص بقلم امرأة. والسبب هو أن السياسة السورية كانت ولا زالت ملعبَ الرجال. ولم يُفتح المجال أمام المشاركة النسائية الحقيقية سوى في حزب سياسي واحد: رابطة العمل الشيوعي. وحسب مصدرٍ في أخبار الشرق الأوسط، فقد تم اعتقال ١٢٥ امرأة منتسبة لذلك الحزب، مقابل ٢٣٧٥ رجلاً. تعود ندرة أدب السجون النسائي إذن إلى الانخفاض النسبي لعدد المعتقلات السياسيات. ويمكننا القول إن عدد السياسيات في الأحزاب الأخرى ضئيل جداً. حسيبة عبد الرحمن ومي الحافظ كانتا عضوتين في رابطة العمل الشيوعي. أما هبة الدباغ، فقد اتُهمت بالانتساب للأخوان المسلمين. ونقرأ في كتابها أن غالبية النساء اللواتي وُجّهت لهن هذه التهمة كنّ في الأصل أمهات أو أخوات أو زوجات لنشطاء رجال.

وما عدا نص هبة الدباغ، فإن جميع النصوص الأخرى لكتّاب يساريين. ولولا أني حصلت عليه عبر الإنترنت، لما كان لدي أي نص إخواني. هذا لا يعني أن الإخوان المسلمين لم يكتبوا شيئاً على الإطلاق، كل ما هنالك أني لم أتمكن من التواصل معهم. يقول ياسين الحاج صالح في مقالته «عوالم المعتقلين السياسيين السابقين في سوريا» إن عوالم المعارضة اليسارية والدينية منفصلة عن بعضها إلى حدٍ كبير. ويكمن السبب في اختلاف أساليب حياتهم، فضلاً عن التشديد الأمني الذي يعاني منه الإخوان المسلمون. لذلك استطاعت المعارضة اليسارية استرداد عافيتها والتواصل فيما بينها ومع العالم الخارجي، وفشلت المعارضة الدينية في ذلك.

النصوص التي بين يدي كتبها إذن سجناء انتسبوا أو تعاطفوا يوماً مع أحد الأحزاب (اليسارية) التالية: الحزب الشيوعي - المكتب السياسي، رابطة العمل الشيوعي، الجناح الشباطي لحزب البعث. ومن أجل الحصول على معلومات حول ظروف سجن الإخوان المسلمين، سأكتفي بما كتبته هبة الدباغ في **خمس دقائق وحسب**. ولحسن الحظ أن السجين اليساري مصطفى خليفة وصف تجربة الإخوان في روايته **القوقعة**.

وبما أنني أتوقع أن الكتّاب والكاتبات لن يكونوا سعداء بتقسيمهم وفق انتماءاتهم القومية والطائفية، أكتفي بالقول إنهم ينتمون إلى جميع شرائح المجتمع. هذا يعني أن تجربة السجن عابرة للطوائف والقوميات، وأن الدالة الوحيدة هي مقاومة النظام السياسي.

كيف نشأت النصوص؟

سوف أتطرق ضمن هذه الفقرة إلى ظروف صدور الكتب: المكان والزمان وطريقة النشر. وسوف تجدون في نهاية البحث عناوين جميع النصوص ضمن قائمة المراجع العربية.

صدرت الكتب ما بين ١٩٨٨ و٢٠٠٨، ومع ذلك فهي تتضمن نصوصاً كُتبت قبل ذلك التاريخ. وبما أن حملات الاعتقال بدأت في ١٩٨٠، يمكننا الجزم أن أقدمها كُتِب بعد ذلك التاريخ. هذا يعني أنها نصوص حديثة بشكل عام. كُتب بعضها أثناء فترة الاعتقال، حيث يروي بعض السجناء أنهم كانوا يكتبون أحياناً على ورق السجائر، وقد نجح بعضهم بتهريبها إلى خارج السجن. غير أن القسم الأكبر من أدب السجون كُتِب بعد إطلاق السراح. ويحصل أن يذيّل الكاتب قصته بالتاريخ واسم السجن الذي كُتبت فيه، ولكن غالباً ما يجهل القارئ هذه المعلومات، بسبب حذفها رضوخاً للرقابة. فقد أخبرني جمال سعيد أن أحد شروط نشر مجموعته القصصية **مجنونة الشمس** كان حذف أي شيء يدلّ على تاريخ نشوء القصة. كما أن المحتوى الحساس يجعلها غير قابلة للنشر داخل سوريا، فهي في نهاية المطاف تحاكم النظام الذي لا يتقبل المعارضة ويحاول سحقها. لذلك نرى أن معظم الكتب صدرت خارج سوريا وهُرِّبت لاحقاً إلى الداخل، على سبيل المثال **القوقعة** لمصطفى خليفة التي نشرت في لبنان. ويُعتبر لبنان بالنسبة لبعض الكتاب السوريين المكان الذي يسمح لهم بالتملص من الرقابة دون قص ولصق مسبقين. كما أن ثمة طريقة أخرى لصدور أدب السجون وهي أن تصدر كطبعة

خاصة، حيث طبعت مي الحافظ عدة نسخ من كتابها **عينك على السفينة** على حسابها الخاص ووزعت الكتاب كهدية للأصدقاء.

وقد لفتني كيف أصدر بدر الدين شنن كتابه **الشهادة**، فطريقته تشبه إلى حد كبير السميزدات (أي اطبعها بنفسك) التي كان يتبعها المتمردون في الاتحاد السوفياتي، حيث قام بتصوير النسخ وقصها ولصقها بنفسه. وعندما سألته كيف أصبح الأحمر على الغلاف لامعاً هكذا، أجابني ضاحكاً أنه سر المهنة! وفهمت لاحقاً أن شنن عمِل في بداية شبابه كصانع في مطبعة. صنع ألف نسخة بنفسه، وكانت الخمسمائة الأولى مكتوبة بخط اليد. وعندما سألته لماذا لم يزود الكتاب بتاريخ صدوره، قال لي إنه كتاب مفتوح، ويمكنني الاستنتاج من طبيعة الحدث الذي يتناوله.

ومع ذلك نجح بعض الكتاب بنشر كتبهم في سوريا، من بينهم إبراهيم صموئيل الذي صدرت له أربع مجموعات قصصية عن دار الجندي. وقد كتب صموئيل في مكان ما أنه لم يضطر لتغيير أي شيء في نصوصه، أو يمارس الرقابة بنفسه، وإلا لن يوافق على نشرها أصلاً. السؤال الذي يطرح نفسه هنا: كيف تمكن بعض الكتّاب من إصدار نصوصهم في سوريا؟ قبل كل شيء بودي التأكيد على أن ليست جميع القصص التي كتبها صموئيل تدور حول السجن، فمجموعاته القصصية تضم قصصاً لا علاقة لها بالسجن: اغتصاب من قبل الجار، أو زوج يخون زوجته. ولكن حتى في القصص التي تتناول السجن تغيب عنها المعلومات والظروف التأريخية من قبيل مَن ومتى وأين. تنحو قصصه أن تكون عامة صالحة لكل مكان وزمان.

ولم يكن إبراهيم صموئيل الوحيد الذي تمكن من نشر نصوصه في الداخل السوري، إذ صدرت أعمال غسان الجباعي عن وزارة الثقافة السورية. وتقول مريام كوك في كتابها **سوريا الأخرى: صناعة الفن المعارض** إن الجباعي استخدم استراتيجيات لغوية وشكلية تشبه ما يسمى بالمقفعيّات، نسبة لابن المقفع الذي كتب بلسان الحيوان كي ينقد عالم الإنسان. وأعطي هنا مثالاً عن مسرحيته **الشقيقة** التي تتناول دون أدنى شك موضوعة السجن والتعذيب. اللعبة التي لعبها الكاتب هي أنه نقد السجن في بلد آخر، فعلى لسان الفلسطيني يحق للسوري قول كل شيء. حتى أن السجان يأتي في نهاية المشهد ليخبر السجين أنه سيحصل على وطن. وقد تم عرض المسرحية عام ١٩٩٢ على خشبة المسرح الوطني الفلسطيني.

مهما قلنا، إلا أن هذه النصوص نشِرت بشكل رسمي في سوريا. والسؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا يسمح النظام السوري بذلك؟ يقول عبد الرحمن منيف إن الأمر أشبه بالبقاء في حدود اللون الأصفر: عدم منع صدور الكتاب، ولكن الحد من توزيعه. إذ أن التجربة أثبتت أن الكتب الممنوعة تلقى انتشاراً أوسع بين القراء، لذلك من الأفضل السماح بالإصدار، والحرص على أن تبقى مكدسة على الرفوف ويدفنها الغبار. وقد وصفت مريام كوك هذه الظاهرة، وأسمتها: النقد بالتكليف، أي أنها عبارة عن مشروع رسمي ومتناقض من جانب النظام، كي يضمن لنفسه واجهة ديمقراطية. بيد أنه الوحيد الذي يقرر متى وكيف ولماذا يتم استخدام صمام الأمان. للأسف لا يمكنني التوسع هنا في البحث في هذه الظاهرة، على أمل أن أكون وُفّقت قليلاً بشرح مدى تعقيد مسيرة نشوء هذه النصوص. كما

أريد أن أؤكد على احتمال تأثير ذلك على عملية الكتابة: حتى ولو أُطلق السجناء من سجونهم، فهم ما زالوا عالقين في السجن الكبير الذي اسمه سوريا.

وصف النصوص

مقدمة

كنت قد قلت أني سأركز في بحثي على شخصية السجان. ولكن قبل تحديد موضوعة بحثي بقيت فترة طويلة ضائعة بين النصوص، أقرؤها وأعيد قراءتها، دون أن أدري ما الذي سأفعله بها. فقررت أن أكتب أي شيء يرد في ذهني، لعلّي أهتدي في آخر المطاف. والفصول التي سوف أوردها تحت عنوان «وصف النصوص»، كُتِبت في تلك المرحلة. أرجو أن تكون مفيدة.

نصوص أدب السجون التي جمعتها متنوعة من حيث الشكل، من بينها قصص قصيرة (جداً)، وروايات، ودواوين شعرية، ومسرحيات، ومقالات. بعض الكتاب يستخدمون أسلوباً واحداً، كجميل حتمل وإبراهيم صموئيل اللذين ركزا على القصة القصيرة. بينما تنقّل آخرون، كحسيبة عبد الرحمن، بين الرواية والقصة والقصيدة بين الحين والآخر. وثمة نصوص عصية على تحديد لونها الأدبي، فهي عبارة عن أفكار متسلسلة زمنياً وتدور حول الموضوع ذاته، دون أن تأخذ شكل الرواية أو تكون قصصاً قصيرة محبوكة، وأقصد هنا **الفقد** للؤي حسين.

وحين أتحدث عن قصص قصيرة وروايات وشعر ومسرحيات، هذا يعني أن النصوص تطرح نفسها كأعمال أدبية، وليست صحفية أو تاريخية أو سياسية فقط. ومع ذلك حصل مراراً أن شكك أحدهم بقيمتها الأدبية. وعندما أستفسر عن السبب، أفهم أن جمالية الكتابات لا ترقى إلى الأدب الحقيقي برأيهم. وفيما يلي سأتناول القيمة الأدبية لأدب السجون.

يقول جورج أورويل في مقالته «لماذا أكتب؟» إن الكتّاب يكتبون انطلاقاً من وعيهم بالجمال في العالم الخارجي، وبالكلمات وترتيبها الدقيق. يستمتع الكتّاب بصدى الكلمات حيال بعضها، وكثافة النثر الجيد، ووقع القصة الصحيح. الحس الجمالي من أهم ما يدفع الكاتب نحو القلم. ولكن هل ينطبق هذا على كتّاب أدب السجون أيضاً؟ هل هم معنيون حقاً بالنواحي الأدبية للكتابة؟ أم أن لهم دوافع خاصة، على سبيل المثال سياسية أو علاجية؟ لا بد من التوقف هنا قليلاً، وخاصة بعدما عرفنا عن التشكيك بقيمة النصوص الأدبية.

ولكن قبل ذلك بودي أن أعرّف متى يكون النص جمالياً أو أدبياً. بالنسبة لي يتحقق ذلك حين ألمس شغل الكاتب على الشكل، وحين يكون التاريخ (ماذا يقال؟) في توازن مع الشكل (كيف يقال؟)، أي حين يخاطب النص تجربة حسية إيجابية لديّ.

وبعد نظرة عامة للنصوص بودّي تقسيمها إلى ثلاثة أقسام من ناحية مستوى الشغل على الشكل. ليس هدفي من التقسيم أن أحدِث تراتبية بينها، فهي متكاملة فيما بينها، ولا وجود لأحدها دون الآخر. كما أن ثمة تقاطعاً واضحاً بين النصوص المختلفة، واختلافاً في أساليب الكاتب الواحد.

وصف النصوص: الواقع على حساب الأدب

تتميز الفئة الأولى من النصوص بالتركيز على التاريخ على حساب جمالية الكتابة، ومن بينها **عينك على السفينة** لمي حافظ، و**الشهادة** لبدر الدين شنن.

تبدأ مي الحافظ كتابها بمقتطف للكاتب اليوناني كازانتزاكي: «الكتابة تحريض الإنسان على بذل قصارى جهوده لتجاوز الوحش الكامن في الأعماق، وليس الوصول إلى الجمال بل الخلاص». تستبق الحافظ النقد إذن بالإحالة إلى دوافعها الحقيقية للكتابة، ولكنها تسمّي نصها رغم ذلك رواية. برأيي كان من الأجدر أن تسميه «يوميات معتقلة» أو «مذكرات عن حياتي السياسية». لم تكتب الحافظ كتابها في السجن، فأخذت مذكراتها شكل اليوميات بأثر رجعي.

تتميز **عينك على السفينة** بالأسلوب البسيط والمباشر، واضح أن الكاتبة لم تُرهق نفسها بالمتطلبات الأدبية. لديها قصة تريد سردها لنا، وتبدأ القصة بالغوص في جذورها الفلسطينية والظروف التي عاشها الفلسطينيون منذ ١٩٤٨. قالت مي الحافظ أثناء لقائنا: «هذه القصة جزء مني، ولن تكون قصتي إن لم أتحدث فيها عن أصلي الفلسطيني». لذلك يصلح النص أن يكون مادة للبحث في مصائر اللاجئين الفلسطينيين في سوريا، بالقدر ذاته الذي يسرد مصائر المعارضة السورية في تلك الحقبة. تهتم الكاتبة بالحدث، وبشهادتها حوله، ولا تلوذ بالخيال على الإطلاق. كتبت كل شيء بالترتيب الزمني ولم تتطرق سوى لتقاطعات السياسة مع حياتها الشخصية. المكان والزمان معروفان. وفي حال حاولنا تلخيص الكتاب لن يضيع منه الإحساس أو العمق، فهو أصلاً تلخيص جاف للواقع. قد يكون ذلك مكسباً للباحث الذي يتناول الرواية كمادة تاريخية، وخسارة للذين يطمحون بأكثر من ذلك. وأعترف أني فوجئت حين قرأت في موقع الحوار المتمدن أن الكاتبة لم تستخدم الأسماء الحقيقية لرفاقها ورفيقاتها. يبدو أن لها أسبابها بجعل شخصيات روايتها يبهتون أمام العنصر الطاغي في الكتاب: السجن. وفيما عدا والدها، لم تهتم الكاتبة بشخصيات روايتها. وصفتهم جميعاً بسرعة واقتضاب، ولكن بحنان واحترام للألم.

فضلاً عن بساطة الأسلوب، من اللافت ضعف اهتمام الكاتبة باللغة، مما يجعل النص أقرب إلى المقالة الطويلة من الرواية. غير أن الكاتبة لم تنكث بوعدها للقارئ، فقد اعترفت منذ البداية أن وحوشاً من نوعٍ آخر تدفعها.

النص الثاني الذي أصنفه ضمن هذه الفئة هو **الشهادة** لبدر الدين شنن. هذا الكاتب مهتم أيضاً بالتاريخ ولا يرغب بالتمويه بأي شكل من الأشكال. يتّبع أقصر الطرق إلى روما، ويسمي الأمور والأحاسيس باسمها: هذا ألم، هذا قهر، هذه شجاعة. وقد قال لي أثناء لقائنا: «أنا شاهد وأتصور أنني واقف أمام القاضي. لذلك أقول: أنا شاهدت، أنا سمعت، ولا أقول: حطّ البوم على رأسي!». ويمكنني كقارئة لنصه التأكيد على أنه كان واقفاً أمام القاضي أثناء الكتابة، فكتابه عبارة عن مونولوج طويل مليئ بكلمة «قلتُ»، وحتى الحوارات التي كتب عنها لم يبق منها سوى ما قاله هو. يُعتبر

الحوار عادة من الأدوات الأدبية في الرواية، ولكنه يضيع هنا لصالح الرأي (السياسي). النص يشبه الخطاب في بعض جوانبه.

لم يستخدم شنن الرموز ولا الأقوال غير المباشرة، مع أنه لا يحتاج إلى الخروج عن الواقع كي يحقق مفعولاً رمزياً. مجرد النظر من حولنا يكفي لاكتشاف الرموز في الأحداث اليومية، فما بالك حين تكون الوقائع على وزن ما يحدث في السجون. لدينا على سبيل المثال محاولة هرب الرجلين المحبوسين بسبب انتمائهما للإخوان المسلمين. في نهاية الحادثة يتم قتلهما، وأثناء إطلاق الرصاص تأتي رصاصة في صورة حافظ الأسد المعلقة على الحائط. وتنكسر الصورة، أو على الأقل هذا ما نستنتجه، لأن سجاناً يأتي لاحقاً ليلملم زجاجها. الحادثة موصوفة بالتفصيل الممل، ما عدا وقوع الصورة، مع أن لها رمزية كبيرة. برأيي أضاع الكاتب هنا فرصة ختم الفصل بطريقة مؤثرة. وعند سؤالي عن ذلك، أجابني الكاتب: «الوضع في البلد ملح، لا يمكنني انتظار سنتين حتى أنهي كتابي، على الجميع أن يسمع الحكاية كاملة، الآن!».

وقد يتضح تقسيمي للنصوص بشكل أفضل عبر مقارنة فقرة من **الشهادة** لبدر الدين شنن مع قصة قصيرة لكاتب آخر. كلاهما يصفان حادثة الانتخابات نفسها، حين طُلِب من السجناء التصويت للرئيس حافظ الأسد. يصف شنن الحادثة من الألف إلى الياء: في يوم من الأيام يُرسل عدة سجناء قضائيين إلى «الجناح» ليهتفوا ويرفعوا قبضات أيديهم في وجوه السجناء السياسيين. وبعدها يتم إخراج السجناء السياسيين من مهاجعهم، ويُطلب منهم التصويت للأسد في غرفة معزولة. وبعد أن ينتهي الأمر، تقفل الأبواب على السجناء. بعضهم يبدؤون الحديث مع بعضهم، ويسكت آخرون (لقد صوّتوا بنعم!) وفي اليوم التالي يخرج الأشخاص الذين لم يصوتوا ويؤمَرون بالزحف عراة على الأرض (بالكلسون فقط)، ويُضربون ويُرفسون ويُهانون. أما الذين صوّتوا، فيؤمرون بالهتاف احتفالاً بفوز الأسد في الانتخابات. ويستمر الوضع إلى أن يحاول أحد السجناء قطع شرايين يديه احتجاجاً على حفلة التعذيب.

وصف الكاتب الحدث بالتفصيل والتسلسل الزمني، ولم يغادر المكان (جناح المعتقلين السياسيين) ولا الزمان (الفعل الماضي). وواضح أنه لم يشتغل على العرض، أو يلعب بالحدث. ثمة كاتب آخر كتب القصة ذاتها بأسلوب مختلف تماماً. سوف أتطرق لها في معرض تحليلي للفئة الثانية من النصوص.

يمكنني تشبيه نصوص الفئة الأولى بـ«الصحافة الذاتية»، لأنها أقرب إلى الصحافة من الأدب، مع بروز ضمير المتكلم بشكل واضح. مع العلم أن ضعف الجانب الأدبي يتم تعويضه بكثافة التجربة، وهشاشة الكاتب، وواقعية الحدث. وقد لا نبالغ حين نقول أن بساطة اللغة تعكس جدب الحياة في السجن، فتصبح بشكل غير مقصود أداة أدبية لوصف عري التجربة.

وصف النصوص: الذاكرة كمحرّك للخيال

يمنح الكاتب في الفئة الثانية الأهمية القصوى للشكل الأدبي ويتراجع الحيز الذي يحتله التاريخ. وكمثال سوف أحلل قصة الانتخابات التي كتب عنها محمود زعرور في «الرجال البيض». تبدأ القصة بعرض رجال عراة ملتحفين بالبياض ويزحفون ببطء في ممر نوافذه مغلقة. يشير البياض هنا إلى الكلاسين التي كان يلبسها السجناء، بمعنى آخر إلى العري. وتُعتبر النوافذ المغلقة من الإشارات القليلة إلى ظرف السجن. أما الزحف فيشير إلى التعذيب المهين في السجون السورية. وبين الارتجاف من البرد والألم يرحل رجل «أبيض» إلى مكان محبوب حيث تنتظره فاطمة وأبوها. حالما يصل الرجل، يفرشان بطانية دافئة على أكتاف اللاجئ، ويقدمان له الشاي والابتسامة. ويبدؤون جميعهم بالقراءة والغناء والرقص، بينما يواصل الرجل النظر إلى رسم الغزالة على السجادة الفاخرة. وفي تلك الأثناء يواصل الرجال العراة زحفهم في الممر المغلق. ويرتفع إيقاع الرقص ويستمر الشيخ بالعزف، فينضم آخرون للحفلة. وهنا يتناوب الرجال البيض على استعراض مهاراتهم الحركية في وسط حلقة الرقص. الرقص يخدر الأجسام ويتابع الرجال زحفهم. وحين يأتي دور بطلنا اللاجئ ليقف وسط الحلقة، يمسك بيد فاطمة ويعانقها ويصرخ من شدة اللذة. يصرخ من دون صوت! فترتعب الغزالة وتسقط من الإعياء. ويستلقي الرجال البيض على الأرض، بينما تظل النوافذ مغلقة.

أول شيء يقوم به الكاتب هو اللعب بالمكان، فأثناء الحدث يرحل البطل إلى مكان دافئ مليء بالشعر والرقص والأنوثة. وكذلك يصعب تعريف الزمان، فلا يدري القارئ كم من الوقت مضى. ومن الملحوظ أن الكاتب يخلط بين الفعل الماضي والمضارع، ويرفع التوتر عبر استخدامه المكثف لصيغة «تارة» و«تارة أخرى». يبدو أنه يريد التأكيد على أن الأمور تجري في الوقت نفسه، وأن لها وجهان. الشخصيات خيالية وتعبّر عن الخروج عن المشهد الحقيقي. من هو ذلك الشيخ؟ ومن هي فاطمة؟ والغزالة؟ فيض من الصوفية حلّ مكان التعذيب، كما لو أن الكاتب يخرج من الحدث ليتجنب الإهانة، مع محاولة التأكيد على بشاعة التجربة عبر وضعها مقابل حلم جميل. وقد يكون ذلك انتصاراً أو هروباً، ومكسباً أدبياً أو خسارة تأريخية.

لا تختلف نصوص الفئة الأولى عن الثانية بمستوى الخيال فحسب، وإنما أيضاً على مستوى اللغة والتركيب. نص زعرور ليس منطقياً، وتتناوب فيه الجمل الطويلة والقصيرة جداً. وقد تُسمى الأمور باسمها (هذا ألم)، أو بشكل رمزي (هذه نقرات أصابع فاطمة). وحتى لو عدنا للواقع، فلا يمكن للقارئ استكشافه إلا عبر ستار كثيف من الرموز: نوافذ مغلقة (سجن)، بياض (عري). وثمة جملة تتردد ثلاث مرات: «يصرخ من دون صوت!». برأيي هذه الجملة معبرة عن نصوص الفئة الثانية الصارخة دون أن تصمّ الآذان. وقد لا يتذكر القارئ من الحدث سوى الإحساس.

يسيطر الشكل على الواقع في الفئة الثانية. وإن لم يعرف القارئ شيئاً عن الحادثة أو عن حبس الكاتب، فلن يستنتج ذلك من القصة بسهولة. الذاكرة ليست العنصر الأساسي الذي ارتكز عليه النص، بل تطلّب الأمر درجة عالية من الإبداع والخيال. السجن حاضر عبر الرموز فقط، كما حصل في مسرحية غسان الجباعي حين أضاع البطل نافذته ووجدها تحت السرير. قد يكون ذلك بحجة ما

ذكرناه سلفاً عن أسلوب المقفعيات، أي أن الرمزية ليست سوى استراتيجية للتملص من مراقبة النظام. فمن الجدير بالذكر أن **الشهادة** صدرت بعد سنوات طويلة من إطلاق سراح الكاتب ورحيله إلى خارج سوريا، فضلاً عن أنه طبع كتابه وأخرجه بنفسه. أما «الرجال البيض» فقد كُتبت في السجن بعد الحادثة مباشرة، ونشرتها وزارة الثقافة السورية. فعلاً، كثير من نصوص الفئة الثانية صدرت عن دور نشر رسمية. وهذا يعني أن تركيز الفئة الأولى على التاريخ لم يكن على حساب الشكل والإبداع فقط، بل على حساب احتمال النشر داخل سوريا أيضاً.

ومن اللافت أن كتاب الفئة الثانية كانوا يطمحون أن يصبحوا كتاباً قبل دخولهم السجن، كما أنهم لا يكتبون عن السجن فقط، بل عن الحب والهجرة ومواضيع أخرى. وبالإضافة إلى محمود زعرور، أضم إلى هذه الفئة كلاً من غسان الجباعي وفرج بيرقدار وإبراهيم صموئيل وجميل حتمل. رغم أن هؤلاء لا يضيعون في تفاصيل الذاكرة، إلا أنهم غير قادرين على إنتاج الأدب من أجل الأدب فقط، فيبقى السجن موضوعاً هاماً، دون أن يكون الطاغي أو الوحيد.

وصف النصوص: الأدب كوسيلة

للأسف لا أملك قصة ثالثة تدور حول حادثة الانتخابات وتمثل الفئة الثالثة من النصوص في آن. فالفئة الثالثة عبارة عن حل وسط: يحاول الكاتب استخدام بعض الأدوات الأدبية، ولكنها تبقى وسيلة للتكلم عن الموضوع الوحيد، أي السجن. الانتماء للموضوع كبير، وليس للكتّاب طموح أدبي قبل خوض تجربة السجن. ورغم السرد الخيالي، يبقى ظرف السجن حاضراً دون أدنى التباس. أضم إلى هذه الفئة: **الفقد** للؤي حسين، و**القوقعة** لمصطفى خليفة.

في **الفقد** يقول الكاتب إنه لا ينوي تقديم شهادة عن السجون السورية، إذ أن كثيرين أقدر منه على ذلك. ويقدم دوافعه للكتابة، دون ذكر الدافع الجمالي الذي أشار إليه جورج أورويل. يقول إنه في الأصل كاتب صحفي وليس متعوداً على كتابة هذا النوع من النصوص، فالصحافة ينقصها الخيال والأنا وتميل إلى التوازن. غير أن الكتابة عن السجن ينقصها الجزم في الحكم، ومنطق السبب والنتيجة، وإخفاء المشاعر. وقد منح حسين كتابه عنواناً جانبياً: حكايات من ذاكرة متخيلة لسجين حقيقي. وبهذا يقول إن نصه لا يصنف ضمن الأدب أو الصحافة، وإنه حر باختيار الشكل السردي. بل حتى أنه ينبه القارئ: أنا لست بطل القصة! ولكنه باستخدام وصف «حقيقي» يؤكد على أن العناصر المتخيلة ليست بعيدة عن الواقع.

في حال قمتُ بتلخيص **الفقد**، فلن تختلف زبدة الكلام عما قاله كتّاب الفئة الأولى، فطبقة التاريخ ستبقى كما هي: اعتقلتُ في اليوم الفلاني، وبعدها التحقيق، وبعدها التعذيب، وبعدها المنفردة، وبعدها انتظار طويل للحرية. أما طبقة القصة، فسوف تختلف كثيراً وتضيع مع التلخيص، إذ أن النص مشبع بالسخرية والتهكم.

وبما أن المبالغة فن، فسأذكرها هنا أيضاً. فما يميز نص حسين أنه يعطي الوصف كامل حقه، ويستثمر جميع التفاصيل، ولا يقفز سريعاً فوق الأحداث. وهكذا يعاش الألم والخوف والمهانة على

أكمل وجه أثناء القراءة، وأورد على سبيل المثال وصفه للطميشة. فإذا قارنا الطميشة في **الفقد** بطميشة الفئة الأولى التي تسميها طميشة فقط، والفئة الثانية التي قد ترمّز إليها، سنرى أن الطميشة لدى حسين واقعية إلى حد باتت معها ملموسة.

كما أن كتاب حسين مقسم على عدة نصوص صغيرة، هو ليس رواية، ولا قصصاً قصيرة، بل مجموعة من النصوص مكتوبة في فترات متباعدة ومرتبة حسب التسلسل الزمني. وعلى عكس ما أتوقعه من الأديب، لم يحاول الكاتب صهر نصه ليشكل وحدة متكاملة. هذا يثبت أن الشكل الأدبي أقل أهمية من الحكاية.

ويوجد عمل آخر يمكن تصنيفه في الفئة ذاتها: **القوقعة** لمصطفى خليفة. كُتِب النص على شكل يوميات، حيث تُذكر الأيام والشهور، وتُهمل السنون. ويشير عدم ذكر السنة إلى الفجوة الزمنية الكبيرة التي دفُن فيها عمر الكاتب. أسلوب اليوميات على النحو الذي اختاره الكاتب يؤشكل موضوع الزمن المنساب كالماء من بين أصابع السجين. كما أنه يجعل القارئ يظن أن الكاتب وبطل الرواية شخص واحد. وقد سقط أحد النقاد الأدبيين في هذا الفخ، إذ كتب عبده وازن في جريدة الحياة: «وقع مصطفى خليفة ضحية اسمه واقتيد إلى السجن بتهمة الانتماء إلى حركة الإخوان المسلمين، علماً أنه نصراني، وقد سماه أهله مصطفى وفاءً لنذر». يبدو أن الناقد لم يفرّق بين واقعية تجربة السجن والشكل الأدبي. صحيح أن بطل الرواية مسيحي متهم بالانتماء للأخوان المسلمين، غير أن الكاتب ذو أصول مسلمة، وقد دخل السجن لسبب آخر. ورغم أن الرواية لها طابع السيرة الذاتية، إلا أنه لا يمكن اختزال الكاتب بالبطل، فهو عبارة عن مزيج بين تجربة الكاتب وتجارب رفاقه السجناء. لا أستغرب إن تعرّف بعض السجناء على شذرات من تجربتهم في **القوقعة**، ولا أبالغ إن قلت إنها «سيرة ذاتية جماعية». كما يمكننا تصنيفها كرواية تاريخية توثق الواقع دون أن تقع في مطب محدوديته. يجمح الخيال في الرواية ليعري الواقع بشكل أفضل، دون أن نُحرم من الدقة التي يتميز بها السجناء في وصف كل شيء، ولا من شرح معجم كلمات السجن إن احتاج الأمر.

بعد محاولة تصنيف النصوص إلى ثلاث فئات، يمكنني الاستنتاج أن كتّاب الفئة الأولى يهتمون بالحكاية، وأن كتّاب الفئة الثانية يهتمون بالكتابة، أما كتاب الفئة الثالثة، فيتأرجحون بين الكتابة والحكاية، فلا كتابة دون حكاية، كما لو أن مستلزمات السجن كافية لصنع أدب عظيم. وهذا ما تسميه مريام كوك متهكمة «جماليات الحبس» التي منحتني تجربة كثيفة أثناء القراءة.

لمَ الكتابة عن السجان؟

في إحدى رسوماته الكاريكاتيرية يصور علي فرزات سجاناً يتابع مشهد حب عبر التلفزيون، بينما علامات التأثر بادية على وجهه، ومن خلفه رجل مقطع الأوصال ومعلق على الحائط. يبدو الكاريكاتير كوميدياً وتهكمياً ومرعباً في آن. فعبر رسم بسيط، يطرح علي فرزات أسئلة جادة حول شخصية السجان، ماذا حل بإنسانيته؟ ويمكننا القول إن السؤال ذاته مطروح إلى حدٍ ما من جانب كتّاب أدب السجون، فالسجان شخصية لا غنى عنها، من دونه لا سجن ولا سجين.

سأحاول هنا تعريف كلمة «السجان» كما أتناولها في بحثي، ففي أدب السجون يرِد أكثر من مصطلح ينطبق على الشخص ذاته، كالجلاد مثلاً. السجان في هذا البحث هو كل شخص يعمل على توطيد منظومة السجن، ويحرس المكان، ويمنع الحرية، ويهتك روح السجين وجسده بين الحين والآخر. قد يكون السجان شرطياً أو ضابطاً أو محققاً أو طبيباً يتبع الأوامر. أعلم أن كلمة السجان لا تفي لتغطية كل تلك المعاني، ولكن ليس لدي غيرها.

وقد سئلتُ كثيراً عن أسباب اختياري لشخصية السجان كمحور للبحث، وغالباً ما كان يُطرح السؤال باستهجان، فالسجين أجدر باهتمامي برأيهم. ونظراً لردود الأفعال التي تلقيتها، أجد من الضروري شرح أسبابي.

السبب الأول الذي دفعني نحو البحث في شخصية السجان هو جهلي التام لأي شيء عنها. من منا يعرف السجان عن قرب، كإنسان؟ بسبب خلفيتي الاجتماعية، تعرفت على كثير من السجناء (السابقين)، ولكنني لم أر السجان إلا من مسافة. وعندما بحثت عن معلومات حوله، لم أجد ما يكفي كي ينطفئ فضولي. يبدو أن شخصية السجان مجهولة بالضرورة.

فضلاً عن أنه أكثر شخصية إشكالية في أدب السجون، فالسجين متوافق مع ذاته في أغلب الأحيان، فقد اختار يوماً ما طريقاً أودى به إلى السجن. هو شخصية سلبية ومتلقية بشكل عام، ولا يمكن محاسبته أو البحث في نواياه أو إلقاء اللوم عليه. أما السجان فوضعه مختلف: هو شخصية إيجابية وفاعلة أو هكذا يبدو للوهلة الأولى، كما أن دوافعه في غاية الأهمية لفهم الحدث. ومن أجل التعرف عليه، أحتاج لشهود يكشفون عن أسراره (السجناء)، لا أعتقد أنه ستتوفر لي يوماً فرصة استجوابه شخصياً. لذلك ارتأيت أن هذه الشخصية المجهولة والإشكالية بحاجة إلى مزيد من البحث.

قد يتوقع القارئ مني، كابنة سجين سياسي سابق، أن أحاول الانتقام عبر بحثي. في الحقيقة رغبة الفهم لدي أكبر من أي شيء آخر، ودوافعي أدبية وعلمية بالدرجة الأولى، على أمل أن يُستخدم البحث لاحقاً لأغراض حقوقية أو سياسية. وسأتوخى قدر الإمكان السيطرة على تعاطفي ونفوري لأتمكن من فرز المعلومات ووصفها بطريقة عقلية. وأدرك أنه ليس من السهل البحث في شخصية لم أتعرف عليها بنفسي. أنا لستُ سوى غريبة لا تملك سوى قصص الآخرين، لم أتألم حقاً، ولم أتعذّب جسدياً. لذلك قد يبدو تحليلي نظرياً للبعض، ولكن هذه نتيجة حتمية لكون أصل مادتي من ورق.

وفي حال تبدى في آخر المطاف أن شخصية السجان لم تأخذ حقها من التحليل والفهم، سيكون ذلك غالباً نتيجة نقص في أدب السجون المكتوب حتى الآن. إذ أن شخصية السجان في بحثي ليست سوى مركب للشخصية الأدبية، وقد تلتقي مع السجان الفعلي أو تختلف عنه قليلاً .

موضوع البحث إذن هو شخصية السجان من منظور السجين الكاتب. وسأقوم بذلك عبر قراءة مركزة للنصوص وتوجيه عدستي المكبرة إلى المشاهد التي يُذكر فيها السجان. والأسئلة التي سوف أطرحها على نفسي أثناء القراءة هي: كيف صور الكاتب شخصية السجان؟ ما هي الزاوية التي ننظر منها إلى السجان؟ ماذا نعرف عن اسمه ومظهره وخلفيته وأيديولوجيته؟ ما هي دوافعه الشخصية؟ وكيف يتم توظيفه كأداة في يد النظام؟كيف تختلف علاقته مع السجينة المرأة؟ وهل يُنظر إليه دائماً كمتهم، أم أن هناك من يعتبره ضحية أيضاً؟ وسأحاول بين الحين والآخر البحث في تأثير مظلومية السجين على الكتابة عبر المقارنة مع أعمال كتاب عرب لم يخبروا السجن بأنفسهم.

منظور الراوي

صيغة الغائب والجمع (هم/ هو)

من غير الممكن دراسة أي نص أدبي دون التمحيص أولاً في منظور الراوي، حيث سيمدنا ذلك بمعلومات هامة حول بنية النص، وموقع الشخصيات من بعضها. واللافت في أدب السجون أنه مكتوب غالباً من زاوية الشاهد وبصيغة المتكلم، وأن ثمة جماعة من الناس تتكرر الإشارة إليها بـ«هم». تبدو هذه الجماعة منفصلة من الناحية الأخلاقية عن الكاتب، ولا يمكن التنبؤ الكامل بسلوكها. وقد يتساءل القارئ غير العارف بخفايا الديكتاتورية مَن هم المقصودون. أما العارف فلا يخفى عليه أن الـ«هم» هي ذاتها التي تُستخدم خارج السجن حين لا يكون المتكلم قادراً على الإفصاح التام خشية العواقب الأمنية، فهي تشير إلى رجال النظام وآذانه وأبواقه. فكلما كانت الكلمات غامضة، قلّت إمكانية الوقوع في المشاكل. يستخدم السوريون عادة صيغة الغائب والجمع أثناء الكلام عن أعوان النظام، وكذلك يحصل في أدب السجون أثناء الكتابة عن السجانين المتواجدين مادياً في مبنى السجن ذاته.

ولعل استخدام صيغة الغائب والجمع مقصود، حين يطمح الكاتب ألا يلهي أي شيء عن السيرة الذاتية. فكلما أدخل الكاتب شخصية السجان في نصه، زادت مسؤولية فهم دوافعه. وقد يفوق ذلك مقدرة الكتّاب المحتاجين بالدرجة الأولى إلى تفريغ آلامهم الشخصية أكثر من فهم السجان ومنظومة السجن.

فضلاً عن أن هذه الـ«هم» ليست مجهولة بالنسبة للقارئ فقط، ولكن بالنسبة للكاتب كذلك. فرغم أنهم ينتمون لمنظومة السجن ذاتها، إلا أن هذا لا يعني أن الكاتب يفهمهم أو يعرفهم. هذه الـ«هم» ضد الـ«نحن» وتقسّم السجن إلى قسمين، عالم السجين وعالم السجان. ويتم التواصل بين هذين العالمين عبر جدار من الخوف وسوء الفهم. وقد صوّر غسان الجباعي ذلك الجدار حرفياً في قصته «زرقة الرخام والوحل»، حيث حاول السجين النظر عبر فتحة صغيرة في حائط المهجع الإسمنتي. وبينما هو منهمك بالتلصص، يُدخل أحدهم سيخاً معدنياً في عينه. لا أدري إن كانت هذه القصة حقيقية، ولكنها تحمل معان كبيرة، فهي تشرح التواصل بين عالمي السجين والسجان على أكمل وجه. السجان قادر على هتك جسد السجين وروحه دون أن يراه الأخير أو يعرفه، وإن تجرأ وفعل، فسيدفع عينه ثمناً لذلك. من اللافت في القصة أن الكاتب لا يخبر أي شيء عن السجان الذي أدخل السيخ المعدني عبر الفتحة، ولا حتى كلمة واحدة. لا فرق إذن بين السجان الفرد (هو)، وجميع السجانين (هم).

وربما ثمة سبب أخير لعدم الفصل بين السجانين الأفراد، وهو الرغبة بعرضهم ككتلة واحدة لا تختلف فيما بينها، مما يسهل الحديث عن «ال»سجان. لا تمييز بينهم حسب الخلفية الاجتماعية أو

السلوك أو المهام المناطة بهم، فقط كونهم واقفين على الطرف الآخر من منظومة السجن يكفي لصهرهم معاً. وبذلك لا يكون السجان شخصية أدبية، بل ممثلاً يقوم بدور نمطي لا أكثر.

غير أن التجربة قد تعلم مع الوقت أن ليس جميع السجانين متشابهين. ففي اللحظة التي يسمع فيها السجين أنه سيتم نقله إلى سجن تدمر سيئ الصيت، ينتابه رعب شديد ويفهم أن ما عاشه حتى الآن لا يقارن مع ما سيأتي. وفجأة تنقسم الـ«هم»، ويصبح أولئك غير هؤلاء. وقد كتب ياسين الحاج صالح عن هذه التجربة في مقالته «طريق إلى تدمر»: «وحين أحيل إلى الـ(هم) بصيغة جمعية غير محددة، فليس رغبة مني في شملهم بهوية أتميز عنها، بل لأنهم غارقون فعلاً في غفلية لا تتمايز. فلم أرَ ولم يرَ أحد من زملائي تعابير وجه أحد منهم أبداً، ولم ننظر قط في عيني أي منهم». وهكذا ينشأ الانفلاق الأول في كتلة السجانين المصمتة.

ويحصل أحياناً أن تتفتت صيغة الجمع مع مرور زمن الاعتقال، فيكتب السجين عن السجان بصيغة الغائب المفرد (هو). وهكذا يصبح الممثل النمطي شخصية لها صفاتها التي تميزها عن الآخرين، ويتم التفريق بين السجان اللئيم والأقل لؤماً. غير أن صيغة الغائب لا تمنحه إمكانية البحث في الذات، ويبقى أداة في يد الكاتب. وبما أن الأخير شاهد عيان، لا يخرج الوصف عن ذاتيته، ويبقى السجان البطل المضاد الذي لا ينفع التماهي معه. ولكنه شخصية مثيرة للفضول في جميع الأحوال: من هو؟ ومن أين جاء؟ ولماذا يفعل ما يفعله؟ لا تمنح النصوص أجوبة جاهزة على هذه الأسئلة، ويبقى التعارف غير مباشر. ونكتشف أن أنجع طريقة للتعريف بالسجان هي عبر الحديث معه. وتعتبر رواية **القوقعة** من النصوص التي استُخدم فيها أسلوب الحوار مع السجان بكثافة نسبية. من منا ينسى الحديث الذي جرى بين القاضي السجان والعجوز (أبو سعد وأسعد وسعيد)؟ أي تحليل سطحي لكلامهم يخبرنا الكثير عن نفسية القاضي ومدى افتقاده للعاطفة، غير أنه يتركنا دون فهم عميق لسبب ذلك التشوه. وفي عالم الأدب يوصف ذلك النوع من الحوارات بالزيف، لأن الكاتب يبقى مخلصاً لضبابية الشخصية، وأظن أنه في حالة أدب السجون ليس خياراً بقدر ما فرضته الظروف. فمن الصعب على الكاتب التماهي مع شخصية السجان أو أنه يرفض ذلك. لذلك تراه يرسم وجهاً أو جسداً بلا مواصفات، فيقتلع فردانية السجان من جديد.

الراوي العارف

قد يعود تواضع المكانة التي يحتلها السجان في أدب السجون إلى شكل السيرة الذاتية وصيغة المتكلم الطاغية فيه. لذلك لا بد من البحث عن نصوص تستخدم أساليب مختلفة في الرواية، كالراوي العارف مثلاً. ولكني لم أجد هذا الأسلوب التقليدي سوى لدى عدد قليل جداً من النصوص، على سبيل المثال **عود أبي حمدان** لأسامة شاكر. حتى في تلك القصة يبدو أن الراوي العارف لا يهتم سوى بالسجناء، ويبقى السجان مجهولاً. فهو يعرف كل شيء عن بطل القصة أبو حمدان، وعن عائلته الكبيرة، وأنه كان يدرس الأدب الإنكليزي قبل الاعتقال. يخبرنا عن هواياته وكيف قرر يوماً أن يصنع عوداً، ويفصّل لنا خطة عمله. ويبقى السجان غائباً، ليأتي فجأة في المشهد الأخير ويحطم العود

الجميل. يبدو أن منظور الراوي يعاني من الإشكالية ذاتها، فهو ليس سوى وسيلة أدبية - خيالية - في يد سجين حقيقي غير قادر على الخروج عن ذاته، والنتيجة هي شبه كبير بين الراوي العارف وصيغة المتكلم لشاهد العيان في النصوص الأخرى. وللتأكيد على ذلك أذكر قصة «النحنحات» لإبراهيم صموئيل التي كتبها بصيغة المتكلم، ولكنها لا تختلف عن **عود أبي حمدان** من ناحية بنية النص والثيمة والشخصيات. ويبقى الراوي العارف وسيلة لرواية قصة السجين، مع الفرق أن السجين هنا هو كل سجين. يبتعد الكاتب عن نفسه إذن، ولكنه لا يبتعد عن السجين.

السجان يتكلم

من منظار بحثي، أعتبر اللقطات التي يكون فيها السجان في محور الحدث ذات أهمية بالغة. بيد أنها نادرة للأسف، ولم أجد سوى نص واحد: «بودي الحارس» لغسان الجباعي، وهو عبارة عن مسرحية بطلها الحارس/السجان. يبدو أن المسرحية هي اللون الأدبي الوحيد الذي يسمح للسجان أن يكون راوياً لقصته الشخصية. فالمعروف عن المسرح أن الأدوار تقسّم بالتساوي، ولا أحد يملك زمام القصة بشكل نهائي، ولا يوجد شيء اسمه ضمير المتكلم، ولا ينقسم التاريخ إلى طبقات روائية مختلفة.

يبدأ غسان الجباعي مسرحيته بوصف كوخ الحارس: أشياؤه غير الصالحة للاستعمال متناثرة على الأرض أو معلقة على الحائط، جميعها تعبر عن مزاجه المكسور (طنجرة ألمنيوم سوداء، صينية تالفة، وإبريق من الفخار مكسور). وينتقل الوصف إلى الحارس، لنرى أن ساقه مقطوعة، فنتابع حركاته وسكناته: ها هو يبحث عن أصابعه، ويطرق عليها راسماً حركة المنشار في الهواء. الحارس هو الذي يروي قصته بنفسه. لن أتوسع بتحليل المسرحية هنا، لأني سأتطرق إليها في فصل لاحق، حيث ستمنحنا معلومات عن دور السجان كفاعل أو كضحية. كل ما أريد قوله هنا إن النص الذي يمنح السجان دور البطولة يفتح أمامنا إمكانيات التعرف على روحه، فيخرج كفرد، أي كإنسان، من صيغتي الجمع والغياب.

إمكانيات غير مستكشفة

مقارنة سريعة بين نصوص بحثي وبضعة نصوص لكتاب لم يمروا بتجربة السجن، كشفت لي أن ثمة زوايا أخرى لرواية القصة لم يستخدمها الكاتب السجين. ففي قرابة الأربعين نصاً لم يحصل ولا مرة أن كان الراوي شخصاً من خارج السجن: زوجة مثلاً أو أخت أو ابنة أو صديق. أما عبد الرحمن منيف، فيحاول أن يروي القصة نفسها من زوايا مختلفة. ففي روايته **شرق المتوسط** يرغب بطل القصة أن يتشارك مع أخته وصهره وابن أخته بكتابة الرواية. ولكن الصهر وابن الأخت لا يكتبان شيئاً يذكر، لأن الكتابة برأيهما ليست كل شيء، وبإمكانهما التعبير بوسائل أخرى. أما الأخت فتسلّم أخاها نصاً سيدخل لاحقا في متن الرواية. وهكذا تتناوب في الرواية فصول كتبتها الأخت بفصول كتبها الأخ السجين السابق، فتتسع رؤية القارئ لتشمل عذابات الضحايا الأخرى من عوائل

السجناء. على سبيل المثال، كم مرة تعرضت قريبات السجناء للتحرش أثناء زيارة السجن أو القيام بإجراءات طلب الزيارات.

ولدينا أيضاً رواية **العسكري الأسود** بقلم يوسف إدريس التي تثبت أن خيارات منظار الراوي لا حصر لها. ففي تلك الرواية لا يتدخل الصديق/الزميل فقط برواية الحدث، بل يتم اقتباس كلمات زوجة الجلاد في الخاتمة أيضاً. رغم أن إدريس لم ينجح بجعل الجلاد بطل الرواية، إلا أنه اقترب من ذلك كثيراً عبر السماح لزوجته التي تحبه أن تتكلم باسمه: كيف حصل على وظيفته، وما هي تأثيرات العمل على حياته الشخصية، وكيف فقد وظيفته في آخر المطاف، وكيف مرض وما هو وضعه الحالي؟ لا أدري إلى أي درجة ساهم ذلك في فهم الجلاد أو تفهمه، إلا أنها خطوة جريئة في جميع الأحوال.

لا بد أن تجربة السجن الحقيقية هي السبب المباشر في افتقار أدب السجون لتعدد الرواة، أي أن كون الكاتب ضحية فعلية يرغمه على خيارات أدبية معينة. ولا شك طبعاً أن مظلومية الكتّاب تفتح عوالم السجين على مصراعيها، إلا أنها تخفي عوالم أخرى كان بإمكانها إضافة شيء مفيد.

وصف السجان

تلاحق شخصية السجان في أدب السجون الأحكام المسبقة ذاتها المرتبطة به في الواقع. ما أن يدخل القصة حتى يحاكي تلك الصورة الجامدة في ذهننا، ولا ننتبه إلى ذلك إلا حين يحصل شيء خارج الإطار. شخصيته الأدبية لا تختلف إذن من هذه الناحية عن شخصيته الواقعية. وسأحاول فيما يلي وصف السجان كما وجدته في النصوص مع الانتباه قدر الإمكان إلى أطري وأحكامي الشخصية، كي أصل إلى فهم أكبر حول طريقة عرضه عبر مخيلة السجين.

وسوف أستخدم النموذج الذي شرحته ماريكه دي بوس في مقالتها **نموذج لوصف الشخصيات الروائية**. سأتبعه لأنه يستخدم نوعاً واحداً من التنميط: أسلوب العرض على مستوى النص. إذ تقسم الكاتبة النموذج الوصفي إلى قسمين: نص الراوي ونص الشخصية الروائية. وكما سبق أن أشرت، فإن معظم توصيفات السجان تعتمد على نص الراوي، وسأهمل التوصيفات التي وردت في نص الشخصية الروائية للأسباب التي أشرت لها في الفصل ٧.١. كما أن دي بوس تعالج نص الراوي بطريقتين: ماذا قيل؟ وكيف قيل؟ بالنسبة لشخصية السجان أرى أن السمات التالية قد تساعد على التعرف عليه بشكل أفضل: الاسم والمظهر والخلفية الاجتماعية والأيديولوجية. واقتداء بدي بوس سأنتبه إلى أسلوب الطرح في أدب السجون: هل هو وصفي وتنظيمي بالدرجة الأولى أم عاطفي؟ كما سأقوم بالمقارنة بين النصوص السورية وبعض النصوص التي كتبها كتاب عرب لم يمروا بتجربة سجن، وذلك بغرض فحص فرضية أن تجربة السجن لا بد أن تؤثر على الكتابة، إذ يميل الكاتب لاختبار أساليب أدبية جديدة، مما يمنح أدب السجون الذي بين يدينا مزايا خاصة ضمن الأنواع الأدبية.

اسم السجان

أول شيء يتعلمه السجين بعد قدومه إلى مبنى السجن هو كيف ينبغي مخاطبة السجان: سيدي! من اللافت في أدب السجون أنه لا يتم ذكر أسماء السجانين الحقيقية. أعتقد أنه حتى ولو كان السجين على علم باسم السجان، فهو لا يريد أن يجلب لنفسه المشاكل عبر الإفشاء به. كلما كان النص أكثر غموضاً، حافظ الكاتب السجين (السابق) على أمنه أكثر. ذلك أن سوريا تبقى بلداً بوليسياً حتى خارج أسوار السجن.

ولكن يبدو لي أحياناً أن لعدم ذكر اسم السجان وظيفة أخرى. فكم سيكون غريباً لو كان اسمه أحمد على سبيل المثال، اسم في غاية العادية. يتكرر في أدب السجون أن يشكك الكاتب السجين بأصول السجان البشرية، كما فعل فرج بيرقدار في **خيانات اللغة والصمت**: «قل لي إذن ما هو أصل الإنسان! أعني ذلك الكائن الذي يتفصد شهوة الافتراس، ويرتعش منتشياً بالبشاعة وزنخ الروح، وانعدام الرحمة. ما الذي يبتغيه من هذا المزاد الدموي الطاغي؟». الاسم يؤنسن السجان على نحو ما، بيد أن الكاتب يطمح إلى نزع تلك الإنسانية عنه بشكل نهائي، لأنه يرى أنه ليس أهلاً بها.

وفي حال ذُكِر اسم السجان عرضاً، فلا بد أن تتبعه شتيمة عاطفية من النوع الذي استعمله أسامة شاكر في قصته **عود أبي حمدان**: السجان أبو عبدو أبو زفت. وعندما سألت الكاتب عن أبو عبدو، قال لي: «شخصية السجان في القصة عبارة عن مزيج بين سجانين اثنين: أبو عبدو وأبو عادل. أبو عادل هو الذي كسر العود في نهاية الحدث، ولكن الضحكة الهستيرية التي أطلقها السجان كانت أقرب لضحكة أبو عبدو. السجان في القصة يكسر العود ويطلق ضحكة هستيرية، وفي الحقيقة كانت محض صدفة أن أطلقت عليه اسم أبو عبدو وليس أبو عادل». هذا يعني أن بعض الكتاب ليسوا مهتمين كثيراً بسرد الواقع بقدر اهتمامهم برسم شخصية أدبية مقنعة، وبذلك تصبح شخصية السجان تكثيفاً لأكثر من سجان. وبالمقابل لا ينسى الكاتب طبعاً أن يسمي جميع السجناء بأسمائهم الحقيقية. كما يخصص هامشاً لتزويد القارئ بمعلومات إضافية عن السجين الذي أثّر في وجدانه أكثر من غيره، وأقصد هيثم الخوجة الذي توفي بعد فترة وجيزة من إطلاق سراحه جراء مرض أصابه في المعتقل.

ولقد سألت أسامة شاكر لماذا استخدم لقب السجان وليس اسمه الحقيقي، فقال إنه لا يعرف الاسم الحقيقي، وحولني إلى صديقه وزميله في السجن محمد سارية جيجة على أمل أن يفيدني بهذا الخصوص، ولكنه كان هو أيضاً لا يعرف أسماء السجانين، رغم أنه قضى قرابة الأحد عشر عاماً سجيناً في المكان نفسه.

وفي **القوقعة** يؤكد مصطفى خليفة على جهل السجناء بأسماء السجانين، ويقول إنهم راحوا يبتكرون أسماء سرية لهم تبعاً لصفة طاغية يتميزون بها أو كلمة يرددونها كثيراً. فحين يسأل سجين عن السجان الذي يحرس الساحة اليوم، يجيبه رفيقه: ابن الشرموطة، أي الذي يكثر من استخدام تلك الشتيمة.

ومن اللافت أنه في حال ذُكِر اسم السجان الكامل في أدب السجون، فسيكون على الأرجح ضابطاً برتبة عالية، على سبيل المثال العقيد عبد الكريم سلامة. صيت ذلك الضابط يتجاوز حدود السجن ولا بد أن تكون المقابلة معه حدثاً فاصلاً جديراً بالذكر. مجرد ذكر الاسم كاملاً يوحي بأنه الآمر الناهي.

إن الجهل بأسماء السجانين يذكرني بالصيغة الجمعية والغائبة (هم) التي تكلمت عنها أثناء تناولي لمنظور الراوي. غير أني وجدت نصاً واحداً يختلف عن كل النصوص الأخرى من هذه الناحية: **خمس دقائق وحسب** لهبة الدباغ. ففي نصها تذكر الكاتبة أسماء كثير من المحققين والضباط والجنود والجلادين ومدراء السجون: ناصيف خير بيك رئيس الفرع، والرائد عبد العزيز ثلجة والمجند حسين. يعج النص بالأسماء والرتب من هذا القبيل، رغم تحفظ الكاتبة الواضح على أسماء السجينات، فلا تذكر سوى الاسم الأول والحرف الأول من الكنية. السؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ هو كيف عرفت كل هذه الأسماء؟ كيف كشفت عن شخصية المحقق بعد لقاء أو لقائين معه؟ للأسف النص لا يعطي إجابة على تلك التساؤلات. أعتقد أن السبب هو تداول أسماء المحققين في مهاجع السجينات، مما يعني أن الكاتبة تعرف الأسماء سلفاً، فتربطها بوجوه المحققين والجلادين الذين

تقابلهم. هذا يعني كذلك أنها قد تكون أدلت بأسماء غير قادرة على التحقق من صحتها. إذ قال أحد السجناء السابقين لي ذات مرة إن عبد العزيز ثلجة لا يقابل «زبائنه» إلا معصوبي الأعين. وهذا يجعلني أخمّن أن احتمال رؤية هبة الدباغ لثلجة بأم عينها ليس وارداً. ولكن يبدو أن لا شيء يقف في طريقها، فهي تذكر أسماء المحققين فعلاً حتى ولو كانت معصوبة العينين أثناء لقائها معهم. لا شك أن الإدلاء بالأسماء الكاملة في غاية الأهمية، ولكن ذكر طريقة التعرف على الضباط لا يقل أهمية إن أردنا استخدام الشهادة كوثيقة تاريخية أو قانونية.

سؤال آخر راودني أثناء قراءة كتاب هبة الدباغ: كيف تجرأت الكاتبة على كشف كل هذه الأسماء؟ ألا تخشى من الانتقام؟ الجواب هو أن الكاتبة تمكنت بعد إطلاق سراحها من مغادرة سوريا والزواج من سوري يحمل الجنسية الأمريكية، وانتقلت بعد ذلك إلى كندا. وهناك كتبت شهادتها دون الخوف من انتقام النظام السوري من أفراد عائلتها، فقد قضوا جميعاً أثناء أحداث حماة عام ١٩٨٢ ولم يبق لها أحد. هي تسكن حالياً في الأردن، البلد الذي آوى الكثير من الإخوان المسلمين الهاربين من بطش الأسد. هذا يعني أن الحرية التي تتمتع بها الدباغ مقارنة مع الكتاب الآخرين عززت من صراحتها بخصوص هوية السجانين. فضلاً عن رغبتها الجامحة بإزالة القناع ليس عن النظام فقط، وإنما عن وجوه الأشخاص الذين جعلوه ممكناً. هذا هو مطلبها الأساسي، والذي يتضح أكثر حين تعطف على سجانٍ طيب ولا تذكر سوى الحرف الأول من اسمه: س.

ولكن مهما كانت درجة صراحتها بخصوص الأسماء، إلا أن القاعدة العامة هي امتناع الكتاب عن ذكر أسماء السجانين. كما أن جميع خياراتهم - ولا أستثني الدباغ - نابعة عن موقعهم كضحية، حيث أن ثمة إمكانيات أخرى لم يستثمرها الكتّاب السجناء، ولكني وجدتها في روايات عبد الرحمن منيف على سبيل المثال. لا بد أن منيف قد عانى من الأنظمة الديكتاتورية في الشرق الأوسط، ولكنه لم يعتقل. روايته عن السجن ليست وليدة الذاكرة المثقلة بالعذابات إذن، وخياراته الأدبية لا تقع تحت تأثير مظلومية أو وضع أمني معين، لذلك نراه في رواية **شرق المتوسط** قادراً على تكريس ألقاب توصيفية وأكثر تنظيمية، كأن يسمي السجان الذي يلقي الأوامر (آغا) والذي ينفذها (عبد)، فيشطر عالم السجانين إلى قسمين.

وكذلك يفعل يوسف إدريس في روايته **العسكري الأسود**. فبالإضافة إلى منحه للسجان اسما عادياً (عباس محمود الزنفلي) يطلق عليه لقب العسكري الأسود. هذا اللقب يحمل شحنة عاطفية واضحة، ويخبرنا أشياء عن طريقة تفكير الإنسان العادي (أي ليس السجين) بخصوص السجان. وبما أن منيف وإدريس لا يعتمدان على صورة ذهنية معينة، نجدهما يمنحان السجان أسماء خيالية تضفي بعداً جديداً على القصة.

ما زالت هذه التقنية غير مكتشفة من قبل كتابنا السوريين الذين سبق اعتقالهم فعلياً. ولكن ذلك لا يعني أن الشخصية مجهولة الاسم التي يرسمونها في أدبهم ليست جديرة بالاهتمام، بل هي في غموضها وتجريدها وعموميتها قادرة على توصيف شخصية السجان بشكل يليق تماماً بسوداوية التجربة.

مظهر السجان

ما زلت أذكر كيف قالت حسيبة عبد الرحمن متهكمة: «سجانو هذه الأيام شقر وبعيون زرقاء!». ليس صعباً إذن أن أحصل خلال لقاء ودي على توصيف واقعي للسجان، ولكن السؤال الأهم في معرض بحثي هو كيف يتم تصوير السجان في أدب السجون السوري، وبخاصة أن لذلك دلالة كبيرة على البعد النفسي للعلاقة بين السجين والسجان. ويمكنني القول إني بعد النبش في جميع النصوص لم أقابل سجاناً واحداً جميلاً. وأورد على سبيل المثال وصف غسان الجباعي للسجان في مسرحيته «الشقيقة»: «يا زهية.. أين اختفيت.. هل صدقت ما قالوه.. خفت من كروشهم المدلوقة.. خفت من أسنانهم.. أسنانهم من حديد.. جنازيرهم من حديد.. أعقاب بنادقهم.. جدرانهم.. جزماتهم.. أحلامهم أفكارهم.. وحتى نساؤهم من حديد.. ولكن قلوبهم..آه يا زهية لو تعرفين قلوبهم، ورؤوسهم!».

هؤلاء السجانون الذين وصفهم الجباعي ليسوا بشراً. يبدو أن الكاتب لا يجد فائدة من وصف السجانين بأسلوب واقعي، فيحاول النفاذ إلى شخصيتهم عبر ما يصله بهم: الألم! والنتيجة هي شخصية معدنية كما رأينا. أذكر كيف استنكر الجباعي أثناء لقاءنا: «لا أدري كيف يهتم بعض الكتاب إلى هذه الدرجة بوصف كسرة البنطال في قصصهم!». كان يقصد: أين الألم؟! أين الغضب؟! والحقيقة أني بعد التهامي لهذه الكمية الكبيرة من أدب السجون، بت أتفهم ألا يحتمل الجباعي البنطال المكوي وسط الأرواح والأجساد المجعلكة. فما بالك حين يتناول الوصف السجان نفسه؟

لم أجد في أدب السجون وصفاً دقيقاً، لا لمظهر السجانين، ولا لمظهر السجناء. ولدي انطباع أن الكتاب يصفون السجناء أقل من السجانين. ربما يكمن السبب في جدية الأحداث، وإن حصل وتمّ وصف السجين، فسيكون ذلك بعد التعذيب في أغلب الأحيان: أقدام متورمة، ملابس ممزقة.. إلخ، مع أن ذلك يعبر برأيي عن السجان وأفعاله أكثر مما يعبر عن السجين. لذلك أستنتج أن الكتّاب مهتمون بالسجان، ولكنهم لا يدرون كيف يتعاملون معه، فالوصف الواقعي والدقيق لمظهره يستخف بأفعاله. قلما وجدتُ فقرات تخبر أن السجان يرتدي ملابس مدنية مثله مثل غيره، كما هو معروف عنه. ربما يدرك الكاتب أن ليس كل قارئ على اطلاع على القدرات الوحشية لبعض شركائنا بالإنسانية، أو أن يتخيل حياة السجن، لذلك نراه لا يفرّط بزمام الرواية لصالح واقعية لا تقدم ولا تؤخر.

يكتب علي الكردي في **الرحيل**: «قبيح وجه الجلاد، خانق وجه العتمة، والضوء شلال جليل يتدفق ساعة اشتعال». تدور قصته حول أمنية أمّ بإطلاق سراح ابنها قبل موتها، والفقرة التي ورد فيها ذكر الجلاد لا تخص الجلاد الفرد، وإنما المواجع التي ترافق ابتعاد الأم عن ضناها. ومع ذلك استعار الكاتب وجه السجان ليدل على قباحة السجن، وبذلك يصبح السجان وجه السجن بأكمله. يستخدم علي الكردي مجاز الجزء عن الكل، فيوظف تفصيلاً معيناً ليدل به على العام. وبذلك يصبح السجان رمزاً للسجن بأسره، ولكل شيء يقف في طريق الحرية، مثله مثل الجدران والقضبان. ويسحب الكاتب من السجان فاعليته حين يتجاوز ملامحه البشرية ويجمدها بهذه الطريقة، كما

يجعل صفاته غير قابلة للتغير، غير أن نتيجة أخرى سوف تترتب على مصادرة الإنسانية من السجان، وهي أن السجان الذي يتساوى مع السجن ليس بشراً. ومن أجل محاكمة الجرائم يُفترض أن نقف أمام مجرم من لحم ودم. فقط الأفراد مسؤولون عن أفعالهم وبالإمكان محاكمتهم. أما السجان المجرد، الرمز، فلا يمكن تحميله المسؤولية.

ونستنتج الأمر نفسه، أي أن الكتّاب يستهدفون في غالب الأحيان السجن وليس السجانين الأفراد، عبر مقارنة هوسهم بوصف المكان مع ضعف تدقيقهم بالسجان. فلا بد أن يعرف القارئ طول المهجع وعرضه وارتفاعه، وعدد النوافذ وحجمها، وطريقة توزيع المساحة بين السجناء، ولكن ليس ضرورياً معرفة شيء عن السجان. في غالب النصوص السجان ليس أكثر من قطعة أثاث ضئيلة الأهمية. ويعزز انصهار السجان في السجن كمكان ما ذكرته قبلاً عن الصيغة الجمعية وجهل الاسم.

ونلمس الظاهرة ذاتها لدى الكتاب غير السجناء، إذ كم مرة جاءت كلمتا السجن والسجان لا تفصلهما سوى واو العطف. ومع ذلك ثمة فرق بين أدب السجناء من جهة وغير السجناء من جهة ثانية. وسأضرب على سبيل المثال فقرتين، أُخذت الأولى من رواية **السجن** لنبيل سليمان، والثانية من قصة **بقع شوكولا** لجميل حتمل. ولقد اخترت الفقرتين لأنهما يصفان الحدث نفسه، أي لحظة الاعتقال، ولأني أعتقد أن لحظة الاعتقال هي لحظة مواجهة السجين لسجانه للمرة الأولى فيكون متنبهاً لشكله وملامحه.

يكتب جميل حتمل: «تحاول أن تتنفس الصعداء وأنت تتجاوز المدخل. ولكنهم يقفزون مع الليل بوجوههم الكريهة وعيونهم الناتئة. تضم الكيس بقوة وتحاول أن تركض، متذكراً إعادة الجريدة التي كنت ستوزعها عند الفجر. يحيطون بك من كل جانب، تنظر إلى الشباك، ترى وجه أختك الصغيرة الممتلئ ببقع الشوكولا...». بالمقابل يكتب نبيل سليمان: «باب السيارة يُفتح، ثم يُغلق، ثم سمع صوتاً يأمره برفع يديه، فاستجاب بعد لحظة، وهربت من رأسه كل المخططات، ورأى شاباً طويلاً، نحيفاً، يأتيه من الخلف شاهراً مسدسه، هو وظلّه، بينما يتقدم منه ثلاثة آخرون، شاهرين أسلحتهم أيضاً، ثم سمع صوت الكلبجة فوق معصميه».

لا نحتاج إلى جهد كي نكشف عن التباين بين المشهدين. الفرق الأول هو أن سليمان يستخدم منظور الراوي العارف، أما حتمل فيستخدم صيغة المخاطب التي تحاول التشبث بانتباه القارئ، فلا تبتعد عن الحدث عندما يخاطب الكاتب نفسه أو القارئ الذي قد يمر بالتجربة ذاتها. وبينما تمر لحظة الاعتقال مرتبة منظمة لدى سليمان، يضطرب الزمن ويقاوم في مشهد حتمل. والأمر الذي يهمنا هنا هو وصف أفراد الدورية التي جاءت لتنفيذ الاعتقال. يصف سليمان شاباً طويلاً نحيفاً، بينما يصف حتمل وجوهاً كريهة وعيوناً ناتئة. يصفهم سليمان من الخارج (كما يراهم)، أما حتمل فيلونهم من الداخل (كما يشعر بهم). كيف ينبغي فهم هذه الفروق؟ لماذا يريبنا مشهد سليمان بهدوئه ورتابته، ولماذا نثق بمشهد حتمل الضاج بالخوف؟ هل محض صدفة أن يكون التعبير الوصفي لكاتب غير سجين، والتعبير العاطفي لكاتب سجين؟ قد تقف تجربة الكاتب القاسية أمام الحيادية، ولكنها تضفي إحساساً وألماً لا نجدهما إلا في أدب السجناء الحقيقيين.

الخلفية الاجتماعية للسجان

ليس بجعبتي نصوص كافية حول خلفية السجان الاجتماعية. إلا أنني وجدت مثالين حول البيئة التي نشأ فيها. المثال الأول هو قصة «الشرطي» لجميل حتمل. ربما لا يمكنني تصنيف هذه القصة ضمن أدب السجون رسمياً، لأنها كُتبت قبل أن يدخل حتمل السجن، ولكنني أستخدمها، لأنها تمنحنا فكرة حول ما يعرفه السجناء عن رجال الشرطة قبل أن يدخلوا السجن. تدور القصة حول سامي الذي يحب الشعر ويعشق إحدى قريباته. ولقد وعده أبوه أنه سيخطبها له حالما يجد عملاً جيداً. ولكن المشكلة أن سامي لا يحب الدراسة، ورسب عدة مرات في الثانوية. عائلته ليست ثرية، وأصلها من الريف الذي انتقل مؤخراً إلى المدينة. وفي يوم من الأيام يناديه والده ويسأله: «إلى متى ستبقى على هذه الحال.. لا عمل ولا علم!». وينقطع المصروف عنه، فيقرر أن يغادر منزل والده بشكل نهائي. يعمل فترة في البناء، ولكنه يُقال لأنه لا ينجزه بشكل جيد. وبعد ذلك يسمع عن مسابقة أطلقها سلك الشرطة، فلا يتردد على الإطلاق، ويسجل اسمه، ويتم قبوله في الشرطة. ها هو الآن قادر على الزواج من محبوبته! ويشتري بمرتبه الأول فستاناً لها وبضعة دواوين شعرية، وبمرتب الشهر الثاني يدفع إيجار بيته، وبمرتب الشهر الثالث يشتري صحوناً وملاعق وطناجر وكراسٍ خشبية وسرير معدني. ولكنه يفقد سعادته في الشهر الرابع، لأن مرتبه ليس كافياً لاستئجار منزل تزوره الشمس.

المثال الثاني هو فقرة من رواية **الشرنقة** لحسيبة عبد الرحمن. تدور القصة حول فتى من عائلة فقيرة يعشق صبية جميلة. يلاحقها في طريقها إلى المدرسة ويحمل لها حقيبتها. ولكنه حين يتقدم لطلب يدها، يرفضه والدها قائلاً إن عائلته ليست قدر المقام. ومن شدة يأسه يتطوع في الجيش، ليصبح مع مرور الزمن ضابطاً. يبدأ عمله في المخابرات، لأنه أثبت جدارة في كتابة التقارير عن أبناء قريته. وهنا يفكر بالتقدم مرة ثانية لخطبة محبوبته، ولكن الوالد يرفضه بأدب هذه المرة قائلاً إن ابنته ما زالت صغيرة. ينتظرها ثلاثة أعوام ويفقد الأمل حين تنجح في الثانوية وتبدأ بدراسة الطب.

ورغم أن القصتين مكتوبتان بأسلوب أدبي مختلف، إلا أن الشبه واضح في الخلفية الاجتماعية لخادم الحكومة أو النظام. هو من بيئة فقيرة، غير نافع في المدرسة، وكابد الفشل تلو الآخر في إيجاد مهنة مناسبة والارتباط بمحبوبته. الطريق الوحيد المفتوح أمامه هو الشرطة أو الجيش. ولكن الوظيفة لا تحسّن وضعه إلا قليلاً، ويبقى عاجزاً عن تحقيق ما يطمح إليه.

يبدو أن ثمة صورة ذهنية أزلية لدى الكتّاب حول السجان. في رأيهم، فقره وضآلة فرصه الاجتماعية وطموحه الكبير يجعلونه عرضة لتقبل أي مهنة. غير أن ثمة تفصيلاً مهماً آخر بخصوص السجان، حيث أن الكتّاب لا يترددون كثيراً بذكر لهجته العلوية في حال كان يتكلمها. فهي ليست لهجة كغيرها من اللهجات، إذ ينبغي عليك أن تصاب بالهلع إثر سماعها. حين يتكلم الضابط أو المحقق أو السجان اللهجة السورية بالقاف، أو يتلفظ بعض المفردات، فالاحتمال كبير أن يكون علوياً. بعض الكتاب لا يشيرون بشكل مباشر إلى الطائفة، بل يكتفون بالإشارة إلى أن السجان يتكلم لهجة جبلية ثقيلة. العارفون يدركون وقتها ما المقصود، إذ أن ثمة سراً علنياً في سوريا مفاده أن الرئيس السابق

حافظ الأسد ميّز أفراد طائفته الصغيرة نسبياً بالحصول على وظائف ومناصب في الجيش. فعل ذلك بغية تمتين قبضته في البلد وتحسين مصير أبناء طائفته.

طبعاً هذا لا يعني على الإطلاق أن معظم السجانين ينتمون للطائفة العلوية، فمن الممكن جداً أن يكون السجان سنياً من حلب أو أي مدينة أخرى. بيد أن ذلك لن يلفت انتباه كتّابنا، أو أنه ليس جديراً بالذكر. فعبر التركيز على خلفية بعض موظفي السجن العلويين، يطمح الكاتب إلى الربط بينهم وبين الرئيس. هل هذا يعني أن الرئيس هو السجان الأكبر؟ سوف أتطرق إلى ذلك في فصل قادم.

وفي سياق مناقشة الخلفية الاجتماعية للسجان، بودي أن أنوه إلى مجموعتين من السجانين: المجندون إجبارياً والبلديات. المجند هو شاب صغير فوق سن الثامنة عشر، وقد تمّ فرزه صدفة إلى السجن ليقضي فيه خدمته العسكرية. يبدأ الشاب مسيرته ببراءة وجهل بحياة السجون، ولكن قد يفقد براءته مع مرور زمن الخدمة ويتحول إلى جلاد حقيقي. وقد كتب مصطفى خليفة في **القوقعة** عن تلك الظاهرة.

أما المجموعة الثانية فهي «البلديات» أو الجنود السجناء: الفارّون من الخدمة العسكرية والمجرمون والمغتصبون واللصوص والمدمنون على المخدرات. هؤلاء يُجبرون على أخذ دور السجان أو الجلاد على عاتقهم. في السجون «العادية» يقومون بتوزيع الطعام والتنظيف، لذلك أطلق عليهم لقب البلديات، لأنهم يقدمون الخدمة التي ينبغي على البلدية أن تقدمها. أما في تدمر، فيزوَدون بالسياط والعصي وتتسع باقة مهامهم. هؤلاء قادرون كغيرهم على إهانة السجناء وإيلامهم، لذلك يتساءل مصطفى خليفة في **القوقعة**: «الكثير من السجناء عرف الكثير من البلديات: هم من قراهم نفسها وبلداتهم ومدنهم وأحيائهم، وتبقى الأسئلة نفسها مطروحة: ولكن لماذا؟.. لماذا هو لئيم بهذا القدر؟.. ماهي دوافعه النفسية؟.. هل القسوة والسادية المتأصلة أو العارضة التي تنتقل بالعدوى؟ أم هي روح القطيع؟!».

رغم احتمال أن الكتاب لم يكتبوا عن البلديات إلا من باب الوصف أو بغية التأكيد على انعدام الأخلاق أو نسبة الإجرام بين جماعة السجانين، أرى أن لاطوعيتهم الحرفية - فهم سجناء أيضاً - قد تصلح تعبيراً ورمزاً للاطوعية المستترة لبقية السجانيين الاحترافيين. فالظروف التي تجعل من الإنسان سجاناً للأبرياء وجلاداً لهم لا يمكن أن تسمى صحية بأي شكل من الأشكال. يا لهول ما قد تفضي إليه خلطة الفقر والطموح المقموع والمحسوبية الطائفية بالإنسان!

أيديولوجيا السجان

يُساق بطل رواية مصطفى خليفة **القوقعة** بعد اعتقاله إلى مبنى الأمن الذي يتوسط العاصمة، وبعد دخوله من الباب يصيح أحدهم من آخر الممر: «أهلين موسى.. شو؟! أخضر ولا أحمر؟»، فيجيبه الخفير: «كلّو أخرى من بعض». يسأل الأول زميله فيما إذا كان المعتقل الجديد من الإخوان المسلمين أم شيوعي، والثاني يجيبه أنه لا يهتم. بهذه الطريقة لا يعبّر فقط عن قرفه من

الأيديولوجيات التي يعتنقها المعتقلون السياسيون، بل عن الفراغ الأيديولوجي الذي يعاني منه أيضاً. ورغم أن «الأخضر» و«الأحمر» مختلفان، وموقف النظام منهما ليس واحداً تماماً، إلا أن السجان لا يجد أي فرق. طالما أن كلاً من الحزب الإسلامي والحزب الشيوعي يعارضان النظام، فلا فرق بينهما.

ماذا يحكي أدب السجون عن أيديولوجية السجان؟ ليس الكثير للأسف. ما عدا المواجهة الجسدية بين السجان والسجين - أي التعذيب - ليس هناك أي مواجهة كلامية أو أيديولوجية بينهما، بخلاف طبعاً بعض الشلالات من الشتائم الاحترافية. ولا يعبر السجان عن تعاطفاته الفكرية إلا عبر الأفعال الخشنة، كالدعس على القرآن مثلاً. باستثناء السجان الذي كلف نفسه عناء نصف ساعة من الشرح لأولئك «الكلاب» (قصده الأخوان المسلمون) أن الوطنية أهم من الدين. والسؤال الذي يطرح نفسه فوراً هو فيما إذا كان السجان قد فكر سلفاً بكلامه أم أنه يقلد النظام كالببغاء. إذ يحصل كثيراً أن يتبنى الناس أطروحات من هذا القبيل بغية التسلق، وليس عن قناعة شخصية أو دراية.

على سبيل المثال، شعارَا حزب البعث، الوحدة والحرية، منتشران ويُجبر الناس على ترديدهما إلى درجة فقدان كل معنى. هاتان الكلمتان تدخلان الأذن اليمنى لتخرجان من اليسرى مباشرة. أيديولوجية البعث تضخمت بشدة، والعنف الممارس ضد المعارضة السياسية سرّع الكساد الأيديولوجي للنظام. إذ كيف يمكن أن نصدق شعار الحرية، إذا كنا طوال الوقت خائفين من الاعتقال؟ وكيف نصدق شعار الوحدة إذا كنا نعنّف بعضنا هكذا؟ لا أعرف ماذا يعني هذان الشعاران بالنسبة للسجانين، هذا إن كان لهما أي معنى لديهم. ولكن هل هذا مهم؟ الفراغ الأيديولوجي كبير، ولو سألنا الخفير موسى عن الوحدة والحرية، فسوف يجيبنا على الأغلب: كلو أخرى من بعض!

أما شعار البعث الثالث «الاشتراكية»، فهو لا يقل إشكالية. إذ أن النظام يروّج أنه اشتراكي، بينما جزء كبير من معتقليه السياسيين هم من الاشتراكيين والشيوعيين. دعونا ننظر إلى المرافعة الأدبية التي قدمها فرج بيرقدار أمام محكمة أمن الدولة في ١٩٩٣ والتي أرفقها في كتابه **خيانات اللغة والصمت**. يطرح بيرقدار فيها تساؤلات عن فحوى الاتهام أنه يريد عرقلة النظام الاشتراكي. والإثبات الذي يقدمه النظام هو أنه ضد النظام، أي أن أي شخص يعارض النظام سوف يُتهم بمعاداة الاشتراكية. ولكن هل النظام اشتراكي فعلاً؟ وهل يعرقل المعتقلون التطبيق الاشتراكي المزعوم؟ يجيب الكاتب بالنفي على السؤالين ويميط بذلك القناع عن «حقيقة الصورة الكاريكاتيرية لغيرة السلطة على الاشتراكية». عبر التلاعب باللغة والخطاب السياسي يحاول النظام إضعاف المعارضة، فالصراع بالنسبة للنظام غير مبني على مبادئ أو قناعات يجب الزود عنها مهما كلف الأمر، وإنما على الدفاع عن السلطة بغض النظر عن أي محتوى أيديولوجي. دعونا لا ننسى أن البلدان الأكثر قمعاً للشيوعيين والاشتراكيين عالمياً هي البلدان العربية الاشتراكية.

كما يؤكد لؤي حسين في **الفقد** أن الأيديولوجيات لا وزن لها في السجن، يقول حرفياً: «أنا أدعي أني أضحي بجسدي وكرامتي ومستقبلي وعواطف أمي في وجودي في هذا المكان، وهم يدّعون الدفاع عن الوطن والسيادة ومصالح الشعب بما فيها مصالحي عبر وضعي على السلم [آلة التعذيب]. هم

يعتبرون أني مغرر من الإمبريالية أو عميل لها، وأنا أرد لهم تهمة العمالة وأن الإمبريالية أضلت رشدهم. كلانا يعادي الإمبريالية وهي تحبنا على ما نحن فيه. هم يحللون أي شيء بادعاء حماية الوطن، وأنا أحلل ذلك. هم يعتبرون أنفسهم يعبرون عن مصالح الشعب، وأنا كذلك. والسلم يحتار بيننا..».

يمكننا الاستنتاج مما سبق أن السجان لا يفكر غالباً ولا يراجع جدوى أفعاله، لذلك هو قادر على تجاوز الحدود الإنسانية دون تأنيب ضمير. لا شيء يقف في طريقه. أين هي حدود الألم؟ متى ينبغي إيقاف التعذيب؟ حين يعترف السجين؟ أم حين يتخلى عن السياسة؟ أم حين يكفر بكل الأيديولوجيات؟ لعل هذا النقص في الوعي لدى السجان، وانعدام الهدف الواضح في منظومة السجن، هما السبب في عشوائية العنف والإفراط بالتعذيب في السجون السورية. النظام قادر على تحقيق أهدافه بنصف العنف الذي في رقبته، ولا يحتاج إلى هذا الكم من الألم لشل المعارضة نهائياً. وقد جاء أدب السجون بغية توثيق هذه العدمية.

فهم السجان

أداة في يد النظام

«ولكن إذا استمريتِ على هذا المنوال، سوف تشملين حافظ الأسد بتعريفكِ للسجان!»، هذا ما قاله لي أحد معارفي حين كنا نناقش حدود بحثي: من هو السجان؟ هل أقصد فقط ذلك الشخص الذي يملك مفاتيح المهاجع في جيبه ويحرس المكان؟ أم أشمل كذلك الشخص الذي يقوم عرضاً أو بشكل منتظم بانتهاك جسد السجين؟ وماذا عن المحقق الذي لا يمس جسد السجين عادة؟ وماذا عن أشكال التعذيب غير الجسدية؟ وماذا عن أشباه القضاة - في حال تمّ استدعاؤهم - الذين يحكمون بالحبس دون تشغيل أدمغتهم أو قلوبهم؟ هل سيكون لبحثي معنى في حال ركزتُ فقط على الشخص الذي يملك مفاتيح الزنزانة؟ بالطبع لا، منظومة الحبس السياسي أعقد من أن تسمح بذلك. وبعد أن شجعني الكتّاب عبر ربطهم بين السجان ومنظومة السجن بأكملها اخترتُ التعريف الواسع التالي للسجان: هو كل شخص يخدم منظومة السجن ويجعله بطريقته ممكناً. وفعلاً، هذا التعريف يشمل حافظ الأسد!

وقد وجدتُ في كتاب **المراقبة والعقاب** لميشيل فوكو سنداً لفكرة أن السجن أعقد مما نتصور. قد تكون المقارنة بين السجان السوري الحالي من جهة والجلاد الأوروبي الذي عاش في القرن السابع عشر من جهة أخرى، مصطنعة بعض الشيء. ولكنني أسبر فعلاً شبهاً بينهما فيما يخص علاقة السجان بالحاكم: السجان كأداة في يد الحاكم. يكتب فوكو عن جريمة تمسّ الحاكم نفسه، لأن القانون يعبر عن مشيئته. الجريمة تمسّ جسد الحاكم مباشرة، لأن قوة القانون هي قوة الحاكم. ونظراً لسلطته غير المحدودة، فإن الديكتاتور السوري الذي عاش في القرن العشرين أقرب إلى الحاكم المطلق الذي ينتمي إلى ما قبل الحداثة. ورغم أننا في سياق أدب السجون مضطرون إلى فهم الجريمة سياسياً، وإلى عدم حصر «القانون» بمعناه الضيق، إلا أنه يمكن النظر إلى جريمة السجين السياسي السوري على أنها تمس الحاكم شخصياً وجسدياً.

ويرى فوكو أن العقوبة التي ينزلها الحاكم بالمجرمين قد تكون مباشرة أو غير مباشرة، حسب درجة المساس بشخص الحاكم. جسد المحكوم عليه (هنا: السجين السياسي) هو النقطة المفصل التي تنصب عليها نقمة الحاكم، هو المكان الذي يتوجه إليه الثأر وتثبّت السلطة عبره اختلال موازين القوى. وإذا حاولنا التفكير بدور السجان (أو الجلاد) ضمن هذه اللعبة، فسنرى أنه ليس أكثر من كماشة يلتقط بها الحاكمُ جسدَ السجين. في النقطة المفصل يتحد الحاكم والسجين عبر الشخص الوسيط الذي ينقلب بدوره - حرفياً ومعنوياً - إلى مجرد أداة في يد الحاكم، دون أن تتسخ يدا الأخير مباشرة بالدم والمخاط وحشرجات الألم.

شخصية السجان متواجدة دائماً في أدب السجون، تماماً كما في السجون. ولكن هل ثمة أثر للرئيس؟ وهل بإمكاني تعقب وجوده عبر أفعال السجان والأجواء الطاغية في السجن؟ هل ثمة صلة

أداتية واضحة بين الرئيس والسجان في أدب السجون؟ سأورد فيما يلي بعض المقتطفات التي لمحتُ فيها ظلال الرئيس في السجن، وأتمعن بطريقة تمثيله.

في **القوقعة** يصف مصطفى خليفة إحدى الصباحات في سجن تدمر: «منذ الصباح يعمّ ضجيج مكبرات الصوت. أرجاء السجن وما حوله تبث الأناشيد الوطنية والأناشيد التي تمجد رئيس الدولة وتسبغ عليه صفات الحكمة والشجاعة وتصفه بأوصاف عديدة: فهو المفدى، القائد العظيم، المعلم، الملهم. تذكر أفضاله العميمة على جميع أبناء الشعب: فلولاه لما بزغت الشمس، وهو الذي يمنحنا الهواء لنتنفس، والماء لنشرب.... نحن السجناء جميعاً نقف في الساحات في صفوف منتظمة. ولأول مرة منذ مجيئي إلى هنا سمحوا لنا بالوقوف ضمن الساحة مفتوحي الأعين. أعطوا واحداً من السجناء ورقة، ومما هو مكتوب عليها يهتف، فنهتف وراءه: بالروح بالدم سنفدي رئيسنا المحبوب والمعبود».

عبر هذه الفقرة نستنتج أن الرئيس متواجد فعلياً في السجن، إلا أن حضوره أثيري: هو في كل مكان، وليس في أي مكان، ينفذ إلى جميع الزنازين دون أن يتأثر أو يصاب بمكروه. عبر هذه الطريقة المؤثرة، يحاول الكاتب إدخال الرئيس إلى مسرح الرواية، لنرى كم هو صعب فصله عن المنظومة، إن لم يتحد بها كرمز.

ولكن الرئيس يقترب بين الحين والآخر أكثر فأكثر، كما حصل على سبيل المثال في سردية الانتخابات التي وردت مرتين في أدب السجون، وتطرقتُ لها في فصلٍ سابق. في يوم شتائي من عام ١٩٨٥ يُفاجأ سجناء سجن حلب المركزي/المسلمية بأغانٍ وطنية تصدر عن راديو السجن. وقبل ذلك كان «الأمن» قد أمر بتزيين السجن بالأعلام وصور الرئيس. أما في الجناح السياسي (المستودع)، فاقتصر الأمر على صورة كبيرة للرئيس في نهاية الممر كي يراه الجميع أثناء الدخول أو الخروج أو التحرك فيه. وطبعاً فهم السجناء السياسيون مباشرة ما هو المطلوب منهم، وسوف أورد مقتطفاً من **الشهادة** لبدر الدين شنن: «بكل تأكيد هي ليست دعوةً لممارسة حق من حقوقنا، إنها إرغام وإخضاع ضمن علاقة القهر القائمة بين السجان والسجين».

هذا يعني أن السجناء رأوا في سيرك الانتخابات وسيلة لإخضاعهم من جانب سجانيهم. وليست صورة الرئيس والتغني باسمه إلا بغرض الإمعان في مزيد من الخضوع. في هذا المشهد يصبح السجان حرفياً ذراع الرئيس الأثيري، وتصبح عملية الإخضاع ملموسة، بل تصل إلى ذروتها، وتتوضح الوظيفة الأداتية للسجان: السجانون هم الذين يدعون السجناء لقول نعم للرئيس، ويناقشونهم، ويتخذون الإجراءات في حال رفضوا. وحين يرفضون فعلاً، يأمرونهم بالخروج من زنازينهم بملابسهم الداخلية فقط، كي يقولوا «نعم» غصباً عنهم. برأيي من غير الممكن أن تكون الوظيفة الأداتية للسجان أكثر جلاءً: السجان ليس أكثر من كماشة الرئيس التي يلتقط بها أجساد السجناء. أما هو، فيبقى أثيرياً، حاضراً وغائباً في الوقت عينه. لا يذكر الكاتب اسمه الكامل ولا يُناقش أصله وفصله. كل شيء يبقى في سياق السجن، ولا وجود للرئيس دون السجن والسجان. ومع ذلك يحتفظ هذا الحدث بالذات بفرادته، لأنه من النادر تحدي الرئيس (المجرد) بهذه الطريقة المباشرة

من قبل السجناء الذين سيكررون «جريمتهم» حتى داخل السجن. يُمكننا اعتبار هذا الحدث من الأدلة الدامغة على عدمية نظام السجن السياسي الذي يهدف لقمع المقاومة أولاً وآخراً، إذ يقول كاتب **الشهادة**: «وإذا كان هناك من إيجابية لمحاولة فرض الاستفتاء علينا، فهي تحديداً، بالنسبة لمن رفضوا التصويت، قد عززت الثقة بالنفوس المقهورة، وجبرت انكسارات ذليلة، وجددت الإرادة. كل منا صار يشعر أنه صار أقوى من السابق، أنه غدا أقوى على تحمّل السجن».

تتجلى الوظيفة الأداتية للسجان كذلك عبر تتبع كثافة التعذيب. إذ يذكر مصطفى خليفة في **القوقعة** أكثر من سبب لارتفاع معدل التعذيب أو تراجعه. ففي الصيف يتراجع التعذيب، ليرتفع مجدداً في الشتاء. والسبب هو أن السجانين يكونون مرهقين من الحرارة وليس لديهم طاقة على تنظيم «حفلات» التعذيب. وفق قاموس السجن يستخدم مصطلح «حفلة» للدلالة على عملية تعذيب منظمة. بيد أن السجناء لا يكفون عن التفكير بالأسباب غير المباشرة لارتفاع وتيرة التعذيب الفجائي. فإذا حصل مثلاً أن شدّ الجلادون قبضتهم بعد فترة من الرخاوة، يظن السجناء أن النظام واقعٌ في مشاكل ويحاول الثأر من السجناء الضعفاء. وبما أن السجناء مقطوعون عن العالم الخارجي، يجمح خيالهم إلى درجة يظنون معها أن تحولات سياسية كبيرة أو انقلابات في طور التحضير. يبدو أن السجناء يربطون بين سلوك السجانين والنظام خارج السجن، فيؤكدون على الوظيفة الأداتية للسجانين، وعلى أنه الحلقة الأولى في سلسلة معقدة من تشابكات السلطة.

وربما يمكننا التأكد من أن السجان ليس أكثر من كماشة في يد النظام عبر قصة مهجع البراءة التي رواها مصطفى خليفة في **القوقعة**. ففي سجن تدمر توجد صالة مخصصة للأشخاص الذين ثبتت براءتهم بعد محاكمتهم، حيث كان المتهمون أطفالاً ما بين الحادية عشر والخامسة عشر عاماً وقت اعتقالهم. رغم الحكم ببراءتهم، لا يوجد في السجن شخصٌ واحد مخوّل بإطلاق سراحهم. هذه المحدودية في صلاحيات السجان قد تعزز لديه الإحساس بانعدام المسؤولية تجاه ما يحدث داخل السجن. وبسبب عدم قدوم أوامر من فوق، يبقى هؤلاء الأطفال مسجونين فترة تتراوح بين عشرة أعوام وخمسة عشر عاماً. هل من مثال يعبر أكثر من مهجع البراءة عن طبيعة الكوارث في حال فقد الإنسان مسؤوليته؟

السؤال الذي يطرح نفسه لا محالة هو: المسؤولية بيد مَن إذن؟ سأورد هنا مثالاً وجدته في **خمس دقائق وحسب** لهبة الدباغ: بعد تسع سنوات يُطلب من مديحة أن تحضّر نفسها للخروج من السجن، فتسأل من شدة استغرابها ما الذي حصل فجأة، ليجيبها السجان: «والله الرئيس ما كان له خبركم... والله يا حجة لو خبركم من زمن كان طالعكم.. لكن من أول ما دري قال طالعوهن!».

يحاول السجان هنا تبرئة ضمير الرئيس. المفارقة هي أنه بفعل ذلك، يؤكد على تورطه بكل شيء. ومع ذلك، فإن هذه الأساطير تفعل فعلها في سوريا: ليس الرئيس هو المسؤول عن الفظائع التي تجري في السجون، وإنما هؤلاء السيئون والأشرار الذين يخدمونه. ولكن إذا كان هذا صحيحاً فعلاً، فلماذا يحاول السجان تبرئة الرئيس؟ لماذا لا يتكلم عن نفسه؟ رغم توقعي أن لكل سجان قصة

مختلفة، إلا أنني أرجّح أن الجواب العام والأكثر تعبيراً سيكون: «أنا عبد مأمور!»، كما ذكر بدر الدين شنن في مكان ما من **الشهادة**.

إن محدودية الصلاحيات لدى السجانين الصغار وتركيزها في يد الكبار منهم، تجعل حس المسؤولية ينخفض لدى جميع الأطراف. فحين يكون الآمر ليس الشخص الذي ينفذ التعذيب، وحين يُجبر منفذ التعذيب على اتباع الأوامر فحسب، سينتج وضع خطير. يبتعد الأول عن الحدث ولا يحتاج الإصغاء طويلاً إلى أنين ضميره، فليس هو الذي ينفذ التعذيب أو يواجَه بآلام البشر. كما يجد الآخر مخرجاً لضميره، فليس هو الذي خلق الوضع. فضلاً عن أن الاثنين قادران على التملص من ضميرهما عبر الإشارة إلى سلطة أثيرية تدير كل شيء عن بعد. والنتيجة هي تحول السجن إلى لعبة في غاية الخطورة لا يتحمل مسؤوليتها أحد.

وقد يساعدنا التمحيص بالفصل بين المهام والصلاحيات بين السجانين على بعض الفهم لعمليات التعذيب الفظيعة التي تجري في السجون السورية. ففي أدب السجون تتوفر أمثلة كافية تسلط الضوء على فصل المهام بين آمر ومأمور، وأوضحها «قصة فلاح، أي فلاح». يحكي جميل حتمل فيها عن مصائر بعض الفلاحين، ومن بينهم عامر الذي تطوع في الجيش قبل أن يبلغ سن السادسة عشر. ونظراً لبنيته الجسدية القوية، يتم فرزه إلى فرع المخابرات. وهناك يقوم بتنفيذ الأمر تلو الآخر دون كلل أو مل. إذا طُلب منه وضع أحدهم في الدولاب (وسيلة تعذيب)، ينفذ الأمر دون تردد. وإذا طُلب منه تنفيذ الفلقة (الضرب بالعصا على بطن القدم)، يتبرع ببضعة ضربات إضافية من عنده كي يثبت حسن النية. وفي أحد الأيام يلاحظ عامر أن الشخص الذي أوكلوه إليه قد فقد الوعي، فيركض إلى مسؤوله الرقيب ليخبره بذلك. بيد أن الرقيب لا يقطع لعب الورق ويطلب منه أن يواصل، فهو أدرى بالسجناء الذين يمثّلون حالة الإغماء. فيعود عامر إلى شغله بشغف إلى أن يتوقف السجين عن الصراخ والحركة والتنفس دون أن يلاحظ أي شيء. وحين يأتي المرض يكتشف أن السجين ميت زهاء الساعتين. ويعاقَب عامر بحلق شعره على الصفر، ولا ندري ماذا يحل بالضابط. ولكن الكاتب يخبرنا أنه شعر بالحرج حين قابل صدفة شخصاً كان شاهداً على الحادثة.

تحاول هذه القصة شرح كيفية استشهاد بعض السجناء أثناء التعذيب. فعلى الأرجح أن التعذيب لا يتم بغاية القتل ويتوقف قبل الموت بقليل. غاية التعذيب هي كسر السجين. هذا يعني أن الفصل بين المهام قد يؤدي إلى الموت، وتعظم المأساة حين ندرك أن المسؤولية الأخيرة في يد شخصٍ لا يصله أحد. جميع السجانين المهمين والتافهين ليسوا أكثر من حلقات صغيرة في سلسلة طويلة تربط السجين بالسجان الكبير حافظ الأسد.

في الحقيقة لم ألاحظ تكريساً جلياً للصلة بين السجان والرئيس في أدب السجون، وحتى الفقرات التي يُشار فيها إليه لم تكن بذلك الوضوح. ويمكننا اعتبار رواية مصطفى خليفة **القوقعة** من أكثر النصوص صراحة بخصوص دور الرئيس. وينطبق ذلك أيضاً، وإن بدرجة أقل، على النصوص الطويلة التي تحاول عادةً الإحاطة بموضوعة السجن من كافة الزوايا، فلا تتجاوز الحاكم «المجروح». أما القصص القصيرة، فلا تتطرق سوى إلى بعض أوجه السجن، ولا تذكر الرئيس أو

تقدم تحليلاً لدوره المعقد. كما أني لم أجد نصاً واحداً يمنح الرئيس دور الشخصية الأساسية، ولا حتى دوراً ثانوياً يحيل بشكل ما إليه.

غسان الجباعي هو الوحيد الذي كرّس لغته المقفعية في خدمة ذلك الغرض. ففي قصته «حديقة الحيوانات أو بالونات يا بابا» يصف الكاتبُ القردَ الذي لفت انتباه الولد قائلاً: «وبحثنا عن ولدنا زياد في كل مكان، وفي الذاكرة. وأخيراً وجدناه يقف وحيداً مطمئناً أمام تمثال ضخم لقرد من نوع الشمبانزي طويل القامة وقور الفكين كبير الرأس كبير الأنف صغير العينين.. ولاحظتُ بصعوبة أن تسريحة شعره تشبه إلى حدٍ كبير تسريحة شعر هتلر، ولكن كان واضحاً أنه ليس ألمانياً. كان يرتدي بزة رمادية لامعة وربطة عنق حمراء منقطة. وكان يرفع يديه المتشابكتين فوق رأسه الأسطواني الأجلح وقد تدلت من بين أصابعه الطويلة سبحة سوداء براقة. وكان أحد المعجبين أو المعجبات قد طوّق عنقه بعقد من أزهار الياسمين البيضاء».

لقد تمّ نشر هذه القصة عام ١٩٩٩ من قبل منشورات وزارة الثقافة في سوريا. أمرٌ غير مفهوم، لأنني أجد في الرأس الهتلري الأسطواني واليدين المتشابكتين فوق الرأس شبهاً مع الرئيس حافظ الأسد. لا أدري كيف تمكنت هذه القصة من عبور الرقابة، على الأرجح أن اللغة المقفعية فعلت مفعولها التخديري أو أن الرقيب لم يتصور أن أحداً يجرؤ على السخرية من الرئيس. ومما يؤكد ظني هو أن قصة أخرى للكاتب عينه رفضتها الرقابة بسبب التوصيف الصريح لشخصية مدير سجن تدمر. فضلاً عن كون التبريرات التي قدمتها في الفصل الرابع حول هامش التغاضي من جانب الرقابة لا تنطبق على شخص الرئيس. بإمكان الكتّاب نقد النظام قليلاً، ولكن التقليد الساخر للرئيس غير وارد، إلى درجة قد تجعل الرقيب لا يتوقع ذلك!

رغم التقليد الساخر للرئيس في قصة الجباعي والإشارات الكثيرة في رواية خليفة، إلا أنه يبدو للوهلة الأولى أن أدب السجون يقدم السجن كمنظومة منفصلة عما يحصل خارجه، وقد يجعلنا هذا نستنتج أن الكتّاب لا يعطون السجان الأكبر، أي الرئيس، حقه. ولكن هذا ليس صحيحاً، فالأرجح أنهم يعتبرون الصلة بينه وبين قصصهم أكثر جلاء من أن تتطلب الإفصاح. كل شيء - السجن والسجين والسجان - يشير بدوره إلى تورطه، فمن دون أمره ورضاه لن تكون هذه الفظاعات ممكنة. جميع النصوص تروي تاريخ الرئيس بامتياز.

دوافع السجان الشخصية

كما رأينا، فإن أدب السجون يحكي قصة السجان بصيغة الغائب، الجمع أو المفرد. يدخل السجان مسرح الحكاية دون أن نعلم شيئاً عن اسمه أو مظهره أو أفكاره، بهذه الطريقة يُعفى من النظر إلى ذاته. وبينما يفكر السجين ويشعر ويشك ويزن الأمور، يتصرف السجان بشبه آلية. لا يتمكن القارئ من النظر في رأسه، وفيما عدا بعض الإشارات المقتضبة حول خلفيته الاجتماعية الفقيرة ووظيفته الأداتية الدونية، تبقى دوافعه الشخصية غير مضاءة.

ومع ذلك وجدت كتّاباً يشرحون سلوك السجان - بشكل مباشر أو بين السطور - عبر تركيبة شخصيته. لا يموضعون الشر في النظام، وإنما في شخصه. سأورد هنا على سبيل المثال حكاية وردت في **الشهادة** التي خطها بدر الدين شنن. يحاول الكاتب فهم الشر عبر السؤال النابع عن استنكاره الأخلاقي: كيف يمكن أن يؤذي إنسانٌ إنساناً هكذا؟ وكمن يروي لنا طُرفة، يخبرنا شنن عن الشاب الذي يتقدم بطلب التوظيف كشرطي. وبعد اجتيازه جميع مراحل التوظيف، يضع رئيسه الجديد ولاءه على المحك الأخير طالباً منه أن يبصق على الرجل الواقف وراءه. وحين يدير الشاب رأسه، يرى وجه والده مصعوقاً. وينجح الشاب بالامتحان الأخير.

برأيي نحن هنا أمام إحدى النوادر المنتشرة حول النظام، وربما علينا الاكتفاء بالسؤال الذي تتجرأ على طرحه. ولكن قد يكون الجواب مهماً للذين يستخدمون أدب السجون كمصدر تاريخي. التساؤل الذي تولّد لدي بعد قراءة قصة الشاب هو إلى أي درجة تساعدنا على فهم السجان؟ برأيي لا ينال الكاتب سوى شرف المحاولة، فمن الواضح أنه يرغب بالتشكيك في أخلاقيات السجان على حساب كل شيء. وطرحه من دون دليل. بما أن الكاتب يقدم روايته كشهادة، نحتاج إلى أدلة على أن ما يقوله يعكس الواقع. لا يمكنني ألا أشكك بالقصة، لأن الثقافة السورية تقدّس العلاقة بالأبوين، وعبر هتك تلك القدسية علناً، يخاطر النظام بسمعته ويضعف نفسه. كل ما يريد النظام أن يستعرضه عادة هو أنه يخدم الشعب ويحافظ على مقدساته وإرثه. طبعاً يفعل خلف الأبواب المغلقة ما يشاء، ولكنه يحتفظ بتفوقه الأخلاقي أمام العالم. وفي حال هتك حقوق المواطنين، فهذا لأنهم هم الذين لا يستحقون المواطنة برأيه ويشكلون خطراً على سوريا العريقة. هذه الإشاعات حول المرحلة الأخيرة للتوظيف لم تهبط من السماء برأيي. يبدو أن السوري يشك في أعماقه أن النظام قادر على فعل كل شيء. ومما يجعلني أمعن في عدم تصديق الطُرفة هو أنني سمعت مثيلتها من لاجئ عراقي في هولندا حول فترة حكم صدام حسين. كما أني وجدت على النت التهمة نفسها موجهة لتنظيم فتح الفلسطيني. كل هذا يجعلنا نحزن على حجم الارتياب الهائل الذي يعيش فيه الإنسان العربي حيال أنظمته السياسية، ولكنه لا يساعدنا على فهم السجان. لا أشك على الإطلاق أن ثمة شخصيات معينة تجتاز امتحان التوظيف دون غيرها، شخصيات قادرة على تحمل الظروف الصعبة ونفي تعاطفها مع آلام الإنسان عند اللزوم وقبول المهانة. كل ذلك يجعلنا نفهم انتشار الحكاية التي رواها شنن بين الناس، حتى ولو لم نجدها واقعية.

إلى جانب محاولة شنن وجدتُ في أدب السجون بعض الأمثلة التي قد تساعدنا على فهم دوافع السجان الشخصية. إذ قدّرت أن العنف في السجون ليس دوماً بالكثافة ذاتها ويزداد وينقص حسب الظرف أو السجان المناوب. سأحاول فيما يلي التركيز على المقتطفات التي تصور ارتفاعاً مفاجئاً في وتيرة العنف. لماذا يختار السجان تصعيد العنف الآن بالذات؟ ماذا حصل بالضبط؟ هذه المقتطفات لم تُكتب بغرض فهم السجان، ولكن من أجل فهم مصائر السجناء. لكنني أعتقد أنها تساعد على إضاءة سلوك السجان ودوافعه. وفي التالي سوف أركز على أربعة دوافع وجدتها أثناء بحثي: الثأر، والإرهاب، والجشع وتسلق سلم العمل.

أولاً: الثأر.

قلما يكون السجان من معارف السجين القدامى، ولكن حصل ذلك في روايتين على الأقل، وفي كلتا الحالتين كانت المعرفة السابقة سبباً لمعاملة «خاصة» جداً. سأقتطف المثال الأول من **القوقعة** لمصطفى خليفة الذي يحكي لنا عن طبيب السجن الذي اكتشف أن عدداً من زملاء الجامعة دخلوا السجن الذي يعمل فيه، فحاول أن يتدخل بغية قتلهم. ويتمكن في النهاية من تصفية أربعة عشر طبيباً فعلاً، ولكنهم يروون حكايته قبل موتهم: يبدو أنه كان منبوذاً من قبل زملائه الطلاب أثناء دراسته، كما رفضته طالبة حاول التقرب منها وهوجم من قبل أخوتها وفُصِل فترة من الجامعة. بعد تخرجه عاد إلى قريته ولم يسمع عنه أحد منذ ذلك الحين.

تساءلتُ كيف تقتل زملاءك جراء قصة حبٍ فاشلة أو لأنك فُصِلت من الجامعة فترة من الزمن؟ غير أنني سمعت من أكثر من مصدر أن القصة حقيقية وليست من بنات أفكار الكاتب. تضيء هذه القصة على حجم الخلل في موازين السلطة، وكيف يتملك إنسانٌ واحد مصائر البشر. يبدو (ظاهرياً) أن الثأر هو دافع طبيب السجن، وإلا من أين جاء تركيزه على زملائه بالذات، فهو قادر على قتل أي شخص آخر عشوائياً ولم يفعل. ولكن يبقى السؤال الذي طرحه الكاتب على قرائه عالقاً: «هل إذا قتل شهود عاره، يمحي هذا العار؟».

ويمكننا طبعاً فهم ثأر الطبيب من منظار أوسع، أي من منظار طائفيته. فقد كان طبيب السجن علوياً، بينما جميع زملائه كانوا سنيين. من المعروف أن العلويين كانوا في الماضي مستغلين من قبل الإقطاعيين السنة. يكتب نيقولاوس فان دام عن هذا الموضوع ما يلي: «ومع مرور الوقت يزداد ارتياب العلويين من السنة الذين كانوا يرأسونهم». وبعد استلام حافظ الأسد السلطة، تغيرت ظروف حياتهم. وانتقلت أعداد كبيرة منهم إلى المدينة، وبدؤوا باحتلال مواقع أكاديمية وسياسية. وحالما وصلوا إلى السلطة، شرع بعضهم بالثأر لنفسه، وقصة طبيب السجن تثبت أن الثأر كان دموياً في بعض الأحيان. ويروي مصطفى خليفة أن طبيب السجن قال لزملائه الأطباء قبل قتلهم: «هلق عم تقولوا لحالكم: سبحان مغير الأحوال!».

المثال الثاني حول دافع الثأر لدى السجان أقتطفه من رواية **الشرنقة**. تروي لنا حسيبة عبد الرحمن حكاية شابٍ عشق فتاة جميلة، ولكن أهلها رفضوه لأنه ليس من الطبقة الاجتماعية التي تناسبهم. وتمر الأيام ليصبح الشاب ضابطاً في الجيش. وحين يسمع أن محبوبته السابقة قبِض عليها، يشتاط غضباً، ليس لأنها اعتقِلت، ولكن لأنها حوِّلت إلى فرعٍ تحقيق آخر. ولكن ها هي تقف أمامه الآن! لم يعد شعرها مرفوعاً في ضفيرة شامخة، وجسدها بات بشعاً جراء الكدمات الزرقاء. يصفع الضابط محبوبته السابقة حتى تقع على الأرض، فيحاول أن يعرض عليها حبه، ولكنها تبصق في وجهه. وهنا ينفجر بركانٌ من الحقد، ويضربها ويضربها حتى يغمى عليها، ليوقظها بعد ذلك بالصعقات الكهربائية الأكثر إيلاماً من «لسعات الحيّة».

ليس لدي معلومات فيما إذا كانت هذه القصة حقيقية أم لا، ولكنها تعبر على أية حال عن نظرة الكاتبة إلى دوافع السجان. وبما أن لا شيء يحدث في الأدب دونما سبب، أقول أن مصطفى خليفة وحسيبة عبد الرحمن نجحا عبر المقتطفين بتوضيح أن التوترات الاجتماعية والطائفية المتواجدة في المجتمع تتغلغل إلى داخل السجن، بل إنها تكشف هناك عن أبشع وجوهها.

ثانياً: الإرهاب.

في يوم من الأيام يهاجم رئيس سجن تدمر إحدى الزنزانات وهو يصرخ مهدداً السجناء. وقبل أن يخرج يقتل أربعة عشر سجيناً، بالضبط على عدد الطلقات الموجودة في مسدسه. بعد ثلاث سنوات ترد إلى أسماع السجناء أخبار مفادها أن المقدّم كان قد تلقى من التنظيم المسلح للأخوان المسلمين رسالة تهديد بالقتل إن لم يحسن معاملة السجناء الإسلاميين. ولم يرد بعد المجزرة أي تهديد. هذا يعني أن عنف رئيس السجن كان ترهيبياً بالدرجة الأولى، وخاصة أنه قال قبل إطلاق الرصاص: «أنا! أنا أتهدد! سأحولها إلى جهنم. شعرة واحدة يروح ألف مجرم مقابلها». في الحقيقة لا أدري إن كان مصطفى خليفة في **القوقعة** يصف حادثاً فردياً، أم أنه يطمح إلى فهمٍ أوسع للعنف الممارس في السجون.

في الحالة الأولى أعتقد أن السجانين يصعّدون وتيرة العنف كي يحافظوا على «صدقيتهم» كممثلين للنظام. فإذا كانوا ضعفاء وقابلين للتهديد، سوف يخسرون مناصبهم وآمالهم بتسلق سلم العمل. ولكن إذا حاولنا فهم الحادثة من منظار أوسع، يمكننا تطبيقها على النظام بأسره. فالدرس الذي نستخلصه من الحادثة الفردية هو عينه الذي يريد النظام أن يعلمه لجميع معارضيه، ألا وهو أنهم سوف يخسرون الكثير في حال فكروا بالثورة عليه. وهكذا يمكننا فهم معظم حوادث العنف التي جرت في السجن والتي تبدو للوهلة الأولى غير منطقية. لماذا يوجد شيء اسمه مهجع البراءة؟ ولماذا يُعتقل الآباء والزوجات عوضاً عن الأبناء والأزواج؟ يبدو أن النظام يحاول تشكيل «حزام أمني» يتلقى لكمات النظام في حال قامت المعارضة بعمليات تهدف لإضعافه. وللتأكيد على هذه النقطة أورد ما كتبته هبة الدباغ في **خمس دقائق وحسب** في معرض وصفها للحديث الذي دار بينها وبين القاضي الميداني الذي عرض عليها صور حادثة تفجير الأزبكية قائلاً: «دماء هؤلاء الأبرياء هي السبب في تشكيل المحكمة.. وهذه الدماء سنخرجها والله من رقابكن أنتن!».

لا شك أن الإرهاب أعطى مفعوله في سوريا الأسد، وبخاصة إذا نظرنا إلى صمت الحياة السياسية الطويل. فمنذ بداية الثمانينات اختفت المعارضة، حيث قُتل بعض أعضائها، وسُجن كثيرون، أو هربوا إلى خارج البلاد، أو اختاروا العيش في الخفاء.

ثالثاً: الجشع.

الجشع دافع من نوع أخر، فهو يعمل لصالح السجين. كلما استطاع السجين دفع مال أكثر، أصبحت حياة السجن محتملة أكثر. وقد تطرق إلى هذه النقطة أكثر من كاتب، بل إنها ذكرت عدة مرات في **الشهادة** لبدر الدين شنن. برأيه، يعتبر السجانون السجن كنزاً. وأثناء حديثنا شرح الكاتب

ماذا يقصد بكلمة كنز: «يكسب السجان آلاف الليرات بتهريب الأشياء الممنوعة وتدبير الزيارات الخاصة. لذلك يضطر أحياناً أن يساوم السجناء لتجنب الإضرابات والضروب الأخرى من الشغب. ففي حال فقد سيطرته على المهاجع، سوف يخسر عمله كسجان، ومعه ذلك الكنز. لأنهم سوف يستبدلونه بسجان أقسى».

توحي كلمة «كنز» أن المبالغ التي يكسبها السجان طائلة، ولكن هذا ليس صحيحاً في جميع الأحوال. غالباً يكون المبلغ زهيداً ولا يتجاوز المصروف الذي يتلقاه السجين من عائلته أثناء الزيارات. يعطيه للسجان ليدبر له أو لزملائه السجناء بعض الأمور، ككتاب، أو طنجرة. لا ننسى طبعاً المساومة الطريفة بين الشرطي والسجان على تنكة السمنة والتي وصفها فرج بيرقدار في **خيانات اللغة والصمت**.

هذه المساومات على المبالغ الزهيدة تؤكد الخلفية الاجتماعية الفقيرة للسجان. الفساد من هذا المستوى سببه الفقر في أغلب الأحيان. ولكن أحياناً تصل المساومات إلى مستويات خيالية. ففي حال وصل موظف السجن إلى مرتبة عالية، سوف ترتفع الأسعار لا محالة. ويذكر مصطفى خليفة في **القوقعة** مثال مدير سجن تدمر الذي يدبر زيارة بين السجين وأهله مقابل كيلو من الذهب. إذا استطاعت أم السجين أن تذهب إلى أم مدير السجن حاملة معها كيلو ذهب، سوف تسمح بزيارة لجميع أفراد عائلة السجين. كما يحق للعائلة أن تجلب معها كثيراً من الطعام والشراب واللباس لابنها. يبدو أن مدير السجن اكتشف ثغرة في السوق لم يستثمرها أحد من قبله، لذلك يحصل أن يزور السجناء في مهاجعهم لينبههم على إمكانية الزيارة. كل ما عليهم هو الاستفسار لدى العوائل التي سبقتهم على هذا الطريق. وهكذا تصبح حقوق الإنسان السوري بضاعة قابلة للبيع والشراء.

رابعاً: تسلق سلم العمل.

بينما يختار طبيب سجن تدمر ضحاياه فرداً فرداً، يقوم سجان آخر بتفريغ عدوانيته بطريقة عشوائية تنال من الجميع. لا يوجد قانون أو قاض يعاقبه على أفعاله. لديه مطلق الصلاحية أن يفعل ما يشاء بالسجناء، كأن يعاقبهم جماعياً إذا ارتأى أنهم السبب في ضياع سهرة رأس السنة جراء مناوبته على حراستهم. يصف مصطفى خليفة في **القوقعة** كيف يأمر السجان (رتبة مساعد) السجناء بخلع ملابسهم والخروج إلى الساحة، ليلقي على مسامعهم خطبة طويلة، يحاول أثناءها تقليد مدير السجن في وقفته وحركاته وعباراته. وبعد انتهائه يذهب دون أن يقول ماذا سيحل بالسجناء الذين بدؤوا يخشون أن يكون كل ذلك مقدمة لمجزرة. ولكن حالما يسقط أول سجين على الأرض من البرد، يصدر الأمر: «يللا دفوه!». فتنهال الكرابيج على السجين الضعيف، لتنتقل بعد ذلك إلى السجين الذي سقط بعده.

يعج أدب السجون بمشاهد من هذا القبيل، حيث ترتفع وتيرة العنف بشكل فجائي من دون أن يكون ثمة مقدمة واضحة، أو أن يفعل السجين شيئاً يستدعي العقاب، أو أن تأتي أوامر من فوق بذلك الخصوص. لا بد أن ذلك يُفزع القارئ، ويجعله يسائل إنسانية السجان. وشخصياً أعتبر هذه

المشاهد من الأصعب على الاستيعاب. لماذا يحصل هذا بحق السماء؟ ما جدوى استضافة السجناء على حفلة رأس السنة؟ ومع ذلك أجد مؤشراً صغيراً، لا يعلل كل شيء، ولكنه يوصلني إلى بداية فهم للحادثة: الضابط يحاول تقليد مدير السجن في وقفته وحركاته وعباراته. يبدو أنه يريد فعل شيء قد يطري عليه مدير السجن لاحقاً، أو أن يستشعر ولو للحظة طعم السلطة. وفي جميع الأحوال يبدو أنه عرف السبيل الذي يوصله إلى فوق، أي عبر تقليد رؤسائه ورسم سلطته حرفياً على أجساد السجناء.

هذه هي الطريقة التي يحمي النظام نفسه بها. عبر السماح لهؤلاء الضباط بالترفع إلى مناصب عليا وسد الطريق على غيرهم، تصبح القيادة بيد الأكثر لؤماً. فالنظام يعرف أنه في حال تعاطف أحد السجانين مع السجناء، سوف يتبعه آخر وآخر. وقد تهتز أسس النظام، لذلك يفعل ما بوسعه للحؤول دون ذلك.

السجان من منظار السجينة

من الحب...

حتى الآن تطرقنا إلى السجين دون تحديد جنسه، وإن كان في أغلب الأحيان رجلاً نظراً لاكتظاظ السجون بالرجال. في هذا الفصل سوف أتطرق إلى تجربة السجينة، إذ أني أتوقع أن علاقة السجينة بالسجان من أكثر العلاقات تناقضاً ضمن منظومة السجن. فبينما يرى السجين في السجان خصماً واضحاً، تبدو صورته لدى السجينة ملتبسة في بعض الأحيان، وذلك لتقاطع الرجولة والعنف في شخصه.

فبخلاف السجناء الرجال الذين يقضون جلّ لياليهم وبعض نهاراتهم يحلمون بالجنس الآخر الغائب، لا تقدر السجينة المرأة على تناسي حضور الجنس الآخر الثقيل في شخص السجان. لذلك لن نقرأ لسجينة ما قرأناه مثلاً لطالب إبراهيم في قصته «مظلومة». رغم أن هدف الكاتب هو وصف الغياب غير المحتمل للجنس الآخر (أي المرأة)، سوف أستخدمها هنا لوصف القطب الآخر من الواقع، واقع السجينة والحضور غير المحتمل للجنس الآخر. يحكي طالب إبراهيم أن سجيناً جلس في يوم من الأيام يراقب الممر الخارجي من الشق الذي حفرته السنون والعيون بين الباب والجدار، وإذ به يسمع طقطقة حذاء ناعمة، لا تشبه ما يسمعه عادة. تكومت حواسه وأدرك أنه سيرى المستحيل. فجأة سمع صوتها يغني: «مظلومة يا ناس.. أنا مظلومة!». فصرخ: «أنثى!! أنثى!!». فانتفض السجناء وهجمت العيون لترى الأنثى. وبكوا جميعاً، وحين أحست الأنثى بحضورهم، تذكرت شعرها، فانتزعت المنشفة التي كانت تلفه وأسدلته على كتفيها وصدرها. تنتهي القصة دون أن ندري إن كان ما حصل حقيقة أم هذيان جماعي. تتغلغل روح المرأة في أحلام السجناء الرجال، دون أن تتخطى القضبان فعلياً .

وفي فيلم وثائقي لهالا محمد بعنوان **رحلة إلى الذاكرة** يصف ياسين الحاج صالح تجربته الشخصية بخصوص الغياب المديد للمرأة: «لما الواحد يكون شاب ويفوت على السجن، يعشق كثير من النساء اللواتي نصفهن أنا خلقتهن، ونصفهن تذكرتهن. النساء اللواتي خلقتهن صورة للمرأة المثلى، مركبة من أوصاف متنوعة من عدد لا يحصى من النساء. هذه المرأة تظلم طبعاً كل امرأة واقعية لما الواحد يعمل مقارنة، وأعتقد أن صورة المرأة المثلى المحلوم بها زمن طويل عملت داخلي فجوة لا يمكن أن تملأها كل نساء العالم».

هذا يعني أن غياب الحب عن السجين أدى إلى مثلنة الجنس الآخر، حيث وجدت المرأة المثلى طريقها إلى أدب السجون فعلاً. كثيرة هي النصوص التي تدور حول المرأة بعيدة المنال وحول الرجل الغيور غير القادر على معانقة زوجته أو حمايتها. وتصل المثلنة إلى درجة أن تصبح المرأة معادلاً للحرية، كما في الديوان الشعري **ستأتين** لفائق حويجة. السبب ليس فقط لأن كلمة حرية مؤنثة باللغة العربية، بل لتقاطع غياب الحرية والمرأة معاً.

ولكن هل ينطبق هذا على تجربة السجينة أيضاً؟ هل يتم مثلنة الرجل إلى درجة تشبيه بالحرية الثمينة؟ الجواب هو لا، إذ أن كتابات السجينات لا تضج بنداءات الحب على الإطلاق. يبدو أن الأحلام حول الجنس الآخر يشوبها شيء ما. هل هو حضور السجان؟ لا بد أن خطواته الثقيلة كانت تبث مشاعر مختلفة لديهن مقارنة مع طقطقة الحذاء الناعم في قصة طالب إبراهيم. وجدت في أدب السجون أمثلة كثيرة عن الترقب الخائف لوقع خطوات السجان من قبل السجناء والسجينات على حد سواء. ولكن ياللمفاجأة حين قالت مي الحافظ في حديث دار بيننا: «كنت جالسة في المنفردة أنتظر طوال الوقت وقع خطوات السجان. كنت أتوق لسماعها». وعندما سألتها لماذا لم تكتب ذلك في روايتها، أجابتني: «لم أتجرأ، فقد يفهم القراء الأمر بطريقة سلبية. لن يفهمونني!». لا أدري كيف كان القراء سيفهمون كلامها؟ هل سيعتبرونه سقوطاً سياسياً أو استسلاماً؟ ربما لن يخطر على بالهم فعلاً أن الوضع أعقد بكثير من هذه الأحكام الجاهزة، وأننا جميعاً بشر نخاف الوحدة ونحتاج العطف. سوف أتطرق إلى قصة هذا السجان في الفصل حول السجان الطيب، ولكن يهمني التأكيد هنا على أنني حصلت على إذن صريح منها لذكر حديثنا في بحثي. أما الآن سأحاول وصف علاقة الحب بين السجينة والسجان عبر نصوص أخرى ودون إطلاق أي حكم أخلاقي، لأنني مؤمنة أن الحب حالة وجدانية نبيلة تربط بين البشر دون أن يكونوا قادرين دائماً على السيطرة عليها.

كتبت حسيبة عبد الرحمن بصراحة حول الحب بين السجينة والسجان. استطاعت أن تفعل ذلك لسببين. الأول هو أنها لم تكتب عن نفسها، بل عن إحدى رفيقاتها السجينات. والثاني هو أنها ترفض هذه العلاقة. في روايتها **الشرنقة** تصف الكاتبة قصتَي حب بين سجينة وسجان. وكي لا أطيل، سوف أتطرق فقط إلى قصة حنان (اسم وهمي). تبدأ القصة بسرقة دفتر مذكرات حنان من قبل إحدى رفيقاتها السجينات لتقرأ فيه: «وقعت في الحب الحرام ثانية!». اكتشاف قصة الحب عبر سرقة دفتر المذكرات يرمز برأيي إلى أن الحب كان خارج إطار المقبول فعلاً. كذلك الشك الذي يساور حنان حول علاقتها يؤكد ذلك. فهي ترى أن العلاقة لا تليق بها، فحبيبها حسب تعبيرها «أميّ، وجاهل، وأصغر مني سناً وتجربة. ولكن الحب لا يعرف العمر والفروق، استطاع الولوج إلى أقبية مظلمة لا مرئية في مكنوناتي، ولامس احتياجاتي النفسية والحياتية دون شرح، أو تنظير». من اللافت أنها لا تسأل نفسها كيف تدخل بعلاقة مع سجان، كما لو أنه لا دخل له بمنظومة السجن. ولكنها تبقى طبعاً مرتبكة، كيف ستكون ردة فعل السجينات الأخريات؟ تقول لنفسها إنهن لو كن يتجرأن أكثر، لفعلن الشيء نفسه.

للوهلة الأولى يبدو كما لو أن الكاتبة تتفهم حنان، حيث أنها تترك لها المجال لتعبر عن نفسها عبر دفتر مذكراتها. ولكن إذا دققنا جيداً، نعرف ما هو موقف الكاتبة من علاقة رفيقتها مع السجان. إنها خيانة!! أولاً هي خيانة لزوج حنان الذي ينتظرها خارج السجن، أو ربما هو مثلها مسجون في مكان ما. كما تظهر هذه الخيانة رمزياً لكون تهامة، أخت زوج حنان، هي التي سرقت دفتر المذكرات وقرأته. فضلاً عن أن الكاتبة تمنح اهتماماً خاصاً للجوانب الأقل رومانسية لعلاقة الحب، كالحصول على كمية أكبر من الفواكة والخضار والصوف.

وثانياً هي خيانة للحزب، إذ تقول كوثر لحنان: «إنك تسيئين إلى سمعتنا وأخلاقنا وحزبنا، رجل أميّ، كيف تفعلين ذلك؟!». لا تهتم كوثر بحرمانية العلاقات العاطفية بشكل عام، فهي نفسها متعددة العلاقات، الفرق هو أن علاقاتها كانت دائماً ضمن الحزب. لدي انطباع أن كوثر تعبر عن رأي الكاتبة حسيبة عبد الرحمن. شخصية كوثر تشبه إلى حد ما الكاتبة، كما أن كوثر هي الشخصية الأساسية في الرواية التي تعبر عن نفسها بضمير المتكلم.

ولدينا كذلك الرواية الوثائقية **نيغاتيف** التي خطتها روزا ياسين حسن. فقد أجرت الكاتبة بضعة مقابلات مع سجينات سابقات، وأكدت لي في حديث دار بيننا أن الوجود الفيزيائي للسجان سبب تشويشاً واضطراباً على المدى البعيد لدى السجينات. وقد لمّحت إلى ذلك في أكثر من موضع من كتابها، كأن تهرع السجينات إلى النافذة حين يسمعن صوتاً رجالياً ليلاً كي يرين السجان في بيجامته. أو أن تحدث بلبلة بين السجينات لأيام طويلة بسبب منظر الحذاء الذي تركه عامل التمديدات الصحية. من اللافت أن الكاتبة تستخدم صيغة الجمع (السجينات) حين تتطرق لهذه الثيمة، ولا تذكر الاسم مع الحرف الأول من الكنية كما تفعل مع بقية الأحداث.

يُعدّ طرح موضوع العلاقة العاطفية من التابوهات في جميع الأحوال، ولا تستطيع كل الكاتبات الحفاظ على شكل السيرة الذاتية في كتاباتهن حول الموضوع. ويزداد التابو حين يتعلق الموضوع بعلاقة بين سجينة وسجان، إذ أن هذه العلاقة قد لا تلقى تقبلاً حتى في أكثر البيئات الاجتماعية انفتاحاً. لذلك يصعب الكتابة عنها كخيال أو واقع على حد سواء. ولا تظهر الاعترافات إلا في الأحاديث الحميمة، لينكشف واقع أعقد مما يطرحه أدب السجون المكتوب. ولكن لا يمكننا فهم هذه الظاهرة دون فهم الوجه الآخر لها: الاغتصاب.

... إلى الاغتصاب

لا حاجة إلى التأكيد على أن الشعور بعاطفة ما تجاه السجان كان الاستثناء الذي يثبت القاعدة، حيث أن المرأة عانت كثيراً في السجون السورية بسبب أنوثتها. يعج أدب السجون بالكلمات المهينة للأنوثة. ونلاحظ أنه حتى لو كان الهدف هو إهانة السجين الرجل، سوف يأتي السجان على ذكر امرأته (الزوجة أو الأخت أو الأم) بالسوء. في ثقافة العار التي تسود في سوريا، فإن أقصر طريق لإيذاء الروح هو العرض. وطبعاً الإهانة تصبح أضعافاً مضاعفة حين توجه لامرأة تحمل عنوان ضعفها في جسدها، فتصبح هي نفسها أقصر طريق لإيذاء نفسها. ويتعرض عندئذ كل من اسمها (بمعنى سمعتها) وجسدها للهتك. تكتب روزا ياسين حسن في **نيغاتيف** عن السجينة ناهد التي سألها المحقق عن مهنتها وأجابته أنها مهندسة، فرد عليها أنها ليست مهندسة، وإنما عاهرة. وحين صرخت أن الجميع في البلد يعرف من هن العاهرات، انهالت عليها الصفعات وسقطت على الأرض، ووُضِع حذاء في فمها.

إن توجيه الألفاظ المهينة إلى السجينة أقل ما قد يحصل في السجن، حيث تمارس عليها شتى أساليب التعذيب، وقد يتم اغتصابها. رغم أن الكتّاب يطيلون بوصف التعذيب، إلا أنهم لا يتطرقون إلى

الاغتصاب إلا باقتضاب. بشكل غير مباشر يذكر الكاتب حالة اغتصاب امرأة لا يعرفها شخصياً، كما فعل مصطفى خليفة في **القوقعة** حين اختصر في سطر واحد أن ابنة تم اغتصابها أمام والدها كي يجبرونه على الاعتراف. كذلك الكاتبات لم يكتبن عن حالات اغتصابٍ واضحة، ولا يعني أن ذلك لم يحصل فعلاً. ويبدو أن هبة الدباغ هي الوحيدة التي كتبت حول الموضوع، حيث جرت (محاولة) اغتصاب لاثنتين من رفيقاتها السجينات. نجت إيمان.ت بعون الله من محاولة الاغتصاب، ولكن هالة.ن اغتُصبت فعلاً. وقد كانت في حالة سيئة بعد اغتصابها، حيث أهملت نفسها وامتنعت عن الكلام. وإن تفوهت بشيء، فسيكون واضحاً أنها جُنّت. بعد فترة تحسنت حالتها قليلاً، وحكت قصتها لأخواتها السجينات وكيف أنها كانت طوال الوقت خائفة من أن تُغتصب من جديد.

السؤال الذي يطرح نفسه هنا: إلى أي مدى يُعتبر الاغتصاب والإهانات الجنسية من الطرق المتبعة بشكل منظم حيال السجينات السياسيات؟ لا يمنحنا أدب السجون جواباً شافياً، غير أننا نجد أمثلة كثيرة قد تساعد القارئ المهتم على الاستنتاج بنفسه. والجواب الذي وصلت إليه هو أن الإهانة اللفظية كُرِّست حيال السجناء الرجال والنساء على حد سواء. درجة انتشار الإهانات التي تمس الأنوثة والأشكال العديدة التي اتخذتها، تجعلنا نستنتج أنها إحدى تقاليد السجن العريقة. ولا شك أن مصطلحات كـ«شرموطة» و«ابن الشرموطة» تنتمي إلى قاموس السجون. لماذا يا ترى تبرز الإهانات اللفظية كأداة ناجعة في يد السجان؟ السبب برأيي هو أنها أداة اقتصادية، أي لا تكلف السجان عناء كبيراً، بينما تقدر على تحطيم روح السجين/ة بسهولة. شرف المرأة وجسدها من القيم المحمية في الثقافة السورية المحافظة، وحقيقة أنه لم يتغير شيء في ذلك منذ قرون، يؤكد على أنها الأهم على الإطلاق.

إذا كان السجان قادراً على إهانة السجين لفظياً إلى تلك الدرجة، لن تكون العتبة إلى الإهانة الجسدية صعبة على الإطلاق، حيث أن أجساد السجناء والسجينات في متناول يده حرفياً ومعنوياً. ومع ذلك أميل إلى الاعتقاد بأن الإهانات الجسدية التي تحمل طابعاً جنسياً ليست تقليداً حقيقياً في السجون السورية. لم تشتهر مقارنة مع الأساليب الكلاسيكية، كالدولاب، والسلم، وبساط الريح، والكرسي الألماني. كان الاغتصاب يحدث، ولكن ليس بشكل منظم. حتى أن ثمة دلائل على أن التحرش والاغتصاب بقيا من الممارسات المرفوضة حتى بين السجانين. بخلاف وسائل التعذيب الكلاسيكية، يبدو أن التحرش والاغتصاب يتعارضان مع (بقايا) قيم السجان الفرد. لذلك يمكنني استنتاج أن ثقافة العار التي جعلت من الإهانة اللفظية تقليداً عريقاً في السجون، هي نفسها التي حدت من وقوع حالات الاغتصاب نوعاً ما. وكمثال على ذلك أورد القصة التي كتبت عنها روزا ياسين حسن في **نيغاتيف**.

حين أُجبرت إحدى السجينات على البقاء في ملابسها الداخلية أثناء التعذيب، لاحظت أن جلاديها ينظرون إليها بشراهة. وبعدها لم يُسمح لها بالعودة إلى غرفتها، بل طُلب منها الانتظار في غرفة الضابط. وفي وسط العتمة شعرت أنه راح يقترب منها. أمسك يدها وطلب منها أن تصمت، بينما راح يلصق جسده بجسدها. حاولت في البداية الهرب، ولكن حين فشلت، شرعت تصرخ. سمع

السجانون الآخرون الصوت، وهبوا لتخليصها من المعتدي. بعد انقضاء الحادث، رفعت السجينة شكوى ضد الضابط. ولكن النتيجة كانت معاكسة للأسف، إذ تم استدعاؤها إلى غرفة الضابط نفسه، وطلب منها أن تخلع ملابسها من جديد. لا ندري ماذا حصل بعدها.

يمكننا فهم هذه الحادثة بطريقتين. الأولى هي التركيز على أن الضابط كان يريد اغتصاب السجينة واستنتاج ضعف مكانتها في السجن، كما سيساعدنا ذلك على فهم الأذى الذي نال من السجينات طيلة فترة سجنهن. والطريقة الثانية لفهم الحادثة هي عبر التركيز على أن الفعل كان فردياً، وأن السجانين الآخرين حالوا دون وقوع الاغتصاب. بالنسبة لهم لم يكن ذلك مقبولاً، وبقيت قيمهم أهم من اللعبة السياسية الوسخة. كذلك يوحي رفع السجينة شكوى ضد المعتدي أن حدسها قال لها إن ذلك لا يجوز أن يحصل حتى داخل السجن. يبدو أنها حاولت استثمار الرقابة التي كان السجانون يمارسونها على بعضهم. ومن مزايا هذا الفهم أنه يمكّننا من ربط مكانة المرأة داخل السجن بمكانتها خارجه، والاغتصابات داخل السجن بالاغتصابات خارجه. هذا يعني أن الضابط لم يتعدى على السجينة لكونها سجينة، وإنما لأنه قادر على فعل ذلك مع أي امرأة إن سنحت له الفرصة. ليس للسجن السياسي علاقة مباشرة بذلك، وإلا لم يمنعه رفاقه السجانون عن ذلك. الفرق بين مكانة المرأة داخل السجن وخارجه ليست كبيرة إذن، فهي تُعامل دائماً كموضوع جنسي متنقل. ويؤدي ذلك إلى تعرضها إلى الخطر بين الحين والآخر، ولذلك يبتكر المجتمع قواعد لحمايتها. وبما أن هذه القواعد تزول حرفياً في السجن، فليس من المستغرب أن تتعرض للانتهاكات الجنسية.

يبدو أن الاغتصاب داخل السجن كحاله في خارجه، أي أنه من إبداع فرد واحد أو أكثر من فرد، غالباً رجل، تجاه شخص أضعف، غالباً امرأة، في محيط غير آمن. ويُعتبر عامل عدم الأمان في غاية الأهمية هنا، إذ أن التعاون بين عدة أشخاص لا يعني بالضرورة تقبل عام للسلوك، بل يعني أن الضحية في ظروف غير محمية. وسوف أورد هنا القصة التي روتها هبة الدباغ في **خمس دقائق وحسب** حول هالة. ن، التي اغتُصبت من قبل ثلاث سجانين (معاً؟). كيف تم ذلك التعاون ضمن الرقابة التي ذكرتها لتوي؟ يبدو أنه ينبغي عدم تضخيم دور «السجان الطيب». فكما في الحياة العادية خارج السجن، ثمة حالات تفشل فيها الرقابة الاجتماعية. وفي حالة السجينة هالة. ن بالذات، أعتقد أن ثمة عاملاً إضافياً يلعب دوراً هاماً، وهو أنها من الأخوات المسلمات. إذ من ذا الذي يتجرأ على الدفاع العلني عنها؟ من يفعل ذلك قد تصيبه تهمة التعاطف مع الإخوان المسلمين بشكل عام. لذلك نرى أن أعضاء المعارضة الدينية يتمتعون بحماية أقل بكثير من تلك التي كان يتمتع بها السجناء السياسيون الآخرون، أو بالأحرى: هم لا يتمتعون بأي شكل من الحماية (انظر رواية **القوقعة** لمصطفى خليفة). كما أعتقد أنه قد تكون للطائفية يد في ذلك، فبخلاف المعارضة العلمانية التي تنتمي إلى جميع شرائح المجتمع، تنتمي المعارضة الدينية بشكل حصري للإسلام السني. هل ساعد ذلك على جعلهم أصحاب النصيب الأكبر من العذاب في السجون السورية؟ ربما سهّل ذلك على بعض السجانين تجاوز حدودهم مع السيدة المنتمية للإخوان المسلمين أكثر من السجينة اليسارية. كتبت هبة الدباغ في **خمس دقائق وحسب** عن مصائر كثير من الأخوات المسلمات،

جميعهن قاسين ظروفاً صعبة في السجن. وقد كانت هالة.ن أكثر سجينة نالت عطف الكاتبة، حيث سبب اغتصابها ألماً جماً لديها ولدى جميع رفيقاتها السجينات، فلم تقدر إلا أن تمنحها مكاناً رحباً في روايتها.

ولكن ثمة نقطة يتوجب ذكرها هنا، وهي أنه بخلاف التعذيب الذي يتم وصفه بالتفصيل الممل أحياناً، لا يتوقف الكاتب طويلاً عند تجربة الاغتصاب. يسمع القارئ لاحقاً أن شخصاً أو اثنين أو أكثر شاركوا في عملية اغتصاب. وإن حصل أن علِمنا، فعبر النتائج فقط. هذا يعني أن الاغتصاب موجود ولكن يتم تجاوزه أدبياً. وبوسعنا تعليل ذلك بطريقتين. الأولى هي أن الكتّاب والكاتبات لم يمروا بالتجربة بأنفسهم، ويكتبون كشهود على آثار الجريمة، كما في حالة هالة.ن في رواية هبة الدباغ. والسبب الثاني هو أن تمثيل التجربة سوف يخرق محرمات ثقافية معينة. والسبب الثالث هو أن تجربة الاغتصاب قد تكون غير قابلة للقبض عليها في الكلمات. تقول الكاتبة ميكه بال في كتابها **الاغتصاب: تمثيل العنف الجنسي ثقافياً**: «تتحطم النساء عبر الاغتصاب، ولا يكن قادرات على التعبير عنه. يُنظر إلى ذلك العجز على أنه جزء لا يتجزأ من الظاهرة، بحيث يتم تبني تلك الرؤية ثقافياً». يمتص أدب السجون التجربة ويخفيها عن القارئ، لذلك لن يتمكن القارئ من معرفة ماذا جرى، وهل جرى حقاً، ويبقى المجال مفتوحاً لإنكار الحدث برمته. وهذا بالضبط ما شعرتُ به كقارئة لقصة هالة.ن، هل حقاً تم اغتصابها؟ هل تم ذلك من قبل ثلاثة إلى أربعة أشخاص؟ هل اغتصبوها معاً؟ بقيتُ أنكر الإشارات التي ترسلها، إلى أن تحسنت حالتها واستطاعت رواية تجربتها بلغة متوازنة. لم يعد أمامي مجال للهروب. بيد أنني ما زلت لا أعرف شيئاً، لأنها اختزلت كل شيء بكلمة واحدة فقط: «اغتصاب» أو «اعتداء»، والبقية عبارة عن صمت. وهذا يسهّل طبعاً إنكار مظلومية المرأة في المجتمع. وقد لاحظت الشيء عينه في الروايات التي كُتبت عن السجن من قبل كتاب لم يمروا بتجربة السجن، كنجيب محفوظ في روايته **الكرنك**. شخصياً أجد هذا النقص في أدب السجون محزناً، ولا يمكننا تجاوزه إلا في حالة التقطت المرأة التي خبرت التحطيم قلمها وجمعت باسم الأدب شظايا جسدها وروحها. ربما يكون ذلك الطريق الأوحد نحو الاعتراف بالاغتصاب كظاهرة تجتاح مجتمعاتنا في الخفاء، هذا إن لم نصم آذاننا عنهن فزعاً ونكراناً .

على أمل أن أكون إلى هذا الحد قد وفقت بنقل بعض من معاناة المرأة في السجن، بودي أن أضيف بعض الملاحظات الإضافية التي وجدتها في أدب السجون حول وضع السجينة كأنثى، وذلك كي تكون الصورة أكثر توازناً وأقرب من الواقع. ذلك أني أستخلص من أدب السجون أن التعذيب بشكل عام لم يكن يوحي بالجنس إلا بشكل غير مباشر. تقول حسيبة عبد الرحمن في **الشرنقة**: «اللعنة.. اعتقالنا كارثة، حيض، ووجع، وشعر طويل وفوق هذا وذاك منظرنا مثير جنسياً. في الدولاب... كتب علينا رفع الأرجل أينما كنا في الفراش أو الدولاب!!». الدولاب هو أسلوب تعذيب يتم فيه طيّ المعتقل وإدخاله في دولاب سيارة، وذلك كي يتم ضربه بالسوط أو العصا دون أن يقدر على المقاومة بجسده أو الهروب، وقد كانت هذه الطريقة تطبق على الرجال والنساء على حد سواء، إلا أنها كانت في حال النساء تثير إيحاءات جنسية.

كما يجدر بالذكر أن الأخوات المسلمات تمكنّ من الاحتفاظ بملابسهن الشرعية في زنازينهن طيلة فترة الاعتقال. حتى أن هبة الدباغ روت في **خمس دقائق وحسب** أن السجينات كن يؤنبن السجان في حال فتح النافذة أو الباب عليهن دونما تنويه مسبق. وأحياناً كان يتم تهديد الأخوات المسلمات - إذا هددن بالإضراب مثلاً - أنهن سيعاقبن بخلع الحجاب عن رؤوسهن. بصراحة، يبدو لي هذا التهديد لطيفاً ضمن ما عرفته عن ظروف السجن، وبخاصة أنه لم يُنفّذ .

من المعروف أن ظروف اعتقال النساء كانت أخف نسبياً من ظروف اعتقال الرجال. أولاً من حيث عدد المعتقلين، ذلك أن عدد الرجال كان أكبر نسبياً وبالمطلق. كذلك كانت فترة اعتقال الرجال أطول، وتعذيبهم أقسى، وقد تم ترحيل نسبة أكبر منهم إلى سجن الفظاعة في تدمر. بيد أن النساء كن في جانب معين أكبر الخاسرات. ففي حين راح الرجل يبالغ في مثلنة الجنس الآخر، اهتزت صورة الرجل لدى المرأة، وصار الجنس الآخر ليس فقط العشيق المحتمل، بل المعنف النهائي. وبينما لم يتبق للسجين نساء يملأن الفراغ الذي خلفته المرأة المثلى، استحالت لملمة الكسر في روح السجينة.

السجان فاعل أم ضحية؟

السجان الطيب

«أريد أن أُبشّع السجن عبر الأدب»، هذا ما قاله لي لؤي حسين في حديث دار بيننا حول أدب السجون. ولكن كيف بإمكان واحدنا إظهار بشاعة السجن؟ عبر وصف المكان الخانق؟ عبر الإشهار عن الجراح في الجسد والروح الذي تسبب بها؟ عبر فضح أفعال السجان؟ أم عبر تقاسم المظلومية معه، وجعل السجن منظومة لا تفرز سوى الضحايا؟ شخصياً لا يمكنني استيعاب أن السجن يسمح أن يكون ثمة منتصرون مقابل خاسرين. ما الذي يكسبه السجان أو الجلاد فعلياً؟ وجع الإنسان الآخر؟

وقد لامس إبراهيم صموئيل هذه الفكرة في **المنزل ذو المدخل الواطئ** حين قال: «ما من خاسر أمام السجان، وما من رابح أبداً»، ولكنه لم يغص أو يصل إلى استنتاجات أعمق، حتى أن مقصده لم يكن واضحاً تماماً مع أخذ السياق بعين الاعتبار. هل يقصد أنه لا يوجد منتصرون ولا خاسرون؟ أم أنه يقصد أن السجن يصنع الخاسرين فقط؟ ضحايا؟ سوف أحاول في هذا الفصل تعقب هذه الفكرة في أدب السجون عبر الإضاءة على شخصية مغمورة بالعموم: السجان الطيب. وأحاول بعد ذلك البحث عن كيفية رؤية الكتّاب إلى فاعلية السجان ومظلوميته.

تكتب مريام كوك في مقالتها حول غسان الجباعي أن السجان الطيب ظاهرة مألوفة في أدب السجون، وقد اعتمدت في بحثها على بضعة نصوص خطها كتاب من بلدان عربية مختلفة. ولكن حسب معرفتي بأدب السجون، يمكنني تفنيد استنتاجها، على الأقل بما يخص ما كتبه السوريون حتى الآن. انطباعي هو أن السجان الطيب شخصية نادرة في أدب السجون السوري، بل إنه غائب تمامًا في معظم النصوص. وفي المشاهد القليلة التي وجدتها، نرى السجان الطيب كشخصية مزدوجة ومشكوك بطيبتها، أو أنها شخصية عاجزة تختفي بعد أول عقاب ينالها. كما أنه يحصل أن يتحول السجان الطيب مع الوقت إلى سجان لئيم تحت ضغط ظروف السجن القاسية.

يكتب فرج بيرقدار في **خيانات اللغة والصمت** عن موقف السجين المتردد حيال السجان الطيب. فمن ناحية السجناء مضطرون بالاعتراف أن ثمة سجانين طيبين: «حقاً أصابع المرء ليست واحدة، فقد كان هناك عساكر في منتهى الطيبة، وبعضهم كان يتعاطف معنا إلى درجة لمعان الدمع في العيون». ولكن من ناحية أخرى ثمة شك فيما إذا كانت تلك الطيبة حقيقية فعلاً. وسأورد هنا على سبيل المثال «الجرو» الذي كتب عنه بيرقدار في القصة نفسها. «الجرو» لقب أطلقه السجناء على سجان كان في إحدى موجات التعذيب الدوري المنظم، يعوي أكثر مما يعضّ، في حين كان الآخرون يعضّون أكثر مما يعوون. ولم يتفق جميع السجناء على التسمية، بعضهم اعتبرها مديحاً له، وبعضها اعتبرها ذماً لا يليق بسلوكه الذي ينم عن ذكاء وتعاطف. ولكن في إحدى التنفسات كان الجرو يغني: «رجع الخي يا عين لا تدمعيلو، فوق كتاف رفقاتو ومحبينو.. رجع الخي يا يما زغرديلو، هالشهيد دماتو دين علينا!». غير أن بعض السجناء كانوا متأكدين بعد سماعهم للأغنية أن السجان يبث رسالة ذات

دلالة إليهم: «نعم.. إنها تدل بوضوح على أننا سنرجع محمولين، ولكن ليس بالضرورة على أكتاف الأحباب والأصدقاء».

من اللافت أن أولئك السجناء لم يخطر على بالهم أن الجرو كان يغني أغنية لا على التعيين، وبخاصة أنهم يعلمون أنه تعاطف معهم عبر تصنع الضرب بدلاً من الضرب الفعلي. رغم أنه أثبت في اللحظات الحرجة حسن نيته، إلا أنه لم يقدر أن ينال ثقة السجناء. هل يقف فعلاً في صفنا، أم أنه يتصنع ذلك أيضًا؟ من منظار السجين يبدو هذا السؤال معقولاً، كيف بإمكان أحد أن يخترق الجدار المصمت بين عالم السجناء وعالم السجانين؟ هذا هو بالضبط ما يقوم به السجان الطيب. لذلك أتفهم أنه يولد التساؤلات، وأن ذلك الوضع في غاية الصعوبة، ففي حال انكشف تواطؤه مع السجناء، قد يكلفه ذلك رأسه حرفيًا ومعنويًا.

دعونا الآن ننتقل إلى السجان الطيب الذي كتبت عنه مي الحافظ في **عينك على السفينة**، وأطلقت عليه لقب «فانوس الليل»، وشبهته بـ«الغيث». هذه التشبيهات معبرة جداً عن دور السجان الطيب، ففي وسط الظلام يمثل النور، وفي غمرة العطش يمثل المطر. يبدو أن السجينة كانت تقدر مساعدته إلى حدٍ كبير، لأنه يحسن وضعها بشكل ملحوظ. تمّ التعارف بينها وبين السجان حين بادر بسؤالها عن اسمها وسبب سجنها. ليس واضحاً تماماً كيف نشأت الألفة بينهما، ذلك أنه لم يفعل شيئاً سوى أنه راح يكلمها أثناء ساعات خدمته. ربما خفف بذلك عزلتها. حدثته عن نفسها، حتى أنها أعطته عنوان منزل والديها. ولكن في اليوم التالي استدعيت السجينة ليسألونها فيما إذا كانت تعرف «نقطة نقطة». لا تذكر الكاتبة اسم السجان الطيب وتترك في مكان اسمه بضع نقاط. هي تفعل ذلك لحمايته كي لا يُعاقب على فعلته حتى بعد مضي كل ذلك الزمن. وحتى في الرواية تدافع الكاتبة عن «نقطة نقطة» ولا تعترف أنها تعرفه، ولكنها ستعاقب على ذلك بالضرب وبأن تكون شاهدة على تعذيبه أمامها. بعد زمان تكتشف الكاتبة أن السجان تواصل مع عائلتها كي يحضر لها ملابس وبعض المال. ولأن عائلتها كانت في تلك الفترة مراقبة من قبل المخابرات، انكشف السجان حين حاول التواصل معهم. اللافت في الرواية أن السجان الطيب يختفي تماماً بعد حادثة التعذيب، فينطفئ فانوس الليل وتعود الكاتبة إلى عتمتها الأبدية. وهنا تبحث عن صديق جديد وتجده في الحائط. تتحدث ساعات وساعات إليه، غير أنه لا يعوض عن السجان الطيب، لأن الأخير كان قادراً على تزويدها بالسؤال تلو السؤال، بينما الحائط أخرس.

يبدو أن حاجة السجين/ة إلى السجان تزداد في حالة كان/ت في المنفردة. نستنتج ذلك أيضاً عبر قصة «بقعة حارة» لطالب إبراهيم. إذ يبتكر السجين الحجة تلو الأخرى كي يتواصل فيها مع «بشري»، ولا يجد أمامه سوى السجان. في المرة الأولى يطلب منه سيجارة، وفي المرة الثانية حبة من أجل الصداع. وقد كان السجان يعطيه في كل مرة ما يحتاجه ويهدده بالضرب إن أزعجه ثانية. يظهر هذا المشهد مدى الحاجة العاطفية لدى السجين وكيف أنها تجعله منفتحاً لأي سلوك إيجابي من قبل السجان. في حالة طالب إبراهيم لم تتجاوز المسألة سوى المحاولات من قبل السجين، أما السجان فبقي سداً منيعاً .

نعود إلى السجان الطيب في رواية مي الحافظ. بخلاف ما شهدناه في نصوص أخرى، لا تشك الكاتبة نهائياً بنوايا السجان، فهو بالنسبة لها جيد إلى أبعد الحدود، وقد صفّ في صفها. ولكن هذا لأنها تكتب بأثر رجعي، أي وهي تعلم بقصة تعذيبه من أجلها. هل كان بإمكانها الوثوق به دونما دليل؟ في بداية عرضها لقصتها تقول الكاتبة إنها أعطته عنوان أهلها، لأنه ليس سراً ويعرفه الأمن. بود السجينة أن تثق بالسجان الطيب، ولكن ليس كل سجان قادر على تقديم دليل حسن النية كما فعل سجان مي الحافظ، الذي تحول إلى سجين بين ليلة وضحاها: قيمه وفطرته الإنسانية محبوسة في المنظومة ذاتها.

من اللافت في رواية مي الحافظ أن السجين كان من أصلٍ بدوي، فقد ظهرت لهجته البدوية من أول كلمة نطقها. وكذلك يروي بدر الدين شنن في **الشهادة** عن الباحاتي (السجان الذي يراقب الباحة)، والذي لديه «إحساس عميق بالمروءة البدوية الأصيلة». يبدو أن الأصل البدوي يرتبط في ذهن السجين بالخير. وإذا حاولنا النظر من منظار أوسع، سنرى أن السجان الطيب مرتبط بطريقة ما بالأصالة والقدم، أما الآخرون فيمثلون المؤقت والجديد والطارئ. هذا يعني أن السجان ليس بالضرورة سيء في الأصل، ولكنه مفسود، وهذا التحول مؤشر على أنه هو أيضاً ضحية. قد تبدو هذه المظلومية معضلة كبيرة، ولكني سأحاول توضيحها عبر الأمثلة في الفصل التالي.

السجان كضحية

يكتب آد برخسما أن الحكم حول الشخصية ينشأ غالباً عبر خطأ في التقدير. فنحن حينما نحاول الحكم على الآخر، نميل إلى تعليل الحدث والسلوك عبر شخصيته. ولكن علم النفس الاجتماعي أثبت أن الشخصية ليست الحاسم النهائي، وإنما الظروف التي عاشها ويعيشها الإنسان. ويقدم كمثال الصور الفظيعة التي تسربت حول تعذيب السجناء. برأيه، نحن نحاكم الأفراد، بينما ثَبُت عبر البحث أن الناس يقومون بهذه الأخطاء إذا وضعوا في هكذا ظروف. العلة ليست في شخصية السجانين، وإنما في تراكم الظروف غير الصحية التي مروا فيها. شخصياً أميل للاعتقاد أن السجن ليس مؤذياً للسجين فقط، وإنما للسجان كذلك. لذلك سأحاول البحث في فرضية أن السجان ضحية الظروف غير الصحية لسوريا بشكل عام، وظروف السجن الفظيعة بشكل خاص. ماذا يقول أدب السجون عن هذا الموضوع؟ هل ينطلق كتّاب أدب السجون السوري من مظلومية مشتركة مع السجان؟

انطباعي العام أن معظم الكتاب ينطلقون من فاعلية السجان، ولكني عثرت على بضعة نصوص تحاول النظر في مظلوميته. وسوف أبدأ بمثال مؤثر أقتطفه من **القوقعة** لمصطفى خليفة، والذي يروي فيه عن المجند «سمير». لا يأخذ «سمير» حيزاً كبيراً من الكتاب، ولكنه يبقى عالقاً في ذاكرة كل من قرأ قصته. وذلك لأنه السجان الوحيد الذي يمر بعملية تحول في شخصيته أثناء الرواية. حين لمحه بطل الرواية لأول مرة، فزع من الشبه الكبير بينه وبين أخيه سمير. هذه اللقطة مهمة، لأنها تضيء على الصدفة - أو جنون الأقدار - التي جعلت منه سجاناً، فقد كان بإمكانه أن يكون أخاً

للسجين. هل هو ضحية إذن؟ من تسلسل الأحداث، لا يمكننا سوى أن نجزم أنه فعلاً ضحية، وأن الكاتب يريدنا أن نعي ذلك.

«سمير» جندي شاب تم فرزه إلى سجن تدمر، السجن الأكثر فظاعة في سوريا. في أيامه الأولى كان مشدوهاً بما يحصل من حوله، حتى أنه تقيأ وأغمي عليه جراء منظر العقوبات والإعدامات. يبدو أن شخصيته ترفض هذه الأمور بشدة. ولكن أوضاع ذلك الشاب تطورت مع مرور الوقت، وتعود شيئاً فشيئاً على احتقار الإنسانية في السجن إلى درجة لم يعد يكترث بالعنف، ويحتقر الجثث البشرية المعلقة، ويلوح بها في الهواء ويختلق النكت حولها. لا يعرض الكاتب عملية التحول التي مر بها «سمير» كأمر منفصل ومميز. بل على العكس، فقد روى لنا عن أفواج من المجندين الإلزاميين الذين مروا بالسجن ليتدربوا. شيئاً فشيئاً أتقنوا فن العذاب والتعذيب. أقول «العذاب»، لأنه لا يمكنني تصور أن السجان لا يمر بمرحلة يتعذب فيها. لا بد أن التخلص من الألم مؤلم أيضاً.

ويتقاطع التعود على ظروف السجن غير الصحية مع الأساليب التربوية القاسية التي يتعرض لها السجان، حيث ينبغي عليه معرفة حدوده، وعدم قدرته على المبادرة في مصلحة السجين. وأذكر هنا على سبيل المثال السجان الطيب في رواية مي الحافظ **عينك على السفينة** الذي تعرض للتعذيب جراء زيارته لأهل السجينة.

وبالإضافة إلى العقوبات ثمة تقنيات تربوية موجهة لصقل السجان كأداة لتحطيم الآخر. ففي قصة الشرطي يصف جميل حتمل كيف يتدرب رجال الشرطة. يُطلب منهم ملاكمة الشاخصة بينما يصرخ رئيسهم: «اضرب بقسوة. تخيله رجل يهجم عليك، يهجم على الحكومة، بقسوة.. أكثر.. أكثر. ضمّ أصابعك بشدة، وتذكر أنك رجل الحكومة». كنتُ قد تطرقت إلى موضوع السجان كأداة في يد النظام في فصل ٩.١، وها هو يطرح نفسه مرة ثانية من ناحية مظلومية السجان. يتحول السجان إلى القبضة التي توزع اللكمات، ولكن قبل أن يتمكن من ضرب الآخر، ينبغي عليه قطع أشواط في انعدام الشعور والإنسانية.

يبدو أننا أمام مفهوم معقد للمظلومية، أمام ضحية لا ترى نفسها كذلك، ولا تحتاج إلى التعاطف. ربما من الجدير أن نتوقف هنا فترة أطول، بيد أن أدب السجون لا يسمح بذلك. حيث يبقى المجند «سمير» أحد السجانين النادرين الذي يهدمون الحدود بين عالم السجناء والسجانين. ثمة سجانون يشبهون السجناء إذن، أو على الأقل يشبهون إخوتهم. هل جميعهم محبوسون في المنظومة ذاتها؟

ولدينا أيضاً مثال آخر يضيء على مظلومية السجان: مسرحية «بودي الحارس» لغسان الجباعي، وهو الكاتب الوحيد الذي تمكن من خلق شخصية لا نعرف للوهلة الأولى ما إذا كانت سجاناً أم سجيناً. سأقدم هنا ملخصاً للمسرحية:

يعيش بودي في كوخ بلا نافذة. إطار نافذة منزله القديم موجودة تحت السرير. وقد تمكن يوماً من «سرقتها» قبل أن تُنهب قريته وتُسرق جميع الأبواب والنوافذ. ولكن نافذته غير صالحة للاستعمال للأسف، ومع ذلك بإمكانه الإطلال عبرها، ليرى ذكرياته القديمة. يعمل بودي كحارس للغابة. لو

كان زمام الأمور بيده، لقطّع كل أشجار الغابة، لأنها تغريه أن يشنق نفسه. فضلاً عن أن هذه الأشجار تشرب دم الأشخاص الذين قالوا «لا»، جميعهم محبوسون تحت الغابة، ولكنهم ينمون إلى الخارج على شكل شجرة برتقال مثلاً. كان بودي من الناس الذين قالوا «نعم»، ولذلك هو موجود هنا ليحرس البقية. كان بإمكانه أن يقول «لا»، ولكنه كان صغير السن حينها وخائفاً. أخذ ابنته معه وهرب مخلفاً زوجته زهية وراءه. يا ترى أي شجرة أثمرت زهية؟ ومنذ ذلك اليوم راحت ابنته، نارة، تنمو بسرعة عجيبة، ولم يعد بإمكانه التعرف عليها كابنته. فضلاً عن أنها تذكره في كل مرة تغسل له جواربه أن له ساقاً واحدة. لذلك يريد قتلها، يمسك ببندقيته ويصوب نحوها. ولكن نارة لا تموت، بل تقول أن طبيبه طلب منها أن تبلل الطلقات في مسدسه (تجعلها غير صالحة للاستعمال). ويذهب بودي ليجلس أمام النار محاولاً رمي أصابعه فيها. وفي النهاية يهاجم رجال غرباء كوخه ويأخذونه معه. وقبل أن يغادروا يقفلون النافذة بالسواد. وتبدأ الغابة بالانهيار تدريجاً شجرة شجرة حتى تتحول إلى ركام من الأعمدة والأعواد.

من الواضح أن الكاتب احتاج إلى سيل من الخيال وقلب منطق النتيجة والسبب كي يستطيع الوقوف في محل السجان. إذ يصعب النظر إلى الأحداث من منظار السجان في الرواية الواقعية. ومع ذلك لا أرى أن ندم السجان، كما هو مصور في مسرحية الجباعي، خيالي تماماً. فبعد سؤال من طرفي، يخبرني بدر الدين شنن أن ثمة سجان كان في بداية فترة عملة قاسياً مع السجناء، ولكنه أصبح ليّناً مع الوقت. وحين مرضت زوجته، كان متأكداً أنه عقاب من عند الرب.

برأيي نجح غسان الجباعي في جعلنا ننظر إلى حرية السجان بطريقة نسبية: نافذته موجودة تحت السرير، أي غير صالحة كرمز للحرية. كما يوضح لنا أبعاداً جديدة من شخصيته، حيث يرمز الجلوس أمام النار إلى تأنيب الضمير، ورغبته في رمي أصابعه فيها إلى الندم. أستنتج ذلك عبر الشبه مع المثل القائل: «يعضّ أصابعه من الندم». كما أن ابنته تدعى نارة (من النار)، ومن اللافت أنها تكبر بسرعة عجيبة دون أن يكون قادراً على قتلها. برأيي يدل ذلك على الندم المتنامي في صدره دون أن يكون قادراً على التخلص منه. وترمز الساق المبتورة إلى الحياة/الوجود المنقوص/ة. يشكل كل ذلك أبعاداً جديدة في شخصية السجان الأدبية، وفي الحقيقة لم أعثر على مثيلها في بقية أدب السجون. مجرد أن يترنم السجان بأغنية لابنته ويصنع الحليب لها كفيلان أن يمنحانه ملامح بشرية. كما أن ثمة مجالاً لتقديم أعذاره: كان صغير السن وخائفاً. وحين تقفل نافذته بالسواد في المشهد الأخير، يتم الاعتراف به كضحية بشكل نهائي، ذلك أنه يعبر العالم على الطرف الآخر، عالم السجين.

يبرز تقاطع شخصية السجان بالسجين أيضاً عبر مسرحية أخرى للكاتب نفسه. ففي **الشقيقة** يستخدم الكاتب الأسماء نفسها: الحارس بوديب، وزوجته زهية، وابنته نارة. لا يوجد أدنى شك أننا هنا أمام سجين. وليس من باب الصدفة أن الأسماء متشابهة في المسرحيتين، مع الفرق أن حرف الباء (بوديب وليس بودي) لم يتم بتره هنا. كما لو أن الكاتب يريد أن يؤكد في المسرحية السابقة أن حياة السجان منقوصة في جميع جوانبها: الحرف الأخير من اسمه مبتور تماماً كساقه ووجوده بأكمله.

وثمة كاتب آخر تطرق لموضوع الحدود بين عالم السجين والسجان. حيث تساءل لؤي حسين في **الفقد** ما إذا كان ممكنًا أن ينقلب السجين سجانًا في يوم من الأيام. ويجيب بالإيجاب مبدئياً، ولكنه يقول لاحقاً في معرض سرده للتعذيب أنه لم يعد قادراً على صنع السلم (أداة التعذيب) من خشب الأشجار. هل هذا يعني أنه يرى أن الصدفة هي التي وزعت الأدوار الحالية وأعطته دور السجين؟ ولكنه بعد التعرف على السجن من الداخل لم يعد قادراً على القبول بهذا الواقع الأليم؟ برأيي هذه أيضاً محاولة للنظر إلى دور السجان بالنسبية المطلوبة.

إن ما قام به مصطفى خليفة عبر شخصية السجان «سمير»، وغسان الجباعي عبر مسرحيته **بودي الحارس**، وما قاله لؤي حسين حول احتمال انقلاب الأدوار الحالية، جميعها محاولات لتحدي الحدود بين عالمي السجين والسجان. وهكذا يولد مفهوم «السجان كضحية». بهذه الطريقة ينجح هؤلاء الكتاب بتبشيع السجن، وربما أصبحوا خطوة أقرب من هدفهم النهائي من الكتابة: هدم السجون السياسية عن طريق الأدب. وبالاعتراف باحتمال كون السجان ضحية، ماذا يتبقى من منظومة لا تصنع سوى الضحايا؟ سوف تنسف جميع الأساسات التي انبنت عليها السجون. من الناحية الأدبية فقط، فالسجون الأسدية ما زالت مستمرة.

المراجع العربية

إبراهيم صموئيل. **رائحة الخطو الثقيل**. دار الجندي. دمشق. ٢٠٠٤(٣)

إبراهيم صموئيل. **المنزل ذو المدخل الواطئ**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ٢٠٠٢

إبراهيم صموئيل. **فضاءات من ورق**، نوافذ. دار الجندي. دمشق. ١٩٩٩

إبراهيم صموئيل. **النحنحات**. دار الجندي. دمشق. ١٩٩٤(٣)

إبراهيم صموئيل. **الوعر الأزرق**. دار الجندي. دمشق. ١٩٩٤

أسامة شاكر. **عود أبي حمدان**. مخطوطة. +/- ١٩٩٤

أخبار الشرق الأوسط / ليفانت نيوز. «السلطات السورية تعتقل خمسة سجناء سياسيين سابقين».

بدر الدين شنن. **الشهادة**. طبعة خاصة.

جمال سعيد. **مجنونة شمس**. وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٩٣

جميل حتمل. **المجموعات القصصية الخمس**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٩٨

حسية عبد الرحمن. **سقط سهواً**. دار الكنوز الأدبية. ٢٠٠٢

حسيبة عبد الرحمن. **الشرنقة**. طبعة خاصة. ١٩٩٩

فائق حويجة. **ستأتين**. دار البلد. ٢٠٠٣

فرج بيرقدار. **مرايا الغياب**. وزارة الثقافة. دمشق.٢٠٠٥

فرج بيرقدار. **خيانات اللغة والصمت**. دار الجديد. بيروت. ٢٠٠٦

فرج بيرقدار. **الأنقاض**. مخطوطة غير مؤرخة

روزا ياسين حسن. **نيغاتيف، من ذاكرة المعتقلات السياسيات**. مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان. ٢٠٠٨

روزا ياسين حسن. **أدب السجون السوري**. مسيرة الألف ميل. الحوار المتمدن. ٢٠٠٦/٧/٤

طالب إبراهيم. **شعاع شمس**. طبعة خاصة

طالب إبراهيم. **كلمات ملوثة**. دار البلد. دمشق. ٢٠٠٣

طالب إبراهيم. **أسئلة**. دار حوران. دمشق. ٢٠٠٤

عبد الرحمن منيف. **شرق المتوسط**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ٢٠٠٦ (١٥)

عبد الرحمن منيف، **الآن .. هنا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ٢٠٠٤(٥)

عبده وازن. **خارج الحياة**. جريدة الحياة. صفحة الثقافة. ٢٦-١٠-٢٠٠٨

علي الكردي. **موكب البط البري**. دار كنعان. ١٩٩٨

عماد نداف. **جرائم شتوية**. دار الكنوز الأدبية. ٢٠٠٠

غسان الجباعي. **الوحل**. منشورات وزارة الثقافة. ١٩٩٩

غسان الجباعي. **ثلاث مسرحيات**. منشورات وزارة الثقافة. ١٩٩٥

غسان الجباعي. **أصابع الموز**. منشورات وزارة الثقافة. ١٩٩٤

لؤي حسين. **الفقد**. دار بترا. دمشق. ٢٠٠٦

محمود زعرور. **نجم قطب**. منشورات دار الثقافة. دمشق. ١٩٩٦

محمود زعرور. **أمطار صيفية**. منشورات دار الثقافة. ١٩٩٩

مصطفى خليفة. **القوقعة**. دار الآداب. بيروت. ٢٠٠٨

منظمة العفو الدولية. **تعذيب ويأس وتجريد من الإنسانية في سجن تدمر العسكري**. لندن. أيلول ٢٠٠١

مي الحافظ. **عينك على السفينة**. طبعة خاصة. ٢٠٠٦

نجيب محفوظ. **الكرنك**. مكتبة مصر. تاريخ الإصدار غير معروف.

نبيل سليمان. **السجن**. دار الحوار. ١٩٩٩

هالا محمد. فيلم **رحلة إلى الذاكرة**. ٢٠٠٤

ياسين الحاج صالح. «طريق إلى تدمر». **الحوار المتمدن**. ٢٤-١٢-٢٠٠٣

ياسين الحاج صالح. «عوالم المعتقلين السياسيين السابقين في سوريا». **الحوار المتمدن**. ٣١-٠٣-٢٠٠٧

يوسف إدريس. **العسكري الأسود**. دار المعرفة. القاهرة. ١٩٦٢

المراجع الهولندية والمترجمة إلى الهولندية

آد برخسما. «كنوز علم النفس». جريدة **الشعب** (فولكس كرانت). عمود: القلب والروح. ٢٩-١-٢٠٠٨

ميشيل فوكو. **المراقبة والعقاب**. الترجمة الهولندية.

ميكه بَل. **الاغتصاب، تمثيل العنف الجنسي ثقافياً**. منشورات هيس. أوترخت. ١٩٨٨

ميكه بَل. **نظرية الحكاية والأخبار: مقدمة في الفنون القصصية**. كوتينو. ماودربرخ. ١٩٨٦(٤).

ميكه بَل. **بشر من ورق/ حول الشخصيات في الأدب**. فان خوركم. بروج. ١٩٧٩

المراجع الإنكليزية

Cooke, Miriam. *Dissident Syria. Making Oppositional Arts Official*. Duke University. Press. 2007

Dam, Nikolaos van. *The Struggle For Power In Syria*. I.B. Tauris Publishers. London/ New York. 1996

Orwell, George. *Why I Write*. Gangrel. Summer 1946 edition.

Sabry Hafez, “Torture, Imprisonment, and Political Assassination in the Arab Novel. Aljadid,” *A Review & Record of Arab Culture and Art*. Volume 8. No 38 (winter 2002).

لا بد من فعل شيء بالكتب التي جمعتها، ولاحظت أن دوافعي الشخصية – معالجة جزء من حياتي – اختلطت بأسئلتي الجدية التي وددت لو تجيبني النصوص عليها. كيف كان يمضي هؤلاء السجناء وقتهم في السجن؟ كيف كانوا يتعاملون مع الزمان والمكان؟ وماذا بإمكانهم إخباري عن السجان؟ وكيف كانوا يعذّبون ولماذا؟ هي أسئلة كبيرة علي، وربما على كتّاب أدب السجون أنفسهم، ولكن لا بد أن تسوقني الكلمات إلى خيط يُفضي إلى بداية جواب. واقع السجن معقد، ولا أتوقع أن يكون أدب السجون أقل تعقيداً، لذلك يتعين عليّ أن أحدد موضوع بحثي. فمجموعة الكتابات التي وقعت يدي عليها أصغر بكثير من بحر أدب السجون العربي الواسع، وأكبر بكثير من المساحة المتاحة في بحثي المتواضع. لذلك قررت أن أحدد نطاق البحث من ناحية الكتّاب والمكان والزمان وثيمة البحث.

رحاب شاكر