# أدب السجون السوري

## بويطيقا حقوق الإنسان

ريبيكا سريعة طالقاني

ترجمة: حازم نهار

إذا أعجبك الكتاب، اشتر النسخة الأصلية من الناشر لتضمن استمرار النشر. الكاتب معتر وما راح يستفيد في كل الأحوال 😄

# أدب السجون السوري

بويطيقا حقوق الإنسان

## هذه السلسلة

في سياق الرسالة الفكرية التي يضطلع بها "المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات"، وفي إطار نشاطه العلمي والبحثي، تُعنى "سلسلة ترجمان" بتعريف قادة الرأي والنخب التربوية والسياسية والاقتصادية العربية إلى الإنتاج الفكري الجديد والمهم خارج العالم العربي، من طريق الترجمة الأمينة الموثوقة المأذونة، للأعمال والمؤلفات الأجنبية الجديدة أو ذات القيمة المتجددة في مجالات الدراسات الإنسانية والاجتماعية عامة، وفي العلوم الاقتصادية والاجتماعية والإدارية والسياسية والثقافية بصورة خاصة.

وتتأنس "سلسلة ترجمان" وترشد بآراء نخبة من المفكرين والأكاديميين من مختلف البلدان العربية، لاقتراح الأعمال الجديرة بالترجمة، ومناقشة الإشكالات التي يواجهها الدارسون والباحثون والطلبة الجامعيون العرب كالافتقار إلى التاج العلمي والثقافي للمؤلفين والمفكرين الأجانب، وشيوع الترجمات المشوَّهة أو المتدنية المستوى.

وتسعى هذه السلسلة، من خلال الترجمة عن مختلف اللغات الأجنبية، إلى المساهمة في تعزيز برامج "المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات" الرامية إلى إذكاء روح البحث والاستقصاء والنقد، وتطوير الأدوات والمفاهيم وآليات التراكم المعرفي، والتأثير في الحيز العام، لتواصل أداء رسالتها في خدمة النهوض الفكري، والتعليم الجامعي والأكاديمي، والثقافة العربية بصورة عامة.

# أدب السجون السوري

## بويطيقا حقوق الإنسان

ريبيكا شريعة طالقاني

ترجمة

حازم نهار

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies

الفهرسة في أثناء النشر - إعداد المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
طالقاني، ريبكا شريعة
أدب السجون السوري: بويطيقا حقوق الإنسان/ ريبكا شريعة طالقاني؛ ترجمة حازم نهار.
312 صفحة: ايضاحيات؛ 22 سم. - (سلسلة ترجمان)
يشتمل على ببليوغرافية (صفحات 281-300) وفهرس عام.
ISBN 978-614-445-668-2
1. السجون في الأدب العربي - سوريا. 2. الأدب العربي - سوريا - تاريخ ونقد. 3. حقوق الإنسان في الأدب العربي. أ. نهار، حازم (مترجم). ب. العنوان. ج. السلسلة.
892.70995691

هذه ترجمة مأذون بها حصريًا من الناشر لكتاب

**Readings in Syrian Prison Literature**
**The Poetics of Human Rights**
*by R. Shareah Taleghani*
Copyright © 2021 Syracuse University Press

عن دار النشر
Syracuse University Press

"All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic o mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher".

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن
اتجاهات يتبناها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

الناشر

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies

شارع الطرفة - منطقة 70
وادي البنات - ص. ب: 10277 - الظعاين، قطر
هاتف: 00974 40356888

جادة الجنرال فؤاد شهاب شارع سليم ثقلا بناية الصيفي 174
ص. ب: 11 4965 رياض الصلح بيروت 2180 1107 لبنان
هاتف: 0 991837 1 00961 فاكس: 00961 1991839
البريد الإلكتروني: beirutoffice@dohainstitute.org
الموقع الإلكتروني: www.dohainstitute.org

© حقوق الطبع والنشر محفوظة للمركز

الطبعة الأولى
بيروت، آذار/ مارس 2025

إلى جميع المعتقلين والمختفين قسريًا
في/من سورية وإيران والولايات المتحدة الأميركية

رغم أنني غادرت السجن، فإنه لم يغادرني، فآثار آلامه تغلغلت في دمي، لكنّ روحي ما زالت تهفو إلى الحرية والكرامة والعدالة.

**رضا حداد**

أريد أن أضع بحرًا
في الزنزانة
أريد أن أسرق الزنازين
وألقيها في البحر

أريد أن أختبئ في زهرة
خوفًا من القاتل
أريد أن يموت القاتل
خوفًا من الأزهار

**رياض الصالح الحسين**

# المحتويات


قائمة الرسوم والصور التوضيحية ..... 11

تقديم المترجم: أدب السجون: مساحات أدبية كفاحية وجمالية ..... 13

شكر وتقدير ..... 25

مقدمة: الكتابة عن الاعتقال وحقوق الإنسان ..... 31

الفصل الأول: أدب السجون والنوع الأدبي وتأثيرات الحقيقة ..... 69

الفصل الثاني: الهشاشة والعاطفة وسياسات الاعتراف ..... 91

الفصل الثالث: إعادة تصوير التعذيب: شرانق اللغة ..... 123

الفصل الرابع: عن أنماط الحياة:
الخرائط المضادة والجغرافيا العاطفية ..... 155

الفصل الخامس: عن "مملكة الموت والجنون":
المراقبة والسريالية في سجن تدمر العسكري ..... 201

الفصل السادس: درج الأيام المنفردة: ما وراء السرد والمنفى ..... 235

خاتمة ..... 265

المراجع ..... 281

فهرس عام ..... 301

# قائمة الرسوم والصور التوضيحية

(4-1): مثال على استخدام السرّاج صور "غوغل إيرث"، وهذه الصورة لسجن تدمر العسكري تصف الباحات والمهاجع والزنازين المختلفة ..... 181

(4-2): مخطط السرّاج لمركز استجواب "المخابرات العسكرية" في حماة ..... 182

(5-1): صورة جوية من "غوغل" لسجن تدمر العسكري ..... 207

(5-2): صورة ثابتة من فيلم "رحلة في الذاكرة" لهالة محمد، تُظهر سجناء سياسيين سابقين، وهم ياسين الحاج صالح (في المقدمة) وغسان الجباعي (يسار الخلفية) وفرج بيرقدار (يمين الخلفية) ..... 209

(5-3): صورة ثابتة من فيلم "رحلة في الذاكرة" لهالة محمد يظهر فيها ياسين الحاج صالح وغسان الجباعي وفرج بيرقدار، تحيط بهم أطلال تدمر القديمة ..... 210

(5-4): صورة ثابتة من فيلم "تدمر" (2016) لمونيكا بورغمان ولقمان سليم. المؤلف علي أبو دهن (ناحية اليسار) وموسى صعب وريمون بوبان (Raymond Bouban) يصنعون أسلحة الحراس من الستايروفوم لإعادة تمثيل تجربتهم في السجن ..... 231

(5-5): صورة ثابتة من فيلم "تدمر" (2016). يجهّز السجناء السابقون الشرّاقة (فتحة مراقبة الحراس للسجناء) في فصل مدرسي مهجور ..... 232

(5-6): صورة ثابتة من فيلم "تدمر" (2016). يصطفّ السجناء في الباحة المعاد تصميمها في وضعيات مجهدة مطأطئين رؤوسهم ..... 233

(5-7): صورة ثابتة من فيلم "تدمر" (2016). يعيد السجناء تمثيل أوضاع النوم (التّـــيف) في الزنازين الجماعية المكتظة ..... 234

# تقديم المترجم

## أدب السجون: مساحات أدبية كفاحية وجمالية

مثّل السجن السياسي أحد الهواجس الإنسانية عبر التاريخ، ولا تكاد تخلو أيُّ ثقافة من ثقافات الشعوب من هذه الظاهرة المؤرِّقة، لكنه تحوّل اليوم في بلدان عديدة إلى جزء من الماضي بعد أن سارت شعوبها في دروب الحريات والديمقراطية. أما في المنطقة العربية، فما زال السجن السياسي ظاهرة حيّة وطاغية، لأنّ الواقع المعيش متخم بالسجون المرئية والسرية ومراكز الاستجواب والتحقيق وغرف التعذيب تحت الأرض، وما يلحق بها من اعتقال وقتل خارج نطاق القانون والقضاء، ومن تدمير للحياة الإنسانية على المستويات السياسية والاجتماعية والنفسية.

على الرغم من أنّ السجون السياسية تتشابه، من حيث الكوارث التي تخلقها، والبؤس الذي تنزله بأصحابها، فإنّ لها مذاقًا خاصًا واستثنائيًا في البلدان العربية شرق البحر الأبيض المتوسط، سورية والعراق، إضافة إلى مصر وليبيا واليمن؛ تلك البلدان التي رفعت رايات "الاشتراكية" و"التقدّم" و"العداء للإمبريالية" في لحظة من اللحظات، من دون أن يعني هذا أنّ سجون البلدان العربية الأخرى بريئة من انتهاكات حقوق الإنسان، أو لم ترتكب جرائم حقيقية ضد شعوبها في زمنٍ ما أو في الزمن الحاضر. لكنّ السجن السياسي كان أكثر حضورًا في حياة البشر في تلك البلدان "التقدمية"، بحكم وجود درجة أعلى من الحراك السياسي الأيديولوجي لأسباب تاريخية، أو لطبيعة القضايا المطروحة على شعوبها. السجن هو إحدى العلامات النافرة في تاريخ سورية بدءًا من آذار/ مارس 1963،

ولا يكاد يخلو بيت سوريٌ من حديث السجن أو ما يرتبط به، على الرغم من أن السجون السورية كانت دائمًا محاطة بالسرّية والغموض والرعب.

## دوافع الكتابة عن السجن وأهميتها

كان أدب السجون ملازمًا أو موازيًا في نشأته للقمع والاعتقال والسجن عبر التاريخ، فحضر في اللغات والثقافات كلها، وفي الأزمنة جميعها، لكنّه بدأ في الظهور بكثافةٍ في المنطقة العربية خلال خمسينيات القرن العشرين وستيناته، في أثناء المراحل الانتقالية السياسية التي أعقبت مرحلة التحرّر من الاستعمار. ومن ثمّ شهدت المنطقة غزارةً في الأعمال الأدبية التي تتناول عالم السجن وتجارب المعتقلين بحكم هيمنة أنظمةٍ سلطوية تُحكم قبضتها على رقاب مواطنيها جميعهم. وهكذا، يمكن النظر إلى أدب السجون في المنطقة العربية، في هذا السياق، بوصفه انعكاسًا لأزمة الديمقراطية؛ فهو يظهر عمومًا في بيئة قمعية استبدادية، لنكون أمام نوعٍ من الكتابة الخصبة والمؤثّرة والعاطفية، تتناول موضوعات السياسة والاعتقال والسجن والأدب والتوثيق وعلم النفس والعواطف الإنسانية وحقوق الإنسان، وغيرها. فقد كتب عبد الرحمن منيف روايته المعروفة **شرق المتوسط** (1977)، ثمّ روايته الأخرى **الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى** (1991) متناولًا موضوع السجن، لكنّه كتب في عام 1998 مقدمة لطبعة جديدة من **شرق المتوسط**، قال فيها: "إنّ الضرورة تقتضي العودة إلى هذا العالم الكئيب القاسي، لأنّ عار السجن السياسي أكبر عارٍ عربيّ معاصر".

ارتبط عالم السجن دائمًا بالرغبة في التسجيل والتدوين والتوثيق. فالزمن البطيء والأيام المتشابهة في السجن يجعلان من الكتابة وسيلة فاعلة لإمضاء الوقت الثقيل خلف القضبان، وطوقًا للنجاة ومقاومة العزلة، وهي أيضًا دليل على توق المعتقل إلى الحياة وتشبّثه بها، حتى بالنسبة إلى هؤلاء الذين لم يكونوا يهتمّون بالكتابة أصلًا قبل دخول السجن. وتعبّر نوال السعداوي عن ذلك في كتابها **مذكراتي في سجن النساء**، فتقول: "لا يموت الإنسان في السجن من الجوع أو من الحرّ أو البرد أو الضرب أو الأمراض أو الحشرات، لكنّه قد يموت من

الانتظار؛ الانتظار يُحوّل الزمن إلى اللازمن، والشيء إلى اللاشيء، والمعنى إلى اللامعنى"[1]. في السجن تُولَد كتابة الشعر مثلًا - بحسب ما لاحظت مؤلّفة هذا الكتاب، ريبيكا شريعة طالقاني (R. Shareah Taleghani)، وهي باحثة أميركية من أصل إيراني، خلال تحليلها لشعر بعض المعتقلين مثل فرج بيرقدار - مساحاتٍ خارج الزنزانة؛ مساحاتٍ تخيّليّة تسمح للسجين الشاعر بالاستمرار والمقاومة وتحدّي المآسي التي تواجهه.

الكتابة عن السجون والاعتقالات والتعذيب هي أيضًا وسيلة رئيسة لتوثيق انتهاكات حقوق الإنسان، ومحاولة حثيثة من أصحابها لمقاومة نسيان المظالم، ولا سيّما في ظلّ ندرة الشهادات والروايات البديلة المستقلة عن السلطات التي توثّق أوضاع السجون وأحوال المعتقلين في المنطقة العربية، إلى جانب هيمنة السلطات المطلقة على وسائل الإعلام ومحاصرتها المجتمع المدني وقمع ناشطي منظمات حقوق الإنسان، ما يمنح الروايات والقصص والكتابة المسرحية والمذكرات والشهادات والشّعر دورًا مهمًا في وصف أساليب الاعتقال والحجز والانتهاكات وطبيعة الحياة في عالم السجن. في سورية مثلًا، يكتسب أدب السجون أهمية كبرى، لأن نظام الأسد السلطوي ظلّ يحكمها منذ عام 1970 إلى يومنا هذا، ولم يعرف السوريون أو غيرهم في العالم أيّ أخبار أو روايات عمّا يحدث في البلد إلّا من طريق هذا النظام، أو من خلال ما يسمح به، وظلّت سورية بلدًا مغلقًا أو صندوقًا مجهولًا حتى انطلاق الثورة السورية في آذار/ مارس 2011 التي ازدادت معها أعمال أدب السجون انتشارًا بين السوريين، وفي العالم.

تُظهر شهادات المعتقلين السابقين، إضافةً إلى تقارير منظمات حقوق الإنسان العالمية والإقليمية، مثل منظمة العفو الدولية وهيومن رايتس ووتش، صورة ثابتة ومتواصلة للتعذيب والتحطيم والإذلال وامتهان الكرامة الإنسانية في السجون السورية، علاوةً على ممارسة القتل والإعدامات الميدانية خارج نطاق القانون. ولا يجد الضحايا أو ذووهم أمام هذا المسلسل الدائم من الانتهاكات سبيلًا

(1) نوال السعداوي، مذكراتي في سجن النساء، ط 2 (وندسور، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي، 2021)، ص 103.

إلى نيل حقوقهم أو إلى العدالة والإنصاف. ومع هذه الأحوال، تصبح الكتابة فعلًا ضروريًا وحاسمًا بالنسبة إلى المعتقلين أو المطَّلعين على تجارب الاعتقال والسجن، لذلك عملوا على نقل تجاربهم وراء الأسوار، وتجارب غيرهم، إلى الجمهور العام على هيئة أعمال أدبية متنوعة الأشكال؛ الرواية والقصة والمسرحية والسيرة والشهادة والقصيدة، فكتبوا عن طبيعة الحياة داخل السجن، عن آلام الوحدة، وتجارب فقدان الحرية المرّة، وعمّا تفعله جُدر السجن بأنفس القابعين في داخلها، وكيف تظل تحبس أنفسهم حتى بعد خروجهم إلى عالم النور.

لا تقلّ الآلام التي يعيشها المعتقل خارج السجن بعد الإفراج عنه عن الآلام التي تعرّض لها في داخله؛ هذه واحدة من القضايا التي تناولها كثيرون ممّن كتبوا في أدب السجون. فيذكر الطاهر بن جلّون في روايته **تلك العتمة الباهرة** (2001) أنّ أكثر اللحظات إيلامًا بالنسبة إلى الراوي كانت بعد الإفراج عنه، عندما جاءت لحظة تمكّن فيها أوّل مرة، بعد مدة طويلة، من رؤية وجهه في المرآة، فيقول: "وللمرة الأولى منذ ثمانية عشر عامًا، أقف قبالة صورتي، أغمضتُ عيني، أحسستُ بالخوف. خفتُ من عينيّ الزائغتين، من تلك النظرة التي أفلتت بمشقةٍ من الموت، من ذلك الوجه الذي شاخ وفقد سيماء إنسانيته"[2]. "ما عادت تملكني الحاجة إلى النظر إلى صورتي في المرآة، إلى تصويب تفصيلٍ، أو ببساطة، إلى التعرّف إلى ذاتي، إلى التثبت من أنّي ما زلت الشخص الذي اعتدت أن أكونه. تلك العادة المفقودة المنسية، ما عادت تعنيني. فما جدوى أن يرى المرء نفسه؟ الظاهر أنّ على المرء أن يحبّ نفسه قليلًا لكي يحبّ الآخرين. أما أنا فليس لديّ من أحبه أو أكرهه"[3].

وفي حين حاول معتقلون سابقون أن يكتبوا عن السجن بطريقة تجعله في متناول أيديهم بأبنيته وبشره ونظامه وآلامه، جعل بعضهم سجن تدمر مثلًا مرئيًا بالنسبة إلى الجمهور العام، فأعادوا بناء تجاربهم وتصويرها، وكتبوا عن حياتهم

(2) الطاهر بن جلّون، **تلك العتمة الباهرة**، ترجمة بسام حجار (بيروت: دار الساقي، 2001)، ص 212.

(3) المرجع نفسه، ص 186.

وحياة الآخرين فيه، مثل مصطفى خليفة الذي كتب رواية **القوقعة: يوميات متلصّص** (2008)، الرواية الشهيرة التي تناولت الحياة في سجن تدمر بالتفاصيل الدقيقة، سعيًا لكشف الغموض الذي يحوطه، ووضع الناس في صورة الإذلال الذي تعرّض له السجناء فيه، وفضح هذا العار الذي خلقته السلطة. ولا يؤدّي الاعتقال والتعذيب إلى المعاناة الجسدية والآلام النفسية للمعتقل السياسي شخصيًا فحسب، بل إنه يشمل أسرته وبيئته الاجتماعية أيضًا، وينجم عنهما تبعات لا يمكن حصرها.

لا تعترف السلطة بالمعتقل بوصفه إنسانًا، ومن ثمّ فمن الطبيعي ألّا تعترف بحقوقه بصفته إنسانًا. وعلى الرغم من الاعتقاد أنّ الهدف من الاعتقال والتعذيب هو الحصول على المعلومات من المعتقل، فإنّ الهدف الأساسي هو تحطيمه وتفكيكه وتطويعه، ليصبح متوافقًا مع صوت السلطة ونهجها ولو ظاهريًا؛ فالاعتقال والتعذيب هما وسيلتا السلطة لجعل الإنسان كائنًا غير بشري، ومخلوقًا غير معترَف بحقوقه وهشاشته، لأنّ وحشية التعذيب تؤدّي إلى تقويض إحساس الفرد بنفسه، وبإنسانيته، وبواقعه أيضًا. لذلك، كانت عملية تصوير التعذيب في أدب السجون طريقة للاستشفاء من هذه التجربة القاسية، وتحدّيها، وتجاوزها، وصورة من صور الوفاء لزملاء السجن الآخرين الذين لاقوا حتفهم تحت التعذيب، أو ما زالوا يتعرّضون لهذه الممارسة غير الإنسانية، وتذكيرًا للجمهور العامّ ومنظمات حقوق الإنسان بوجود بشر مغيّبين، ما زالوا يدفعون ثمن الحرية من أجسادهم وأرواحهم.

## مصطلح أدب السّجون

على الرغم من أهمية كتابات السجن والكتابات المرتبطة به، فإنّ تعبير "أدب السجون" لا يزال مصطلحًا إشكاليًا من نواحٍ عديدة:

1. **تأثير أدب السجون في الوعي العامّ:** يرى بعض النقّاد أنّ مصطلح "أدب السجون" ساهم في تسويق السجون وممارساتها القمعية، وفي التطبيع مع الانتهاكات الجسدية والنفسية. ويرى هؤلاء أنّ من مصلحة الأنظمة القمعية أن تخبر الناس، بصورة غير مباشرة غالبًا، ومباشرة أحيانًا، عن استخدامها التعذيب

لإثارة الرعب والخوف في الأنفس، ومن ثمّ فإن الضحايا الذين يتحدثون عن التعذيب الذي تعرّضوا له، سيجدون أنفسهم في مأزق لا يُحسدون عليه؛ فعندما يتحدثون في العلن عن تجاربهم في التعذيب سعيًا منهم لتحقيق العدالة، ولكي لا تُنسى هذه التجارب، فإنهم بشهاداتهم هذه يعزّزون من دون قصد قوة تلك الأنظمة، ويساهمون في بثّ الرعب في الأنفس من حيث لا يدرون، ما يمثّل كابحًا أمام مشاركة الناس في تغيير تلك الأنظمة. في حين يرى آخرون أنّ التحدّث عن التعرّض للتعذيب وآثاره التدميرية الجسدية والنفسية هو محاولة لتفكيك الوظائف أو الأهداف الرئيسة للتعذيب نفسه المتمثّلة في تحطيم الفرد المعتقل، وتغييب صوته وتدجينه سياسيًا؛ ما يعني أنّ تصوير التعذيب عبر الأدب والشهادات ضروري لاستعادة أصوات المعتقلين المعذّبين بعد تعرّضهم للتعذيب.

2 . **أدب السجون بوصفه نوعًا أدبيًا**: كلّ تصنيف فيه شيء من القسر أو الخطأ أو الخلاف، ولذلك لا توجد تصنيفات ثابتة ونهائية. وينطبق هذا على الأدب أيضًا؛ فهناك تحديات عديدة تواجه تصنيف الأنواع الأدبية، من ناحية الاختلافات حول استخدامها عالميًا، والتطور التاريخي، إلى جانب مسائل المحتوى والشكل، علاوةً على أن أيّ نص أدبي يمكن أن يُدرج في أصناف متنوعة في آنٍ واحد، استنادًا إلى خصائصه الفنية التقنية، والفكرية، فضلًا عن الاختلاف بين المؤلّفين في رؤيتهم إلى الأنواع الأدبية. لذلك، يبقى تصنيف أدب السجون بين الأنواع الأدبية خاضعًا للجدل دائمًا، لأنه نوع غير محدَّد بدقة من ناحية الموضوعات أو الأشكال الأدبية التي يتضمّنها، وهذا أمر طبيعي. ومع ذلك، يفرض علينا المصطلح في الحصيلة، على الرغم من مخاطر التصنيف وأخطائه والاختلافات حوله، تحديد ما يجب تضمينه في أدب السجون وما لا يجب.

يُعرِّف بعض النقاد أدب السجون بأنه أيّ نصّ خيالي أو غير خيالي مكتوب عن السجون؛ فيقول الأديب والروائي المغربي مصطفى لغتيري معرّفًا هذا الأدب: "الكتابة التي تلامس تجربة الاعتقال السياسي، وتتّخذ من الكتابة وسيلةً لتصفية الحساب مع تجربة إنسانية ووجودية ونفسية مريرة، قد يكون المرء عاشها فعلًا أو سمع عن تفاصيلها من أحد السجناء أو فقط عبارة عن تجربة متخيَّلة لها ما يدعمها

في الواقع، مما حدث لكثير من السجناء، وتناقلته الألسنة أو وسائل الإعلام [...] باختصار، إنه أدب يحاول توثيق أبشع جرائم الإنسان تجاه الإنسان"[4].

يعني هذا التعريف أننا أمام ثلاثة أنماط من الكتابة التي يمكن أن تُدرج في خانة "أدب السجون" هي: **الأول**: الأدب الذي كتبه معتقلون لم يكونوا أدباء سابقًا، لكنهم كتبوا نصوصًا أدبية بسبب سجنهم. **والثاني**: الأدب الذي كتبه أدباء لم يُسجنوا، لكنهم اتّخذوا من عالم السجن إطارًا لنصوصهم الأدبية. **والثالث**: الأدب الذي كتبه الأدباء السجناء؛ أي النصوص الأدبية التي كتبها أدباء عن عالم السجن في أثناء اعتقالهم أو بعد الإفراج عنهم. ومع ذلك، هناك آخرون يربطون أدب السجون بنصوص التجارب المباشرة للأشخاص الذين اعتُقلوا فعلًا فحسب، على الرغم من أن آخرين يرون أن أدب السجن الذي كتبه المعتقلون له قيمة إيجابية، توثيقية واجتماعية، لكنّه قد يفتقد القيمة الأدبية الجمالية، علاوةً على أنّ كتّابه لم يصبحوا أدباء فعليّين لأنّهم لم يواصلوا عملية الكتابة.

3. **الموضوعات المتناولة في أدب السجون**: هناك أعمال أدبية تُصنَّف ضمن نوع أدب السجون، على الرغم من أنّ تصوير السجن والاعتقال والتعذيب فيها لا يظهر إلّا في خلفية العمل الأدبي أو بصورة نادرة. ففي الوقت الذي يشكّل فيه تصوير التعذيب، بما يتضمنه من عقاب بدني وإيذاء نفسيّ، جوهر بعض أعمال أدب السجون، فإنّ هناك عددًا من أعمال أدب السجون العربي المعاصر لا يجعل التعذيب محورًا رئيسًا للكتابة عن تجارب المعتقلين السياسيين، إذ يعمد بعض الأدباء، مثل إبراهيم صموئيل، إلى تهميش أو تجنّب التصوير المباشر كليًا لأعمال التعذيب وتفاصيلها والمعاناة التي تنجم عنها بصورة مباشرة، وبدلًا من ذلك تركّز قصصه على كيفية إدراك شخصياتها لفقدان الكرامة والأذى النفسي والعاطفي الذي يسبّبه نظام الاعتقال عمومًا، علاوةً على تأثير الاعتقال في حياة أقارب المعتقل خارج السجن. كذلك، تناول الجزء الأول من مجموعة قصص عزت الغزاوي سجينة (1978)، معاناة أمّ السجين التي تزور ابنها في سجنه، وما ألمّ

(4) محمد ضيفوري، "أدب السجون .. توثيق الإنسان جرائم الإنسان"، **الاقتصادية**، 5/ 3/ 2020؛ عماد الدين موسى، "أدب السجون .. نزهة قسرية خارج الحياة: الجزء الثاني"، **ضفة ثالثة**، 6/ 9/ 2020، شوهد في 26/ 9/ 2024، في: https: acr.ps/1L9zOA8

بها؛ ما يعني أنّ موضوعات أدب السجون لا تقتصر على عالم السجن الداخلي، وعلى ما يجري داخل جُدر السجن فحسب، بل إنها تمتدّ إلى مساحة الحياة كلها، والموضوعات كافة، وهذا طبيعي لأنّ وجود السجن في الحياة العامة يحوّل البلد كله في الحصيلة إلى سجن، وتشمل المعاناة الجميع، سواء أكانوا داخل السجن الصغير أم خارجه في السجن الأكبر. وقد ركّزت نهاية مذكرات هبة الدباغ على هذه النقطة تحديدًا **خمس دقائق وحسب** (2007)، ونهاية رواية خليفة **القوقعة: يوميات متلصّص** (2008)، فقد تركت الروايتان انطباعًا أنّ الحدود بين داخل السجن وخارجه أصبحت غائبة.

4. **نطاق الأشكال الفنية لأدب السجون**: يرى بعض النقاد أنّ مصطلح "أدب السجون" أوسع كثيرًا من أن يقتصر على الأنواع الأدبية المعروفة المكتوبة بلغة عربية فصحى، مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والشعر وغيرها، بل يمكن توسيع نطاقه ليشمل الشعر الشعبي والشهادات المصوَّرة والسير الذاتية، إضافةً إلى الأفلام الدرامية والمسرحيات باللغة العامية. وعلى الرغم من أن هذا الأمر موضع جدال، فإننا نستطيع الإشارة إلى الكثير من الأعمال الفنية التي تناولت الاعتقال والتعذيب والسجن السياسي بهذه الطريقة؛ فعلى مستوى الأفلام نجد فيلم "الكرنك" (1975) المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ، وهو من إخراج علي بدرخان، وسيناريو ممدوح الليثي، وفيلم "زوجة رجل مهم" (1988)، سيناريو رؤوف توفيق، وإخراج محمد خان، وفيلم "العصفور" (1972)، سيناريو لطفي الخولي بمشاركة مخرجه يوسف شاهين، وغيرها. وفي المسرح نجد الكثير من الأعمال الفنية، وكان من روّادها سعد الدين وهبة، ولينين الرملي، وصلاح عبد الصبور، وميخائيل رومان، ومحمود دياب، وغيرهم.

5. **المشتركات بين أدب السجون وأدب المنفى**: ربما باستثناء التعذيب الجسدي المباشر الذي يتعرّض له المعتقل على أيدي جلّاديه، تتشابه معاناة المعتقل مع معاناة المنفي في أمور عديدة، وكثيرًا ما تتماثل تجربتا المنفى والاعتقال في الأسباب والملابسات والآثار، وهما تمثّلان من حيث الجوهر وسيلتين للعقاب السياسي، بما تنطويان عليه من إبعاد وعزل واغتراب، وهذا يجعل موضوعات أدب السجون وأدب المنفى واحدة تقريبًا. السجن منفى، أو

هو "المنفى الداخلي" بحسب تعبير جميل حتمل، حيث يُطرَد المعتقل إليه بالقوة، ويُخفى قسرًا من ساحة الوطن أو من الساحة العامة. ولذلك، تُظهر قصصه أنّه يمكن النظر إلى أدب السجون بوصفه أدب المنفى أيضًا.

6. **جماليات أدب السجون**: لا شكّ في أن العديد من أعمال أدب السجون تحتوي جماليات أدبية عالية، وإبداعات فنية راقية، تجعل الناس يُقبلون بكثافة على قراءتها والاحتفاء بها وتمجيد كتّابها وأبطالها، ولا ينبغي لنا في هذا السياق أن تغيب عنا، كما يشير إدوارد سعيد، العواقب الوخيمة والمأساوية للاعتقال السياسي والتعذيب وانتهاكات حقوق الإنسان المختلفة في عالم السجن. وينطبق الأمر نفسه على المنفى، فعلى الرغم من أن سعيد يشير إلى منافع المنفى بوصفها عناصر تعويضية، ويؤكد أنه "حافز قوي، بل ومُخصِّب، من حوافز الثقافة الحديثة"[5]، ويدرك كذلك وجود نوع من الرؤية السحرية المرتبطة بشخصية "الكاتب المنفي"، فإنه في المقابل يحذّر من أن يقودنا الاحتفاء بجماليات المنفى والإعجاب برومانسية الكاتب المنفي إلى الاستهانة بمعاناة المنفيّين الذين لاذوا بالفرار للنجاة بحياتهم. ويتساءل سعيد "أليس صحيحًا أن النظرة إلى المنفى في الأدب، بل وفي الدين، تخفي ما هو رهيب وفظيع في حقيقته: وهو أن المنفى أمر دنيوي على نحو لا براء منه، وتاريخي بصورة لا تطاق، وأنه من فعل البشر في حق سواهم من البشر، وأنه، شأن الموت، إنما من غير نعمة الموت الأخيرة، قد اقتلع ملايين البشر من منهل التراث، والأسرة، والجغرافيا؟"[6].

## بويطيقا أدب السجون وحقوق الإنسان

على الرغم من أن كتاب طالقاني هذا اعتمد شيئًا من الكتابة الأكاديمية، باستناده إلى دراسات نوع أدب السجون، ودراسات حقوق الإنسان، فإنه يمكن أن تقرأه شريحة واسعة من القراء. فهو لا يتناول تاريخ السجون السورية، ولا تاريخ حركات حقوق الإنسان في سورية، ولا يسعى لتوثيق الاعتقالات والتعذيب

(5) إدوارد سعيد، **تأملات حول المنفى ومقالات أخرى**، ترجمة ثائر ديب (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2007)، ص 117.
(6) المرجع نفسه، ص 118.

وانتهاكات حقوق الإنسان الأخرى في سورية، على الرغم من أننا نطلّ على بعضٍ من ذلك كله في أثناء قراءته، لكنّ هدفه الرئيس هو تعريف القارئ بأدب السجون السوري، ومضامينه عن الإنسانية وحقوق الإنسان، علاوةً على تطور أشكاله الإبداعية وتنوّعها عبر الزمن. ولا يقتصر هذا الأدب على الروايات والمذكرات، بل يتوسّع ليشمل أنواعًا أدبية أخرى، مثل القصة القصيرة والشعر والمسرح.

كانت الفكرة المركزية في هذا الكتاب الربط بين أدب السجون وخطاب حقوق الإنسان ومنظوماته وقوانينه، فقد رأت طالقاني أنّ أعمال أدب السجون السوري تقدّم، مثلًا، مشاهد اعتراف على مستوى السرد لا تزيد من وعي القارئ بالحساسية الشديدة للمعتقل فحسب، بل تربط هذه القصص أيضًا بخطاب حقوق الإنسان. ولذلك درست بويطيقا الاعتراف في مثل هذه النصوص من النواحي الفنية والأسلوبية، وربطته بمفهوم الاعتراف السياسي الذي يُعدّ مركزيًا في خطاب حقوق الإنسان في القرن العشرين. ومن خلال استخدامها لمفهوم البويطيقا في العنوان، كانت تستدعي عمدًا هذا المصطلح، كون الكتاب يمثّل دراسةً منهجية للنصوص (الأعمال الأدبية ووثائق حقوق الإنسان)، ومحاولةً لفهم كيفية تحقيق تأثيرات معينة من خلال هذه الأعمال.

بويطيقا كلمة يونانية التصقت بأرسطو الذي كان أول من استخدمها معَنْوِنًا بها كتابه الشهير **فن الشعر**، وتُكتب بالفرنسية (Poétique) وبالإنكليزية (Poetics)، وكلتاهما منحدرة من الكلمة اللاتينية (Poética) المشتقّة من الكلمة الإغريقية (Poétikos). ولها ترجمات عديدة في الحقل الثقافي العربي، القديم والمعاصر؛ نظرية الشعر، وفن الشعر، وصناعة الشعر، وقواعد الشعر، وفن صوغ اللغة الشعرية، ونظم الكلام، والإنشائية، والهيكلانية، والشاعرية، والشعرية، والشعريات، وغيرها.

لقد أحدث هذا المصطلح اختلافًا واسعًا في الآراء بين نقاد الأدب، سواء أكان ذلك على مستوى ترجمته أم على مستوى تحديد موضوعاته، حيث حصره بعضهم في حيز الشعر، في حين وسّع المعاصرون دائرته بإدراج الشعر والنثر معًا ضمنه، ومنهم من استخدمه في الحيز الثقافي والفني بصورة عامة. ولذلك، يصعب الوصول إلى فهم محدَّد ودقيق له.

وقد مرّ مصطلح البويطيقا بين عنوان كتاب أرسطو وعنوان الكتاب الحالي بتطورات وتغيرات، يتعذر حصرها أو الحديث عنها في هذه المقدمة. وما يعنينا من هذه التطورات أنّ البويطيقا كفّت منذ زمن بعيد عن أن تكون خاصّة بالشعر (ومن هنا يأتي الالتباس حول مصطلح الشعريّة وما يشبهه)، وأصبحت تدرس أشكال التعبير الإبداعي أو الخطاب كافة، وتدرس، إضافةً إلى الأدب، الفنون البصرية والموسيقى والأفلام السينمائية وسائر أشكال الإنتاج الثقافي. ومن ثمّ، فإنّ بويطيقا حقوق الإنسان تشير إلى استكشاف كيفية تصوير قضايا حقوق الإنسان وفهمها والتعبير عنها من خلال أشكال مختلفة من الأدب والفن والثقافة، أو من خلال خطاب حقوق الإنسان ووثائقه، لاكتساب فهمٍ أعمق للمعاني والقيم والسرديات التي تؤلِف هذه النصوص من جهة، ولرفع مستوى الوعي أو مواجهة انتهاكات حقوق الإنسان أو تقديم نظرة ثاقبة للنضالات المتعلقة بها من جهة أخرى.

## أدب السجون ومنظومة حقوق الإنسان

لا شكّ في أنّ العمل الذي تؤديه منظمات حقوق الإنسان الدولية والمحلية له أهمية كبيرة، استنادًا إلى نظام حقوق الإنسان الدولي بما يحتويه من اتفاقات وبروتوكولات ولغة وخطاب، ولا سيما أنه لا سبيل فعلًا إلى معرفة ما يحدث في سورية من انتهاكات وفظائع إلّا من خلال هذا العمل الخطر الذي يؤدّيه ناشطو حقوق الإنسان في جمع البيانات والأدلة وتوثيقها وتسجيل الشهادات. ومع ذلك، يظهر هذا العمل قاصرًا عند الاطلاع على النصوص الأدبية التي كتبها المعتقلون والناجون، إذ ترى طالقاني مثلًا أن تقارير حقوق الإنسان التي تُصدرها المنظمات الحقوقية لا تستوعب أو تحتضن أصوات المعتقلين والناجين من الانتهاكات وتعبّر عنها؛ فالتركيز على التوثيق بطريقة منظمات حقوق الإنسان، في بعض الأوقات، يمكن أن يطمس من دون قصد أو يستثني أصوات المعتقلين وتجارب اعتقالهم التي عايشوها، ولا سيّما أساليب حياتهم التفصيلية وآلامهم الذاتية وهواجسهم وقلقهم تجاه ذويهم وعائلاتهم خارج السجن ولحظات ضعفهم وهشاشتهم ووسائل مقاومتهم وطرائقهم في محاربة الانتظار الثقيل والاستفادة من الوقت. وقد يؤدّي هذا التجاهل عمليًا إلى إخماد صوت المعتقل بوصفه إنسانًا قادرًا على الحديث والتعبير من دون قصد.

يساعد هذا الفهم في تقبّل افتتاح آفاق جديدة لحقوق الإنسان وإعادة التفكير فيها، وإحداث تغيير في فهمنا لما يشكّل حقًا من حقوق الإنسان في المجتمع الدولي في ضوء تغيّرات الواقع والتطورات الحديثة، لكن مع تأكيد محورية "الإنسان" ضمن منظومة حقوق الإنسان وخطابها. بمعنى آخر، تأكيد ضرورة الإيمان بمفهوم طموح لحقوق الإنسان يتّسم بالمرونة الكافية لاستيعاب الصيغ الجديدة والبديلة، ولتجاوز الفجوات الملموسة في القانون الدولي لحقوق الإنسان. ومن ثمّ، كما ترى طالقاني، لا بدّ من إعادة بناء منظومة حقوق الإنسان وإصلاح نظام حقوق الإنسان الدولي وإعادة هيكلته وجعله أكثر فاعلية في إطار عالمي، على أن تأتي هذه التغييرات من المعتقلين أنفسهم؛ أي يجب أن تأتي الطاقة اللازمة لحماية حقوق الإنسان وتوسيعها، وإعادة صوغها من أولئك الذين أفسدت حياتهم بسبب القمع والاضطهاد والاستغلال. ربما لو استمعنا إلى الأصوات النقدية والبديلة، وبحثنا عن أساليب تعبير أولئك الذين واجهوا الظلم، لأمكننا عندئذٍ البدء في صوغ مفهوم جديد وممارسات جديدة ومتنوعة وفاعلة لحقوق الإنسان العالمية، من شأنها أن تؤدّي إلى مستقبل تغيب فيه السلطات القمعية عن الوجود، أو تتضاءل قدرتها كثيرًا على الإفلات من العقاب في الحدّ الأدنى.

# شكر وتقدير

هذا الكتاب هو ثمرة عمل استمرّ سنوات عديدة، وأنا ممتنّة جدًا للدعم الذي تلقّيته في أثناء كتابته. فقد حصلتُ على دعم البحث المتعلّق بالأطروحة الأصلية التي تمثّل اللبنة الأساسية لهذه الدراسة بفضل منحة بحثية صيف عام 2005 من كلية الدراسات العليا للفنون والعلوم في جامعة نيويورك. وأعرب عن شكري أيضًا لمؤسّسة البحوث في جامعة مدينة نيويورك (City University of New York) لتقديمها منحة (PSC-CUNY) لإجراء بحث متابعة في عمّان وبيروت في عام 2017، وكذلك لبرنامج منشورات زمالة كلية جامعة مدينة نيويورك، وزمالة مبادرة كلية ميلون للتنوّع في جامعة مدينة نيويورك (CUNY-Mellon Faculty Diversity Initiative Fellowship) للدعم الذي حصلتُ عليه لإنجاز هذا الكتاب في عامَي 2017 و2018.

وأنا محظوظة أيضًا لأنّني أعيش في مدينة تملك نظامَ مكتباتٍ عامًا مذهلًا، لذا أتوجه بالشكر إلى مكتبة نيويورك العامة لمنحي إقامة بحثية في خريف 2017. وأنا أقدّر بشدّة الجهد الذي بذله أمناء المكتبات البحثية، على مدار عدد من السنوات، في فرع شوارزمان (Schwarzman) الرئيس، ومن بينهم ميلاني لوكاي (Melanie Locay)، لمساعدتهم لي في استخدام موارد المكتبة، ولا سيّما في الحصول على نُسخ من النصوص باللغة العربية.

وأعبّر عن شكري أيضًا لأليسون براون (Alison Brown) ومايكل تينسر (Michael Tencer)، اللذين قدّما تحريرًا ممتازًا للنُسخ الأولية لفصلين في هذا الكتاب، إضافة إلى المراجعين المجهولين الذين قدّموا لي ملاحظات مفيدة ونقدًا

بنّاءً. وأنا مدينة جدًا لجميع المحرّرين والمصمّمين الذين عملتُ معهم في مطبعة جامعة سيراكيوز، لمساعدتهم في إنجاز هذا الكتاب وكتاب **أجيال المعارضة** (*Generations of Dissent*). وأشكر بصورة خاصة سوزان غيود (Suzanne Guiod) وديبورا مانيون (Deborah Manion) على إشرافهما على مرحلة العرض الأولي لهذا الكتاب، ومتابعته سريعًا، وبيغي سوليك (Peggy Solic) التي أجابتني بصبرٍ عن ألف سؤال وطلب، وأرشدتني خلال عملية تقديم المخطوط النهائي لهذا الكتاب، وفريد ولنر (Fred Wellner) لتصميمه الغلاف، ومهران كامرافا (Mehran Kamrava) لملاحظاته المفيدة جدًا. كما أعرب عن امتناني للمراجعين المجهولين لهذا الكتاب لملاحظاتهم البنّاءة جدًا.

وأودّ أيضًا أن أعبّر عن تقديري لأعضاء اللجنة الذين ناقشتُ أمامهم أطروحتي في جامعة نيويورك، والذين أفادوني بالعديد من الملاحظات على المسوّدات السابقة لأغلبية فصول هذا الكتاب، وهم فيل كينيدي (Phil Kennedy)، وإلياس خوري، وإيلا شوحط (Ella Shohat)، ومايكل جيلسينان (Michael Gilsenan)، وكريستين روس (Kristin Ross). وأخصّ بالشكر فيل كينيدي الذي ألهمتني أعماله وندوته البحثية حول الاعتراف في الأدب العربي الكلاسيكي في كتابة الفصل الثاني من هذا الكتاب. وأعرب عن امتناني العميق أيضًا لإلياس خوري الذي ساهمت محاضراته حول أدب السجون في إثارة اهتمامي وجعلتني أتحمّس للكتابة في هذا الموضوع، والذي لا يزال موقفه ثابتًا وواضحًا من نظام الأسد والأنظمة الأخرى. وأشكر كذلك جميع الأشخاص الذين قدّموا لي الدعم والملاحظات خلال المرحلة المبكرة من كتابة الأطروحة في أثناء دراستي في جامعة نيويورك، ومنهم خالد فهمي، وشيرين صيقلي، وشين مينكين (Shane Minkin)، وحنان خلوصي، ومنير فخر الدين، وكارول وودل (Carole Woodall)، وغيرهم.

على مدى السنوات الخمس الماضية، كنتُ أقدّر بشدّة دعوتي إلى التحدّث وتلقّي التعليقات حول الموضوعات التي تناولها هذا الكتاب أو المتعلقة به في مجموعة متنوعة من المنتديات. وأتوجه بالشكر الجزيل إلى عابد طيّارة من جامعة ولاية كليفلاند (Cleveland State University)، وكارولين شريد (Carolyn Shread) من كلية سميث (Smith College)، وماكس ويس (Weiss Max) من جامعة

برينستون، ومركز هاغوب كيفوركيان لدراسات الشرق الأدنى في جامعة نيويورك (Hagop Kevorkian Center for Near Eastern Studies)، وخاصة غريتا شارنويبر (Greta Scharnweber)، وسنان أنطون، وهالة حليم، وروبرت فاريل (Robert Farrell)، وكريستا سالاماندرا (Christa Salamandra) من كلية ليمان في نيويورك (Lehman College)، وإيمان مرسي من كلية دارتموث (Dartmouth College)، والراحلة جويس وارن (Joyce Warren) من برنامج دراسات المرأة والجندر في كلية كوينز (Queens College)، وأليكسا فيرات (Alexa Firat) من جامعة تيمبل (Temple University)، وبيث بارون (Beth Baron)، وجيريمي راندال (Jeremy Randall) في ورشة عمل التحليل في مركز الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك. وأشكر أيضًا فريدريك بانويك (Friederike Pannewick) وآكيم رودي (Achim Rohde) على الفرصة التي أتاحاها لي للمشاركة في محاضرة "إعادة تشكيل الأكاديمية (غير السياسية)" في العاصمة تونس في صيف 2016. وأعرب عن عميق امتناني كذلك لإتاحة الفرصة لي للمشاركة في الحلقة البحثية المذهلة بعنوان "ما المكتسبات من الترجمة" في عام 2015 ضمن المؤتمر الوطني للعلوم الإنسانية، التي نظّمها براين باير (Brian Baer) وفرانسواز ماساردير كيني (Françoise Massardier-Kenney) من جامعة ولاية كنت (Kent State University)، حيث عملتُ هناك على عدد من الترجمات التي أوردتُ مقتطفات منها في هذا الكتاب.

وأشيد أيضًا بجهود مكتب عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية في كلية كوينز، على تقديم تكاليف التنقلات على مدى عدد من السنوات لحضور مؤتمرات عديدة وعرض أجزاء مختلفة من هذا الكتاب. وأقدّر فرصة المشاركة في برنامج منشورات زمالة كلية جامعة مدينة نيويورك في ربيع 2016، إضافةً إلى زمالة مبادرة كلية ميلون للتنوّع في جامعة مدينة نيويورك من ربيع 2017 إلى ربيع 2018. وأنا ممتنّة أيضًا لريتش ماكوي (Rich McCoy) الذي كان مرشدًا كريمًا في الكلية، وممتنة أيضًا لحصولي على المعارف والملاحظات القيّمة والتشجيع من زملائي في مبادرة التنوع: سوزان ديفيس (Susan Davis)، ومايلز غرير (Miles Grier)، ووليام أوركارد (William Orchard)، وريجين جوزف (Regine Joseph)، ولورا فيلا (Laura Villa). وأشكر كذلك القسم الذي تخصّصتُ

فيه، قسم اللغات والثقافات الكلاسيكية والشرق أوسطية والآسيوية، على الدعم والتشجيع، ولا سيّما من ميلون تشانغ (Meilun Chang). وأرغب في شكر ماري فوجيموتو (Mari Fujimoto)، وجي يونغ كيم (Ji Young Kim) على صداقتهما وروح الدعابة لديهما، وجينيو كيم (Jinyo Kim) على لُطفها وتشجيعها لي قبل أن تتقاعد خلال العام الأول لي في كلية كوينز.

إنّني أقدّر كثيرًا النصائح التي قدّمها لي أميل ألكالاي (Ammiel Alcalay) ودعمه لي خلال إنجاز هذا المشروع؛ إذ كان الدافع وراء البحث في موضوع هذا الكتاب جزئيًا هو مشروعنا المشترك لترجمة ديوان بيرقدار **حمامة مُطلَقة الجناحين**. وأشكر أيضًا آني باكاليان (Anny Bakalian)، المدير المساعد السابق لقسم اللغات والثقافات الكلاسيكية والشرق أوسطية والآسيوية في مركز الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك، لتوجيهاتها الدافئة وتشجيعها لكلية دراسات الشرق الأوسط، ودعوتها لي لإلقاء محاضرة عن بحثي عندما كنتُ قد بدأت توًا؛ ففي كلية كوينز في خريف 2018، أتيحت لي فرصة التدريس أول مرة في حلقة دراسية حول أدب السجون وحقوق الإنسان في مركز الدراسات العليا، لذا فإنني أكنّ هنا عظيم الشكر لجميع الطلبة في ذلك الفصل، ولا سيّما إلسا سعادة (Elsa Saade) وكويني سوخاديا (Queenie Sukhadia)، لمشاركاتهم النقدية ومناقشاتهم المدروسة والصعبة حول الموضوع، فنحن نتعلّم كما نعلّم، ونعلّم كما نتعلّم.

لم يكن هذا الكتاب ليُكتب قطّ من دون دعم أصدقائي الأعزاء الذين أبقوني واقفة في الوقت الذي يحدث فيه الأفضل والأسوأ في الحياة، فأتوجّه بامتناني العميق لكم جميعًا؛ إلى "ف" (F.)، للنصائح والزيارات والجولات في المدينة القديمة، وسيلفيا مارسانز ساكلي (Silvia Marsans-Sakly) لكونها صديقتي في الكتابة ولإنشائها شبكة دعم متبادل على مدى سنوات عديدة، وإلى "ن" (N.) لكل الأوقات اللطيفة ووجبات الغداء، وإلى لينا دلاشة (Leena Dallasheh) لصداقتها ومساعدتها في الترجمة وإيوائي لديها عندما كانت تهبّ العواصف رمزيًا وحرفيًا، وإيمان مرسي لتشجيعها ودعمها وغرس الأشجار وكتابة المراجعات معًا. وأقدّر بشدة أيضًا اهتمام أليكسا فيرات ولطفها وثباتها في أثناء تحرير النصوص وعقد

الاجتماعات. وأشيد بصداقة جيل هاتشينغز (Jill Hutchings) وعرضها الدائم بتوفير مكانٍ أقيم فيه في القاهرة وإسطنبول، وسارة سوليفان (Sarah Sullivan) على استعدادها دومًا لنجتمع معًا في القاهرة أو واشنطن أو نيويورك، وتشجيعها الدائم والضحك معًا واستعدادها لقراءة النصوص في اللحظة الأخيرة إذا ما تطلّب الأمر ذلك. وأثمّن بإخلاص تعاون نادر عثمان معي في كتابة الأطروحة والقراءة المشتركة ولحظات الهزل وكثير غير ذلك، وأشكر سامر القرنشاوي على لحظات التشاؤم والصداقة والمساعدة التي قدّمها لي مدة شهرين أمضيتهما في بيروت، ومايا كسرواني لكلماتها الحكيمة في الأوقات التي كنتُ في حاجة شديدة إليها. وأشعر بالامتنان العميق لفريد (Fred) وثافري (Thavry) وماثيو طالقاني (Matthew Taleghani) لتذكيري دومًا بأنّ منطقة الخليج لا تزال، حتى بعد مضيّ هذه السنوات كلها، وطنًا لي. والشكر أيضًا لوالديّ الراحلَين نانسي جولين بوس فيلد (Nancy Joleen Poos Field) (1942–2001) وإسماعيل طالقاني (Esmail Taleghani) (1934–2012) اللذين سأظل أحمل ذكراهما وغيابهما معي أينما رحلت، وأشكرهما على غرس حبّ القراءة فيّ، وحبّ الشعر الذي زرعه فيّ والدي الراحل.

الأهم من ذلك كله، أرغب في أن أتوجّه بعظيم امتناني إلى المؤلفين والكتّاب الذين قرأتُ أعمالهم، بمن فيهم حسيبة عبد الرحمن، وبيرقدار، وياسين الحاج صالح، وعلي الكردي، وغسان الجباعي، وإبراهيم صموئيل، وبراء السرّاج، وكثيرون غيرهم. وأخص بالشكر صموئيل وريم خوري، فهما من ألطف البشر في العالم وأكرمهم؛ نوركما يسطع دائمًا. أنا ممتنّة أيضًا لأنّ الفرصة أُتيحت لي لزيارة بيرقدار في حمص، وأشكره لصبره على التجارب والأخطاء في أثناء العمل على ترجمة أشعاره على مدى سنوات عديدة، فضلًا عن كرمه بالسماح لي باستخدام صورة لأوراق السجن الخاصة به لغلاف هذا الكتاب. وأتوجّه بشكر خاص إلى السرّاج الذي سمح لي، بعد تعارف افتراضي قصير، بإعادة طباعة بعض الخرائط والصور الخاصة من مذكراته، وضمّها إلى هذا الكتاب. وأتوجه بالشكر كذلك إلى هالة محمد على سماحها لي باستخدام صور من فيلمها "رحلة إلى الذاكرة". وأعبّر عن امتناني الصادق لمونيكا بورغمان (Monika Borgmann) ولقمان سليم

اللذَين أتاحا لي الوصول إلى فيلمهما "تدمر"، وسمحا لي باستخدام صورٍ منه، إضافة إلى تزويدي بمعجم أُمم (*UMAM*) الخاص بمصطلحات السجون السورية.

هناك العديد من الأشخاص الآخرين، داخل سورية وخارجها، وفي أماكن أخرى، لم تُذكر أسماؤهم في هذا الشكر لأسباب أمنية وفقدان الاتصال بهم. كنتُ سأتمكّن من ذكر أسماء جميع هؤلاء الأشخاص لو كان العالم مكانًا أكثر عدالة، مكانًا لا يمكننا إلّا أن نحاول الاستمرار في بنائه. هناك من التقيتُ بهم في مسيرتي، ورحّبوا بي في بيوتهم، أولئك الذين حالفني الحظ بالتعرّف إليهم والاستماع والتعلّم منهم، وكانوا يتمتعون بالحلم الكافي للإجابة عن أسئلتي كلّها. أشكركم على مشاركة قصصكم، وكتاباتكم، وفنونكم، وكرم ضيافتكم، وروح الدعابة، والكرم، واللطف. وأشكركم أيضًا على تعليمكم لي وللآخرين معانيَ المرونة، والشجاعة، والتضامن، والإبداع، والعزيمة، والتصميم، في مواجهة الخسارة الهائلة، والظلم.

أخيرًا، بالنسبة إلى الطبعة العربية من هذا الكتاب، فإنني ممتنة جدًا لحازم نهار لأنه تولّى القيام بالمهمة الهائلة المتمثلة في ترجمة هذا الكتاب من الإنكليزية إلى العربية، وللمرحوم الجباعي لمساعدته في إنجازها.

# مقدمة

# الكتابة عن الاعتقال وحقوق الإنسان

اعتقل عملاء إدارة الاستخبارات الجوية السورية، في 16 شباط/ فبراير 2012، الصحافيَّ والمدافع عن حقوق الإنسان منصور العمري من المركز السوري للإعلام وحرية التعبير[1]، وفي اليوم ذاته الذي اعتُقل فيه المحامي مازن درويش، والمدوّنة رزان الغزاوي، وعددٌ من الناشطين الآخرين، غُيّب العمري قسرًا، وعُذّب في سجن مكتظ بالمعتقلين، مثل الآلاف من المواطنين والمقيمين في سورية منذ اندلاع الثورة في عام 2011. وخلافًا لما حصل مع الآلاف ممّن قُتلوا تحت التعذيب، أو أُعدموا بصورة تعسّفية بين عامَي 2011 و2018، أفرجت الحكومة السورية عن العمري بعد نحو عامٍ كاملٍ على اعتقاله، في 7 شباط/ فبراير 2013[2]. ووُثّق

---

(1) سُلّط الضوء على اعتقال العمري في فيديو بثّته منظمة العفو الدولية تكريمًا لليوم العالمي للمخفين قسرًا في عام 2013. ينظر:

"Amnesty International, Day of the Disappeared 2013 Slideshow on Syria," Amnesty International Ireland, YouTube, 11/9/2013, min. 6:05, accessed on 22/11/2018, at: https://bit.ly/3NstUadf

(2) للاطلاع على تغطية آلاف حالات القتل خارج نطاق القضاء التي ارتكبها نظام الأسد في سجن صيدنايا وحده، ينظر:

John Davison & Stefanie Nebehay, "Amnesty Says Syria Executes, Tortures Thousands at Prison; Government Denies," *Reuters*, 8/2/2017, accessed on 10/11/2018, at: https://bit.ly/3TvuIm2; "Syria: Human Slaughterhouse: Mass Hangings and Extermination at Saydnaya Prison, Syria," Amnesty International, 7/2/2017, accessed on 9/8/2018, at: https://bit.ly/4gnN7v7

في أوائل آب/ أغسطس 2016، قدّرت منظمة العفو الدولية، على نحوٍ متحفظ، أن قرابة 18000 شخص لقوا مصرعهم في سجون النظام. ينظر: "العفو الدولية: 18 ألفًا قضوا بسجون النظام السوري"، الجزيرة نت، 18/ 8/ 2016، شوهد في 5/ 10/ 2018، في: https://bit.ly/3NIDMNp. وابتداءً من عام 2016، قدّرت الشبكة السورية لحقوق الإنسان أن ما يزيد على 14000 شخص قضوا منذ عام 2011 تحت

احتجازه وانتهاكات حقوق الإنسان التي تعرّض لها مع آخرين، في الفيلم التسجيلي "82 اسم: سوريا، نرجوكم لا تنسونا"[3] من إخراج الصحافي الإيراني الكندي مازيار بهاري، الذي كان معتقلًا سياسيًا في الجمهورية الإسلامية الإيرانية[4].

ويدور فيلم "82 اسم" حول الكتابة وآثارها، ومدى التعذيب الذي يتعرّض له المعتقلون في السجون، طال أمده أو قصر، في وقت يواجهون فيه آلة القمع والتعتيم والإسكات والتغييب، إلى جانب "السياسات الوحشية" الموثّقة عن نظام الأسد[5]، والمنهجية المتأصّلة في التعذيب التي غالبًا ما تكون قاتلة ومميتة. ويشير عنوان الفيلم إلى قصاصات ممزقة صغيرة من القماش الرثّ، تمكّن العمري من تهريبها إلى خارج السجن. وتحمل هذه القصاصات التي مزّقها العمري من القميص الذي كان يرتديه أسماء زملائه المعتقلين في الزنزانة نفسها وتواريخ اعتقالهم. واستخدم لكتابة هذه الأسماء الأثيرة قلمًا مصنوعًا من مسمار، وكان حبر كتابته عبارة عن خليط لزج من الدم والصّدأ. وجاهد العمري وزملاؤه من السجناء لوضع هذه القائمة بشقّ الأنفس، بغية استخدامها سجلًا توثيقيًا ودليلًا يحمل أسماء المعتقلين والسجناء الذين تعرّضوا للتعذيب والإعدام. لكن الهدف الأهمّ من هذه القصاصات كان إبلاغ منظمات حقوق الإنسان المحلية والدولية، وعائلات المعتقلين وأحبائهم الذين يترقّبون برعبٍ وخوفٍ أخبارًا عن أبنائهم الذين غُيّبوا في سجون نظام الأسد. وما لبثت هذه القصاصات الممزّقة الباهتة، التي تعلوها اللطخات والبقع، أن وجدت طريقها في ما بعد إلى متحف ذكرى

---

■ التعذيب في مراكز احتجاز النظام، وأن 98-99 في المئة من عمليات القتل ارتكبها نظام الأسد. ينظر: "Death Toll Due to Torture," Syrian Network for Human Rights, accessed on 1.12.2018, at: https://bit.ly/4c9FcTK

(3) جاءت كلمة "اسم" هنا خطأً مرفوعة، ويجب أن تكون منصوبة، لكنها تُركت على حالها لأنّها وردت ضمن عنوان هذا الفيلم التسجيلي. (المترجم)

(4) بعد ظهوره في حلقة من حلقات "ذا ديلي شو" (The Daily Show)، أُلقي القبض عليه في أثناء تغطيته لمجلة نيوزويك بخصوص انتخابات عام 2009 والاحتجاجات في إيران، واحتُجز في سجن إيفين (Evin Prison) مدة 118 يومًا بدءًا من حزيران/ يونيو 2009. وعُرضت قصة اعتقاله في فيلم "ماء الورد" (Rosewater) (2014) وفي مذكراته:

Maziar Bahari. *Then they Came for Me: A Story of Injustice and Survival in Iran's Most Notorious Prison* (London: Oneworld, 2013).

(5) Upendra Baxi. *The Future of Human Rights? Theory and Practice in an International Context* (New Delhi: Oxford University Press, 2002), p. 18.

الهولوكوست في الولايات المتحدة الأميركية، لتُعرض عام 2017–2018 في معرضٍ حمل اسم الفيلم ذاته، "82 اسم"[٥].

ويعرض الفيلم التسجيلي في بدايته مشاهد متفرّقة من المدينة الإيطالية الصغيرة على ساحل أمالفي (Amalfi) حيث يقطن العمري الآن في منفاه، ويظهر في لقطات عدّة وهو يجلس إلى طاولة صغيرة في الشرفة، يكتب باستخدام كمبيوتره المحمول كتابًا عن الحياة في السجون السورية. وفي حين تُعرَض للمشاهد لقطات مقرّبة لأصابع العمري وهي تنقر على لوحة المفاتيح، وتُظهر شاشة الكمبيوتر لمحاتٍ من مذكّراته، يصف العمري. عبر السرد الصوتي، الإحساس بالصدمة النفسية الذي يعتريه من جرّاء هذه التجربة، ويشير أيضًا إلى سبب شعوره بالحاجة إلى كتابة مذكّراته في السجن، حيث يقول: "أنا أشعر بالذنب، لأنّ أصدقائي ما زالوا قابعين في السجون وأنا أُفرج عني. وأعتقد أنني حالما أُنهي هذا الكتاب ويُنشر، ويتمكّن الناس من قراءته، يمكن عندها فحسب أن أشعر بأنني قد فعلتُ شيئًا من أجلهم". ويستطرد قائلًا: "قد أزيح عن كاهلي بعض الإحساس بالذنب الذي يعتريني عندما أتحدّث عن هذه القصة، ويقرأ الناس عن المعتقلين في غياهب السجون. إلّا أنني لن أنعم بالراحة ما دام هناك معتقلون في سورية، حتى لو كان لا يزال هناك معتقلٌ واحد في السجون يرزح تحت ظلّ هذه الأوضاع المرّة المغمّسة بالألم والمعاناة". ومع استمرار عرض الفيلم، يقرأ العمري بصوت عالٍ مقتطفات من مذكّراته، يصف فيها الاعتداءات الجسدية والنفسية التي كانت تُمارس عليه وعلى زملائه المعتقلين، مع رسوم توضيحية تُظهر أمثلة عن طرائق التعذيب، والأجساد البشرية المتألّمة، والوجوه التي تظهر عليها أمارات الألم والمعاناة، مترافقةً مع وصف باللغة العربية لما يظهر في الصور.

---

(5) لوصف الزيارة، ينظر الموقع الإلكتروني لمتحف الهولوكوست التذكاري الأميركي:
"Syria: Please don't Forget us," United States Holocaust Memorial Museum, accessed on 1-12-2018, at: https://bit.ly/47olDkkt

وتعرّض هذا المعرض، ومعرض المتحف عن صور قيصر، لانتقادات، بسبب المساواة بين الفظاعات وجرائم الحرب التي ارتكبها نظام الأسد والهولوكوست، علاوةً على حقيقة أن المتحف يسلّط الضوء على انتهاكات حقوق الإنسان التي ارتكبتها الدولة السورية والدول الأخرى، لكنه أخفق في الاعتراف بانتهاكات حقوق الإنسان الممنهجة التي ترتكبها الدولة الإسرائيلية في حق الفلسطينيين.

وفي الوقت الذي أكتب فيه الآن هذه المقدمة، لا تزال مذكّرات العمري قيد النشر على شكل نسخة رقمية أو كتاب ورقي. وفي حين يتوالى نشر العشرات من شهادات المعتقلين السابقين لدى نظام الأسد، والمعتقلين لاحقًا لدى ميليشيات الجماعات المعارضة عقب ثورة 2011 والحرب في سورية، والتي يجري تداولها بصورة مكتوبة ومن خلال الفيديوهات، فإنه من المرجّح أن تتوالى الروايات عن السجن والتعذيب والاعتقال والإعدامات التي تجري في سجون سورية بين عامَي 2011 و2019، في الظهور إلى العلن عقودًا مقبلة[7]. ويأمل العُمري بشدّة، من خلال كتابة مذكّراته، في توثيق تجربته المرّة في السجن، وتخليد ذكرى أولئك الذين لا يزالون يقبعون في الداخل، أو أولئك الذين لن يحالفهم الحظ في الخروج يومًا ما من السجن. وتعبّر أفكاره عن كلام وأحاديث الناشطين والمنشقّين والمعارضين السياسيين في سورية من الأجيال السابقة، ممن نجَوا من الاعتقال في عهد حافظ الأسد (1970–2000)، وخلال مدّة حكم ابنه بشار (من عام 2000 إلى الوقت الراهن)[8]، فقد كتب منصور عن تجاربهم في الاعتقال في أثناء وجودهم في السجن، وبعد خروجهم منه. لقد صنّف الباحثون والنقّاد والكتّاب هذه المؤلّفات التي كُتبت ونُشرت، وجرى تداولها بين عامَي 1970 و2015، باسم "أدب السجون"، وهو موضوع هذا الكتاب.

أنتج العديد من المعارضين والكتّاب والمفكّرين السياسيين في عهد الأسد الأب مجموعة كبيرة من الأعمال الأدبية التي تتحدّث عن تجربة الاعتقال السياسي. وعلى الرغم من أنّ المؤلفين والمعتقلين ونقّاد الأدب ما زالوا يواصلون مناقشة التعريف الدقيق و"الحقيقي" لأدب السجون، فإنّ هذا النوع من الكتابات واصل الظهور على نحوٍ مطّرد منذ أواخر تسعينيات القرن الماضي، ولا سيّما بعد وفاة الأسد الأب في عام 2000[9]. وشهد أدب السجون طفرة ملحوظة في مجال

---

(7) ينظر: بيليوغرافيا الأعمال التي تصوّر تجربة الاعتقال بعد عام 2011؛ الموقع الإلكتروني للذاكرة الإبداعية للثورة السورية، وهو مصدر مهم جدًا للاطلاع على العديد من الشهادات المصوّرة عن الاعتقال، ولا سيّما في عمليات البحث اعتمادًا على الكلمات المفتاحية الآتية: "الاعتقال" (Detainment) و"التعذيب" (Torture):
*Creative Memory of the Syrian Revolution*, accessed on 26/9/2024, at: https://cutt.us/QfzON

(8) حتى سقوط نظامه في 8 كانون الأول/ ديسمبر 2024. (الناشر)

(9) Miriam Cooke, "The Cell Story: Syrian Prison Stories after Hafiz Asad," *Middle East Critique*, vol. 20, no. 2 (2011), pp. 169-187.

النشر بعد اندلاع ثورة 2011 في سورية، حيث نُشرت أعمال وكتابات عدد من المعتقلين السابقين في ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته، مثل الدكتور السرّاج والراحل عباس عباس. وظهر أدب السجون في سورية والعالم العربي في السبعينيات والثمانينيات، بوصفه جنسًا أدبيًا بعينه، ونوعًا من أنواع الإنتاج الثقافي الذي يجري نشره وتداوله على نطاقٍ واسعٍ، بالتزامن مع تأسيس منظمات حقوق الإنسان المحليّة ونموها في مرحلة مبكرة، كما أصبح المعارضون يعتمدون، بصورة متزايدة، على استخدام لغة منظمات حقوق الإنسان والمجتمع المدني ومفرداتها للتعبير عن معارضتهم لأنظمة الدول الاستبدادية في المنطقة، بما فيها نظام الأسد[10]. وتشهد مؤلفات أدب السجون على التاريخ الطويل لاستخدام نظام الأسد الاعتقالَ والتعذيب لقمع المعارضين السياسيين، والعديدَ من انتهاكات حقوق الإنسان التي ارتكبها، وقد وُثّق ذلك في تقارير عديدة قدّمتها منظمات حقوق الإنسان خلال العقود الأربعة الماضية.

ويعدّ أدب السجون السوري، الذي لم يُترجم معظمه إلى اللغة الإنكليزية، ولم يُقرأ ويُتداول في الولايات المتحدة، واحدًا من العناصر الرئيسة في ثقافة المعارضة السياسية التي أرسى دعائمها العلمانيون اليساريون والمعارضون الإسلاميون منذ سبعينيات القرن الماضي، وشكّلت ركنًا رئيسًا من أركان الثورة السورية التي انطلقت في آذار/ مارس 2011؛ الثورة التي اعتُقل خلالها العمري بسبب نشاطه في توثيق انتهاكات نظام الأسد لحقوق الإنسان[11].

---

(10) للاطلاع على لمحة عامة عن تاريخ حركات حقوق الإنسان في العالم العربي، ينظر:
Anthony Chase. "Introduction: Human Rights and Agency in the Arab World." in: Anthony Chase & Amr Hamzawy (eds.). *Human Rights in the Arab World: Independent Voices* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006). pp. 1-17.

يستشهد تشير بأوائل الثمانينيات من القرن الماضي بوصفها المرحلة الزمنية التي ميّزت صعود حركات حقوق الإنسان، لكن من الواضح، على الأقل في الحالة السورية، أن جمعيات حقوق الإنسان الرسمية وغير الرسمية كانت موجودة في وقت سابق.

(11) في حين تُرجم المزيد من الأعمال إلى الفرنسية والإيطالية والألمانية، فإن الأعمال القليلة المتوافرة باللغة الإنكليزية في وقت الكتابة تشمل:
Heba Dabbagh, *Just Five Minutes: Nine Years in the Prisons of Syria*, Bayan Khatib (trans.) (Toronto: [n. pb.], 2007); Mustafa Khalifa, *The Shell*, Paul Starkey (trans.) (Northampton, MA: Interlink, 2017); Muhammad Saleem Hammad, *Tadmur: Witnessed and Observed*, Syrian Human Rights Committee (trans.) ([n. p.]: Syrian Human Rights Committee, [n. d.]), accessed on 20/12/2017, at: https://bit.ly/3XINEjM;

وتتجاوز أهمية أدب السجون السوري حدود كونه من أشكال الشهادات، والتعبير عن المعارضة الإبداعية لنظام الأسد، وتقديم عرض أدبي جمالي عن الانتهاكات التي يمارسها النظام ضد حقوق الإنسان، وتقديم براهين على العنصرية والإقصاء السياسي، وتسليط الضوء على الخلفيات الثقافية والتاريخية والجغرافيا السياسية للثورة السورية[12]؛ فأدب السجون يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتجربة التحوّل في الأدب العربي التي بدأت في الظهور منذ ستينيات القرن الماضي. ويبحث هذا الكتاب، الذي يُعنى بالصلات بين التجربة الأدبية والاعتقال، في كيفية محاكاة أعمال أدب السجون، وتحدّيها للبنى السردية واللغة التقليدية، وتقديم المعتقل بوصفه كائنًا متكلّمًا في الخطاب الحديث لحقوق الإنسان[13].

---

= ونُشرت باللغة الإنكليزية مجموعة من أشعار بيرقدار التي ألّفها في السجن:
Faraj Bayrakdar, *Mirrors of Absence*, John Asfour (trans.) (Toronto: Guernica, 2015);

وللاطلاع على نظرة عامة موجزة عن أسباب ثورة 2011، بما فيها الأسباب الاقتصادية، ينظر:
Paul Gabriel Hilu Pinto, "Syria," in: Paul Amar & Vijay Prashad (eds.), *Dispatches from the Arab Spring: Understanding the New Middle East* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013);

وللمزيد من المعلومات عن الثورة والحرب، من بين العديد من النصوص الأخرى، ينظر:
Yassin al-Haj Saleh, *The Impossible Revolution: Making Sense of the Syrian Tragedy*, Ibtihal Mahmood (trans.) (London: C. Hurst and Co., 2017); Robin Yassin-Kassab & Leila al-Shami, *Burning Country: Syrians in Revolution and War* (London: Pluto, 2016); Ziad Majed, *Suriya: al-Thawra al-Fatima* (Beirut: Sharq al-Kitab, 2014); Nikolaos van Dam, *Destroying a Nation: The Civil War in Syria* (London: I. B. Tauris, 2017).

(12) للاطلاع على تحليل لروايات السجون الثلاث بعد عام 2005 كجزء من الجغرافيا السياسية التي تنبّأت بالثورة السورية، ينظر:
Rita Sakr, *"Anticipating" the 2011 Arab Uprisings: Revolutionary Literatures and Political Geographies* (New York: Palgrave Macmillan, 2013);

ولاستكشاف استخدام الدولة السورية للعنف، بما في ذلك الاعتقال، ودوره في التعريف بالشخصيات السياسية في سورية، ينظر:
Salwa Ismail, *The Rule of Violence: Subjectivity, Memory, and Government in Syria* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2018).

(13) أستعير مصطلح "الكائن المتكلّم" أو "الذات المتحدّثة" من جوزف سلاوتر وكيلي أوليفر. ينظر:
Joseph Slaughter, "A Question of Narration: The Voice in International Human Rights Law," *Human Rights Quarterly*, vol. 19, no. 2 (1997), p. 407; Kelly Oliver, *Witnessing: Beyond Recognition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), p. 7.

بالنسبة إلى أوليفر "من خلال الإدلاء بالشهادة على القمع والخضوع، يمكن أن يبدأ هؤلاء المبعدون بإصلاح ذواتهم المتضرّرة من خلال اتّخاذ وضعيّتهم بصفتهم كائنات/ ذوات متكلّمة. وما تعلمه من البداية من حالة خضوع هؤلاء المبعدين هو أن الكائن المتكلّم هو كائن/ ذات بحكم القدرة على الخطاب والاستجابة". واعتمادًا بصورة أساسية على ميشيل فوكو، يشير مصطلح (الخطاب) هنا إلى

واعتمادًا على النوع والسرد والرؤية النقدية، إضافةً إلى التنظيرات والانتقادات لنظام حقوق الإنسان الدولي "العالمي"، تهدف فصول الكتاب الآتية إلى إظهار أنّ آثار الحقيقة التي تُسرد في أعمال أدب السجون، تتوافق مع ادّعاءات الحقيقة الصادرة عن المؤتمرات العامة والتوثيقية لحقوق الإنسان وتؤكّدها بتحدٍّ. وتقدّم أعمال أدب السجون السوري مشاهد اعتراف على مستوى السرد لا تزيد من وعي القارئ بالحساسية الشديدة للمعتقل فحسب، بل تربط هذه القصص أيضًا بخطاب حقوق الإنسان[14]. وتعكس بويطيقا الاعتراف بتقنياتها الفنية والأسلوبية، بالمعنى

---

= "المجال العام للتعابير، بوصفه أحيانًا مجموعةً فردية من التعابير، وأحيانًا أخرى خبرةً منظمة تفسّر عددًا من التعبيرات"، التي تبني بصورة متفاوتة مجال المعرفة التي تشكّل حقوق الإنسان. ينظر:

Michel Foucault. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language* (New York: Pantheon. 1972). p. 80.

إن فكرتَي الاستبعاد والإشكالية، اللتين تتمثّلان في كيفية تقييد ادّعاءات الحقيقة في حقوق الإنسان بقيود خطابية منطقية، متأصّلتان في هذا الاستخدام لمصطلح الخطاب. وبالتركيز على فكرة أنّ حقوق الإنسان عبارة عن تكوين خطابي، يحذّر أوبندرا باكسي بطريقة وثيقة الصلة بالموضوع قائلًا: "غالبًا ما يؤكّد منظّرو الخطاب أنّ الخبرة الخطابية تشكّل واقعًا اجتماعيًا؛ لا يوجد متهِكون ومنتهَكون وانتهاكات خارج الخطاب. ومع ذلك، فإنّ نظرية الخطاب هذه تتجاهل أو تحجب الخبرات غير الخطابية أو المادية للسلطة والمقاومة. هذا الأسلوب في الكلام لا يجسّد المعاناة البشرية هنا والآن، لأهداف تحسينية/ تعويضية مستقبلية، غامضة جدًا (على الأقل من وجهة نظر أولئك الذين يعانون) إلى درجة قسوة النظرية هذه في الواقع. إن نظام الواقع غير الخطابي؛ أي مادية الانتهاك الإنساني، له الأهمية نفسها، إن لم يكن أكثر، من وجهة نظر المتهَكين". ينظر: Baxi, p. 14. وبالتركيز على التمثيلات السردية لتجربة الاعتقال من حيث صلتها بخطاب حقوق الإنسان، لا أقصد إنكار المعاناة الحقيقية والموضوعية للمعتقلين في سورية.

(14) للمزيد من المعلومات حول معاني مصطلحي "تأثيرات الحقيقة" و"ادّعاءات الحقيقة" وتعريفاتهما، ينظر الفصل الأول من هذا الكتاب. وفي استخدام مصطلح "نظام حقوق الإنسان"، أعتمد على مناقشة مايكل فريمان للمصطلح في:

Michael Freeman. *Human Rights: An Interdisciplinary Approach* (Malden. MA: Polity. 2013):

ويتّبع المصطلح في مجال العلاقات الدولية وعمل جاك دونلي، لاحظ فريمان أنّ "الأنظمة الدولية تتكون من قواعد ومؤسسات تلزم بها الدول نفسها. وتشكّل حقوق الإنسان الدولية مثل هذا النظام، على الرغم من أن تطبيق هذا النظام ضعيف نسبيًا [...] لا ينفّذ النظام الدولي لحقوق الإنسان حقوقَ الإنسان في حدّ ذاتها فحسب إلى حد ما، بل يوفّر أيضًا أساسًا لإجراءات حقوق الإنسان من جانب الحكومات والمنظمات غير الحكومية"، ينظر:

Jack Donnelly. *Universal Human Rights in Theory and Practice* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003). pp. 128-154.

ومن الواضح أيضًا أنه ليس في نيّتي استخدام مصطلح نظام حقوق الإنسان لمساواة الفظائع التي ارتكبها نظام الأسد بنجاحات النظام الدولي لحقوق الإنسان وإخفاقاته كما أطلقه الإعلان العالمي لحقوق

الأرسطي، المستخدمة في مثل هذه النصوص، مفهوم الاعتراف السياسي وتثير التساؤلات حوله في آنٍ معًا، وهو المفهوم المحوري في تشكيل صيغ حقوق الإنسان في القرن العشرين، بما في ذلك الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. ومن خلال استخدامي لمفهوم البويطيقا في عنوان هذا الكتاب، فإنني أستدعي عن قصد كلًا من المعنى الأوسع لهذا المصطلح، كون الكتاب يمثّل دراسة منهجية للنصوص (الأعمال الأدبية ووثائق حقوق الإنسان)، إلى جانب المعنى الخاصّ بوصفه محاولةً لـ "فهم كيفية تحقيق هذه الأعمال للتأثيرات التي تُحدثها"[15].

## نظام الأسد وحقوق الإنسان وأدب السجون

تعكس المرحلة الزمنية للأعمال التي أتفحّصها في هذا الكتاب العهد الأول للحركة التصحيحية لحافظ الأسد، والصراع الذي اشتعل بين النظام وجماعة الإخوان المسلمين بين عامَي 1978 و1982، واستيلاء بشار الأسد على الحكم في عام 2000، وحراك المعارضة السياسية الذي دام مدة قصيرة في ما يسمّى ربيع دمشق بين عامي 2000 و2001، والعودة مجدّدًا إلى السياسة الممنهجة لقمع الحركات المعارضة السورية، العلمانية والإسلامية على حدّ سواء، والثورة السورية التي انطلقت شرارتها في عام 2011، وصولًا إلى الحرب السورية بدءًا من عام 2012 إلى وقتنا هذا[16]. وكانت الحكومة السورية قد أقرّت العمل

---

= الإنسان. لكنني، بدلًا من ذلك، أودّ لفت الانتباه إلى تدويل مفهوم حقوق الإنسان والممارسات المؤسسية والسردية المرتبطة به.

(15) Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2011), p. 62.

يلاحظ كولر أنّ البويطيقا "تبدأ بالمعاني الموثقة" لعمل أدبي معيّن و"تسأل عن كيفية تحقيقها" على خلاف التأويل (أو الهيرمينوطيقا) (Hermeneutics) الذي "يبدأ بالنصوص ويسأل عمّا تعنيه، ساعيًا لاكتشاف تفسير جديد وأفضل". ينظر: Ibid., pp. 61-62. وعلى الرغم من التركيز على البويطيقا في العديد من القراءات الدقيقة للنصوص الأدبية التي تلي هذه الدراسة، فإنّ تحليلاتي، مثل الكثير من النقد الأدبي، كما لاحظ كولر، غالبًا ما تجمع بين الهيرمينوطيقا والبويطيقا.

(16) لمزيد من التحليلات التفصيلية لتاريخ سورية الحديثة، وظهور حزب البعث، وصعود حافظ الأسد إلى السلطة، ينظر:

Derek Hopwood, *Syria 1945-1986: Politics and Society* (London: Unwin Hyman, 1988); Hanna Batatu, *Syria's Peasantry, the Descendants of Its Lesser Rural Notables, and Their Politics* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999); Raymond Hinnebusch, *Syria: Revolution from above* (London: Routledge, 2001); John McHugo, *Syria: A Recent History* (London: Saqi, 2014).

بموجب قانون الطوارئ في إثر الانقلاب العسكري الأول الذي قاده حزب البعث العربي الاشتراكي في عام 1963، ودامت حالة الطوارئ إلى أن أعلنت الحكومة إنهاء العمل بموجبه في نيسان/ أبريل 2011[17]. في عهد حافظ الأسد؛ أي في الحقبة التي وصفتها منظمات حقوق الإنسان بحقبة القمع الكبرى، والتي امتدّت من منتصف السبعينيات إلى أوائل ثمانينيات القرن العشرين، مارس النظام فيها الاعتقال الوقائي والاعتقال التعسّفي من دون محاكمة لعشرات الآلاف من السوريين، فضلًا عن رعايا الجنسيات الأخرى ممن عُدّوا تهديدًا للدولة، إضافةً إلى عمليات الإعدام التي نُفّذت خارج أحكام القضاء في حقّ الآلاف ممن اشتُبه بانتمائهم إلى جماعة الإخوان المسلمين، بما في ذلك الإعدامات التي نُفّذت ضمن مذبحة سجن تدمر العسكري عام 1980، وخلال حصار مدينة حماة ومذبحتها عام 1982[18].

---

= وللحصول على عرض صحافي عن سورية قبل ربيع دمشق وخلاله وبعده مباشرةً، ينظر:
Alan George, *Syria: Neither Bread nor Freedom* (London: Zed, 2003).

وللاطلاع على تحليل للمناقشات الفكرية والسياسة الرئيسة في سورية في تسعينيات القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين، ينظر:
Elizabeth Suzanne Kassab, *Enlightenment on the Eve of the Revolution: The Egyptian and Syrian Debates* (New York: Columbia University Press, 2019).

وللاطلاع على وصف لسورية من عام 2000 حتى ثورة 2011، ينظر:
Carlson Wieland, *Syria: A Decade of Lost Chances: Repression and Revolution from Damascus Spring to Arab Spring* ([n. p.]: Cune Press, 2012).

بينما أقرّ بأنّ الإطار الزمني للنصوص التي تناولتها هذه الدراسة قد يعمل على تجسيد النسخة الحكومية الرسمية للتاريخ السوري في ظلّ نظام الأسد، فإنني أزعم أنّ التركيز على الأعمال المنشورة في الفترة 1970–2015 يسلّط الضوء أيضًا على تاريخ تصاعد القمع السياسي وانتهاكات حقوق الإنسان، إضافةً إلى المعارضة السياسية في ظلّ النظام السلطوي نفسه.

(17) Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Daniel Heller-Roazen (trans.) (Redwood City, CA: Stanford University Press, 1998).

(18) للاطلاع على نظرة تفصيلية عن انتهاكات حقوق الإنسان في ظل نظام الأسد في ثمانينيات القرن العشرين، ينظر:
Middle East Watch, *Syria Unmasked: The Suppression of Human Rights by the Asad Regime* (New Haven, CT: Yale University Press, 1991).

ولمزيد من المعلومات حول تاريخ قمع الإخوان المسلمين، ينظر:
Umar F. 'Abd-allah, *The Islamic Struggle in Syria* (Berkeley, CA: Mizan, 1983); Raphael Lefèvre, *Ashes of Hama: The Muslim Brotherhood in Syria* (New York: Oxford University Press, 2013); Naomi Ramirez Diaz, *The Muslim Brotherhood in Syria: The Democratic Option of Islamism* (New York: Routledge 2018).

أسّست نقابة المحامين في سورية في عام 1976 أول جمعية رسمية لحقوق الإنسان في البلاد، من خلال تأليف لجنة حقوق الإنسان[19]؛ وذلك للتحقيق في انتهاكات حقوق الإنسان التي تحدث في ظلّ نظام الأسد، وأُعلن عنها قبل عام واحد من فوز منظمة العفو الدولية بجائزة نوبل للسلام، ليكتسب بذلك مصطلح "حقوق الإنسان" شعبيةً أكبر في الخطاب العام على الصعيد العالمي[20]. وفي تسعينيات القرن الماضي، والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين، في وقتٍ بدأ فيه نشر أدب السجون السورية وتداوله بصورة متزايدة، تمكّن عددٌ من حركات المجتمع المدني والحركات الديمقراطية وحركات حقوق الإنسان المحليّة والعالمية، من المحافظة على مقارباته النقدية بالصوت والصورة للحكومة السورية، من خلال نشر لغة القانون الدولي لحقوق الإنسان[21]. وتشمل هذه المنظمات لجان الدفاع عن الحريات الديمقراطية وحقوق الإنسان في سورية (التي أُسّست في عام 1989)، واللجنة السورية لحقوق الإنسان (1997)، ورابطة حقوق الإنسان في سورية (2001)، والمنظمة العربية لحقوق الإنسان

---

(19) Human Rights Watch, *No Room to Breathe: State Repression of Human Rights Activism in Syria*, 16/10/1997, accessed on 10/9/2007, at: https://bit.ly/3Tx6yHX

وبين عامَي 1978 و1980، دعا الاتحاد وجمعية حقوق الإنسان التابعة له إلى رفع حالة الطوارئ وإلغاء المحاكم الخاصة وضمان استقلالية القضاء. وبعد أن دعا الاتحاد إلى إضراب يومًا واحدًا في عام 1980، أقالت الحكومة قادة الاتحاد، وحلّت لجنة حقوق الإنسان، واعتقلت العديد من أعضائها. لمزيد من المعلومات عن اضطهاد ناشطي حقوق الإنسان في الثمانينيات والتسعينيات في سورية والشرق الأوسط عمومًا، ينظر:

"Middle East and North Africa: Challenging Repression: Human Rights Defenders in the Middle East and North Africa," Amnesty International, 11/3/2009, accessed on 10/4/2009, at: https://bit.ly/3Zq0lvW

(20) Sophia A. McClennan & Alexandra Schultheis Moore, "Introduction: Aporia and Affirmative Critique: Mapping the Landscape of Literary Approaches to Human Rights," in: Sophia A. McClennan & Alexandra Schultheis Moore (eds.), *The Routledge Companion to Literature and Human Rights* (New York: Routledge, 2016).

كما لاحظ ماكليلان ومور، يسلط صمويل موين الضوء بشدّة على عام 1977 بوصفه عامَ "اختراق" في الاستخدام الشعبي لمصطلح حقوق الإنسان وانتشاره في سياقات اللغة الإنكليزية ومن خلال الجمهور الأميركي. ينظر:

Samuel Moyn, *The Last Utopia: Human Rights in History* (Cambridge, MA: Belknap, 2010).

(21) في الحقبة الزمنية ذاتها، أُنتج عدد من الأفلام المتعلقة بموضوع الاعتقال. على سبيل المثال، قام محمد علي الأتاسي بإنتاج وإخراج فيلم وثائقي بعنوان "ابن العم" تدور أحداثه عن رياض ترك، رئيس المكتب السياسي للحزب الشيوعي، وصُوِّر الفيلم في بيروت في عام 2001.

في سورية (2004)، والمنظمة السورية لحقوق الإنسان (2004)، والمرصد السوري لحقوق الإنسان (2006)[22]. وفي عام 2004، أُسّس المركز السوري للإعلام وحرية التعبير، وهو المركز الذي كان يعمل فيه العمري قبل اعتقاله. وعلى الرغم من أنّ هذا المركز لم تعترف به رسميًا الحكومة السورية، فإنه كان مرتبطًا بمنظمة "مراسلون بلا حدود"، واستمرّ في العمل داخل سورية إلى أن أغلقت السلطات مكاتبه، واعتقلت جميع أعضائه في عام 2012. ويعمل بعض هذه المنظمات مراكز لنشر أعمال ومؤلفات أدب السجون بصورة رقمية[23].

يمكن تعريف أدب السجون السوري المعاصر، في توصيفه الأكثر شمولًا، بأنه أيّ نصّ كُتب داخل السجن أو يتناول تجربة الكاتب ذاته في السجن، أو تجربة السجن بصورة عامة، ولا سيّما تجربة الاعتقال السياسي. ويشمل هذا التعريف، بهذا المعنى الواسع، الأعمال الخيالية والواقعية، فضلًا عن النصوص النثرية والشعرية والدرامية. ومع ذلك، فإنّ هذا التعريف قابل للنقاش إلى حدٍّ بعيد ومشروط بالضرورة. وسأتناول السؤال المعقّد الخاص بتصنيف الأعمال التي تؤلّف أدب السجون في الأدب العالمي عمومًا، ومفهوم أدب السجون في الأدب العربي، بمزيدٍ من التفصيل لاحقًا في فصل آخر من هذا الكتاب. ومن الجدير بالذكر أنني وجدتُ أنّ أقدم استخدامٍ لمصطلح أدب السجون في النقد الأدبي العربي، كان في مقالة للكاتب والناقد السوري نبيل سليمان "نحو أدب السجون"[24]، نُشرت قبل ثلاثة أعوام من تأسيس أول منظمة لحقوق الإنسان في سورية.

---

(22) إضافةً إلى ذلك، بعد أحداث القامشلي في عام 2004، أُسّست ثلاث منظمات كردية لحقوق الإنسان حينما قتلت القوات الحكومية ثلاثمئة شخص. وبحسب هيومن رايتس ووتش، أسّس الناشطون الأكراد منظماتهم الخاصة لاعتقادهم أن المنظمات السورية لم تكن تعالج حقوق الأقلية الكردية في سورية بصورة كافية.

(23) ينظر على سبيل المثال، موقع اللجنة السورية لحقوق الإنسان الذي يقدّم، إضافة إلى الشهادات والتقارير الحديثة، روابط لذكريات السجن لهبة الدباغ ومحمد سليم حمّاد، إضافة إلى آخرين: www.shrc.org.en

(24) نبيل سليمان، "نحو أدب السجون"، **الموقف الأدبي**، العدد 1-2 (أيار/مايو-حزيران/يونيو 1973)، ص 137-141.

وبالطبع، لا تقتصر الكتابات الحديثة عن تجربة السجن في سورية على ما كُتب خلال حقبة نظام الأسد؛ إذ إن الكتابات الأولى عن السجن في سورية تعود إلى أوائل القرن العشرين، ويمكن أن نجدها في المذكرات والرسائل التي تعود إلى شخصيات قومية عانت السجن في ظلّ حكم العثمانيين (ولا سيّما في عهد جمال باشا الذي حكم سورية في الفترة 1915-1918)، والمدة القصيرة التي حكم فيها الملك فيصل (1918-1920)، ثم حكم سلطات الانتداب الفرنسي (1920-1946). ومن بين هذه الشخصيات، عبد الرحمن الشهبندر، ومنير الريّس، وإبراهيم هنانو. وعلى الرغم من وجود عددٍ قليلٍ من القصائد التي تتحدث عن تجربة الاعتقال، فإن الدراسات المتعلقة بتجربة السجن تقتصر على التقارير المكتوبة على صورة مذكرات، وسِيَر ذاتية خطّت صفحات من تاريخ النضال السوري في سبيل الاستقلال عن الحكم العثماني والانتداب الفرنسي[25].

وينبغي لنا أن ندرك الترابط، وفي بعض الأحيان الاستمرارية، بين الحكومات الاستعمارية والدول في مرحلة ما بعد الاستقلال من حيث طريقة معاملة المعتقلين والأوضاع التي كانوا يعيشونها. ويشير عدد من الباحثين في مجال الأدب إلى أن الأنظمة المختلفة اختارت تقنيات القمع السياسي التي استخدمتها الحكومات الاستعمارية وطورتها[26]. وتشير رواياتٌ كُتبت في العقود التي تلت الاستقلال إلى الاعتقال والتعذيب الذي كانت تمارسه سلطات الانتداب الفرنسي، ومن هذه الأعمال روايتا الكاتب الكبير حنّا مينة **الثلج يأتي من النافذة**

---

(25) على سبيل المثال، عندما واجه شهبندر وزملاؤه محاكمة عسكرية فرنسية في عام 1922، اشتكى من أوضاع السجن. ينظر: هشام عثمان، **المحاكمات السياسية في سوريا** (بيروت: رياض الريس، 2004)، ص 40. ولوصف تجارب السجن، ينظر أيضًا: منير الريس، **الكتاب الذهبي للثورات الوطنية في المشرق العربي** (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1969).

(26) يتعقّب سمر روحي الفيصل، على سبيل المثال، الروابط بين النصوص التي تتناول الحقبة الاستعمارية مقابل مرحلة ما بعد الاستعمار، ويجادل بأنّ النصوص الأدبية التي تصف السجن في أثناء الاحتلال الاستعماري، وأُنتجت ونُشرت بعد الاستقلال، هي نصوص ترمز إلى القمع السياسي في ظلّ سلطة الأنظمة بعد الاستقلال. ينظر: سمر روحي الفيصل، **السجن السياسي في الرواية العربية** (طرابلس: جروس برس، 1994).

والمصابيح الزُرق[27] اللتان نُشرتا في خمسينيات القرن العشرين، ورواية الكاتب صدقي إسماعيل العصاة التي نُشرت في الستينيات، ورواية أبو صابر للأديب سلامة عبيد، التي نُشرت في الثمانينيات. وقُبيل انقلاب عام 1969 الذي قاده حافظ الأسد، نشر عدد من المؤلفين والمفكرين السوريين المعروفين رواياتٍ أو أعمالًا شعرية تتحدث عن تجاربهم الشخصية في السجون. واستلهم الكاتب سعيد حورانية قصته "المهجع الرابع" من تجربته في السجن في عام 1959 خلال حقبة حكم الجمهورية العربية المتحدة، وهروبه بعد ذلك إلى بيروت مدة موقّتة. ويصف حورانية في قصته تلك العلاقات التي كانت سائدة بين المعتقلين داخل سجن المزّة[28].

وفي تموز/ يوليو عام 1964، نشر الكاتب والناقد الأدبي السوري مطاع صفدي في مجلة الآداب اللبنانية قصة قصيرة بعنوان "الشمس خلف القضبان"[29]، تصف التجربة المروّعة التي مرّ بها في السجن العسكري. ويصف الكاتب سامي الجندي تجربة الاعتقال وفعل الكتابة داخل السجن في روايته صديقي إلياس، وكان الجندي قد اعتُقل مدة قصيرة بعد استيلاء حافظ الأسد على السلطة في سورية، ونُشرت روايته في عام 1969. وابتداءً من أوائل عام 1972، عندما نشر الكاتب سليمان روايته السجن، نُشر عددٌ محدود من المذكّرات والروايات والقصص القصيرة والمسرحيات التي تتحدث عن الاعتقال السياسي؛ ولم تظهر الأغلبية العظمى من النصوص إلى العلن إلّا بعد أوائل التسعينيات. ونُشر العديد من هذه النصوص، مثل رواية سامي الجندي خارج سورية، حيث كانت بيروت أحد مراكز النشر الرئيسة للمعارضين السوريين، على الرغم من احتلال النظام السوري لبنانَ عسكريًّا بين عامي 1976 و2005.

ولئن كان الدستور السوري يضمن حقّ الإنسان في حرية التعبير من الناحية النظرية، فإن نظام الرقابة في الدولة يسيطر على جميع الجوانب الرسمية للإنتاج

(27) حنّا مينة، المصابيح الزرق (بيروت: دار الآداب، 1982)؛ حنّا مينة، الثلج يأتي من النافذة (بيروت: دار الآداب، 1999).

(28) كُتبت القصة أيضًا مسرحية، ونُشرت في عام 1963، لكنني لم أتمكن من العثور على نسخة من المجموعة القصصية القصيرة الأصلية أو النسخة الدرامية للنص.

(29) مطاع صفدي، "الشمس خلف القضبان"، الآداب، مج 12، العدد 7 (1964)، ص 2-4، 66-68.

الثقافي قبل النشر أو التوزيع، ويمكن أن يصادر جهاز أمن الدولة أيّ عملٍ يرى أنه يشكّل تهديدًا لاستقرار الدولة وأمنها، ويمكن أن يوقِف نشره، أو يتلفه[30]. وتتولّى ثلاث مؤسّسات حكومية أمر مراقبة جميع المنشورات الأدبية الرسمية وتوزيعها، وهي: وزارة الثقافة، ووزارة الإعلام، واتحاد الكتّاب العرب. وبحسب السياسة والقوانين الرسمية، فإنه ينبغي أن توافق إحدى هذه الجهات الثلاث على النصوص ليُسمح بنشرها. وبعد أن تُطبع الأعمال التي حصلت على الموافقة، تعطي وزارة الثقافة أو وزارة الإعلام الإذن بنشرها وتوزيعها. وعلاوة على ذلك، تُلقي عملية الرقابة على أعمال الإنتاج الثقافي بظلالها على التناول النقدي لهذه الأعمال؛ ففي حال حظر عملٍ ما، فإنّ الدراسات النقدية ومراجعات هذا العمل، على الأرجح، لن ترى النور في الصحافة المحليّة أيضًا، لكنّ هذه الحال تغيّرت مع دخول الإنترنت إلى سورية في عام 1997. وعلى الرغم من محاولات الحكومة الرامية إلى فرض القيود على النشر، فإن شبكة الإنترنت أتاحت للمؤلفين والكُتّاب منصّة عالمية واسعة لنشر أعمالهم، فضلًا عن نشر الدراسات النقدية الخاصة بها.

ومن الناحية العملية، يختلف إنتاج الأعمال الأدبية والرقابة عليها والنشر والتوزيع عن الإملاءات الرسمية، وهو الأمر الذي درسه عددٌ من الباحثين في مجال الإنتاج الثقافي السوري. ويسمح نظام الرقابة على الإنتاج الثقافي بنشر بعض الأعمال داخل سورية التي قد تبدو أعمالًا هدّامة ظاهريًا، ويستخدم المؤلفون والناشرون وسائل مختلفة للتحايل على النظام. تناولت ليزا ويدين في كتابها **السيطرة الغامضة** (1999)، فكرة "تقديس الأسد" والدور الذي تؤدّيه الدولة السورية في السيطرة على الإنتاج الثقافي. وترى أن استخدام الدولة للسلطة الرمزية يُنتج مجموعة من الممارسات السياسية اليومية التي ترتكز على مقولة "كما لو أنّ" عند جزء من الشعب. وتعدّ سياسة "كما لو أنّ" هذه فعّالة سياسيًا بالنسبة إلى الدولة السورية، لأنها تنتج مجموعة مقبولة من السلوك عند قسم

(30) على الرغم من أنّ دستور حزب البعث ينادي بحرية التعبير والتجمع بوصفها أحد المبادئ الرئيسة، فإنّه بموجب أحكام قانون حالة الطوارئ المطبّق رسميّ في عام 1963 والساري المفعول حتى تاريخه، يحقّ للدولة فرض الرقابة على النشر والإذاعة والفنون المرئية. ينظر أيضًا: Middle East Watch.

من المواطنين، وكثيرًا ما يجري تعزيزها بدلًا من تدميرها من خلال محاولات تقويض سلطة الدولة[31].

ويتضح تعزيز سلطة الدولة جليًا من خلال مفهوم التنفيس (حرفيًا: إفراغ الهواء أو السماح له بالخروج). وبحسب ويدين، فإن مصطلح التنفيس يُستخدم لوصف "التصوّر" عن الأفلام والمسلسلات التلفزيونية التي تمثل انتقادًا مسموحًا به للسلطة السياسية[32]. ويمكن أن يُنظر إلى التنفيس بوصفه صمّام الأمان الذي يحافظ على هيمنة قمع النظام، من خلال السماح بالتنفيس عن الإحباطات التي يمكن، في حال لم يُسمح بالتعبير عنها، أن تُترجم إلى عمل سياسي معارض[33]. وتشير ويدين أيضًا إلى أن هذا النوع من الممارسات السياسية غامض ومبهم، ولا يمكن وصفه بأنه يعمل قطعًا، وبصورة كاملة، صمامَ أمانٍ يحافظ على سلطة النظام، أو بأنّه مقاومة سياسية غير مقيّدة. ومن ثمَّ، فليس التنفيس مجرّد "نقد مرخّص"؛ إذ لا تلبث هذه الممارسات أن تصبح موضع نضال المواطنين الذين يكافحون من أجل "السيطرة على أنظمة الدلالة"، وتسمح للنظام بتحديد مستويات الامتثال المتغيّرة لدى فئة من المواطنين. ويمكن أن تعمل هذه الممارسات آليةً للمراقبة، وإظهار درجات مختلفة من المعارضة للأجهزة الحاكمة، وأن تعزّز مفهوم سياسة "كما لو أنّ" من خلال التعبير بوضوح عن "الاعتراف بذلك الكفر" بالسلطة الرمزية للدولة ضمن الحدود التي رسمها النظام نفسه في المقام الأول[34].

---

(31) Lisa Wedeen, *Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), pp. 6, 88.

تدرك ويدين جيدًا "الأشكال الأخرى للسيطرة القهرية" التي تشتمل على السجن والعقاب البدني، وهي تشير إلى أنه على الرغم من "الظروف السلطوية"، فإنه تحدث حركات معارضة واتفاضات، ويمكن أن تزدهر الحياة الفكرية على الرغم من إملاءات النظام. Ibid., pp. 27, 148. وبالنظر إلى تركيزها على الممارسات السياسية وفق صيغة "كما لو أنّ" للدولة السورية ومواطنيها، تقلّل ويدين بالضرورة من تأثير القمع المباشر للمعارضة السياسية العلنية في القبول الجماعي المتصوَّر لعبادة الأسد.

(32) Ibid., p. 88.

احتفظت بكتابة ويدين للمصطلح. وتُستخدم أيضًا مشتقات أخرى له مثل "تنفيسة" و"تنفيسية" في العامية السورية.

(33) Ibid., p. 89.

(34) Ibid., pp. 90-92.

وفي الوقت الذي تُنكر فيه الدولة السورية وجود المعتقلين السياسيين في سورية، وتُنكر أيضًا استخدام التعذيب والإعدامات من دون محاكمة في السجون المدنية والعسكرية خلال الخمسين سنة الماضية، فقد سمحت، على نحو انتقائي، بنشر المؤلفات الأدبية وإنتاج المسلسلات التلفزيونية والأفلام والمسرحيات التي تشير، على نحو مباشر أو غير مباشر، إلى مسألة الاعتقال السياسي[35]. ويعمل التعسّف الظاهري في قرارات الدولة السورية بالسماح أو بمنع نشر وتوزيع أعمال معينة، على ترسيخ سلطة الدولة، لأنه يملأ البيئة الثقافية بعدم القدرة على التنبؤ[36]. ويمكن ألا يُسفر التعسّف وعدم القدرة على التنبؤ عن ثغرات واضحة في نظام الرقابة على الإنتاج الثقافي فحسب، وإنما أيضًا في المؤلفين الذين ينظّمون أعمالهم الإبداعية بأنفسهم، أو يمارسون الرقابة الذاتية عليها.

نُشرت بعض أعمال أدب السجون السوري، خارج سورية وداخلها، عبر نظام سيطرة الدولة على الإنتاج الثقافي الذي أدّى فيه التنفيس دورًا مهمًا، وأيضًا من خلال عمليات الإنتاج والنشر والتوزيع غير الرسمية. وفي بعض الحالات، مثل حالة كاتب القصة القصيرة والكاتب المسرحي غسان الجباعي، وفي لحظة هاربة من السيطرة السياسية، سمحت وزارة الثقافة بطباعة قصص قصيرة ومسرحيات

---

▪ وتناقش ميريام كوك أيضًا "التنفيس" بوصفه "الانتقاد المرخَّص" في كتابها:
Miriam Cooke, *Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official* (Durham, NC: Duke University Press, 2007).

تنتقد كوك احتماليات النشر برعاية ثقافة "التنفيس". ووجدت أن تركيز ويدين على التنفيس بوصفه "حيز الصراع" أكثر إنتاجية، مع الاعتراف بأنّ السجناء السياسيين السابقين، بوصفهم مؤلفين، مدركون لذلك، وهم منخرطون في نظام الرقابة في سورية من أجل نشر أعمالهم أو توزيعها محليًا. ينظر أيضًا انتقاد ريبكا جوبين لوجهات نظر كوك حول التنفيس في كتابها:
Rebecca Joubin, *Politics of Love: Sexuality, Gender, and Marriage in Syrian Television Drama* (Lanham, MD: Lexington, 2013).

(35) للاطلاع على تحليل عددٍ من المسرحيات التي تصوّر الاستجواب والتعذيب، بما في ذلك الأعمال ما قبل عام 1970 حتى عام 2013، خاصةً أعمال محمد الماغوط، ينظر:
Edward Ziter, *Political Performance in Syria: From the Six Day War to the Syrian Uprising* (Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2015), pp. 204-239.

(36) Andrei Plesu, "Intellectual Life under Dictatorship," *Representations*, vol. 49 (Winter 1995), pp. 61-71.

تتحدث عن تجربة السجن السياسي والقمع السياسي، على الرغم من أن الذي أنتجها معارض سياسي معروف، لكنها منعت نشرها على نطاق واسع[37]. وفي عام 2004، عُثر على مجموعة شعرية نظَمها ببرقدار في السجن، في معرض كتاب برعاية وزارة الثقافة في دمشق. وفي حالة أخرى، سُمح بنشر مؤلفات كاتب آخر، لأن موظف الرقابة المسؤول عن أعمال هذا الكاتب قد أُعجِب بها وتعاطف مع موقفه السياسي.

وبطبيعة الحال، يبتكر المؤلفون بدائل من النشر الرسمي أو التقليدي، تعمل نظامًا موازيًا للإنتاج الثقافي، فضلًا عن استخدام النشر الرقمي اليوم على نطاق واسع، للتحايل تمامًا على جهاز الرقابة الحكومي. فعلى سبيل المثال، بدأ السرّاج في نشر مقتطفات قصيرة من مذكراته عن السجن عبر تطبيق "تويتر" أول مرة في عامي 2011 و2012، ثم نشر نسخة أوليّة بصيغة (PDF) على منصة (4shared)، وأخيرًا نشر نسخة مطوّلة من مذكراته، بمفرده، عبر "أمازون" في عام 2016. ونُشر ووُزّع عدد من الأعمال داخل سورية بموافقة النظام، مثل مجموعة صموئيل القصصية **رائحة الخطو الثقيل والنحنحات**. ومن ثمّ، يمكن النظر إلى هذه المؤلفات على أنها معتمدة من الدولة. وفي المقابل، حُظرت أعمال أخرى، مثل رواية **القوقعة** لمصطفى خليفة، التي لم تُنشر وتُتداول في سورية إلا على نحو غير رسمي. ولقي بعض الأعمال اهتمامًا نقديًا أكبر خارج سورية، في العالم العربي أو في أوروبا على حد سواء، مقارنةً بالاهتمام الذي حصل عليه داخل سورية. لكنّ المؤلفين تمكنوا من جمع المال اللازم لطباعة أعمالهم بأنفسهم، إضافةً إلى نشرها رقميًا، بعد أن أصبح ذلك أكثر شيوعًا. وعلى الرغم من محاولات الدولة فرض الرقابة، فإن هذه الأعمال يجري تداولها، ولا تزال الأعمال المحظورة تجد طريقها إلى أيدي القراء السوريين وأعينهم، وغيرهم.

---

(37) ينظر:

Cooke, *Dissident Syria*; Miriam Cooke, "Ghassan al-Jabai: Prison Literature in Syria after 1980," *World Literature Today*, vol. 75, no. 2 (2001), pp. 237-245.

لمناقشة تاريخ نشر أعمال الجباعي. كتب الجباعي العديد من أعماله داخل السجن وهُرّبت خارجه. ولعلّ أحد أسباب منحه تصريحًا لنشر عمله هو موافقته على حذف تواريخ وأماكن الكتابة من العمل. وبناءً على ذلك، زاد غياب الإشارة المحدّدة إلى الزمان والمكان فيها من احتمالية نشر أعماله.

## أحوال الكتابة عن السجون السورية وفيها

يشتمل نظام السجون المعقّد الذي أنشأته الحكومة السورية على أبنية مدنية وعسكرية ضخمة، مثل سجن صيدنايا العسكري، وهو أحد السجون الأحدث زمنيًا، وسجن تدمر العسكري، وسجن عدرا المركزي، وسجن دوما للنساء. ويضم نظام السجون أيضًا شبكة واسعة من فروع أو أقسام التحقيق والاستجواب السرية السيئة السّمعة، والتي تسيطر عليها على نحو رئيس أجهزة الاستخبارات الرئيسة الأربعة التابعة للدولة (يُطلق عليها عادة اسم "المخابرات")، وهي "إدارة المخابرات العسكرية"، و"إدارة الأمن السياسي"، و"إدارة المخابرات الجوية"، و"الإدارة العامة للمخابرات"[38]. ويروي المعتقلون معظمهم أنهم اقتيدوا عند اعتقالهم إلى فرع أو أكثر من فروع الاستخبارات هذه، وخضعوا لاستجوابات وتحقيقات طويلة، وأنواع لا حصر لها من التعذيب الجسدي والنفسي، مدة أسابيع أو أشهر في كثير من الأحيان، قبل نقلهم إلى أحد السجون الكبيرة. ويعيش السجناء، عامةً، أوضاعًا مروّعة في فروع الاستجواب أو التحقيق هذه، مثل الفرع 235 السيئ السّمعة، الذي يُعرف أيضًا باسم فرع فلسطين في دمشق، وتسيطر عليه الاستخبارات العسكرية السورية. ويُحتجز المعتقلون في هذه السجون في زنازين قذرة ومكتظة، وفي أحيان أخرى يُزجّون في زنازين انفرادية صغيرة جدًا، بهدف إبقائهم في أوضاع مجهدة وتحت الضغط، ويمكن أن يواجهوا درجات حرارة شديدة البرودة أو درجات حرارة خانقة، مع حرمانهم الماء أو الطعام أو كليهما معًا عدة أيام، وتكون لديهم إمكانية محدودة أو معدومة للوصول إلى الحمامات أو مرافق النظافة، إضافة إلى تعذّر الحصول على الرعاية

---

(38) Human Rights Watch, *Torture Archipelago: Arbitrary Arrests, Torture, and Enforced Disappearances in Syria's Underground Prisons since March 2011*, 3-7-2012, accessed on 27-3-2019, at: https://bit.ly/3XMRAiD

يحدّد التقرير المذكور سبعة وعشرين فرعَ استجوابٍ معروفًا على الأقل في جميع أنحاء البلاد والعديد من المراكز الاستخبارية الصغيرة الأخرى بخلاف الأربعة الرئيسة الموجودة لملاحقة المعارضين السياسيين واعتقالهم. قصدي هنا ليس تقديم توصيف شامل لأوضاع نظام السجون السوري وتاريخه على نحوٍ كامل، وهذا ليس بسبب قيود المساحة فحسب، بل لنقص المواد الأرشيفية المتوافرة أيضًا. وبدلًا من ذلك، وفي جميع فصول الكتاب، أبحث في تجارب المعتقلين الفرديين عن أوضاع السجون السورية كما هي واردة في النصوص الأدبية.

الطبية للإصابات الناجمة عن التعذيب[39]. هذا إضافة إلى أنّهم يُحرمون غالبًا الحصول على الأقلام والأوراق أو أيّ وسيلة أخرى للراحة أو التسلية في فروع الاستجواب.

وعلى الرغم من أنّ منظمات حقوق الإنسان كانت، دائمًا، تصنّف الأوضاع داخل السجون السورية عمومًا على أنها سيئة جدًا، فإنّ السجون الرئيسة في البلاد كانت تتباين من حيث درجة سوئها طوال العقود الأربعة الماضية. فعلى سبيل المثال، كان سجن تدمر العسكري في الثمانينيات والتسعينيات (وهو موضوع الفصل الخامس في هذا الكتاب) أشهر مراكز الاعتقال في سورية، حيث كان المعتقلون يتعرّضون فيه يوميًا للتعذيب حتى الموت، ويجري إعدامهم بعد محاكمات ميدانية سرّية أو من دون محاكمات أحيانًا، وحُرموا كلّ شيء تمامًا باستثناء الحدّ الأدنى من الطعام والماء الذي لا يكاد يبقيهم على قيد الحياة. وفي الحقبة ذاتها، اختبر بعض المعتقلين في سجن صيدنايا العسكري بيئةً أقلّ قسوةً وفتكًا من تلك التي كانت موجودة في سجن تدمر، ولذلك رأوا أنه سجن أسهل كثيرًا للبقاء أحياءً. لم تكن الزنازين الجماعية في سجن صيدنايا أقل اكتظاظًا فحسب، وإنما كان في إمكان السجناء في ذلك الحين الحصول على المزيد من حصص الطعام، فضلًا عن منتوجات النظافة الصحية والأقلام والورق والزيارات (مع ما يرافقها من ملابس ونقود ومواد أخرى تُجلب من خارج السجن). ولكن مع اندلاع الثورة في عام 2011 واعتقال النظام عشرات الآلاف من الناس، غابت سمعة سجن تدمر السيئة في التقارير التي تتحدث عن الأوضاع المروعة التي يعيشها المعتقلون، وألوان التعذيب اليومي الممنهج، والافتقار إلى الطعام وأبسط أنواع الرعاية الطبية، والإعدامات الجماعية، لتحلّ محلّها سمعة سجن صيدنايا، وغيره من السجون[40].

---

(39) للاطلاع على أوضاع السجون في سورية في الثمانينيات وأوائل التسعينيات، ينظر على نحوٍ خاصّ الفصل الخامس من تقرير: Middle East Watch؛ وللاطلاع على تقرير حديث عن أوضاع فروع الاستجواب، ينظر:

Human Rights Watch. *Torture Archipelago.*

(40) ينظر:

"Syria: Human Slaughterhouse".

وعلى الرغم من أنّ المعتقلين حُرموا أدوات الكتابة التقليدية في فروع الاستخبارات، وفي سجن تدمر المركزي، فإنهم كانوا، في بعض الأحيان، يستطيعون الكتابة وتدوين مؤلفاتهم ماديًا. وذُكر في عدد من المؤلفات أنّ المعتقلين كانوا يطوّرون مهارات الحفظ بصورة استثنائية، كما جاء في رواية **القوقعة** لخليفة، وفي مذكرات عديدة، مثل من **تدمر إلى هارفارد** للسرّاج، وكتاب تدمر: **شاهد ومشهود** لمحمد سليم حمّاد. واستخدم بعض السجناء، ولا سيّما أولئك الذين لديهم ميول دينية، هذه المهارات في حفظ النصوص المقدسة مثل القرآن والحديث؛ فحفظوا قوائم بأسماء المعتقلين والسجناء الذين أُعدموا، وألّف آخرون نصوصًا شعرية ونثرية وحفظوها من أجل تسجيلها كتابةً في وقت لاحق. فعلى سبيل المثال، بعض القصائد في ديوان **بيرقدار حمامة مُطلَقة الجناحين** (1997)، حفظها زملاؤه السجناء في الزنزانة نفسها ممن أُفرج عنهم قبله، ونقلوها إلى الناس خارج السجن. وكثيرًا ما كان السجناء يبرعون في ابتكار وسائل متنوعة لصنع الأقلام والورق باستخدام أيّ مواد متاحة لهم. وتمامًا كما يستذكر العمري كيف استخدم هو ورفاقه قصاصات من القماش، وحبرًا مصنوعًا من الدم والصدأ، ومسمارًا بدلًا من القلم، لتسجيل اثنين وثمانين اسمًا، كذلك يروي سجناء آخرون أنهم صنعوا حبرًا من الشاي أو غيره من الأشياء، واستخدموا أشياء أخرى ليتمكنوا من الكتابة عليها، مثل قشور البصل أو ورق السجائر.

وفي المرحلة التي سبقت عام 2011، كان المعتقلون في السجون الكبرى، مثل سجن دوما للنساء أو سجن صيدنايا، يتمكّنون من الحصول على دفاتر تقليدية وأقلام حبر ورصاص، وكان في إمكانهم الكتابة عن أيّ شيء، سواء أكان عن السجن أم أيّ موضوع آخر، وكانت القراءة الطريقة الرئيسة التي يتمكنون بوساطتها من احتمال مرارة الاعتقال بفاعلية. وعلى الرغم من أن السلطات في السجن كانت تستطيع مصادرة كتابات المعتقلين في أيّ وقت، فإن العديد منهم تمكّن من إخفاء أوراقه وتهريبها إلى خارج السجن. فعلى سبيل المثال، نجح عماد شيحة الذي ظلّ رهن الاعتقال مدة ثلاثين عامًا في تأليف ثلاث روايات في أثناء وجوده في السجن، وتمكّن من حفظ دفاتر الملاحظات التي كتب فيها هذه

الروايات. أما حسيبة عبد الرحمن، فقد تمكّنت من تأليف روايتها **الشرنقة** استنادًا إلى بعض المذكرات والكتابات التي ألّفتها في أثناء اعتقالها، في حين لم يشرع مؤلفون آخرون في كتابة مؤلفاتهم إلّا بعد أن أُفرج عنهم، مثل القاصّ صموئيل.

## قراءة أدب السجون وحقوق الإنسان

على الرغم من أن هذا الكتاب مستوحى في الأصل من قصص حياة المؤلفين، ونصوص أدب السجون السوري، فإنه مستمدّ أيضًا من الدراسات البحثية لأدب السجون والكتابة عن السجون في الآداب العالمية، ويسعى للمساهمة فيها؛ إذ لا شك في أن أدب السجون والكتابة عن السجون ليسا حكرًا على سورية أو العالم العربي أو الشرق الأوسط. ولا تقتصر سرديات السجون التي تنتقد أنظمة السلطة على تلك التي يكتبها المعتقلون في الدول الاستبدادية أو الشرق الأوسط[41]. ويتّضح ذلك من خلال الأعمال الهائلة التي أنتجها مؤلفون من مجتمعات الأقليات المهمّشة والمحرومة والمضطهدة على نحو منهجي، أو مجتمعات الملونين الذين سُجنوا في مجمعات صناعية ضخمة في الولايات المتحدة. ومن بين هذه الأعمال، نجد مؤلّفات جورج جاكسون (George Jackson)، وأنجيلا ديفيس (Angela Davis)، وأساتا شاكور (Assata Shakur)، وليونارد بلتيير (Leonard Peltier)، وجيمي سانتياغو باكا (Jimmy Santiago Baca)، وغيرهم الكثير من المؤلفين. ويمكن العثور أيضًا على المزيد من الأمثلة في مؤلفات معتقلي خليج غوانتانامو، مثل معظّم بيغ (Moazzam Begg)، ومحمدو ولد صلاحي (Mohamedou Ould Slahi)، وهناك أيضًا بهروز بوخاني (Behrouz Boochani)، المهاجر الإيراني الكردي الذي احتجزته السلطات الأسترالية مدة ستّ سنوات في جزيرة مانوس، وفاز بجائزة فيكتوريا للأدب لعام 2019 عن كتابه **لا صديق إلّا الجبال** الذي يسرد فيه سيرته الذاتية وتجربته مع الاعتقال.

تأثّر كتّاب أدب السجون السوري بمجموعة متنوعة من الأعمال الأدبية في كتاباتهم، وتدور النصوص التي سُلّط عليها الضوء في هذا الكتاب، في

(41) أشكر مهران كامرافا للإشارة إلى الحاجة إلى توضيح ذلك في المقدمة.

فلك الأدب العالمي، حيث كانت الدراسات ومؤلّفات أدب السجون التي تحكي عن تجربة الاعتقال في جميع أنحاء العالم موضوع تحليلٍ بحثي شامل، ومنها: كتاب **أدب السجون في أميركا** لمؤلفه إتش بروس فرانكلين، وكتاب تارا غرين (Tara Green) **من المزرعة إلى السجن: أدب السجن الأفريقي الأميركي** (*From The Plantation to The Prison: African-American Confinement Literature*)، وكتاب هارولد ب. سيغل (Harold B. Siegel) **الجُدُر وراء الستار: أدب السجون في أوروبا الشرقية 1945–1990** (*The Walls Behind the Curtain: East European Prison Literature 1945-1990*)، وكتاب فيليب وليامز وينا وو **سور السجن العظيم: معسكر السجن الصيني من خلال الخيال المعاصر والتقارير الصحفية**. وركّزت هذه المؤلفات على أشكال النصوص، إضافةً إلى وظائفها الاجتماعية والسياسية والتاريخية في الحقبتين الكلاسيكية والحديثة[42]. وحلّل العديد

---

(42) تشمل الأمثلة الأخرى مجموعة مبكرة من كتابات السجون، من وقت سقراط إلى موهانداس كارامشاند غاندي (المهاتما غاندي) (Mohandas K. Gandhi):

Isidore Abramowitz, *The Great Prisoners: The First Anthology of Literature Written in Prison* (New York: E. P. Dutton, 1946); H. Bruce Franklin's *Anthology Prison Writing in 20th Century America* (New York: Penguin, 1998); Bell Gale Chevigny (ed.), *Doing Time: 25 Years of Prison Writing* (New York: Arcade, 1999);

للاطلاع على مختارات عالمية لكتابات سجون النساء، ينظر:

Judith A. Scheffler (ed.), *Wall Tappings: An International Anthology of Women's Prison Writings, 200 to the Present* (New York: Feminist Press, 2002); Quentin Miller, *Edited Collection Prose and Cons: Essays on Prison Literature in the United States* (Jefferson, NC: McFarland, 2005);

ولدراسة العلاقة بين السجن السياسي والمقاومة التحريرية وكتابات النساء من إيرلندا الشمالية وجنوب أفريقيا ومصر وفلسطين/ إسرائيل والسلفادور والولايات المتحدة، ينظر:

Barbara Harlow, *Barred: Women, Writing, and Political Detention* (Hanover, CT: Wesleyan University Press, 1992);

ولتحليل أدبي لأدب السجون الروسي، ينظر:

Elizabeth Ann Cole, "Towards a Poetics of Russian Prison Literature: Writings on Prison by Dostoevsky, Chekhov, and Solzhenitsyn," PhD Dissertation, Yale University, 1991;

ولدراسة مقارنة لأدب السجون في الولايات المتحدة وجنوب أفريقيا، ينظر:

Richard Edward Lee, "Guards, Prisoners, and Textuality: A Study of South African and American Twentieth-Century Prison Narratives," PhD Dissertation, Rutgers University, 2000;

وللحصول على دراسة عن ظهور روايات السجون في أوائل تاريخ إنكلترا الحديثة، ينظر:

Ruth Ahnert, *The Rise of Prison Literature in the Sixteenth Century* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2017);

وللحصول على مسح للكتابات الفرنسية الحديثة عن تجربة السجن، ينظر:

Andrew Sobanet, *Jail Sentences: Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008);

من الباحثين أدب السجون السوري، مثل ميريام كوك في كتابها **سورية الأخرى: صناعة الفن المعارض** باللغة الإنكليزية، الذي تركّز فيه على سياق إنتاج النصوص ومحتواها، وتناقش أدب السجون في السياق الأشمل للإنتاج الثقافي المعارض[43].

وعند النظر في الدراسات والبحوث والنصوص المتنوعة التي تتناول موضوع الاعتقال أو ترتبط به، تتّضح صعوبة وضع تعريف لأدب السجون أو كتابات السجون. فمن ناحية، وتبعًا لمنطق بعض الكتابات أو المختارات، مثل الكتاب الحاصل على جائزة القلم الأميركي لكتابات السجون (Pen America) لعام 2018 **المسمى والمجهول** (*The Named and the Nameless*)، أو كتاب جوديث شيفلر الذي يتضمّن مختارات من أدب النساء **النقر على الجدار**؛ يشير تعبير "كتابات السجن"، كما هو مستخدم في الإنكليزية، إلى أيّ نصّ، خياليًا كان أم واقعيًا، شعرًا أم نثرًا، أنتجه معتقلون في أثناء فترة سجنهم. ومن ناحية أخرى، يميل مصطلح "أدب السجون" إلى تضمين النصوص التي أنتجها مؤلّفون معتقلون أو غير معتقلين على حدّ سواء، وتتناول تجربة السجن، بإيجاز وعمق، في أيٍّ من أشكال الكتابة، سواء أكانت مذكّرات، أم سردًا ذاتيًا، أم رواية، أم شعرًا، أم

---

= ويتناول عمل أليز فيلدمان، على نحو موسع، تجارب السجون للمقاتلين الجمهوريين شبه العسكريين في إيرلندا الشمالية:

Allen Feldman. *Formations of Violence: The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

(43) يتضمن كتاب كوك (*Dissident Syria*) فصلًا عن أدب السجون السوري يلخّص بعض النصوص الرئيسة بوصفها أشكالًا من "وعي السجن"، ولا سيّما القصص القصيرة نصوتيل والجباعي. ويمثل جزء منه سردًا إثنوغرافيًا للتفاعل مع الكتّاب والمثقفين السوريين في التسعينيات. وتقدّم دراستها في عام 2011 بعنوان "قصة الزنزانة" "The Cell Story" مسحًا للنصوص المنتجة بعد عام 2000، ومن ضمنها رواية مصطفى خليفة القوقعة. وتفحص ريتا صقر في كتابها عن توقّع الثورات العربية في عام 2011 (*"Anticipating" the 2011 Arab Uprisings*) الأعمال الأدبية في مصر وليبيا وسورية، وترى أنّ الأدب في السجون في سورية على وجه التحديد كان جزءًا مهمًا من تشكيل الجغرافيا السياسية والثقافية المؤدية إلى الثورة. ومع ذلك، تركّز على ثلاث روايات فقط نُشرت بعد عام 2005، ما يقلّل بفاعلية من أدب السجون المنتج قبل هذا التاريخ، إضافة إلى الأشعار والمسرحيات والقصص القصيرة، وهي أعمال أعتقد أنها متداولة ومقروءة على نطاق أوسع. وعلى الرغم من تركيز إدوارد زيتر على الدراما بدلًا من نوع أدب السجون، فإن كتابه **الأداء السياسي في سورية** (*Political Performance in Syria*) يتضمن فصلًا لتحليل عرض التعذيب، ولا سيّما في مسرحيات محمد الماغوط.

قصصًا قصيرة، أم مسرحية. وكثيرًا ما يصعب التمييز بين المصطلحات السابقة في الأدبيات النقدية، ولا يمكن دائمًا تقسيم هذه النصوص بسهولة بين نصوص خيالية وأخرى واقعية.

يتناول الفصل الأول من هذا الكتاب بمزيد من التعمّق أوجه الغموض والقيود والضرورات المحتملة التي ينطوي عليها تطبيق هذه السمات العامة على مؤلفات المعتقلين والكتابات حول السجون. وفي بعض الأحيان، نجد في الدراسات النقدية بعض التشنّج في معالجة هذه النصوص وتحليلها من حيث الشكل في مقابل المحتوى، على الرغم من أنّ العديد من النّقاد يحاولون تجنّب ذلك. ويركّز عدد من الدراسات على الصلة المباشرة بين جميع أشكال أدب السجون وكتابات السجون، والمفاهيم العالمية والفردية لحقوق الإنسان. وتقدّم بعض الدراسات النقدية، مثل التي قدّمها كاي شافير وسيدوني سميث، في كتاب **حقوق الإنسان والحياة الروائية**، تفسيرًا اجتماعيًا وتاريخيًا وسياسيًا لنصوص قصص الحياة التي تتعلّق بحقوق الإنسان. ويبحثان في كتابهما كيف أصبحت الروايات التي تتناول الحياة الشخصية - ومن ضمنها مذكرات السجن - الوسيلة التوثيقية السائدة التي يجب من خلالها تقديم ادّعاءات حقوق الإنسان والاعتراف بها بالمعنى الأخلاقي، وكيف يمكن تحويل مثل هذه السرديات، بصورة معقّدة وإشكالية، في سياق معولم لتلقّي النصوص. وتركّز دراسات أخرى على معالجة كتابات السجون من حيث الشكل أو الصورة الشعرية[44].

وتعكس الدراسات المبكرة لأدب السجون العربي، إلى حدّ ما، توتّرًا بين أدب السجون بوصفه توثيقًا مسيَّسًا وشاهدًا أدبيًا (سرديات المقاومة، والشهادات، والسرديات المضادة، وبدائل تقارير حقوق الإنسان التقليدية)، وبين أدب السجون بوصفه عملًا فنيًا أدبيًا يكون التركيز فيه على الشكل والإبداع؛ إذ إن الدراسات المبكرة التي ظهرت حول أدب السجون العربي، مثل كتاب نزيه أبو نضال **أدب السجون** (1980)، تُغلّب أهمية المضمون على الشكل، وتتناول النصوص المتعلقة بالاعتقال السياسي بوصفها شهادات على

(44) ينظر، على سبيل المثال: Cole.

القمع السياسي في العالم العربي، ودلائل على انتهاكات حقوق الإنسان في بلدان عربية بعينها.

وعلى الرغم من ارتباط أدب السجون السوري، والعربي، الجوهري بنظرائه في آداب الدول الأخرى، إلى جانب ارتباطه بالسياق العالمي للدول الأمنية التي يُنتَج فيها، فإنّه فريد من نوعه، من حيث تحوّله التاريخي نحو التجريبية في الأدب العربي. وقد نتج أدب السجون في مسار تاريخ الأدب السوري والعربي، من "التحوّل التجريبي" الذي بدأ في الظهور في الأدب العربي الحديث في القرن العشرين[45]. وهناك العديد من الأعمال الشهيرة التي كانت تأسيسية أو في طليعة الكتابات الروائية العربية التي تتناول تجربة الاعتقال أو تلمّح أو تشير إليها بصورة مباشرة. ويظهر هذا الموضوع في كتاب صنع الله إبراهيم **تلك الرائحة وقصص أخرى** (1966)، وفي بعض الروايات أيضًا، مثل رواية الزيني بركات (1974) لجمال الغيطاني، ورواية عبد الرحمن منيف **شرق المتوسط** (1976)، ورواية بنسالم حميش **مجنون الحكم** (1989)، ورواية إلياس خوري **يالو** (2002)، ورواية سنان أنطون **إعجام** (2004).

وأطلق بعض النقاد والباحثين على ذلك اسم التحوّل الحداثي، بينما سمّاه آخرون نزعة ما بعد الحداثة؛ إذ ينزع المؤلفون العرب إلى التلاعب بالأشكال الأدبية عن وعي أو على نحو يعكس ذواتهم، من خلال استخدام الخيال التصويري التأريخي، والسرد الواعي، أو الواقعية السينمائية التي نجمت عن القمع السياسي الممنهج، وتلك التي نجمت، جزئيًا، في بعض الحالات التأسيسية، عن واقع التجربة السائدة للاعتقال السياسي. ولذلك، لم تصبح أعمال أدب السجون جزءًا رئيسًا من تاريخ التجريب الشكلي في الأدب العربي الحديث فحسب، بل تأثّرت به أيضًا.

---

(45) للاطلاع على التحوّل نحو التجريبية الأدبية في الأدب العربي منذ ستينيات القرن العشرين، ينظر: Sabry Hafez, "The Transformation of Reality and the Arabic Novel's Aesthetic Response," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 57 (1994), pp. 93-112; Walid Hamarneh, "Some Narrators and Narrative Modes in the Contemporary Arabic Novel," in: Issa J. Boullata (ed.), *The Arabic Novel since 1950: Critical Essays, Interviews, and Bibliography* (Cambridge, UK: Dar Mahjar, 1994), pp. 205-236; Roger Allen, *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1995); Stefan G. Meyer, *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant* (Albany: State University of New York Press, 2001).

تظلّ مفاهيم الالتزام السياسي وأدب الالتزام في سورية ذات صلة بمناقشات الإنتاج الأدبي في المرحلة الزمنية التي يركّز عليها هذا الكتاب. فقد ظهرت في خمسينيات القرن العشرين "صرخة استنفار" في عالم الأدب العربي، دعت إلى فكرة مضمونها أن الكاتب لا بدّ من أن يقدّم أعمالًا تبيّن التزامه السياسي بهدف النهوض بالأمة، أكان ذلك على مستوى محلّي أم عربي[46]. وفي عام 2000، لاحظ ستيفان مير أن الأسلوب السائد في الأدب السوري المعاصر يظلّ واقعيًا ويرتبط ارتباطًا مباشرًا بحقيقة أن "الحركات الأدبية كانت غير منفصلة عن الحركات السياسية"[47]. وقد أدّى الارتباط بين الإنتاج الأدبي والواقعية الاجتماعية بوصفها أداة للمشاركة السياسية، لا سيّما في سورية، إلى "تسييس كثيف للأدب"، في حين ظل "النقد الاجتماعي"، إلى حدٍّ بعيد، تحت سيطرة الرعاية الرسمية وموافقة الكتّاب[48].

إن إشارة مير إلى الصلة المباشرة بين الأدب السوري والتسييس الرسمي للإنتاج الثقافي والحركات السياسية، هي ملاحظة مهمّة يجب أخذها في الحسبان عندما يتعلق الأمر بدراسة أدب السجون[49]. وهذا صحيح، خاصّة في ضوء محاولة استيعاب/ احتواء صورة المثقف المنخرط في السياسة، فضلًا عن وظيفة أدب الالتزام في حزب البعث السوري والمؤسسات الأدبية الحكومية[50].

---

(46) Roger Allen, *An Introduction to Arabic Literature* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000), p. 90;

ولمزيد من التحليلات التفصيلية لمفهوم الالتزام في الأدب والفن العربي، ينظر المقدمة والمقالات في:

Friederike Pannewick & Georges Khalil (eds.), *Commitment and Beyond: Reflections on of the Political in Arabic Literature since the 1940s* (Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2015).

(47) Meyer, pp. 97-98.

(48) Ibid., p. 98.

(49) إلى أيّ حدّ ظلّت الواقعية الاجتماعية الكلاسيكية النمط المهيمن للأسلوب الأدبي في سورية خلال المدة الزمنية محلّ البحث هو موضع خلاف، نظرًا إلى أن العديد من المؤلفين الذين ذكرهم ماير بوصفهم يمثلون طليعة الواقعية الاجتماعية، مثل حنا مينا وهاني الراهب، قد أخذوا منعطفًا حادًا بعيدًا من الواقعية الاجتماعية في أعمالهم اللاحقة.

(50) بهذا المعنى، فإن أجزاءً من نقد ثيودور أدورنو لأدب الالتزام ذات صلة وثيقة بالحالة السورية. بالنسبة إلى أدورنو "الالتزام [...] حتى لو ظلّت النية السياسية غامضة ما دام لا يختزل نفسه في الدعاية"، ومثل هذا الاختزال إلى "الشكل الملزم" من الدعاية بساطة "يسخر من أيّ التزام من جانب الكائن".

ومع ذلك، فإن ادّعاءه أنّ الواقعية الاجتماعية كانت تطغى على المشهد الأدبي السوري في التسعينيات يُعدّ إشكاليًا، بالنظر إلى العدد الكبير من المؤلفين الذين أنتجوا أعمالًا تقع ضمن نوع أدب السجون أو خارجه، في العقود الثلاثة الماضية، وكسرت أسلوب ما يسمّى الواقعية الاجتماعية التقليدية[51]. وفي سورية، تقدّم الأعمال السابقة، وتلك الأكثر حداثة، من أدب السجون، مؤشرًا واضحًا على التجريب في الشكل الأدبي، ويمكن أن يطرح هذا التجريب تحدّياتٍ مختلفة لطريقة قراءة مثل هذه النصوص، إما من ناحية المحتوى، أو من حيث كونها شكلًا ثانويًا من توثيق حقوق الإنسان.

هذا الكتاب مستوحى أيضًا من الدراسات النقدية عن السرد والأدب وحقوق الإنسان، ويهدف إلى المساهمة فيها ورفدها، وهي مجموعة كبيرة ومتنامية باستمرار من الأعمال العلمية التي ظهرت، خاصة في الجامعات الناطقة بالإنكليزية، منذ 11 أيلول/ سبتمبر 2001[52]. ومع بعض الاستثناءات الملحوظة، أهملت هذه الدراسات، إلى حدٍّ بعيد، مجموعةً هائلةً من المؤلفات المكتوبة باللغة العربية ولغات الشرق الأوسط الأخرى[53]. وعلاوةً على ذلك، لا تزال جوانب من هذه

---

= ينظر:

Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, vol. 2, Shierry Weber Nicholsen (trans.) (New York: Columbia University Press, 1992), p. 77.

(51) للاطلاع على التحوّل من أدب الالتزام والواقعية الاجتماعية في الإنتاج الأدبي السوري بعد عام 1967، ينظر:

Alexa Firat, "Post-67 Discourse and the Syrian Novel: The Construction of an Autonomous Literary Field," PhD Dissertation, University of Pennsylvania, 2010.

(52) خلال الدراسة، استلهمتُ من أعمال مثل:

Harlow; Kay Schaffer & Sidonie Smith, *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition* (New York: Palgrave Macmillan, 2004); Joseph Slaughter, *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law* (New York: Fordham University Press, 2007); Lynn Hunt, *The Invention of Human Rights: A History* (New York: W. W. Norton, 2007); Elizabeth Swanson Goldberg & Alexandra Schultheis Moore, *Theoretical Perspectives on Literature and Human Rights* (New York: Routledge, 2012); Elizabeth S. Anker, *Fictions of Dignity: Embodying Human Rights and World Literature* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2012); McClennan & Moore (eds.); James Dawes, *The Novel of Human Rights* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018).

(53) نُشر قبل 11 أيلول/ سبتمبر 2001 استثناء مهم يتمثّل في كتاب باربرا هارلو **المحظور** (*Barred*). إضافة إلى ذلك، تحلل أنكر كتاب نوال السعداوي: **امرأة عند نقطة الصفر** في (*Fictions of Dignity*). وهناك نص حديث آخر بارز: McClennan & Moore (eds.)، يحوي مقالات عن الأدبين الفلسطيني والإسرائيلي، إضافة إلى أشعار معتقلي خليج غوانتانامو، بما في ذلك بعض الأشعار باللغة العربية. وللاطلاع على

الدراسات والبحوث، على الرغم من اعتراف بعض الباحثين، تميّز أشكالًا أدبية محدّدة، وخاصة المذكرات والرواية، اللتين لا تُعدّان بالضرورة نوعًا أدبيًا بارزًا، أو النوع الأدبي الأبرز، أو الأكثر انتشارًا في جميع الآداب العالمية، ومن ضمنها الأدب العربي. ويمكن أن تعمل بعض الحالات جزئيًا، مثل كتاب لين هانت نشأة حقوق الإنسان المقنع جدًا، على تجسيد المركزية الأوروبية الراسخة حول القصة المزعومة لنشأة حقوق الإنسان العالمية، ويدعم أيضًا مكانة الرواية الراسخة والمتميزة في الدراسات الأدبية باللغة الإنكليزية[54]. ومن خلال إدراجي الشعر

---

= رواية غسان كنفاني الكلاسيكية رجال في الشمس (1963) بوصفها رواية عن حقوق الإنسان، ينظر:
Eleni Coundouriotis, "In Flight: The Refugee Experience and Human Rights Narrative," in: McClennan & Moore (eds.), pp. 78-85;

وللاطلاع على مناقشة موجزة لوجهات نظر ساخرة لحقوق الإنسان والأدبين الفلسطيني والإسرائيلي، ينظر:
Anna Bernard, "States of Cynicism: Literature and Human Rights in Israel Palestine," in: McClennan & Moore (eds.), pp. 373-379;

وللاطلاع على مناقشة القصائد التي كتبها معتقلو غوانتانامو، ينظر:
Marc D. Falkoff, "'Where is the World to Save us from Torture': The Poets of Guantanamo Bay," in: McClennan & Moore (eds.), pp. 351-360.

(54) لا ينصبّ التركيز في هذا الكتاب على النقاشات حول الطبيعة العالمية لحقوق الإنسان، كما أطلقها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في عام 1948. وبغضّ النظر عن الانتقادات العديدة والصحيحة والدقيقة للمركزية الأوروبية للنظام الدولي لحقوق الإنسان، واستخدام حقوق الإنسان بوصفها من أشكال الإمبريالية الأخلاقية، تُنشر لغة حقوق الإنسان باستمرار بوصفها تجسيدًا للمعارضة السياسية في سياقات مختلفة حول العالم، بما في ذلك الشرق الأوسط والعالم العربي وسورية. ولمّح مارك فيليب برادلي وباتريس بيترو في مناقشتهما إلى قضايا العرض في ادّعاءات حقوق الإنسان، بقولهما إنّ "سياسات حقوق الإنسان الجديدة" جنبًا إلى جنب مع "تداول المعايير والشبكات والعروض التي تعطيها الصورة والشكل"، هي جزء مركزي من ظاهرة العولمة. ينظر مقدمتهما في:
Mark Philip Bradley & Patrice Petro (eds.), *Truth Claims: Representation and Human Rights* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002), p. 1.

إن الحقوقيين والمدافعين عن حقوق الإنسان في الدول غير الغربية والجنوب العالمي على دراية تامة بالروابط بين النظام الدولي لحقوق الإنسان وأشكال الإمبريالية، علاوةً على مسألة المركزية الأوروبية في قصة الأصل المميّز لحقوق الإنسان على نحو خاص. ويدركون جيدًا الاستخدام والتلاعب الانتقائي والساخر بحقوق الإنسان لخدمة مصالح الولايات المتحدة والدول "الغربية" الأخرى. ومع ذلك، ما زال الناشطون والمدافعون يعملون في كثير من الأحيان داخل مؤسسات حقوق الإنسان وعبرها، المحلية والدولية، ويستخدمون مصطلحات حقوق الإنسان الدولية بصفتها من بين أدوات كثيرة في جعبتهم في كفاحهم ضدّ أشكال القهر ومواجهة الظلم. وقد شارك العديد من المؤلفين الذين حلّل هذا الكتاب أعمالهم الأدبية بفاعلية في المجتمع المدني وحركات حقوق المرأة وحقوق الإنسان في سورية، وهم يستحضرون صراحةً مفهوم حقوق الإنسان في كتاباتهم، بخلاف تلك المتعلقة بالسجن.

والقصص القصيرة في التحليل الوارد في هذا الكتاب، فإنني أسعى للرد على الدعوة التي طرحتها إليزابيث سوانسون غولدبرغ وألكساندرا شولتيز مور "إلى قراءة التعبيرات عن حقوق الإنسان في السياقات المحلية وعبر الوطنية التي تكشف أو تنتج حداثات وسرديات وطرائق بديلة، للتعبير عن مطالبات العدالة السياسية والاقتصادية والقانونية والاجتماعية التي تقع خارج الإطار الوطني القانوني لحقوق الإنسان المؤسّسية"[55].

ويتقاطع أدب السجون، السوري وغير السوري، مع خطاب حقوق الإنسان بطرائق عديدة. وتذكرنا صوفيا ماكلينان وألكساندرا شولتيز مور بأنّ مفهوم حقوق الإنسان ليس "مجرد فكرة أو مجموعة من المعايير المنطقية، أو الممارسة القانونية، أو الادعاء السياسي"، بل إنه "يرتبط بالإحساس بالمجتمع وبناء الآخر الضحية، ويعتمد على سرد القصص والادّعاء السياسي العملي"[56]. وهناك رابط

---

= وللاطلاع على مجموعة المقالات التي تنتقد الاستخدام الحديث لحقوق الإنسان كإمبريالية ثقافية وأخلاقية وسياسية، ينظر:

Berta Esperanza Hernández-Truyol (ed.). *Moral Imperialism: A Critical Anthology* (New York: New York University Press, 2002).

وللحصول على لمحة عامة عن تاريخ المناقشات حول حقوق الإنسان، ينظر:

Michael Freeman. *Human Rights*; Jack Donnelly. *Universal Human Rights*; Micheline R. Ishay. *The History of Human Rights: From Ancient Times to the Globalization Era* (Berkeley: University of California Press, 2004).

وللتعرّف إلى انتقادات مقنعة وشاملة لتاريخ حقوق الإنسان وتطورها ومفهومها، ينظر:

Costas Douzinas. *The End of Human Rights* (Oxford, UK: Hart, 2000); Baxi; Makau Mutua. *Human Rights: A Political and Cultural Critique* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002); Costas Douzinas. *Human Rights and Empire: The Political Philosophy of Cosmopolitanism* (Abingdon, UK: Routledge, 2007); Stephen Hopgood. *The End-Times of Human Rights* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2015).

وللاطلاع على تحليل مقنع لوجهات نظر ساخرة لمؤسسات وحركات حقوق الإنسان في فلسطين، ينظر:

Lori Allen. *The Rise and Fall of Human Rights: Cynicism and Politics in Occupied Palestine* (Stanford: Stanford University Press, 2013).

(55) Elizabeth Swanson Goldberg & Alexandra Schultheis Moore. "Introduction: Human Rights and Literature: The Development of an Interdiscipline." in: Goldberg & Moore (eds.).

(56) McClennan & Moore, p. 1:

ولمزيد عن الرابط بين رواية القصة ونشاط حقوق الإنسان، ينظر:

James Dawes. *That the World May Know: Bearing Witness to Atrocity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007).

متأصّل بين "الخطابات والمعايير والأدوات المتعلقة بحقوق الإنسان" و"الالتزام الدولي بالقدرة على السرد"[57]. ويعبّر ضحايا انتهاكات حقوق الإنسان والناجون منها، بمن فيهم المعتقلون في السجون السورية، عن قصصهم في صورة سردية، وينبغي أن تكون هذه القصص قابلة للسرد والقراءة في آن واحد لتوافق مع متطلبات التوثيق القانوني. وبحسب جوزف سلاوتر، فإنه "يمكن صوغ حقوق الإنسان والقانون الدولي لحقوق الإنسان، بصورة مثمرة، من ناحية الأنواع السردية والأصوات السردية"[58]. يوسّع أدب السجون السوري، إلى حدٍّ بعيد، نطاق هذه الأنواع والأصوات السردية التي تُدمج، عادة، بقانون حقوق الإنسان وخطابها. ويمكن أن يعمل السرد في بعض الأعمال - كما هو الشأن في **دُوار الحرية** (2002) لمالك داغستاني - ضد فكرة جعل تجربة السجن واضحة أو قابلة للقراءة، على عكس الطريقة التي تُصوَّر بها في الخطاب التقليدي لحقوق الإنسان. وفي حالات أخرى، مثل مذكرات بيرقدار **خيانات اللغة والصمت** (2006) أو مجموعته الشعرية **حمامة مُطلَقة الجناحين**، تتحدث العناصر الأسلوبية أو الشعرية في أدب السجون عن بعض أوجه القصور أو الفجوات أو الحدود في الأعراف السردية المعيارية لحقوق الإنسان.

حلّلت في كتابي هذا أدب السجون السوري، وقارنته بتقارير المنظمات الحقوقية ووثائقها القانونية، مع فكرة النظر إلى أدب حقوق الإنسان بوصفه حصيلة ممارسات القراءة التي تسلّط الضوء على "التفاعل بين التمثيل الأدبي والعمل في مجال الحقوق القانونية والسياسية"[59]. واعتمادًا على أعمال غولدبرغ ومور، يتمثّل جزء من هدف هذا الكتاب في وضع دراسة متعدّدة التخصّصات

---

(57) Schaffer & Smith, p. 3.

على نحو مهم، تعتمد خطابات حقوق الإنسان وأنماطها وأدواتها على الالتزام الدولي بالقدرة على السرد، وهو التزام بتوفير، وفقًا لجوزف سلاوتر، "مساحة عامة دولية تمكّن جميع البشر من التحدث". بمعنى آخر، من أجل أن تصبح خطابات حقوق الإنسان فاعلة، يجب على الضحايا الخروج والشهادة بتجربتهم. وتضع شهادتهم في الحكم، أكان ذلك ضمنيًا أم صراحة، مطالب حقوقية. ويشهد الشاهد على تجربته الخاصة من خلال أعمال التذكّر التي تستدعيها جهات ناشطة في مجال حقوق الإنسان. (المترجم)

(58) Slaughter, "Question of Narration," p. 407.

(59) McClennan & Moore, p. 2.

عن أدب السجون وحقوق الإنسان، تعمل على تحليل الأساليب التي تُصوّر من خلالها نصوص أدبية محدّدة "فلسفات حقوق الإنسان وقوانينها وممارساتها من منظورات ثقافية متعدّدة ومتغيّرة"، وتجعلها واضحة ومقروءة، في حين تتحدّى وتُطوّر، في الوقت نفسه، المعايير والأعراف السردية لعمل مثل هذه الحقوق[60]. وأهدف من خلال هذا الكتاب، مثل الباحثين في الآداب العالمية الأخرى، إلى تطوير نوع من النقد الأدبي، يدرس كيفية قيام سرديات معينة بمناقشة حدود اللغة واستطاقها وتجاوزها، وتمثيل العنف والمعاناة الإنسانية، ويفسّر أيضًا، في الوقت نفسه، "التاريخ الغربي لحقوق الإنسان"[61].

ويشير العديد من الباحثين، في استعراضهم العام لتاريخ الدراسة المتعدّدة التخصّصات لحقوق الإنسان والأدب، إلى الاهتمام المتزايد بحقوق الإنسان من جانب الأكاديميين في الجامعات التي تدرّس باللغة الإنكليزية، بعد الانتهاكات المتزايدة لهذه الحقوق التي ارتكبتها حكومة الولايات المتحدة في الحروب عقب أحداث 11 أيلول/ سبتمبر. ومع ذلك، كما تشير ماكليّان وومر، فإن "الدراسات المتعدّدة التخصّصات لحقوق الإنسان والدراسات الأدبية، ليس لها وجود محدّد"، ويمكن أن تشمل مناهج دراسة الثقافة الأدبية وحقوق الإنسان "دراسة النضالات من أجل العدالة، والتعبير عنها من خلال أشكال أدبية في إطار عالمي، وعبر لغات متعددة"، والتي "قد يكون لها مصطلحات مختلفة تعمل بها"[62]. وقبل عقود من ارتكاب الحكومة الأميركية لانتهاكات حقوق الإنسان بصورة منظمة، في سعيها لما يسمى الحرب على الإرهاب، من منتصف إلى أواخر السبعينيات، يشير النشر المتزايد والاعتراف النقدي بنوع أدب السجون في سورية، والعالم العربي، إلى هذا المسار البديل. وكما ذكرتُ آنفًا، تزامن إنتاج أدب السجون والاهتمام به مع تأسيس منظمات حقوق إنسان محليّة خلال المرحلة الزمنية نفسها.

وتجدر الإشارة إلى أن موضوع هذا الكتاب ليس البحث في تاريخ السجون السورية، أو منظمات حقوق الإنسان، أو المجتمع المدني، أو الديمقراطية، أو

(60) Goldberg & Moore, "Introduction," p. 2.

(61) Ibid., p. 3.

(62) McClennan & Moore, pp. 3, 8.

الحقوق، أو الحركات، أو الأحزاب السياسية المعارضة في سورية، ولا يدور حولها. وهو ليس سيرة ذاتية، أو دراسة تاريخية شفوية عن أفرادٍ في المعارضة السورية. كما أنه لا يتتبّع قصص حياة عمداء المعتقلين في السجون السورية والأشخاص المهمين جدًا أو نشاطهم أو أيديولوجياتهم، مثل رياض الترك الذي أمضى نحو عقدين في السجون، ويُلقَّب بـ"مانديلا سورية"، أو كبار الناشطين والمدافعين عن حقوق الإنسان، مثل أنور البني ومازن درويش ويارا بدر، وكثيرين غيرهم. وتستدعي كلّ هذه الموضوعات مزيدًا من البحث العلمي، خاصة باللغة الإنكليزية، وذلك في ضوء النطاق المحدود للدراسات عن سورية في الولايات المتحدة حتى وقت قريب جدًا. ومع ذلك، فإن هذه الموضوعات القيّمة ليست محور هذا الكتاب، بل يهدف إلى أن يكون دراسة أدبية متعدّدة التخصّصات لعددٍ من النصوص في مجموعة واسعة من المؤلفات التي تمثّل تجربة الاعتقال في سورية. ويحدوني الأمل في أن يشجّع هذا الكتاب على إجراء المزيد من الدراسات عن الإنتاج الثقافي السوري، بما في ذلك العديد من أعمال أدب السجون الواردة في مراجع هذا الكتاب، والتي لا يمكن مناقشتها هنا على نحو كافٍ، بسبب ضيق الوقت والمساحة. وآمل أيضًا أن يشجّع على دراسة التاريخ المتنوّع للمعارضة السورية والحركات الديمقراطية وحركات حقوق الإنسان في سورية، فضلًا عن ترجمة المزيد من أعمال الأدب السوري إلى اللغة الإنكليزية، بما في ذلك الأعمال المدرجة في مراجع الكتاب.

وأخيرًا، يجب أن أشير إلى إدراكي الشديد لمسألة الامتياز وسياسات المكان، لأنه من السهل، بالنسبة إليّ - بوصفي مدرّسة وأكاديمية ومترجمة إيرانية أميركية، تعيش وتعمل على نحو مريح في كوينز في نيويورك - أن أكتب دراسة بحثية تسعى لتكريم المؤلفين وأعمالهم الأدبية التي حلّلتُها في هذا الكتاب، وتنتقد في الوقت ذاته النظام العالمي لحقوق الإنسان وخطابه، وهو النظام ذاته الذي يلجأ إليه البشر في جميع أنحاء العالم، أولئك الذين يعيشون تحت وطأة قمع واسع وانتهاكات يومية ممنهجة، وأحيانًا كثيرة يعانون أسوأ أشكال العنف المميتة؛ إنهم يلجؤون إلى هذا النظام بصورة عاجلة أو يتعاملون معه على نحو يومي وسيلةً لمواجهة المعاناة والظلم ومقاومتهما. ولا تهدف انتقاداتي لنظام حقوق الإنسان المذكورة

في هذا الكتاب، في أيّ حال من الأحوال، إلى النيل من عمل المدافعين عن حقوق الإنسان الشجعان والمصمّمين، أو إلى التقليل من شأنهم، ولا سيّما أولئك الذين يعيشون داخل سورية وخارجها، ممن استمرّوا في وضع حياتهم على المحكّ في سبيل تحدي الانتهاكات والتجاوزات والفظائع التي يرتكبها نظام الأسد والميليشيات الإيرانية، وبعض الميليشيات السورية المعارضة منذ عام 2012. فمن دون الأعمال المهمة التي يقوم بها الناشطون والمدافعون المصمّمون، ومن ضمنهم منصور العمري، ومازن درويش، وأولئك الذين لا يزالون مغيّبين من مدينة دوما؛ سميرة الخليل، ورزان زيتونة، ووائل حمادة، وناظم حمادي، وعدد لا يحصى غيرهم، لم يكن العالم ليعلم الكثير عمّا يحدث في سورية في ما يتعلق بانتهاكات حقوق الإنسان والجرائم المرتكبة ضدّ الإنسانية، بما في ذلك تلك التي ارتُكبت منذ بداية الثورة السورية في عام 2011 والحرب التي تلتها. وبفضل الأعمال البطولية للمدافعين عن حقوق الإنسان في سورية، لا يمكن أن يدّعي المجتمع الدولي الجهل بالفظائع التي ارتكبها نظام الأسد.

وباستحضار التمييز الذي بيّنه ستيفن هوبغود، فإنّ الهدف من النقد هنا ليس حقوق الإنسان بمعنى "الناشطين المحليين والوطنيين الذين ينشرون الانتهاكات التي يواجهونها، وتتعرّض لها مجتمعاتهم، والذين يحاولون ممارسة الضغط على الحكومات والأمم المتحدة للتحرّك في هذا الصدد، وكثيرًا ما يكون ذلك بتكلفة شخصية باهظة"[63]. وإنما تمحورت الانتقادات التي أُثيرت في فصول هذا الكتاب، حول مفهوم أكثر عمومية لخطاب حقوق الإنسان والنظام الدولي لحقوق الإنسان بوصفه "إطارًا عالميًا للقوانين والمحاكم والقواعد والمنظمات التي تجمع الأموال، وتكتب التقارير، وتدير الحملات الدولية، وتفتح المكاتب المحلية، وتضغط على الحكومات، وتدّعي التحدّث بسلطة واحدة باسم الإنسانية جمعاء"[64]. وهذا النظام الدولي لحقوق الإنسان، يعتمد بالأساس على الدولة القومية بوصفها الحامية المفترضة للحقوق، وعلى المؤسسات الدولية الخاضعة للمصالح القومية لدول مثل الولايات المتحدة وروسيا والصين، التي

(63) Hopgood, p. viii.

(64) Ibid., p. 60.

يمكنها التدخّل لوقف الأزمات والفظائع التي ترتكب، بطريقةٍ انتقائيةٍ فحسب، إلى جانب أن المجتمع الدولي بأسره، قد خذل سورية.

في حالة الكارثة الإنسانية وكارثة حقوق الإنسان التي تكشّفت في سورية منذ عام 2011، فإن إخفاق هذا النظام كان ذا أبعاد تدميرية أسطورية لا تُصدَّق. وعلى الرغم من الاعتراف بهذا الإخفاق، وبعيوب النظام الدولي لحقوق الإنسان "أصوله الإمبريالية والتواطؤ مع القوى العالمية والفساد"، فإنّني أعتقد أنه لا يزال يتعيّن علينا السعي لفهم الأدوار التي تؤدّيها مفاهيم مثل الحقوق والإنسان وغيرها، في النضال من أجل العدالة والحرية[65]. وكثيرًا ما يعلّق الباحثون والمدافعون ومنتقدو حقوق الإنسان على أن هذا المفهوم كان ولا يزال مفهومًا طموحًا. وآمل من خلال هذا الكتاب أن أضيف صوتي إلى أصوات الباحثين الآخرين الذين يدافعون عن دراسة أشكال الإنتاج الثقافي على الصعيد العالمي، وأدب السجون السوري بصورة خاصّة، لإلقاء الضوء على حدود الخطاب المعاصر ونظام حقوق الإنسان، من أجل البدء في وضع رؤى أخرى بديلة من حقوق الإنسان أكثر إنتاجية وتنوعًا ودعمها. وفي الحصيلة، يهدف هذا الكتاب إلى تقديم سلسلة من الإجابات الأوليّة وغير الكاملة بالضرورة عن سؤالين رئيسين، هما: ما الذي يمكن أن نتعلّمه من خلال قراءة أدب السجون السوري؟ وما الذي يمكن أن يعلّمنا إياه أدب السجون السوري عن الإنسانية وحقوق الإنسان؟

## لمحة عامة عن فصول الكتاب

يتوسّع الفصل الأول في مقدّمته في استعراض مناقشات الكتّاب والباحثين حول أدب السجون بوصفه جنسًا/ نوعًا أدبيًا. وعلى الرغم من إدراكي للمعضلات والقيود التي ينطوي عليها وضع مجموعة من الكتابات في خانة أدب السجون، فإنّ هناك حاجة ملحّة إلى استخدام مصطلح "أدب السجون" عمومًا بوصفه ضرورة سياسية. واعتمادًا على مسارات مختلفة لنظرية النوع الأدبي، فإنني أدرس أدب السجون بوصفه نوعًا أدبيًا، وأبيّن كيف أنّ النقد الأدبي العربي لأدب السجون

(65) Goldberg & Moore, "Introduction," p. 1.

كثيرًا ما يكرّر النزعات التوثيقية في بعض أعمال هذا النوع الأدبي، كما هو الحال في تقارير حقوق الإنسان. وأبيّن كيف أنّ الكثير من النقد الأدبي السابق لأدب السجون السوري والعربي، من خلال تفضيل المحتوى السردي على الشكل الفني، كان بمنزلة أداة ثانية أو ثالثة لتوثيق انتهاكات حقوق الإنسان. لكنّ أدب السجون العربي يُقدّم أيضًا، كما يرى نزيه أبو نضال، سعيًا لحرية الشكل، ويقترح هذا الفصل أن الاهتمام بالأشكال البديلة مثل القصة القصيرة، والبنى السردية التجريبية لبعض الأعمال، مثل رواية نيغاتيف لروزا ياسين حسن، يتحدّى الطرائق التي تَعرض عبرها تقاريرُ حقوق الإنسان التقليدية تجاربَ المعتقلين.

عندما كتب أطفال درعا في آذار/ مارس 2011 على جُدُر مدرستهم عباراتٍ مناهضةً للحكومة، قامت أجهزة الأمن السورية باعتقالهم وتعذيبهم وحجزهم بمعزل عن العالم الخارجي. لذلك، افتتحتُ الفصل الثاني بتقارير عن هذا الحدث الذي يُنظر إليه، على نطاق واسع، بوصفه بداية الثورة السورية. وأفترض أن الطريقة التي تحوّلت بها قصص أطفال درعا بسرعة إلى رمز للانتفاضة السورية، ترتبط بموضوعات الاعتراف والهشاشة والتعاطف التي نجدها في القصص القصيرة لمؤلفين مثل صموئيل والجباعي، وفي مسرحية وديع اسمندر. واعتمادًا على دراسات الاعتراف في النظرية النقدية ونظرية حقوق الإنسان، بما فيها أعمال تيرانس كيف، وجوديث بتلر، وبريان تورنر، فإنني أزعم أنّ بويطيقا الاعتراف في أعمال أدب السجون السوري تستحضر أشكالًا بديلةً من الهشاشة التي يمكن أن تعكس خطاب حقوق الإنسان، أو تقع خارج نطاقه في بعض الأحيان. وقد مهّد استحضار الهشاشة في أدب السجون السوري الطريقَ لنوعٍ من "التربية العاطفية" لقرّاء هذه الأعمال. وفي الوقت ذاته، تولّد هذه النصوص ادّعاءات بإخفاق الاعتراف السياسي الذي ابتُلي به نظام حقوق الإنسان الدولي، وهو إخفاق شهدت عليه بوضوح المأساة الإنسانية ومأساة حقوق الإنسان التي غطّت سورية اليوم.

واستنادًا إلى مناقشة الفصل الثاني حول الهشاشة والاعتراف، يُجري الفصل الثالث تحليلًا مقارنًا لتصوير التعذيب في أدب السجون السوري وتقارير حقوق الإنسان. وبناءً على استحضار التحليل التأسيسي الذي وضعته إلين سكاري،

إضافة إلى نقده، للعلاقة بين التعذيب والصوت، أزعم أن الهدف الجدير بالثناء لمنظمات حقوق الإنسان، مثل منظمة العفو الدولية، هو توثيق استخدام الدولة للتعذيب والكشف عنه وإدانته، وهذا يتطلّب جعل تجربة التعذيب قابلة للسرد والقراءة. ومن خلال قضية الترحيل القسري الاستثنائي لماهر عرّار، أحلّل كيفية تمثيل التعذيب في الإطار الرسمي العام لتقارير حقوق الإنسان ووثائق المحاكم. وتُظهر هذه الأمثلة كيف أن السرد التقليدي لحقوق الإنسان كثيرًا ما يكتم أصوات المعتقلين السياسيين ويجعلهم عرضة للتعذيب بصمت. لكنّ مؤلفين آخرين، مثل الشاعر بيرقدار والروائية عبد الرحمن، مثّلوا تجربة التعذيب بطرائق تتجاوز نصوص تقارير حقوق الإنسان. واعتمادًا على أعمالهم، يبحث هذا الفصل في إمكان تمثيل التعذيب، واستعادة مفهوم الحتمية السردية، وإعادة تأكيد أولوية إبراز صوت المعتقل الذي يتعرّض للتعذيب بوصفه واحدًا من الكائنات/ الذوات الناطقة في هذه الأعمال.

وابتداءً من مناقشة ادّعاء الحاج صالح أنّ السجن "نمط من أنماط الحياة" لآلاف السوريين، يقدّم الفصل الرابع تحليلًا لتمثيل الزمان والمكان في أدب السجون السوري وفي تقارير حقوق الإنسان. واستنادًا إلى الدراسات الأخيرة في مجال جغرافيا السجون، بما في ذلك أعمال دومينيك موران ومايكل فيدلر، وغيرهما، أزعم أنه عند التركيز على المواقع المادية التي حصلت فيها الانتهاكات، فإن تقارير حقوق الإنسان تولّد نوعًا من التصدي ضدّ إنكار الدولة السورية الراسخ لدورها في ارتكاب انتهاكات حقوق الإنسان. وفي وصف السجون ومراكز الاعتقال، تشدّد هذه التقارير على كل ما هو قابل للقياس أو الرسم التخطيطي بالمعاني المادية والحسابية – حجم الزنازين وأوضاع السجن المزرية والأحكام التعسفية – لتجعل بذلك من زمن السجن ومكانه أمورًا مرئية وقابلة للقراءة لدى جمهورها. كما ينخرط مؤلفو أعمال أدب السجون السوري في هذه التقنيات المضادّة، لكنهم يعبّرون في الوقت نفسه عن تجربة حياتية مختلفة كليًا عن زمن السجن ومكانه. ومن خلال قراءة أعمال مثل مذكرات الدباغ **خمس دقائق وحسب**، ومذكرات ومقالات السرّاج **من تدمر إلى هارفارد**، ومجموعة بيرقدار الشعرية **حمامة مُطلَقة الجناحين**، يبيّن هذا الفصل كيف تعيد أعمال

أدب السجون السوري إنتاج الخرائط العاطفية والجغرافيا العاطفية للمعتقلين من خلال تجربة الاعتقال الحقيقية. وهم بذلك يُظهرون كيف يحاول المعتقلون السياسيون، بصورة فردية وجماعية، مقاومة آليات نظام السجون لتأكيد إبداعاتهم وهويّاتهم الفردية.

اكتسب سجن تدمر العسكري سمعته بوصفه أسوأ سجن في سورية في الثمانينيات، وكان موضوع العديد من التقارير الخاصة بحقوق الإنسان منذ التسعينيات. وزُعم أنه قد "حُرّر"، ومن ثمّ "دُمّر" على يد تنظيم الدولة الإسلامية في العراق والشام "داعش" عندما استولى على مدينة تدمر في أيار/ مايو 2015. وبتحليل أعمال مثل رواية خليفة الشهيرة **القوقعة**، يُواصل الفصل الخامس طرح الحجج المستمدّة من الفصل السابق عبر دراسة كيف أن الكتابات حول تجارب المعتقلين في سجن تدمر تُنتج أشكالًا من المراقبة، على النقيض من إنكار الدولة لارتكابها انتهاكات حقوق الإنسان في ذلك السجن عقودًا. وعلاوةً على ذلك، وكما هو الحال في تصوير التعذيب، يشكّك المؤلفون في قدرة اللغة على التعبير، ويلجؤون إلى نوع من النزعة السريالية لتمثيل أسوأ أشكال القسوة والمعاناة الإنسانية التي حدثت في السجن.

وأخيرًا، هناك العديد من أعمال أدب السجون المتزايدة باستمرار، مثل مجموعة القصص القصيرة للراحل جميل حتمل، ورواية داغستاني **دوار الحرية**، تقدّم تعليقات انعكاسية ذاتية حول العلاقة بين السجن وفعل الكتابة ذاته. ومن خلال التحليل العلمي لمؤلفات ما بعد الحداثة التي تبتعد عن تقنيات السّرد التقليدية، لكتّاب مثل باتريشيا واو ومارك كوري وآخرين، أجادل بأن انتشار الميول الذاتية والخيالية في السّرد، وهو ما أُطلِق عليه تعبير ما وراء السرد، في أدب السجون السوري، يعكس تساؤلًا نقديًا عن قوة السّرد نفسه، ويطرح تساؤلًا آخرَ حول إمكان التعبير عن تجربة السجن بشفافية، على النقيض من تقارير حقوق الإنسان. وعلاوةً على ذلك، يرتبط هذا النمط من السّرد أيضًا، في أدب السجون السوري، بأحوال النفي والإبعاد التي واجهها المعارضون السياسيون، قبل اندلاع ثورة 2011 وبعدها. وهكذا، يبيّن هذا الفصل كيف أن بعض مؤلفات أدب السجون تتماهى مع الكتابة عن المنفى.

وبدلًا من الخاتمة، وفي ضوء إخماد الثورة السورية الآن على ما يبدو، واستمرار حكم نظام الأسد بدعم من روسيا وإيران، وتواطؤ المجتمع الدولي، يستعرض المقطع الختامي في الكتاب بإيجاز الصلات بين الأشكال الأخيرة للإنتاج الثقافي المرئي - مثل فيلم "سُلَيمى"، ومقاطع الفيديو القصيرة لمجموعة أفلام "أبو نضارة" - والنوع الأدبي "أدب السجون". وهذه الأفلام، شأنها شأن نصوص أدب السجون، تستخدم استراتيجيات مختلفة لمواجهة أشكال الظلم والقمع السياسي. وعلى الرغم من أن أفلام "أبو نضارة" بوصفها مجموعة تعبّر بوضوح عن رسالتها بلغة حقوق الإنسان "الحق في الصورة"، فإن بعض هذه الأفلام يكشف عن إخفاق نظام حقوق الإنسان الدولي في تخفيف معاناة المواطنين السوريين. أما الأعمال الأخرى، مثل "سُلَيمى"، فإنها تعبّر عن التفاؤل بالكرامة والسلام للجميع في المستقبل. وأخلُص في النهاية إلى أنه يتعيّن علينا أن نهتمّ بالرسائل وأنماط التناقض، فضلًا عن التعبير عن الحقوق الإضافية والبديلة، مثل "الحق في الصورة" في مجموعة "أبو نضارة"، الموجودة في هذه الأشكال من الإنتاج الثقافي وأعمال أدب السجون، إلى جانب الانتقادات العلمية لنظام الحقوق. يجب علينا أن نفعل ذلك من أجل البدء في تشكيل مفاهيم وممارسات لحقوق الإنسان أكثر شمولًا وفاعلية.

# الفصل الأول

# أدب السجون والنوع الأدبي وتأثيرات الحقيقة

تبدأ روزا ياسين حسن تمهيدها لكتابها **نيغاتيف: من ذاكرة المعتقلات السوريات**، بالتأمّل في طبيعة نصّها الأدبي، أو نوعه بدقة، فتقول: "لا أعرف ما إذا كان هناك شيء اسمه رواية توثيقية، لكنني أعتقد أن الخيال هو الفضاء الذي تزدهر فيه الروايات، والتوثيق هو عكس ذلك تمامًا أو بالأحرى تكون الدروب تحت تأثيره، أي التوثيق، مرسومةً بالفعل قبل أن تبدأ الكتابة"[1]. وعلى الرغم من أنها تعبّر عن تفضيلها لـ "العالم التخيّلي" في الأدب القصصي، لأنه "أجمل سرديًا"، فإنها في هذا النصّ تحديدًا، كان عليها أن "تضحّي بروعة الخيال الروائي من أجل الحفاظ على الحقيقة، أو بمعنى أدق، للحفاظ على التجربة"[2]. وعلى الرغم من ذلك، فإنها تصرّ على الاحتفاظ بمصطلح الرواية جزءًا من تصنيف عملها هذا، لأنّ "ما حدث هناك - أي في السجن - لم يحدث إلّا لتُكتب عنه الروايات"[3].

ويشير تصريح حسن المبهم إلى أن ما يحدث في السجن لا يمكن تصوّره، إلى درجة أنه لا يمكن أن يوجد إلا في عمل خياليّ. ومع ذلك، فإنّ روايتها تعدّ عملًا توثيقيًا صريحًا، إذ إنّ تمهيدها ومقدمتها يؤطّران نصًا يتّسم بتجربة واضحة الشكل والبنية. وكانت روايتها قد صدرت عن مركز القاهرة لدراسات حقوق

(1) روزا ياسين حسن، **نيغاتيف: من ذاكرة المعتقلات السوريات** (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2008)، ص 7.

(2) المرجع نفسه، ص 8.

(3) المرجع نفسه.

الإنسان، لتقدّم لنا شهادات شفوية على لسان سيدات كُنّ معتقلات في السجون السورية، على شكل صور مجتزأة، تتفاوت في الأسلوب واللهجة. ويشتمل نصّها على عدد من النصوص والسرديات الأخرى، بما في ذلك اقتباسات مأخوذة من كتابات الناشطة المصرية فريدة النقّاش عن السجون، والمعتقلة المغربية مليكة أوفقير، والشاعر الجنوب أفريقي برايتن بريتنباخ (Breyten Breytenbach)، لتؤكّد بذلك الصلات وأوجه التشابه في تجربة المعتقلين الذين يكتبون عن تجربة السجن في جميع أنحاء العالم[4].

وفي حين تشير حسن إلى أنّ تأليف مثل هذا النص يُعدّ مهمة ضرورية لإبراز أصوات النساء في وقت أُسكتنَ فيه، فإنها تشير أيضًا إلى أنه كان في إمكانها الاستمرار في كتابة هذا العمل سنواتٍ أخرى، في إشارة منها إلى غنى هذا الموضوع. تذكّرنا أيضًا بأنه من غير الممكن الإحاطة بتجربة المعتقلات السوريات في كتاب واحد، وتطلب من قرّائها النظر إلى كتابها هذا بوصفه مجرّد "محاولة لتدوين جزء من تاريخ نسويّ سياسيّ تمّ تغييبه سنواتٍ طويلة، كما غُيّبت تجربة المعارضة بمختلف أطيافها عمومًا"[5]. ولا تذكر حسن مصطلح أدب السجون في الكشف عن أهدافها من كتابة نيغاتيف، على الرغم من أن هذا النصّ كثيرًا ما يُدرج في قوائم أو مقالات مرجعية لأدب السجون السوري أو الكتابات عن السجن، وكتبت هي نفسها مقالات حول أدب السجون، فإنّها لم تستخدم هذا المصطلح في التقديم لكتابها[6].

ونشر الكاتب المعارض الحاج صالح، الذي اعتُقل بين عامَي 1980 و1996 بسبب عضويته في المكتب السياسي للحزب الشيوعي، مجموعةً من مقالاته عن السجن على هيئة كتاب تقليدي عقب اندلاع ثورة 2011. وعلى الرغم من أن

---

(4) James Dawes, *The Novel of Human Rights* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018).

(5) حسن، ص 14.

(6) ينظر: روزا ياسين حسن، "أدب السجون في سوريا: مسيرة الألف ميل"، الحوار المتمدن، 7/ 4/ 2006، شوهد في 1/ 11/ 2018، في: https: bit.ly/3TuTYsU؛ وبخصوص المقالات التي تذكر نيغاتيف بوصفه عملًا من أعمال أدب السجون، ينظر على سبيل المثال: محمد شريف، "أدب السجون في سوريا أو الكتابة ضدّ النسيان"، سويس إنفو، 4/ 5/ 2014، شوهد في 1/ 11/ 2018، في: https: bit.ly/3ZnD3fp

كتابه كثيرًا ما يظهر أيضًا في ببليوغرافيات أدب السجون، فإنه، شأنه في ذلك شأن حسن، يتجنب استخدام مصطلح "أدب السجون" في مقدمة كتابه **بالخلاص يا شباب، ستة عشر عامًا في السجون السورية**. ويجمع كتابه بين دفتيه مقالات كتبها على مدى سنوات عديدة بعد الإفراج عنه، إضافةً إلى مقابلات يتحدث فيها عن السجن وأحوال المعتقلين السياسيين السابقين في سورية.

ويصف الحاج صالح مجموعة النصوص هذه بأنها "وجوه لتجارب السجناء السياسيين في سورية الأسد"، وكتابات عن "السجن بوصفه تجربة ذاكرة"، وتأملات عن "أوضاع السجناء السياسيين السابقين في سورية"[7]. ويرى أن هذا الكتاب في موضع قلق، فلا هو يندرج مرتاحًا في خانة أدب السجون، ولا هو بحثٌ اجتماعيّ ولا هو كذلك سيرة لسجين[8]، ولا هو أخيرًا وثيقة سياسية أو حقوقية تفضح النظام وتُظهر جرائمه للعموم[9]، بل هو "جهد هادف إلى تحويل السجن إلى موضوع ثقافي [...] أعني شيئًا قريبًا من نزع السحر عنه، والمساهمة في تقويض ما يتصل به من أساطير؛ أسطورة السجين السياسي خاصةً". ويضيف أنه يرى أن بعض مواد الكتاب تحكي عن غير تجربة السجن المباشرة، وأن النصوص الواردة فيه ليست أدبًا، حتى تلك التي تتناول تجربته في السجن، فإنها لا تتناولها بوصفها "قصّة أو حكاية"[10].

تدلّ أفكار حسن والحاج صالح حول كتاباتهما وتصنيفهما لها على النقاش والجدل الدائر حول ما يشكّل تحديدًا أدب السجون في سورية، أو الشرق الأوسط، أو في أنحاء العالم عامة. هل ما نحن بصدده هو تسمية هذه الكتابات وتعريفها وقراءتها بوصفها نوعًا أدبيًا بعينه؟ فكما هو الحال في الكتابة عن السجون

---

(7) ياسين الحاج صالح، **بالخلاص يا شباب! 16 عامًا في السجون السورية** (بيروت: دار الساقي، 2012)، ص 9. وأعيدت طباعة المقتطفات بتصريح من المؤلف.

(8) المرجع نفسه.

(9) المرجع نفسه.

(10) المرجع نفسه، ص 10. وفي مقابلة واردة ضمن المجموعة، يرسم الحاج صالح خطًا فاصلًا بين كتاباته والأدب، وبخصوص مصطلح الأدب، يشير قائلًا: "أفترض أن أدب السجون هو الأدب، ولا سيّما القصّة والرواية منه، الذي يُكتب عن السجن، سواء جرّب الكتّاب السجن بأنفسهم أم لا". ينظر: المرجع نفسه، ص 208.

باللغة الإنكليزية، فإن أدب السجون هو نوع أدبي غير متبلور وغامض في الأدب العربي[11]. إنه نوع أدبي يمكن تحديده من خلال الموضوع (النصوص التي تمثّل تجربة الاعتقال، بما في ذلك النصوص التي كتبها مؤلفون لم يُسجنوا قطّ)، ولكنه يُحدَّد أيضًا بحسب زمان إنتاجه ومكانه (النصوص التي يكتبها مؤلفون في أثناء وجودهم في السجن، ومن ضمنها النصوص التي ربما لا تشير مباشرة إلى تجربة الاعتقال). ويتجنّب بعض الكتّاب، مثل الحاج صالح، هذا المصطلح أو يرفضونه عند التفكير في كتاباتهم، بينما يعتنق مؤلفون ونقّاد آخرون هذا النوع الأدبي بوصفه ضرورة أدبية وسياسية. ومن ناحية أخرى، عندما يصنّف النقاد أو القرّاء عملًا معيّنًا في حقل أدب السجون، فإنهم يفرضون نوعًا من الحبس الأدبي أو السجن العام للنص، بصورة من شأنها إعادة تجسيد تجربة الاعتقال ذاتها، وقد يخفقون أيضًا في عدّ النص عملًا فنيًا أو تجربةً إبداعية للكاتب. وكما يجادل ديلان رودريغيز، بصورة مقنِعة، في دراسة كتابات المفكرين الأميركيين الراديكاليين المعتقلين، فإنّ مثل هذا التصنيف "يُضفي الشرعية على نظام السجن المادي الخطابي ويُعيد إنتاجه"، بحيث يصبح مصطلح "السجن" وسيلة تغيير تدجينية وأداةً لتحقيق التجانس[12].

ومع ذلك، بالنسبة إلى بعض من يعتمدون هذا المصطلح ويعزّزونه ويدافعون عنه عن عمد، وأنا أشير هنا إلى السياق العربي، فإن "أدب السجون" هو تصنيف يشير عن قصد ووعي كاملَين إلى نصوص معيّنة تعارض صراحة أنظمة السلطة، بما في ذلك الدولة القومية الاستبدادية؛ ويمكن أن يؤدّي استخدام هذه التسمية العامة إلى وضع هذه النصوص، بوضوح، في خانة الأدب المقاوم. وبينما يقدّم رودريغيز حجّة قوية ومقنعة ضدّ التسمية العامة لكتابة السجون، في حالة الإنتاج الثقافي المكتوب للسجناء المقيمين في الولايات المتحدة، فإن سياق ظهور أدب

(11) في الدراسة، أستخدم مصطلح أدب السجون بدلًا من كتابات السجن، لأنّ مصطلح أدب السجن أو السجون أكثر استخدامًا ورواجًا من كتابات السجن.

(12) Dylan Rodríquez, "Against the Discipline of 'Prison Writing': Toward a Theoretical Conception of Contemporary Radical Prison Praxis," *Genre*, vol. 35 (Fall-Winter 2002), p. 409.

يستخدم رودريغيز مصطلح كتابة السجن للدلالة على الإنتاج الثقافي المكتوب للمعتقل، بغضّ النظر عن المحتوى أو الشكل، بدلًا من مصطلح أدب السجون.

السجون في سورية والعالم العربي وإنتاجه يختلف اختلافًا كليًا، بالنظر إلى الصلة بين المعارضة المباشرة ضد الدولة والنشأة التاريخية للنوع الأدبي المعروف باسم أدب السجون، ولا سيّما في غياب الكتابة الإبداعية التي ترعاها الدولة، وغياب التثقيف في أنظمة السجون في الشرق الأوسط[13]. وعلى الرغم من أنّ الدولة قد تحاول فرض رقابتها أو الاستحواذ على أعمال أدب السجون من خلال آليات التنفيس، فإن استخدام مصطلح أدب السجون والمحافظة عليه لوصف كتاباتهم، يعدّ ضرورة سياسية بالنسبة إلى بعض المؤلفين السوريين. وبصرف النظر عن الرقابة، فإن أعمال أدب السجون، بوصفها تجارب إبداعية ضدّ القمع السياسي وانتهاكات حقوق الإنسان في الدولة، تعدّ أيضًا روايات مضادّة لتاريخ الدولة الرسمي، وشهادات ثابتة على الانتهاكات الممنهجة لحقوق الإنسان.

ويمكن في بعض الحالات أن تكون الكتابة عن السجن تأكيدًا لتقارير حقوق الإنسان أو بديلًا منها، ولا سيّما عندما يُحظر على منظمات حقوق الإنسان حظرًا تامًا اعتماد آليات رسمية لتوثيق الانتهاكات. وعلى الرغم من التحفظات والنقد الصحيح لمصطلح أدب السجون، ومع الاعتراف بالاختلافات في تعريفاته وضوابطه، فإنني أرى أن الاحتفاظ بفهم مجموعة من النصوص باسم أدب السجون يعدّ أمرًا ذا قيمة من الناحيتين النقدية الأدبية والسياسية. وإذا تمعّنا في نظريات النوع الأدبي والدراسات النقدية السابقة للكتابة العربية عن السجن والاعتقال، فإن مفهوم أدب السجون يمكن أن يمنحنا فهمًا أعمق للصلات بين تأثيرات الحقيقة لعمل أدبي معيّن وُلد من تجربة الاعتقال، وادّعاءات الحقيقة للناجين من انتهاكات حقوق الإنسان.

---

(13) لا أزعم أنّ الكتابات التي أنتجها سجناء في الولايات المتحدة لم تُنتَج في بيئة معارضة، أو أنّ أعضاء الحركات المنشقة والمعارضة في الولايات المتحدة لم يُنتجوا كتابات عن السجون. وبالأحرى، أرى أنّ مفهوم أدب السجون في المجال الثقافي العربي أُنشِئ تحديدًا من تجربة الاعتقال السياسي/سجن معارضي الدول الاستبدادية بسبب نشاطهم المعارض المتصوَّر. وعلى الرغم من إقراري بأنّ مصطلحَي الاعتقال السياسي والسجين السياسي إشكاليان، لأنّ كلّ السجناء سياسيون، فإنني أستخدم المصطلح هنا لأن التمييز موجود في كتابات المعتقلين السوريين. لمناقشة مصطلحَي السجين السياسي والسجن، ينظر المقدمة:

Dylan Rodriguez, *Forced Passages: Imprisoned Radical Intellectuals and the U.S. Prison Regime* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

## التناقضات العامة: أدب السجون وتأثيرات الحقيقة

يشير أدب السجون، في تعريفه الأوسع والأشمل، إلى أي نصّ روائي أو واقعي، نثري أو شعري أو درامي، كُتب في تجربة الاعتقال، أو حولها، أو من خلالها. ومع ذلك، يمكن أن يكون هذا التعريف مشروطًا وإشكاليًا وقابلًا للجدال والمناقشة بالضرورة[14]. وكما لاحظ جون فرو في النقد الأوروبي الكلاسيكي، فقد جرت معادلة النوع الأدبي بنظام من القواعد والتصنيفات التي يُعتقد أنّها "مثل المعايير: قواعد صريحة ورسمية ودائمة تنطبق على مجموعات متنوعة من الممارسات"[15]. ويمكن ربط هذا الدافع نحو تصنيف النوع الأدبي، بطريقة ما، بنوع من "الشرطة" الأدبية التي تُستبعد فيها نصوص معينة أو تُعدّ استثناءً غير طبيعي لأنّها لا تتوافق مع نظام تصنيف معين[16]. وبالنسبة إلى فرو، فإنّ النموذج المنطقي الحيوي المستخدم لتطوير تصنيفات أنواع الأدب الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر يُعدّ إشكالية كبيرة، لأن "بنية النوع مفتوحة وغير محدّدة"، والنوع "متداخل" دائمًا؛ أي إنه يمكن العبور إليه من خلال أيّ نوع أدبي

---

(14) استخدم النقاد وعلماء الأدب تسميات مختلفة - أدب السجون وكتابات السجون وسرديات السجون - لوصف النصوص المتعلقة بتجربة الاعتقال. فيقول إتش بروس فرانكلين في دراسته لأدب السجون الأميركي، على سبيل المثال: "موضوعي هو الأدب الذي أنتجه أفراد من الطبقات المضطهدة الذين أصبحوا فنانين يستخدمون كلمات من واقع تجربتهم، الذين تطلق عليهم الدولة صفة المجرمين. جميع الأعمال التي يتناولها هذا الكتاب أنتجها 'مجرمون' أمضوا وقتًا في السجن بسبب أفعالهم أو معتقداتهم أو حالتهم الاجتماعية". ينظر:

H. Bruce Franklin. *Prison Literature in America: The Victim as Criminal and Artist* (New York: Oxford University Press, 1989), p. xxxi.

ويدرج فيليب إف. وليامز وينا وو في دراستهما لكتابات السجناء الصينيين أو عنهم أربع فئات مختلفة من النصوص: الكتابات غير السردية (بما في ذلك اليوميات والمذكرات ومجموعات من الرسائل والسير الذاتية والشهادات التي دوّنها سجناء سابقون في سجون جمهورية الصين الشعبية)، والتقارير غير السردية (بما في ذلك الكتابات الصحافية والمقابلات)، والأعمال الروائية التي أنتجها سجناء سابقون، والرواية أو الدراما التي تدور أحداثها في معسكرات السجن، لكن كتبها كتّاب لم يُسجنوا على الإطلاق. ينظر:

Philip F. Williams & Yenna Wu, *The Great Wall of Confinement: The Chinese Prison Camp through Contemporary Fiction and Reportage* (Berkeley: University of California Press, 2004), pp. 155-157.

(15) John Frow, *Genre* (London: Routledge, 2005), p. 52.

(16) Ibid., p. 125.

آخر[17]، فضلًا عن أنه لا يمكن اشتقاق خصائص نصّ معين، مباشرة أو ببساطة، من نوعه. وأخيرًا، لا يمكننا أن نجد نظامًا شاملًا أو قاطعًا لتصنيف عامّ لأنواع الأدب، لأن الأنواع الجديدة والأنواع المشتقّة أو المنفصلة هي دائمًا في طور التكوين.

وفي حالة مجموعة النصوص التي أُنتجت من خلال تجربة الاعتقال في سورية، كثيرًا ما تُقابل القواعد الناظمة التي كانت تحكم أدب السجون، بوصفه نوعًا أدبيًا، أو تلك التي ينبغي أن يعمل بمقتضاها أيّ ناقد أو كاتب، بتحفّظات نقدية أو رفض تامّ من آخرين. وعلى الرغم من أن كتاب **بالخلاص يا شباب!** يكاد يكون مُدرجًا، دائمًا تقريبًا، في ببليوغرافية كتابات أدب السجون السوري، ومقارنة الحاج صالح، بوصفه شخصية معارضة، بالتشيكي فاتسلاف هافيل (Václav Havel)، فإنّ الحاج صالح لا يرى أن كتابه هذا يندرج ضمن أعمال أدب السجون[18]. وبدلًا من ذلك، يشير إلى أن هذا المصطلح مرتبط بأعمال نثرية روائية مثل كتاب خليفة **القوقعة** أو قصص حتمل القصيرة. في حين يرى مؤلفون آخرون، مثل بيرقدار، أنّ مذكراتهم جزء من أدب السجون، لكنّهم يكونون أكثر حذرًا أو تحفّظًا عندما يُطلق مصطلح أدب السجون على أعمال أخرى أنتجوها في السجن، مثل الشعر، وربما لا تمثّل تجربة السجن والاعتقال بصورة مباشرة. وفي الوقت ذاته، يرى مؤلفون آخرون أن كلّ ما كتبوه في السجن هو جزء من هذا النوع الأدبي، في حين يقول بعضهم الآخر إن المعتقلين وحدهم أو أولئك الذين خاضوا تجربة السجن فحسب، هم الذين يمكنهم إنتاج أدب سجون حقيقي وأصيل[19].

---

(17) Ibid., p. 53.

(18) لمثال عن مقارنة الحاج صالح بفاتسلاف هافيل، ينظر:
Kaelen Wilson-Goldie, "Price of Freedom," *Artforum*, 15-1-2015, accessed on 10-12-2018, at: https://bit.ly/3TwiN7T

(19) تحاول ميريام كوك، في عدد قليل من المقالات إضافة إلى كتابها (*Dissident Syria*)، تتقفّي ظهور ما تسميه "وعي السجن" في الأدب العربي عمومًا، وفي أعمال الكاتبين السوريين صموئيل والجباعي بصورة خاصة. ولا تحدّد، مثل غيرها من النقاد بالتفصيل، تعريفًا دقيقًا لأدب السجون؛ فبالنسبة إليها، يتألف أدب السجون من تلك النصوص التي تُظهر ما تسميه "وعي السجن". ينظر:
Miriam Cooke, "Ghassan al-Jaba'i: Prison Literature in Syria after 1980," *World Literature Today*, vol. 75, no. 2 (2001), pp. 237-245.

تُبيّن الأسئلة حول تعريف أدب السجون وتنوّع النصوص التي تظهر أو تختفي، بوصفها جزءًا من محدّداته العامة وفقًا لكيفية تعريفه في لحظة تاريخية معينة، ما يسميه الفيلسوف والناقد جاك دريدا "قانون النوع". ويُشار إلى القدرة التصنيفية للتعريف العام بأنها نوع من "المحاكاة الاستبدادية لقانون 'افعل' أو 'لا تفعل'"[20]. ويؤكد أن المشكلة المتأصّلة في التصنيف العام هي أنّه يفترض موقفًا معياريًا، وتقويمًا لعمل أدبي معيّن يحاول تجنّب الاعتراف بوجود نصوص من شأنها زعزعة المعايير الوصفية لهذا التصنيف أو محوها. ومع ذلك، ليس هناك، في واقع الأمر، نوع أدبي نقي أو يظلّ نقيًا، لأنّ قانون النوع يفرض أنّه تمامًا كما يجري التعبير عن المعايير، كذلك يفعل "قانون الشوائب أو التلوث" الذي يؤدّي دورًا مخلًا بتعريف أو تحديد نوع أدبي معيّن[21]. ويُضاف إلى ذلك أن نصًا ما قد يكون ضمن نوع أدبي ما، لكنه لا ينتمي إليه وحده، وهي نقطة مهمة يجب أخذها في الحسبان، ليس بسبب انتقادات رودريغيز البارزة لمصطلح كتابة أدب السجون فحسب، وإنما أيضًا استنادًا إلى بعض المؤلفين السوريين وازدواجيتهم بشأن إطلاق تسمية أدب السجون على أعمالهم، وحقيقة أنّ العديد من هذه الأعمال الأدبية تدمج أشكالًا مختلفة في سرد واحد.

وإذا كان النوع الأدبي، كما يقترح زفيتان تودوروف، يمثل "نقطة التقاءٍ بين الشعرية العامة والتاريخ الأدبي القائم على الأحداث"، فإنّ ظهور أدب السجون واختراعه، بوصفه مصطلحًا عامًا، يمكن تحديد بدء استخدامه في النقد الأدبي العربي بين أوائل سبعينيات القرن الماضي ومنتصفها، بوصفه نتيجة للآثار المتبقية للحكم الاستعماري في مختلف الدول العربية وقمع المعارضة السياسية

---

= وسواء أكانت تتحدث عن الأدب العربي عمومًا، أم أعمال صموئيل والجباعي بصورة خاصة، فإنّ نقاشها يقتصر على النصوص، الخيالية وغير الخيالية، التي كتبها مؤلّفون معتقلون. وترى أنّ "الوعي بالسجن هو أفضل طريقة لإدراك أهمية المشروع الأدبي وخطورته الكامنة أيضًا؛ ذلك المشروع الذي قد يكون سبب تجربة السجن أو نتيجتها. في الأنظمة الاستبدادية، يشترك الكتّاب والقراء في إدراك قوة الكلمة المكتوبة وخطورتها. السجن هو تقريبًا شرط لأن يصبح المرء مثقفًا عامًا". ينظر:
Ibid., p. 238.

(20) Jacques Derrida, "The Law of Genre," Avital Ronnell (trans.), *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1 (1980), p. 56.

(21) Ibid., p. 57.

في العديد من الدول ذاتها، بعد عقود من الاستقلال عن الحكم الاستعماري المباشر[22]. ويشكّل مصطلح أدب السجون حلقة وصل بين الاعتقال السياسي بوصفه حدثًا واسع الانتشار ومتكرّرًا، والمؤلفات التي ولّدها وما زال يولّدها هذا الحدث. وقد يكون من المفيد النظر إلى صنف أدب السجون بوصفه نوعًا لغويًا معقّدًا أو ثانويًا، معرَّفًا على نطاق واسع، واستُخدم بوصفه "وسيلة لرؤية الواقع وتصوّره"، ونشأ من أوضاع تاريخية وسياسية معينة عاش فيها المؤلفون[23].

أسفرت تجربة الاعتقال المنتشرة في سورية وأماكن أخرى من العالم عن إنتاج مجموعة غير متجانسة من أدب السجون الذي يدور في "فلك تجربة" محدّدة (تجربة القمع والرقابة والاعتقال والتعذيب والسجن)، والتي نجدها في عالم "التواصل الثقافي المتطوّر والمنظم جدًا"[24]. ويشير الاعتراف بفئة أدب السجون إلى أن النوع الأدبي، الذي يكون في حالة من التغيّر المستمر وعدم الاستقرار، يعمل وسيطًا "بين الوضع الاجتماعي والنصّ الذي يدرك بعض سمات هذا الوضع، أو الذي يستجيب استراتيجيًا لحاجاته"[25]. وعلى الرغم من أن التصنيفات العامة قد توجّه "معايير الاستخدام المحتمل للنصوص"، فإنّها لا تحدّد بدقة كيفية قراءة النصوص[26]. بعبارة أخرى، لا تقتصر أعمال أدب السجون بالضرورة على "الاستخدامات التي حُدّدت مسبقًا بحسب النوع الأدبي[27]. وبدلًا من ذلك، فإن هذه النصوص هي "استخدامات للنوع الأدبي، أو تمثيلات للمعايير والقواعد والأعراف المتبدلة التي تشكّلها، أو تلميحات إليها"[28].

---

(22) Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990), pp. 19-20.

(23) M. M. Bakhtin & P. N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Albert Wehrle (trans.) (Baltimore: John Hopkins University Press, 1991), p. 137; M. M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays* (Austin: University of Texas Press, 1986).

(24) Bakhtin, *Speech Genres*, p. 60.

(25) Frow, p. 14.

(26) Ibid., p. 25.

(27) Ibid., p. 26.

(28) Ibid.

إذا انطلقنا من أنّ أدب السجون تسمية عامّة، ومن كونه يشير إلى سلسلة من الأعمال المرتبطة بتجربة الاعتقال، فإننا ندرك أن الأنواع الأدبية "تخلق تأثيرات للواقع والحقيقة، من شأنها أن تكون أساسية للسبل المختلفة التي يُفهم من خلالها العالم [...] تحتوي الأطر السيميائية التي يجري تضمين الأنواع الأدبية فيها، مجالات أنطولوجية محدّدة متعدّدة الطبقات - حقائق ضمنية تشكّلها الأنواع الأدبية بوصفها مرجعًا معطى مسبقًا، جنبًا إلى جنب مع تأثيرات السلطة والمعقولية الخاصة بنوع أدبيّ معيّن"[29]. ومن شأن النظر إلى أدب السجون، بوصفه نوعًا أدبيًا شاملًا ومشروطًا وغير متبلور في الوقت ذاته، أن يساعدنا في فهم أن صناعة المعنى هي - في واقع الأمر - أبعد تأثيرًا من المضمون الصريح للنص. وإذا كانت أعمال أدب السجون، في جميع تنوّعاتها شكلًا ومضمونًا، تولّد تأثيرات الحقيقة، فإن الاعتراف بنصّ معين من حيث اندراجه ضمن أدب السجون، يبيّن أيضًا كيف يمكن أن يفهم القرّاء والنقّاد تأثيرات الحقيقة ويفسّروها. إن تمييز عمل معيّن على أنه ضمن فئة أدب السجون، يوفّر لنا "مجموعة من الإشارات" التي ترشدنا، لكنها لا تقيّد قراءتنا له بصورة مطلقة[30].

## عن تأثيرات الحقيقة وادعاءات الحقيقة: أدب السجون وخطاب حقوق الإنسان

إذا كان يمكن النظر إلى أدب السجون، بوصفه نوعًا أدبيًا محدَّدًا، على أنه يحتوي دائمًا على بنية من المعاني الضمنية، ويثير لدى القرّاء سلسلة من تأثيرات الحقيقة، من خلال أشكال وسيطة مختلفة لتمثيل تجربة الاعتقال، فإنّه يجب أيضًا الاعتراف به بوصفه مجموعة من المؤلفات الأدبية التي تتزامن، وتتشابك، وفي بعض الأحيان تتعارض كليًا، مع تأثيرات الحقيقة وادّعاءات الحقيقة التي يولّدها خطاب حقوق الإنسان في السياقين العربي والدولي[31]. ويرى العديد من

(29) Ibid., p. 19.

(30) Ibid., p. 2.

(31) أستعير مصطلح ادعاءات الحقيقة (Truth Claims) من مارك فيليب برادلي وباتريس بيترو. وعلى الرغم من استخدام المصطلح في عنوان مجموعتهما المحرّرة، فإنّهما في الواقع لا يعرّفانه في مقدمتهما، ولم يقدّم المشاركون في الكتاب تعريفًا له أيضًا. ينظر: Bradley & Petro (eds.). وأستخدم

المؤلفين والقرّاء ونقاد أدب السجون أن "قيمة الاستخدام المحتملة" لمثل هذه النصوص المحدَّدة، هي أنها تُستخدم بوصفها شهادات أو وثائق تدلّ على غياب حقوق الإنسان أو انتهاكها[32]. وهذا هو الحال على الرغم من النقاشات الدائرة حول إذا ما كان هذا الأدب هو "رواية الحقيقة، بوصفه يمثّل سردًا فعليًا للحقيقة، أو أنّه سرد خيالي يتضمّن علاقة بعيدة بالأدلة القانونية"[33]. ومع ذلك، أزعم أنّ قراءة العديد من النصوص المختلفة التي يمكن عدّها ضمن أدب السجون، سواء عدّها المؤلفون والنقاد خيالية أو واقعية، يمكنها أن تعزّز وتغيّر تصورنا لضرورة، وأيضًا كفاية، التوصيف السردي للمعتقل بوصفه كائنًا/ ذاتًا، وللتجاوزات والانتهاكات التي يتعرّض لها المعتقلون في خطاب حقوق الإنسان[34].

لا يرتبط خطاب حقوق الإنسان بطبيعته (بما في ذلك تقارير حقوق الإنسان ونصوص القانون الدولي لحقوق الإنسان) بمفهوم الحق في السرد فحسب، بل يحتفظ أيضًا بأعرافٍ عامة خاصة به[35]. فالتقارير والبيانات والوثائق القانونية

---

= المصطلح هنا مع الإقرار بأنّه يمكن تفسير معناه بطرائق متنوعة. وتشمل هذه المعاني، ضمن أنظمة حقوق الإنسان، فكرة المطالبة القانونية التي يقدّمها كلّ من ضحايا انتهاكات حقوق الإنسان والمنظمات التي تمثل الضحايا والناجين.

(32) Frow, p. 25.

(33) Sophia A. McClennan & Alexandra Schultheis Moore, "Introduction: Aporia and Affirmative Critique: Mapping the Landscape of Literary Approaches to Human Rights," in: Sophia A. McClennan & Alexandra Schultheis Moore (eds.), *The Routledge Companion to Literature and Human Rights* (New York: Routledge, 2016), p. 14.

(34) كما تقول غولدبيرغ ومور، "يظهر تحديد أولوية الحقيقة الواقعية ضمن المبادئ والسياقات المعرفية للمفاهيم الغربية الفردية، وفي تطبيقات معايير الحقيقة. وفي الواقع، حدثت بعض أهم الأعمال الحقوقية الحديثة في منتديات الشهادات الأدبية والتحليلية النفسية والقانونية، حيث جرى الطعن في مثل هذه القيود على أشكال وسياقات 'قول الحقيقة' المشروع قانونيًا، بما في ذلك لجان الحقيقة والمصالحة". ينظر:

Elizabeth Swanson Goldberg & Alexandra Shultheis Moore, "Introduction: Human Rights and Literature: The Development of an Interdiscipline," in: Elizabeth Swanson Goldberg & Alexandra Shultheis Moore (eds.), *Theoretical Perspectives on Human Rights and Literature* (New York: Routledge, 2012), p. 8.

(35) لمناقشة الطرائق المستخدمة لصوغ خطاب حقوق الإنسان والقانون الدولي لحقوق الإنسان من خلال اتفاقات وأنواع عامة معينة، ينظر:

Barbara Harlow, *Barred: Women, Writing, and Political Detention* (Hanover, CT: Wesleyan University Press, 1992); Joseph Slaughter, *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law* (New York: Fordham University Press, 2007).

والإعلانات الصادرة عن منظمات حقوق الإنسان والمؤسّسات الدولية لحقوق الإنسان تُكتب بعبارات سردية تتماشى عادة مع الأنواع الأدبية الواقعية. وتميل هذه الأنواع "إلى افتراض أنّ الواقع فريد وخارج على الأشكال التي ندركه من خلالها"[36]. ويتيح لنا مفهوم النوع الأدبي ذاته "مجموعة من الأطر" أو "الحلول" في العالم[37]. وهذا يشير إلى أنّ العالم قابل للقسمة، ويعزّز "القوة التكوينية لهذه الأطر التمثيلية"[38]، وفي المقابل يفترض الجمهور بدوره أنّ هذه الأطر طبيعية، وأنّ المعلومات المقدمة من خلالها تتّسم بالشفافية[39]. وفي سبيل إثبات ادعاءاتها المتعلقة بالحقيقة ضدّ دولة أو جماعة أو فرد ينتهك المعايير الدولية لحقوق الإنسان، تعمل أنظمة حقوق الإنسان وفق خطاب يتّسم بالشفافية والوضوح وسهولة القراءة، وكثيرًا ما "يحتاج الضحايا إلى أن يتقدّموا للإدلاء بشهاداتهم" من أجل إثبات ادعاءاتهم المتعلقة بحقوق الإنسان[40].

وكما تبيّن القراءة الدقيقة لأعمال أدب السجون السوري في الفصول الآتية، يمكن أن يشير أدب السجون إلى الفجوات، وأوجه القصور، وطمس شخصيات المعتقلين وأصواتهم وتجاربهم، وهذه كلها تحدث في البيانات والتمثيلات التقليدية لانتهاكات حقوق الإنسان. ومن الأمثلة على ذلك، استخدام صيغة الراوي

---

= وكما يذكّرنا كاي شافر وسيدوني سميث، يستطيع نظام حقوق الإنسان فحسب "تقديم استجابة غير كاملة لمشكلة المعاناة الإنسانية في العالم. فهو يحدّد هويات 'الضحية' و'الجاني'. وينظّم تعدّدية الأصوات، لكنّه يتحكّم في شروط شهادتها. ويسعى لإدارة قوى التأثير الفوضوية، ومن ثمّ يوجّه الوعي السياسي نحو استجابة عاطفية محدّدة وخاصّة. ويعتمد في ذلك على سياسات الخجل. ويعيد إنتاج دائرة طلب يحتفظ فيها الأقوياء والمتميزون نسبيًا بالحق في منح الاعتراف أو رفضه". ينظر:
Kay Schaffer & Sidonie Smith. *Human Rights and Narrative Lives: The Ethics of Recognition* (New York: Palgrave Macmillan, 2004), p. 232.

(36) Frow, p. 19.

(37) Rosalie Colie, *The Resources of Kind: Genre Theory in the Renaissance* (Berkeley: University of California Press, 1973).

كما هي مقتبسة في: Frow, p. 19.

(38) Frow, p. 19.

(التأكيد في النصّ الأصلي)

(39) قناعتي هنا ليست، بالطبع، أنّ الأنواع الواقعية تسرد الحقيقة بشفافية. لكن، يبدو أنها تظهر كذلك، أو تنظر إليها جماهيرها المتعدّدة على هذا النحو.

(40) Schaffer & Smith, p. 3.

العالم بكل شيء أو الشخص الثالث في تقارير حقوق الإنسان. وكما يشير فرو إلى أنه عندما تُستخدم صيغة الشخص الثالث في الكلام، ينجم عن ذلك تباين من نوع ما، ويصبح الشخص الثالث "مشاركًا صامتًا، وأداة أكثر منه شخصًا فاعلًا ومتكلّمًا، ومن ثمّ يجري تقديمه على أنه (لا أحد) نحويًا، إلّا إذا أصبح بالطبع محاورًا في هذا العمل"[41]. وهذه واحدة من القضايا الأساسية التي تنطوي عليها تقارير حقوق الإنسان، والتي لا مفرّ فيها من حدوث تباين في القوة من خلال تقديم مشارك صامت في بعض الأحيان (الضحية أو الناجي من انتهاكات حقوق الإنسان)، ولا سيّما عندما تكون شهادات شهود العيان غير متاحة، أو عندما تتحدث المنظمات أو المؤسسات باسم الضحية. وكما لاحظ شافر وسميث، فإن الضغوط الرامية إلى مطابقة (فوضى) الشهادة الشخصية مع بروتوكولات الادّعاءات بانتهاك حقوق الإنسان، لاحتوائها في شكل موحّد، غالبًا ما تكون خطواته مرتبة زمنيًا، تستوعب المعارف المحلية والأطر المفهوميّة لفهم التجارب والتقاليد الثقافية المختلفة في الأطر الوطنية والدولية لقانون حقوق الإنسان[42].

ولا يكمن هدفي، من الإشارة إلى ذلك، في الإيحاء بأنّ عمل المدافعين عن حقوق الإنسان ليس بذي أهمية حاسمة في النضال من أجل الحريات السياسية في جميع أنحاء العالم؛ إذ يمكن أن ينجح تدخّل الناشطين في مجال حقوق الإنسان ومؤسسات حقوق الإنسان، نيابة عن سجناء الرأي، في إنهاء انتهاكات هذه الحقوق، ولا سيّما في الحالات الفردية، مثل قضية بيرقدار[43]. وبالمثل، تُظهر حالات، مثل قضية العمري، الأخطار التي يواجهها الناشطون في مجال حقوق الإنسان في توثيق الانتهاكات، وتبيّن كيف يمكن أن يصبح بعض المدافعين عن حقوق الإنسان مؤلّفًا لأعمال أدب السجون. وبدلًا من ذلك، أهدف هنا إلى الإشارة إلى الكيفية التي يمكن من خلالها أدب السجون إلقاء الضوء على بعض أشكال المحو والتشويش السردية التي قد تحدث من خلال خطاب حقوق الإنسان، إضافةً إلى تقديم أساليب جمالية للتدخل ضدّ القمع السياسي من خلال

(41) Frow, p. 41.

(42) Schaffer & Smith, p. 37.

(43) ينظر الفصل الرابع حول مناقشة حالة بيرقدار.

إنتاج تأثيرات بديلة للحقيقة، من شأنها أن تشير إلى الأسباب التي قد تؤدّي إلى إخفاق خطاب حقوق الإنسان أحيانًا في إحداث تغيير مؤثّر، أو توضح أسباب تجاهله من جانب أولئك الذين لديهم القدرة على التدخل.

## الشهادة الثانوية والبحث عن حرية الشكل

على الرغم من أن تسمية "أدب السجون" لا تشير إلى حقوق الإنسان، فإنّ التصنيف النقدي الأدبي لهذا النوع الأدبي ظهر أول مرة - بحسب علمي- في مقالة صدرت في عام 1973 بعنوان "نحو أدب السجون" للروائي والناقد السوري سليمان[44]. وبعد ذلك بثمانية أعوام، ظهرت أول دراسة طويلة، على هيئة كتاب، حول النصوص العربية عن الاعتقال، كان من شأنها أن تربط بين هذا النوع الأدبي والإعلان العالمي لحقوق الإنسان لعام 1948 والنظام الدولي لحقوق الإنسان.

في كتاب **أدب السجون** (1981) يفتتح نزيه أبو نضال تحليله بعبارات مألوفة ومتكرّرة في كثير من الأحيان في الدراسات التي تتناول العلاقة بين الأدب والاعتقال. ويستحضر الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، ويقدّم اقتباسات انتقائية منه، ويُلقي الضوء، بصورة خاصة، على المادتين 1 و2 (التأكيد على الحقوق المتأصّلة لكل البشر في المساواة والحرية والكرامة والتحرّر من التميز)، والمواد 3 و5 و9 و10 (تؤكّد على حقوق الفرد، مثل الحق في الحياة، وحظر التعذيب والاعتقال التعسفي، والحق في محاكمة عادلة وسريعة ونزيهة)، والمادتين 12 و14 (إعلان حق الخصوصية وحرية التماس اللجوء من الاضطهاد)، والمادتين 18 و19 (التأكيد على حقوق الفكر والعقيدة والدين فضلًا عن حرية التعبير والرأي)، وأخيرًا المادة 30 (تؤكد أنه لا يمكن لأي فرد أو دولة أن يقوم بأيّ عمل

---

(44) نبيل سليمان، "نحو أدب السجون"، **الموقف الأدبي**، العدد 1-2 (أيار/ مايو-حزيران/ يونيو 1973)، ص 137-141. تحتوي مقالة سليمان أول ذكر للمصطلح الذي أوردته في بحثي بعد إجراء مسح للعديد من المجالات الأدبية الكبرى في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات. المقالة هي في الأساس ملخّص ونقد لكتاب **القلعة الخامسة** للكاتب العراقي فاضل العزاوي، لكنّ سليمان يشير أيضًا إلى أنه قبل عدة أشهر، في كانون الثاني/ يناير 1973، نشرت مجلة **الهلال** الأدبية المصرية عددًا بعنوان "أدباء وراء القضبان"، ركّز في الغالب على الكتّاب من الحقب الكلاسيكية والوسطى الذين تعرّضوا للسجن. ينظر: فاضل العزاوي، **القلعة الخامسة** (قلونية: الجمال، 2000).

يهدم أو ينتهك الحقوق المنصوص عليها في الإعلان). يقدّم أبو نضال الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، ويركّز على بعض مواده المختارة من دون التعليق عليها بصورة مباشرة منطلقًا لمناقشته أدب السجون، ثم يعرض تقديمًا يحلّل فيه الجذور التاريخية والطبقية لأزمة الديمقراطية العربية، واضطهاد المثقفين المعارضين سياسيًا للأنظمة السائدة في العالم العربي، وغياب حقوق الإنسان الأساسية في المرحلة التاريخية السابقة والمعاصرة. وبالنسبة إليه، تطوّر أدب السجون بوصفه منتجًا ثانويًا مباشرًا، وطبيعيًا على ما يبدو، لـ "أزمة الديمقراطية" هذه كـ "إدانة معاصرة لجميع أشكال الاستبداد والسلب والانحطاط" في العالم العربي وأماكن أخرى من العالم[45].

يقدّم أبو نضال، في القسم التالي من دراسته، ملخّصات وتحليلات موجزة للعديد من النصوص، بدءًا من رواية **الزيني بركات** لجمال الغيطاني، إلى مجموعة قصص محمد كامل الخطيب **القصيرة المدن الساحلية**، إلى مذكرات

---

(45) نزيه أبو نضال، أدب السجون (بيروت: دار الحداثة، 1981)، ص 20. نُشر عدد من الدراسات والمختارات عن أدب السجون في الثمانينيات والتسعينيات بعد كتاب أبو نضال؛ وهي تحليلات تركّز على موضوعات السجن والأسر في الأدب العربي الكلاسيكي والأدب العربي الحديث الباكر، ولا سيّما الشعر، تفوق كثيرًا مقدار النقد المنشور عن الكتابات المعاصرة. وتشتمل على: حسن ناعسة، شعراء وراء القضبان (بيروت: دار الحقائق، 1986)، وهو مختارات شعرية عن موضوعات السجن والمنفى، وسير ذاتية مختصرة للشعراء كأبي فراس الحمداني وابن زيدون والبياتي؛ واضح الصمد، السجون وأثرها في الأدب العربي (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995)، وهو مسح لموضوع السجن وأوصافه في الأدب العربي، ولا سيّما الشعر منه، من المرحلة الجاهلية إلى العصر الأموي؛ أحمد مختار البزرة، الأسر والسجن في الشعر العربي (دمشق: مؤسسة علوم القرآن، 1985)، وهو مسح لشعر السجن من الجاهلية إلى العصر العباسي. فيبدأ الصمد والبزرة تفحصهما لشعر السجون العربي الكلاسيكي بمناقشة تطور السجون والاعتقال في مرحلة ما قبل الإسلام (الجاهلية) وأوائل العصر الإسلامي، لكنّ الأهم من ذلك أنهما يجادلان بأنّ أحد أهم عناصر شعر السجن الكلاسيكي هو صدقه أو صدقيّته، وهو موضوع نُوقش كثيرًا في البلاغة العربية الكلاسيكية. وتشير الفكرة القائلة إنّ شعر السجن المكتوب جيدًا صادق، إلى الطريقة التي تُناقش من خلالها النصوص الشعرية وتجارب سجن الشعراء، وتسمح للناقد بتفسير هذه النصوص وتصنيفها بصفتها توثيقًا اجتماعيًا ونفسيًا وسياسيًا. إضافة إلى ذلك، يشير صبري حافظ إلى نقطة قابلة للنقاش مضمونها أن الأدب العربي فريد من نوعه في امتلاك "نوع أدبي متميز يُعرف باسم (رواية السجن)"، والذي ظهر إلى الوجود بسبب حقيقة أن العديد من الكتاب تعرّضوا للاعتقال والسجن والتعذيب على أيدي السلطات. ينظر:
Sabry Hafez, "Torture, Imprisonment, and Political Assassination in the Arab Novel," *Al-Jadid*, vol. 8, no. 38 (2002), accessed on 8/9/2008, at: https://acr.ps/1L9zOiA

السجن مثل مذكرات فريدة النقّاش السجن.. الوطن. ويقدّم لنا أيضًا ملخصًا موجزًا لمختارات من النصوص الأدبية ومذكرات السجون لنخبة من أعمال الأدب العالمي. ومثل الدراسات المبكرة الأخرى للعلاقة بين السجن والأدب العربي، يهتمّ هذا الفصل من كتاب أبو نضال أدب السجون بالمضمون والسياق التاريخي والسياسي والجغرافي، أكثر من الاهتمام بالبحث المتعمّق للسمات الفنية للسرديات الأدبية. ويصف أبو نضال أشكال التعذيب التي واجهها عدد من المناضلين، ويلخّص أشكال الرقابة والمراقبة، ويروي صورًا عن الآثار الوحشية للقمع السياسي في العلاقات الاجتماعية كما يصوّرها كلُّ نصّ. وعلى الرغم من أنّه يقدّم ملاحظات موجزة عن أسلوب النص وبنيته وطريقة كتابته، فإنّه يشدّد في تمهيد دراسته ومقدّمتها على أولوية حقيقة مضمونها أنّ كلّ عملٍ من أعمال أدب السجون يمكن عدّه شهادة توثيقية على غياب تلك الحقوق التي سُلّط عليها الضوء في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان[46]. ويعدّ جزء كبير من دراسة أبو نضال نوعًا من الأشكال الثانوية أو الثالثية لأدب الشهود، إذ يوثّق انتهاكات حقوق الإنسان كما تظهر في كلّ نصّ من النصوص. ويعمل تحليله على "ترجمة المعرفة التي يتجها الأدب إلى اللغة العامية المبنية على الحقائق التي تهيمن على الكثير من خطاب حقوق الإنسان"[47].

ومع ذلك يُدرج أبو نضال في منتصف كتابه، على النقيض من التوتّر المهيمن على المضمون في جزء كبير منه، فصلًا قصيرًا ومنفصلًا عن "الشكل الفني في رواية القمع العربية"[48]. ويجادل بأن الروائي العربي لا يسعى للتغلّب على القمع والرعب على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشكل أيضًا؛

---

(46) للاطلاع على مثال آخر، ينظر: سمر روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية (طرابلس: جروس برس، 1994). وبالمثل، في كتاب الفيصل، يجد المرء مناقشة تفصيلية لمراحل الاعتقال والسجن وأشكال التعذيب المصوَّرة في الروايات قيد المناقشة، بدلًا من تفحّص الآثار الجمالية لاستراتيجيات السرد المتباينة التي يستخدمها المؤلفون. وتكرّر ذلك في أطروحة عبد القادر أبو شريفة:

Abdel-Qader Abou Shariefeh, "The Prison in the Contemporary Arabic Novel," PhD Dissertation, University of Michigan, 1983.

(47) McCleman & Moore, p. 14.

(48) أبو نضال، ص 117.

لأنه على صعيد الواقع يبحث عن حرية تبدو مستحيلة، فإنه يسعى لتحقيق حريته بمحاولة الانفلات من الشكل التقليدي للرواية في هذا الاتجاه الفني الجديد. وهذه المحاولات للهروب من أسر الأشكال الجمالية التقليدية، بقصد أو من دون قصد، تعدّ محاولة للوصول إلى ما يعادل حرية المضمون من خلال امتلاك حرية الشكل.

وعلى الصعيد النفسي، يقوم الروائي في لحظة الإبداع والتعبير عن صعوبة تجربة السجن ومعاناته فيه بعملية كسر السلاسل والأغلال بالمعنيين المادي والتجريدي. وحدها حقيقة الخوف والرعب والأغلال تفوق القدرة البشرية للروائي، لذا فإنه يحقق توازنه النفسي من خلال كسر أغلال الشكل الفني للنص[49].

ويرى أبو نضال أن العديد من النصوص التي يصنّفها ضمن مجموعة أدب السجون تعكس محاولات المؤلفين لهجر الأشكال التقليدية للنثر بوصفه وسيلة للتحرر من الاستبداد. وعلى الرغم من تفرّد كل نصّ، وفردية تجربة السجن لدى كلّ كاتب، فإنّه ينبغي أن تؤخذ النصوص جميعها بصفتها بنية واحدة، فهي تقدّم معًا شكلًا جماعيًا من أشكال مقاومة القمع السياسي الذي تنتقده. وفي الوقت ذاته، يشير أبو نضال إلى أن مجموعة النصوص يمكن تقسيمها إلى شهادات (أو وثائق) وروايات. ويوضح الشكل الأول التجربة الحقيقية للكاتب، بينما يتميز الشكل الثاني بتصوير تجربة السجن تصويرًا إبداعيًا، لكنّ مثل هذه النصوص غالبًا ما تستخدم أو تتضمن تقنيات توثيقية. وعلى الرغم من أن أبو نضال يصنّف بعض الأعمال في دراسته في إحدى الفئتين، فإنّه يؤكد أن الشكلين التوثيقي والروائي متشابكان معًا بصورة عامة في بعض النصوص، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

عند قراءة هذه الدراسة الرائدة لأدب السجون العربي الحديث، تشدّ انتباهنا حقيقة أن المؤلف تمهّل في اللجوء إلى التأمل في السّمات الشكلية أو الأسلوبية للنصوص التي يبحث فيها. ومع ذلك، فإنّه يسلّط الضوء في هذا الفصل الموجز على العلاقة الشديدة الأهمية بين تجربة الاعتقال واللجوء إلى التجريب الأدبي أو "حرية الشكل" بوصفه أسلوبًا ثوريًا في الكتابة. وإذا كان "النوع الأدبي جوهريًا

(49) المرجع نفسه، ص 117-118.

رسالة اجتماعية رمزية" و"الشكل في جوهره أيديولوجيا في حدّ ذاته"؛ فإن ظهور أشكال تجريبية مختلفة في أدب السجون العربي والسوري، ضمن حركة أشمل من التجريبية الأدبية، يُعدّ أمرًا مهمًا في تاريخ الأدب العربي[50]. والواقع أن أدب السجون العربي الحديث كان نتاجًا للتحول التجريبي بالقدر نفسه الذي أنتج فيه أعمالًا تمثّل هذا التحوّل.

ظهرت دراسة أبو نضال حول أدب السجون العربي، بعد خمسة عشر عامًا من صدور رواية إبراهيم **تلك الرائحة وقصص أخرى** (1966)، وهي عمل أدبي يمكن عدّه نصًا تأسيسيًا لسببين رئيسين: الأول هو أن هذه الرواية تعدّ من أكثر الروايات التي صُنّفت بوصفها جزءًا من التحول التجريبي في الأدب العربي في الستينيات[51]، والآخر هو أن هذه الرواية تُعدّ، على نطاق واسع، نصًا تأسيسيًا للنوع المعاصر من أدب السجون. بصورة عامة، وبحسب صبري حافظ، أشار العديد من الأعمال الأدبية، التي أُنتجت في مرحلة الستينيات وما بعدها، إلى هذا التحول التجريبي في الخطاب السردي العربي من خلال استخدام الحوار مع الخطاب الكلاسيكي، وتعدّد الأصوات السردية، والانعكاس الذاتي، والتجريب الدينامي، وتصوير انحلال الزمن، والتنوعات اللغوية غير المتجانسة، من بين العديد من العناصر الأخرى[52]. وكان إبراهيم قد سُجن في الفترة 1959–1964 بسبب عضويته في الحزب الشيوعي المصري، وكان أول عمل أدبي له هو **تلك الرائحة** الذي يصوّر فيه بطل روايته منعزلًا تمامًا عن المجتمع بعد الإفراج عنه. واستخدم إبراهيم في نصّه هذا الواقعية السينمائية أو التوثيقية بأسلوب صارخ وكئيب، وهو نصّ، كما تشير الباحثة والناقدة سامية محرز، يتحدّى التقاليد الأدبية في ذلك العصر، ويدلّ السرد والأسلوب الذي كُتبت به على صدمة وخيبة أمل إزاء طريقة تلاعب سلطة الدولة باللغة والخطاب بصورة عامّة[53].

---

(50) Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), p. 141.

(51) نوقشت رواية **تلك الرائحة** في الفصل السادس في القسم المتعلق بميول ما وراء السرد.

(52) Sabry Hafez, "The Transformation of Reality and the Arabic Novel's Aesthetic Response," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 57 (1994), pp. 93-112.

(53) سامية محرز، **الكتّاب المصريون بين التاريخ والخيال القصصي** (القاهرة: منشورات الجامعة الأمريكية، 1994).

وشأنها شأن العديد من أعمال أدب السجون العربية التي تلتها، تحتوي رواية **تلك الرائحة** على عدد من "الاستراتيجيات الجمالية" المبتكرة أو الفريدة التي تسعى لـ "إعادة ترميز أو إعادة كتابة العالم ومعطياته الخاصة"[54]. ولمّا كان أدب السجون نوعًا أدبيًا أنتَج، وجرى إنتاجه من خلال اتجاهات متنوعة في الأدب العربي، في إصداراته المختلفة، فإنّه يقدّم جماليات سياسية تعمل على "السماح بفضاء تصويري جديد وتعزيزه"[55]. وتعدّ ملاحظة باربرا هارلو وثيقة الصلة بقضية أدب السجون العربي، فتقول: "إن الكتابة عن الاعتقال السياسي بالنيابة عن أولئك المحرومين من حقوق الإنسان وحقوقهم السياسية؛ تقترح نموذجًا ونوعًا جديدين في الأدب السياسي النقدي"[56]. وفي هذا الفضاء التصويري الجديد، لا يقتصر الأمر على تخريب سياسات القمع والقسوة ومقاومتها فحسب، بل تحصل أيضًا زعزعة للمعايير القياسية والاتفاقات العامة للخطاب الدولي لحقوق الإنسان، ويحدث تحطيم لتقاليد الشكل الأدبي، "السلاسل" الأخرى التي استحضرها أبو نضال. وفي الحالة السورية على وجه التحديد، عندما لا تهيمن المذكرات أو الشهادات على الجسم الأساسي من أدب السجون فحسب، لتشمل أيضًا الأعمال الروائية والدرامية والشعرية والهجينة بصورة عامة، كما هو الحال في رواية حسن نيغاتيف، فإن الاهتمام بتأثيرات الحقيقة التي خلقتها هذه الأشكال يعدّ عاملًا رئيسًا لفهم الوضع الحرج لنوع أدب السجون وعلاقته بالاتفاقيات العامة لحقوق الإنسان.

## ومضات ضوء تتوالى في العتمة: "نيغاتيف" لروزا ياسين حسن

في العقود التي تلت نشر رواية إبراهيم **تلك الرائحة**، أنتج عدد من المؤلفين السوريين أعمالًا أدبية تتحدّث عن تجربة الاعتقال التي تجنّبت التعريف أو التصنيف البسيط من حيث الأسلوب والشكل. وتناولت بعض النصوص، مثل رواية **الشرنقة** (1999) لعبد الرحمن التي تتحدث عن سيرتها الذاتية، ومذكرات

(54) Jameson, p. 230.

(55) Ibid., p. 231.

(56) Harlow, p. xii.

بيرقدار الشعرية **خيانات اللغة والصمت** (2006)، العنف في التعذيب والاعتقال، إضافةً إلى الثغرات وأوجه القصور وحالات المحو أو الطمس التي تحصل عند تصوير انتهاكات حقوق الإنسان. ومن حيث إنها روايات تختبر كيفية تصوير المعتقلين، بوصفهم كائنات أو ذواتٍ متكلّمة، فإنّ هذه النصوص أعمال هجينة تتحدّى الأعراف العامة لتقارير حقوق الإنسان بطرائق متنوعة. وكما سأوضح في الفصل الثالث، على سبيل المثال في رواية **القوقعة**، تعمل توصيفات الوعي السريالي والتفكيكي لتعذيب بطل الرواية على "تأكيد صوت الذات المعذَّبة في الوقت الذي تطمس فيه وجود المعذِّب وقوته وسلطته". وفي كتاب **خيانات اللغة والصمت** تشير البنية المتشظية للسرد، واستنطاق بيرقدار المباشر لقدرة اللغة على تصوير التعذيب والاعتقال، إلى استحالة وجود روايات تقدّم سردًا جوهريًا وشاملًا لتجربة السجن.

وكما هو الحال في أعمال عبد الرحمن وبيرقدار، تقدّم حسن في **نيغاتيف** طريقة عرضٍ تختلف اختلافًا كبيرًا عن تلك الموجودة في مذكّرات السجون الخطية المتسلسلة زمنيًا، ذات النمط الفردي، أو روايات السجن الاجتماعية الواقعية لمؤلفين من الجيل السابق من الكتّاب العرب، مثل سليمان أو فاضل العزاوي؛ حيث تقدّم لنا حسن في روايتها العشرات من المعتقلات، الواحدة تلو الأخرى، في صورة مجزّأة أحيانًا، ومن دون تسلسل زمني واضح، باستخدام الأسماء الأولى والحرف الأول من الاسم الأخير، مثل لينا و.، ناهد ب.، هند ق. ويتألف الجزء الأكبر من السرد من شهادات شفوية مسجّلة، لكنها تبدو جزئية وغير مكتملة. وتتأرجح الرواية أيضًا في كثير من الأحيان في الصوت السردي بين الشخص الثالث والشخص الأول (الأصوات المباشرة للمعتقلات أنفسهن التي يبدو أنها لم تُنقّح أو تُحرَّر). وتصف المعتقلات السابقات أنواع التعذيب بتفاصيله الدقيقة الذي تعرّضن له هنّ وأخريات، أحيانًا بتفاصيل تصويرية، إلى جانب أساليب اتصالهنّ السرية بين الزنازين، وآليات مواجهتهنّ وطرائق مقاومتهنّ للنظام الذي فرضته سلطات السجن، إضافة إلى تجاربهن العاطفية في زنازين السجن، مثل الفرح والحزن في أوقات الزيارات، والإضرابات عن الطعام، وولادة الأطفال وتربيتهم في المعتقلات، وروتين الحياة اليومي في السجن.

وتُضيف حسن في محاولتها كتابة رواية توثيقية عن تجارب النساء في السجون السورية شهاداتهن مع علامات لنصوصها، بعد التمهيد والمقدمة في كتابها[57]. وتقدّم بطريقة منهجية حواشيَ تتضمن، إلى جانب التعليقات التفسيرية والاقتباسات من الأعمال الأخرى لمؤلفات أدب السجون، تفاصيل عن أسماء معظم السجينات اللواتي أدرجت قصصهن في الرواية، وتواريخ اعتقالهنّ، وعدد سنوات اعتقالهنّ، كما تشمل بعض الملاحظات تاريخ ميلاد المعتقلة وانتماءها السياسي، فعلى سبيل المثال، تُقدّم السجينة الأولى المذكورة في النص، في حاشية إلى القارئ كما يلي: "لينا و.، معتقلة سياسية وُلدت في عام 1959، واعتقلت من عام 1987 إلى عام 1990"[58]. وفي حاشية أخرى: "ناهد ب. معتقلة سياسية شيوعية، ولدت عام 1958. اعتقلت في نهاية عام 1987 إلى نهاية عام 1991"[59]. ولا تزوّدنا هذه الحواشي بـ"كسرٍ في نظام النطق" في النص فحسب، بل تقوم مقام دليل إثبات لـ"الجانب الواقعي" في رواية حسن التوثيقية[60]، كما تذكّر هذه الحواشي القارئ بوجود معتقلات سياسيات في سورية، وتشير إلى معاناتهنّ الحقيقية وصمودهنّ، على الرغم من تقديم هذا النص في إطار روائي. ويُذكر أن معظم السجينات، اللواتي أُدرجت قصصهن في رواية نيغاتيف، اعتقلن في الثمانينيات والتسعينيات، في وقتٍ كانت فيه النساء تشكّل نسبة ضئيلة من عدد المعتقلين السياسيين، ونادرًا ما كنّ يحظَين باهتمام خاصّ أو مساحة كبيرة في تقارير حقوق الإنسان عن سورية[61].

---

(57) Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (New York: Cambridge University Press, 1997), p. 5.

(58) حسن، نيغاتيف، ص 15.

(59) المرجع نفسه، ص 20.

(60) Genette, p. 332.

(61) ينظر، على سبيل المثال:

Middle East Watch, *Syria Unmasked: The Suppression of Human Rights by the Asad Regime* (New Haven, CT: Yale University Press, 1991).

تركّز التقارير الأحدث عن انتهاكات حقوق الإنسان في سورية على النساء بصورة خاصة. ينظر، على سبيل المثال:

"Syria: Detention and Abuse of Female Activists," Human Rights Watch, 24/6/2013, accessed on 1/12/2017, at: https://bit.ly/3Zto2c2

وإضافةً إلى تقديم الشهادات الشفوية والحواشي، تدمج حسن في نصّها **نيغاتيف** مقتطفات من مذكرات السجون السورية التي سبق نشرها، مثل مذكرات الدباغ **خمس دقائق وحسب**؛ والرسائل والمذكرات التي كانت تُتداول بين السجناء، وتلك التي كانت توجّه إلى الأحباء خارج السجن، والاقتباسات والمقتطفات المذكورة آنفًا من مؤلفات أدب السجون العالمي. وبنت حسن الرواية وأطّرتها على صورة "فسيفساء من الاقتباسات" التي تسلّط الضوء على المعتقلات السوريات بوصفهن كائناتٍ/ ذواتٍ متكلّمة في الرواية، لكنها، في الوقت ذاته، تتجنّب أيّ محاولة للتعبير عن رواية متماسكة أو كاملة لتجربة الاعتقال في سورية[٥٢]. وتقرّ حسن بأنّ "كل ما يدوّنه المرء يتحوّل، شاء أم أبى، إلى نسخة ممسوخة، بل مشوّهة من المعيش"[٥٣]، في عملية التوثيق. وبدلًا من ذلك، تنظر إلى تأثيرات الحقيقة التي سنّها نصّها بوصفها "ومضات ضوءٍ تتوالى في العتمة"، كاشفةً بذلك عن العديد من تجارب الاعتقال، من خلال العديد من المشاهد والصور والأطر. إن "مشهد" السجن بأسره، كما تسميه حسن، لا يمكن أن يظهر بوضوح، وسوف يُكشف عنه تدريجًا فحسب من خلال "توالي تلك الومضات وتكثيفها في تجارب متعدّدة بتعدّد مسارات الطغاة، متنوعة بتنوّع أساليب تعذيبهم وقمعهم، وعميقة عمق أقبية السجون"[٥٤].

(62) Julie Kristeva, "World, Dialogue, and Novel," in: Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 34-62.

(63) حسن، نيغاتيف، ص 13.

(64) المرجع نفسه.

# الفصل الثاني

## الهشاشة والعاطفة وسياسات الاعتراف

بدأت الثورة السورية، بحسب أغلبية روايات وسائل الإعلام الرئيسة، بحادثة شاركت فيها مجموعة من الأطفال في مدينة درعا في آذار/ مارس 2011. وعلى الرغم من أن الاحتجاجات ضدّ نظام الأسد في مناطق أخرى من البلاد كانت قد بدأت قبل بضعة أشهر، فإن انتفاضة مدينة درعا انطلقت شرارتها عندما كتب خمسة عشر طفلًا ومراهقًا، تُراوح أعمارهم بين عشرة أعوام وخمسة عشر عامًا، عبارات ورسوم غرافيك مناهضة للحكومة على جُدُر مدرستهم، بإلهامٍ من المتظاهرين في مصر وتونس[1]. وأثارت أعمال التمرّد البسيطة هذه ردّة فعلٍ سريعة ووحشية من جانب الدولة السورية، تعرّض في إثرها هؤلاء الأطفال للاعتقال والتعذيب والحجز بمعزل عن العالم الخارجي. لم يكن مصير الأطفال معروفًا في بداية الأمر، وعلى الرغم من المناشدات المتمرّة لسلطات الشرطة والأمن السوري المختلفة، لم يتمكن آباؤهم وعائلاتهم من الحصول على الإفراج الفوري عنهم. وأدّى اعتقالهم وتعذيبهم في هذه المدينة الصغيرة المتاخمة للحدود

(1) للوصف الصحافي لأحداث درعا في آذار/ مارس 2011، بما في ذلك اعتقال الأطفال، ينظر: غسان سعود، "درعا مدينة الأشباح: رحلة في ثورة لم تولد بعد"، **الأخبار**، 25/ 3/ 2011، شوهد في 30/ 4/ 2016، في: https: bit.ly 3XHPaCX وينظر أيضًا:

Paul Gabriel Hilu Pinto. "Syria." in: Paul Amar & Vijay Prashad (eds.). *Dispatches from the Arab Spring: Understanding the New Middle East* (Minneapolis: University of Minnesota Press. 2013):

وللمزيد عن الاحتجاجات المؤدية إلى أحداث آذار/ مارس 2011 في درعا، ينظر:

Robin Yassin-Kassab & Leila al-Shami. *Burning Country: Syrians in Revolution and War* (London: Pluto. 2016).

الأردنية-السورية، إلى اشتعال حركة احتجاجية سرعان ما امتدت إلى المدن السورية الأخرى. وفي نهاية نيسان/ أبريل 2011، اعتقلت قوات الأمن في درعا الطفل حمزة علي الخطيب البالغ من العمر آنذاك 13 عامًا، الذي كان يشارك مع والده في تظاهرة ضدّ الحصار الذي فرضته الحكومة السورية على مدينة درعا. وبعد شهر، أُعيدت جثته المشوّهة، التي يصعب التعرّف إليها، إلى عائلته.

وعلى الرغم من إنكار السلطات الحكومية وقوع أيّ إساءة معاملة لحمزة الخطيب في أثناء اعتقاله، فإن أقاربه يؤكدون أنه تعرّض للتشويه والتعذيب حتى الموت في أثناء اعتقاله. وسرعان ما جرى تداول فيديوهات تصوّر جسد حمزة الذي تعرّض للضرب عبر وسائل التواصل الاجتماعي، وكثيرًا ما اقترنت هذه الفيديوهات بصورة مدرسية حديثة للصبي، مع خلفية من الظلال بالألوان، الأزرق والبرتقالي والأصفر، وأشعة من الضوء تنبعث على ما يبدو من الخلف. وأثارت قضية حمزة الخطيب وصوره، التي نُشرت على نطاق واسع قبل تعذيبه حتى الموت وبعده، غضبًا شعبيًا عارمًا، وأعطت زخمًا وحافزًا إضافيًا لمعارضي النظام السوري لمواصلة ثورتهم. وأصبح أطفال درعا محور الأحاديث والقصص والقصائد التي انتشرت على مواقع التواصل الاجتماعي آنذاك، متغنّيةً بشجاعتهم وتضحياتهم التي كانت "الشرارة" التي "أشعلت" الثورة السورية[2].

وعلى الرغم من إنكار النظام الخادع لهذه الاعتقالات والتعذيب، فإن صدى صور المراهقين والأطفال الذين جرى اعتقالهم وتعذيبهم وإعدامهم تعسفيًا كان مدويًا. وكتب في ذلك أحد المدونين:

---

(2) فرج بيرقدار، "أول ثورة في التاريخ يقدح شرارتها أطفال"، الحوار المتمدن، 10/ 6/ 2011، شوهد في 30/ 4/ 2016، في: https: bit.ly 47p9In3؛ ولأمثلة عن القصائد المكرّسة لحمزة الخطيب، ينظر مختارات على: رابطة كتّاب الثورة السورية، شوهد في 30/ 4/ 2016، في: https: bit.ly 4go2I32b مقاطع اليوتيوب مثل "قصيدة حمزة الخطيب"، يوتيوب، 2/ 6/ 2011، شوهد في 30/ 4/ 2016، في: https: bit.ly 3ZIYGNi ويمكن أيضًا مشاهدة العديد من الشهادات عن أطفال درعا، منها على يوتيوب: "أطفال درعا المعتقلين قبل اندلاع الثورة السورية"، يوتيوب، 18/ 3/ 2014، شوهد في 30/ 4/ 2016، في: https: bit.ly 3z8yT0w "15 تلميذًا سبب اندلاع الثورة السورية حقيقة لا تصدق"، يوتيوب، شوهد في 30/ 4/ 2016، 30/ 1/ 2012، في: https: bit.ly 3TzsIhd

حمزة، أنا لا أعرفك. لكنني أفتقد ابتسامتك المشرقة. لا توجد كلمات يمكن أن تُقال، ولا أستطيع الهروب من الصور المؤلمة. أراك طفلًا وحيدًا، تعيش في ذروة الرعب وقمّة الألم تفاصيل ما يفعلونه بك، بعيدًا من دفء وأمن عائلتك والإنسانية. إن الشيطان نفسه ليأخذ الإلهام من هذه الأفعال. عارٌ على كلّ من تسوّل له نفسه البقاء صامتًا، ويسمح باستمرار هذا القمع المرعب[3].

أثارت الصور والقصص الآتية من درعا حماسة كثيرين للانضمام إلى الاحتجاجات والتظاهرات ضد النظام. وأشعلت الروايات والصور ذاتها الواردة من درعا الأمل وإمكان رؤية مستقبلٍ بديلٍ يكون فيه الأطفال بمنأى عن العقوبات القاسية والتعذيب، وإمكان تحقيق التطلّعات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية للمواطنين السوريين العاديين في نهاية المطاف.

لم تكن وحشية حملة القمع التي شنّها النظام في عام 2011 ضدّ الأطفال الأوائل، ومن ثمّ ضد الكبار في درعا، أمرًا غير مألوف بالنسبة إلى المواطنين السوريين، خاصة لدى الأجيال الأولى من معارضي النظام، أو لقرّاء أدب السجون السوري؛ إذ إن اعتقال أطفال درعا وتعذيبهم، والقتل الوحشي في بعض الحالات، كان بمنزلة صدى يتردّد للعديد من القصص التي رُويت في مؤلفات أدب السجون السوري المعاصر، والتي كانت قد نُشرت خلال العقود التي سبقت الانتفاضة السورية. لذا كانت قصص اعتقال أطفال درعا وتعذيبهم، ومقتل حمزة الخطيب وغيره من الأطفال، حدثًا مأساويًا مطروقًا، وكان له صدى قوي لدى أهل درعا وغيرهم في جميع أرجاء البلاد.

يُعدّ أدب السجون، بوصفه تدخّلًا جماليًا أو إبداعيًا ضدّ انتهاكات حقوق الإنسان التي ترتكبها الدولة السورية، جزءًا رئيسًا من خلفية الثورة السورية. ومع ذلك، وبدلًا من النظر في السبُل التي استطاعت بها الروايات التي تتحدث عن الاعتقال السياسي، أن تكون جزءًا من "الجغرافيا السياسية" التي "استبقت" الانتفاضة، فإن هذا الفصل من الكتاب يبحث في الصلات والروابط بين التصوير

(3) "حمزة الخطيب: طفل عذّبه النظام السوري حتى الموت وشوّه جسمه وقطع ذكره"، مدونة مواطنة سورية، 29/ 5/ 2011، شوهد في 30/ 4/ 2016، في: https://bit.ly/4e5TyRQ

الأدبي للمعتقلين وعائلاتهم، بوصفها صورًا مؤثّرة تعبّر عن هشاشة النفس والجسد البشريَّين[4].

إن تصوير حالات الضعف والهشاشة في معظم أعمال أدب السجون، بما فيها تلك الأعمال التي تصوّر آثار انتهاكات حقوق الإنسان على القاصرين، يثير لدى القرّاء إحساسًا قويًا بالاعتراف والتعاطف والمشاعر السائدة في قصص أطفال درعا. ومع ذلك، فإن هذا التصوير ذاته يتقاطع أيضًا، على نحو مباشر، مع الفكرة الأحدث عهدًا التي تركّز على ضعف البشر وهشاشتهم بوصفهم عناصر مجسَّدة في أعمال نقد وتجديد خطاب حقوق الإنسان. على سبيل المثال، دافع بريان تورنر عن نظام عالمي جديد لحقوق الإنسان يرتكز على الاعتراف بهشاشتنا البشرية المشتركة أمام الألم الجسدي. وبحسبه، فإن هذه الهشاشة تشمل المعاناة النفسية والروحية أيضًا. ويقرّر أيضًا وجود "مجتمع عالمي للمشاعر" يحدّد ماهية المعاناة الإنسانية العالمية، فضلًا عن الاستجابة لها، وذلك من خلال عملية الاعتراف النقدي. ومن خلال أمثلة من النصوص الأدبية التي تسلّط الضوء على هذا التقاطع بين انتهاكات حقوق الإنسان، والموضوعات والاستعارات وصور الهشاشة والعاطفة، بما فيها تلك التي قدّمها لنا إبراهيم صموئيل والجباعي واسمندر، فإنني أزعم، وكما هو الحال في قصص أطفال درعا، أنّ أعمال أدب السجون تقدّم وتصوّر لنا بويطيقا الاعتراف، التي تولّد بدورها تعاطفًا أو نوعًا من التربية العاطفية لدى القرّاء[5].

---

(4) Rita Sakr, *"Anticipating" the 2011 Arab Uprisings: Revolutionary Literatures and Political Geographies* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).

(5) أدرك القضايا التي ينطوي عليها استخدام مصطلح التربية العاطفية، ولا أنوي استحضار المصطلح كما صاغه ريتشارد رورتي، في:

Richard Rorty, "Human Rights, Rationality, and Sentimentality," in: Obrad Savic (ed.), *The Politics of Human Rights* (London: Verso, 2002), pp. 67-83.

وبدلًا من ذلك، أعتمد على أعمال مارغريت كوهين وجوزف سلاوتر ولين هانت، منها:

Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002); Joseph Slaughter, *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law* (New York: Fordham University Press, 2007); Lynn Hunt, *The Invention of Human Rights: A History* (New York: W. W. Norton, 2007).

وقد انتقد سلاوتر رؤية رورتي للتعريف العاطفي والتعليم العاطفي، ويسلّط الضوء على حقيقة أن "النموذج العاطفي للقراءة يميل في رؤية رورتي إلى أن يصبح إنسانية راعية يجري تمكينها بوساطة

ويتردَّد صدى بويطيقا الاعتراف هذه من خلال الاعتماد على الاعتراف السياسي الذي هو أساس مفاهيم حقوق الإنسان. ومع ذلك، فإنّ نصوص أدب السجون تشدّد غالبًا على التأثيرات السلبية لسوء الاعتراف أو عدمه. ومن خلال ذلك، تكشف بويطيقا الاعتراف، مجازيًا، أسباب استمرار الاعتماد التأسيسي على أساليب معيّنة للاعتراف السياسي في أنظمة الحقوق في الحدّ من فاعلية حقوق الإنسان الحالية وتأثيرها.

## الهشاشة والعاطفة والاعتراف

لعلّ الكاتب السوري الأشهر بين مؤلفي أدب السجون السوري، هو كاتب القصة القصيرة إبراهيم صموئيل الذي يملك القدرة على تصوير المعاناة النفسية والعاطفية للمعتقلين السياسيين وعائلاتهم بصورة عاطفية[6]. فعلى سبيل المثال، في قصّته القصيرة الأولى **الزيارة**، ضمن مجموعته القصصيّة **رائحة الخطو الثقيل**، يكون الوالد هو المعتقل وليس الابن، وتتداخل مجازات الاعتراف مع هشاشة المعتقل بشدة، على الرغم من أن النصّ يتجنّب أيّ تصوير مباشر للعنف الجسدي[7]. في قصة صموئيل هذه، ينتظر البطل، وهو معتقل يُدعى سعد، بتوتّر وقلق زيارةً من أفراد عائلته. ومع التطور السردي للحكاية، يكتشف القارئ من

---

= التبايُنات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وتعتاش عليها".

Slaughter, *Human Rights, Inc.*, p. 325, also pp. 324-328;

Joseph Slaughter, "Humanitarian Reading," in: Richard Ashby Wilson & Richard D. Brown (eds.), *Humanitarianism and Suffering: The Mobilization of Empathy* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009), pp. 88-107;

وللمزيد من الانتقادات لمواقف رورتي حول حقوق الإنسان والعاطفة، ينظر:

Upendra Baxi, *The Future of Human Rights* (New Delhi: Oxford University Press, 2002); Bruce Robbins, "Sad Stories in the International Public Sphere: Richard Rorty on Culture and Human Rights," *Public Culture*, vol. 9, no. 2 (1997), pp. 209-232; Costas Douzinas, *Human Rights and Empire: The Political Philosophy of Cosmopolitanism* (Abingdon, UK: Routledge, 2007), pp. 72-73, 79, 84.

(6) لتفحّص القصص القصيرة لصموئيل ومؤلفين آخرين كبورتريه للسجن، ومن خلال التنظيرات لهذا النوع من الأدب القصصي، ينظر الفصل الثاني من أطروحتي:

R. Shareah Taleghani, "The Cocoons of Language, The Betrayals of Silence," PhD Dissertation, New York University, New York, 2009.

(7) إبراهيم صموئيل، **رائحة الخطو الثقيل** (دمشق: دار الجندي، 1990)، ص 34.

خلال المونولوغ الداخلي للبطل، أنّ زوجته كانت حاملًا عندما ألقي القبض عليه، وستكون هذه الزيارة فرصته الأولى للقاء ابنهما، خلدون.

يتزايد ترقّب سعد، المتوتر والمتفائل معًا، وهو يستعد لرؤية ابنه. وعندما يدخل إلى الغرفة المخصّصة للزيارات، يرى خلدون:

> خطوتُ نحو قضبان الباب الأول، فخرجَت من الغرفة خلف قضبان الباب الثاني زوجتي، تمسك يد طفل صغير، ساحر، يغرق رأسه بقبعة حمراء تطاولت مقدّمتها، ويخرج ساقيه البضتين من بنطال قصير أبيض، مزنّر بحزام تهدّل من جنبه مدس صغير، يخطو مقصّرًا عن أمه قليلًا، مندهشًا من جعجعة الأصوات المتزاحمة المتبادلة بين السجناء وأهاليهم، يوزّع دون تركيز، نظرات حائرة وجلة[8].

فعلى الرغم من فرحة سعد برؤية ابنه، فإن اللقاء لم يسِر كما كان متوقّعًا، فعندما حاول أن يقدّم إلى خلدون قطعة من البسكويت، رفض خلدون الاعتراف به، وارتدّ خلف والدته، والتصق بثوبها. وعندما انحنت أمه تحاول معه، التصق بها أكثر مراوحًا في مكانه، رافضًا الاعتراف بأبيه. وعندما تخبر الزوجة خلدون أنّ سعدًا هو والده، وتطلب إليه أن يسلّم عليه، يرفض الصبي قائلًا: "ما بدي، ما بدي. بدي غيرو"؛ أي إنه لا يريد هذا الأب، بل يريد شخصًا غيره[9].

وفجأة ينتهي وقت زيارة سعد، وتُمنع زوجته من إعطائه رسالةً، لم يرد محتواها في القصة قطّ. وانطفأت جذوة العاطفة التي حملها ترقّب سعد لرؤية ابنه أول مرة، بسبب رفض خلدون المفاجئ له. لقد حال رفض الصبي الاعتراف بوالده والتعرّف إليه، دون إنهاء السرد القصصي بصورة متماسكة أو متقنة، كان يمكن أن نقرأها في حال حدوث لقاء ناجح بين الأب والابن. وعلاوةً على ذلك، فإنه لم يكشف قطّ عن مضمون الرسالة التي كان يُفترض أن يتسلّمها من زوجته، وعند هذه النقطة الغامضة تنتهي القصة. إن مصير سعد، الذي حُرم حريّته وعلاقاته الاجتماعية النمطية، وأسرته، يظلّ محلّ تساؤل في حين يُجبر على العودة إلى زنزانته.

---

(8) المرجع نفسه، ص 17.

(9) المرجع نفسه، ص 18.

وكما هو الحال في العديد من قصص صموئيل القصيرة، تثير قصة الزيارة ثلاثية "العاطفة، والاعتراف، والهشاشة". وفي حين أنّها صوّرت بين أسطرها أشخاصًا يكافحون ضدّ انتهاكات الدولة لحقوقهم وكرامتهم الإنسانية، فهي أولًا، تحدّد دوافع الإخفاق في الاعتراف بوصفها نقطة التحول السردية للقصة؛ إذ لا تلبث توقّعات بطل القصة والقارئ أن تتوقف فورًا ما إن يرفض خلدون والدَه. ثانيًا، إن تصوير أوجه الهشاشة العاطفية أو النفسية للمعتقل وأفراد أسرته، وإن كان مبالغًا فيه بعض الشيء، يثير تعاطف القارئ مع شخصيات القصة ومصائرها. وأخيرًا، إن تصوير تجربة الاعتقال السياسي من خلال مشهد مختصر ومقتضب جدًا، يصوِّر لمّ شمل الأسرة الذي طال انتظاره، يشير إلى اختلاف القصة القصيرة عن الأجناس السردية الأخرى (تقارير شهود العيان أو الشخص الثالث، والشهادات، والإعلانات، والمقابلات، والمذكرات، والمجلات) التي تُستخدم تقليديًا في توثيق انتهاكات حقوق الإنسان.

واعتمادًا على أعمال مارغريت كوهين، يمكن أن تُعرّف العاطفة هنا بوصفها "حالة سردية" تصوّر مشهدًا "من المعاناة التي تلتمس تعاطف القارئ"[10]. ويمكن النظر إلى العاطفة أيضًا، على حدّ تعبير لورين بيرلانت، على أنّها وسيلة "تُقدَّم من خلالها الآلام الجماعية بوصفها النواة الحقيقية للوعي الجمعي الوطني"[11]. وترى بيرلانت أن العاطفة تعمل عندما يؤدّي ألم الآخرين إلى "إيقاظ ضمير" أولئك الموجودين في السلطة، الذين سيعملون – نظريًا – على "القضاء على الألم"، ما يؤدّي إلى "تغيير اجتماعي بنيوي"، بالاستعانة بالقانون[12]. وعلى الرغم

(10) Margaret Cohen, "Sentimental Communities," in: Margaret Cohen & Carolyn Dever (eds.), *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001), p. 108.

تستخدم كوهين مصطلح مشهد (Spectacle) بدلًا من مصطلح عرض (Scene). وقد تعمّدت استبعاد مصطلح مشهد هنا، لأن سرديات صموئيل والجباعي لا تبعث بالضرورة مشاعر جارفة أو مفرطة، أو تُصوِّر مشهدًا مثيرًا، وبدلًا من ذلك، يركّز كلاهما على ما يمكن أن أصفه بأنّه عروض معاناة يومية، وأحيانًا صامتة.

(11) Lauren Berlant, "The Subject of True Feeling: Pain, Privacy, and Politics," in: Austin Sarat & Thomas R. Kearns (eds.), *Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999), p. 53.

(12) Ibid.

من أن تحليل برلانت للإنتاج الأدبي والثقافي الأميركي لا يمكن أن ينطبق تمامًا على المجال الثقافي السوري أو أدب السجون، فإنّه يثير سلسلة من الانتقادات المهمة للسياسة العاطفية. إنها تلفت الانتباه إلى حقيقة أنّ هذه السياسات يمكن أن تنشر حالةً من سوء الإدراك، وتفترض أن المعاناة شأن عالمي، و"تعزّز تفاؤلًا مشكوكًا فيه مفاده أنّ القانون وغيره من المصادر الظاهرة لعدم المساواة، على سبيل المثال، يمكنها أن توفّر أفضل العلاجات لأضرارها التصنيفية"[13]. إضافة إلى ذلك، وعند استخدام "القصص الشخصية" لمواجهة التأثيرات البنيوية، فإن العاطفة يمكن أن تخاطر بـ "إحباط محاولتها ذاتها لتقديم مشهدٍ بليغ يصوّر الألم الذي يجب معالجته سياسيًا"[14].

ومع ذلك، أودّ أن أحذّر من الاستغناء عن القوة الكامنة للعاطفة وأهميتها، ولا سيّما عندما ينشرها مؤلّفون يعترفون، إلى قرّاء يعترفون أيضًا، بعدم جدوى اللجوء إلى القانون أو إلى من هم في السلطة. وعلى الرغم من مخاطر السياسة العاطفية التي تحدّدها برلانت بصورة مقنعة، فإنّ القصص الشخصية التي تشتمل في بعض الحالات على مشاهد من المعاناة والفقدان والألم والهشاشة تؤدّي إلى نشوء الزخم للعمل السياسي الجماعي أو إلى مزيد منه. وتتتبّع برلانت أيضًا ما تسميه سرديات "ما بعد العاطفة"، تلك التي تتوافق معها جزئيًا قصص صموئيل وغيره من المؤلفين الذين نُوقشت أعمالهم في هذا الفصل، وتقدّم مثل هذه النصوص "رفضًا لاستنساخ تكرار النزاعات الثانوية ضمن تقاليد الإشباع السردي والخيال التعويضي"[15]. وعلى الرغم من أن سرديات ما بعد العاطفة تحافظ على "عاطفية العقد بين النصّ والقارئ، حيث إنّ القراءة السليمة ستؤدّي

---

(13) Ibid., p. 54.

(14) Lauren Berlant, "Poor Eliza," *American Literature*, vol. 70, no. 3 (1998), p. 641.
وكما تقول كاثلين وودوارد، إنّ أحد مخاوف برلانت الرئيسة هو "تجربة التأثر بفعل هذه المشاهد العاطفية للمعاناة، والتي يكون الغرض الظاهري منها هو استنهاضنا لإصلاح الظلم" الذي قد يكون نافعًا، بدلًا من "إعادتنا إلى عالم خاصّ بعيدًا من الفضاء العام"، الذي يؤدّي إلى السلبية وليس الفعل. ينظر:
Kathleen Woodward, "Calculating Compassion," in: Lauren Berlant (ed.), *Compassion: The Cultural Politics of an Emotion* (New York: Routledge, 2004), pp. 59-86.

(15) Berlant, "Poor Eliza," p. 655.

إلى شعور أفضل، ومن ثمّ إلى ذات أفضل"، فإنها "ممزّقة بالتناقضات"، وتتحدّى "العوامل التي بات الأدب ورواية القصص يدافعان عنها لخلق شخصيات عاطفية ووطنية"[16].

وإلى جانب العاطفة، فإن الاعتراف، بالطبع، عنصر رئيس، ليس في قصص صموئيل القصيرة فحسب، بل في الأدب القصصي كلّه[17]. ويشير الاعتراف في البويطيقا الكلاسيكية، ولا سيّما في التقليد الأرسطي، إلى تحوّل جوهري في أيّ سرد درامي. وبوصفه علامة على "التحوّل من الجهل إلى المعرفة"، فإنّ الاعتراف هو اللحظة التي "تدرك فيها الشخصيات مأزقها تمامًا أول مرة"، وعندما تُحلّ "سلسلة من الأحداث غير المفسَّرة، وغير المعقولة"[18]. ويمكن أن يحدث الاعتراف من خلال اكتشاف بطل القصة الحقيقةَ، التي تتمحور في الغالب حول هويّته، أو حول المصدر الأصلي لسوء الفهم. وفي حين أن الاعتراف يمكن أن ينطوي على "استعادة شيء كان معروفًا من قبل"، فإنه يمكن أيضًا أن يربط استعادة المعرفة بـ "إحساس مقلق" بأن ما كان يجدر إخفاؤه قد كُشف عنه النقاب الآن، وأن ما كان يُعدّ صادقًا وصحيحًا في السابق اتّضح الآن أنه زائف تمامًا[19]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن القارئ يضطلع بعملية اعتراف مماثلة عندما ينجذب إلى نصّ ما.

وبالتوازي مع هذه الموضوعات والأساليب الأدبية، يُعدّ الاعتراف عنصرًا أصيلًا ورئيسًا من حقوق الإنسان في القانون الدولي، إذ يذكر الإعلان العالمي لحقوق الإنسان مصطلح **الاعتراف** نفسه أربع مرّات على الأقل، وهذا لا يشمل اشتقاقاته ومرادفاته[20]. ومن الناحية النظرية، أقرّت الدول التي وقّعت الإعلان

---

(16) Ibid., pp. 655-656.

(17) Terence Cave. *Recognitions: A Study in Poetics* (Oxford: Clarendon. 2002).

(18) Ibid., p. 2.

(19) Ibid., pp. 2, 33.

(20) كما لاحظ سلاوتر في صيغة ديباجة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، فإنّ الأمم المتحدة "تستنتج الحاجة إلى خطاب اعتراف يقرّ بأنّ حقوق الإنسان متأصّلة وغير قابلة للتصرّف، وتعلن أن هذا الإعلان هو خطاب الاعتراف والتفاهم المشترك". ينظر: Slaughter, *Human Rights, Inc.*, p. 64. (التأكيد في النصّ الأصلي)

العالمي لحقوق الإنسان ووافقت عليه، مثل الولايات المتحدة وسورية، رسميًا أنّ مواطنيها يخضعون لنظام دولي لحقوق الإنسان، بما في ذلك المادة 5 التي تنصّ على أنه "لا يجوز إخضاع أحد للتعذيب ولا للمعاملة أو العقوبة القاسية أو اللاإنسانية أو الحاطّة بالكرامة"، والمواد من 6 إلى 14 التي تشمل "الحق في محاكمة عادلة، وافتراض البراءة، وعدم التعرّض للاعتقال والحبس التعسفيّين". ومع ذلك، فإنّ الاعتراف الرسمي بهذا النظام لا يُترجم بالضرورة إلى مراقبة وتنفيذ تدابير وإجراءات الحماية الدولية لحقوق الإنسان على أرض الواقع. وإضافة إلى ذلك، في خطاب حقوق الإنسان، وفي المناقشات حول ما يمكن أن تعنيه وتفعله حقوق الإنسان، دائمًا ما يجري الإعلان عن الاعتراف بوصفه إلزامًا سياسيًا ونقطة خلافية، ولا سيّما في المواجهات بين ناشطي حقوق الإنسان والدولة. وكثيرًا ما كانت مسألة تحديد من يُعترف به إنسانًا يستحق الحقوق، أو مدى اتّساع نطاق الاعتراف بتلك الحقوق، محطَّ جدال ونزاع دائمًا. اعتمدت مؤسسات حقوق الإنسان الدولية تاريخيًا على مبدأ الدولة القومية (الدول التي وقّعت على الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وغيره من الاتفاقيات) في الاعتراف بشرعية أنظمة حقوق الإنسان. ومع ذلك، فإن النظر إلى الدولة بوصفها داعمة وحامية للحقوق هو إشكالية متأصّلة، لأن الدولة القومية كانت، ولا تزال، المصدر الأكبر لانتهاكات حقوق الإنسان[21]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الولايات المتحدة وسورية ليستا أكثر من مثالين صارخين على هذه المفارقة؛ إذ إنّ اعتراف الدولة الرسمي بحقوق الإنسان لا يعني بالضرورة تنفيذها أو ممارستها على أرض الواقع.

---

(21) في انتقادها لحقوق الإنسان، تلاحظ حنّة أرندت أنّه على الرغم من وجود "أفضل النيات" للإعلانات الدولية لحقوق الإنسان، فإنّه "لا وجود لمجال فوق الأمة". ينظر:
Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1994), p. 298.
وهكذا يصبح تنفيذ القانون الدولي لحقوق الإنسان وإنفاذُه إشكالية مستحيلًا، إن لم يكونا، في مواجهة المصالح الذاتية للدول القومية ذات السيادة. ولمزيد من النقاش حول الدولة القومية بوصفها المنتهك الرئيس والحامي الأساسي لحقوق الإنسان، ينظر:
Jack Donnelly, *Universal Human Rights in Theory and Practice* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003), pp. 34-37; Douzinas.

وتماشيًا مع المحاولات الأخيرة لإعادة التفكير في نظرية حقوق الإنسان ومعالجة مسألة العالمية في مقابل النسبية الثقافية، ربط تورنر مفهوم الاعتراف، بمعانيه السياسية والقانونية، بهشاشة الجسد الإنساني أمام الألم والمعاناة. وبالنسبة إليه، الهشاشة هي عنصر عالمي وجوهري من طبيعة البشر. ونظرًا إلى أن جميع البشر "يعانون الألم والإذلال"، فإن هذه الهشاشة تشكّل "حالة وجودية مشتركة" يمكن أن تستند إليها عالمية حقوق الإنسان[22]. وبناءً عليه، فإنه يقترح نظامًا جديدًا لحقوق الإنسان يستند إلى "نظرية الاعتراف النقدي"، ووفقًا لها "الاعتراف بالآخر يستلزم الاعتراف بهشاشتنا المتبادلة"[23]. ومع ذلك، يدرك تورنر جيدًا حقيقة أن الاعتراف "لا يمكن أن يحدث بين مجموعات غير متكافئة كليًا من حيث القوة"، وبسبب هذا، يقرّ بمحدودية الفاعلية المحتملة لنظرية الاعتراف النقدي في بناء حقوق الإنسان وحمايتها[24].

وبينما كانت جوديث بتلر تكتب في سياق الخوف والحداد وانتهاكات حقوق الإنسان التي ارتكبتها الولايات المتحدة عقب أحداث 11 أيلول/ سبتمبر 2001، تتبّعت أيضًا الصلة بين الذاتية، والاعتراف، والهشاشة، والإنسانية. ولاحظت، مثل تورنر، أنّه من الممكن دائمًا ألّا يُعترف بالهشاشة أو ستُعدّ "غير قابلة للاعتراف بها"[25]. إضافةً إلى ذلك، تشير بتلر إلى أنه إذا كانت الهشاشة "شرطًا مسبقًا وضروريًا للأنسنة"، وهي عملية متغيّرة بحسب "معايير الاعتراف المتغيّرة"، فإن تعريف الهشاشة "يتوقّف دائمًا على معايير الاعتراف القائمة التي تحدد إذا ما كان سيُنسب إلى كائن إنساني"[26]. ويدلّ الاعتماد الأساسي على بُنى الاعتراف المعيارية على أنّ الاعتراف بالهشاشة في حدّ ذاته يعدّ أمرًا محفوفًا بالمخاطر، ويخضع لعدد من القيود والتحولات[27]. وكما هو الأمر لدى تورنر، تشير بتلر

(22) Bryan S. Turner, *Vulnerability and Human Rights* (University Park, PA: Penn State University Press, 2006).

(23) Ibid., p. 46.

(24) Ibid., p. 58.

(25) Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004), p. 43.

(26) Ibid.

(27) بالمثل، في وصف الطرائق التي تعمل بها "أخلاقيات الاعتراف" في خطاب حقوق الإنسان،

إلى المعضلات الصعبة التي نواجهها عندما يحدث نقص كامل في الاعتراف بالهشاشة. وبصورة مماثلة، يظهر غياب الاعتراف في قصص صموئيل القصيرة وأعمال أخرى من أدب السجون السوري. ويفيد هذا الغياب في تذكير القراء بالآثار غير الحميدة، والبعيدة المدى، الناجمة عن عدم الاعتراف بحقوق الإنسان للمعتقل. وعندما تخفق دولة أو كيان أو فرد في الاعتراف بمعاناة شخص ما أو التسبّب عمدًا في هذه المعاناة، أو عندما تُتجاهل هشاشة شخص ما، فإنّ مكانة الشخص بصفته إنسانًا وموضوعًا لحقوق الإنسان وخطابها تتداعى[28].

وبغضّ النظر عن الملامح العامة، فإنّ أعمال أدب السجون، أكانت سورية أم غيرها، تنتج تقاطعًا نقديًا بين البويطيقا وسياسات الاعتراف. وتقدّم قصة صموئيل، التي تبدو بسيطة في ظاهرها، إعادة تقويم لما يشكّل هشاشةً يمكن أن نتعرّف إليها. وفي حالة قصة "الزيارة"، فإن السرد لا يصوّر أوجه الهشاشة الجسدية المؤلمة التي يؤكّدها تورنر وبتلر في مناقشاتهما، مثل جسد الإنسان المعوّق أو جسد الإنسان تحت التعذيب، بقصد زيادة تعاطف القارئ مع الشخصيات والوعي بانتهاكات حقوق الإنسان التي ترتكبها الدولة. كما أن القصة لا تفصّل في الممارسات المعتادة من جانب سلطات أمن الدولة السورية المتمثلة في الاعتقال إلى أجل غير مسمّى، وعدم منح السجناء السياسيين السوريين حقوقهم

---

= يلاحظ كاي شافر وسيدوني سميث "سواء أكانت رواية القصص في مجال حقوق الإنسان تؤدّي إلى توسيع نطاق العدالة والكرامة الإنسانية والحرية أم لا، فإنها تعتمد على استعداد الجمهور المخاطب لسماع القصص وتحمّل مسؤولية الاعتراف بالآخرين ومطالباتهم. وفي عبور الفضاء المتعدّد الاتجاهات، هناك العديد من التدفقات، لكن هناك أيضًا العديد من المنعطفات والتيارات السفلية والسدود والعقبات". ينظر:

Kay Schaffer & Sidonie Smith. *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition* (New York: Palgrave Macmillan, 2004). p. 5.

(28) تجادل سميرة إسماير، في انتقاداتها للعلاقة بين مفهومَي الإنسانية وحقوق الإنسان، على نحو مقنع، بأنّ قانون حقوق الإنسان "يحوّل الإنسانية إلى وضع قانوني يسبق جميع البشر بدلًا من أن يتبعهم أو يصفهم". وهذا الشكل الذي تسمّيه "الإنسانية القانونية" يدمج الإنسان مع الحالة القانونية المطلوبة، ويحوّل "الإنسانية إلى حالة يمنحها العمل الاستباقي للقانون" الذي يؤدّي إلى "إعادة تسمية انتهاكات حقوق الإنسان بوصفها ممارسات لنزع الصفة الإنسانية". وبالنسبة إليها، تستند الإنسانية القانونية إلى الافتراض الكاذب أن "الإنسانية يمكن أن تُسحب أو تُعاد". إنها تمحو مفاهيم الإنسانية البديلة غير المرتبطة بالقانون، و"تشترك في التقارب مع العقلانيات الاستعمارية". ينظر:

Samera Esmeir. "On Making Dehumanization Possible." *PMLA*, vol. 121, no. 5 (2006). pp. 1544-1545.

في استقبال الزيارات. وبدلًا من ذلك، ترسم قصة "الزيارة" بإيجاز، وبسخرية تراجيدية، انسلاخ الابن عن والده، وهو الذي لم يجد طريقه إلى الحلّ. هذا الانسلاخ جرى توضيحه أكثر في قصة أخرى في المجموعة القصصية، أناقشها في ما يلي.

في مثل هذه الروايات عن المعاناة اليومية للمعتقلين وعائلاتهم، والانتهاكات التي يتعرّضون لها، يعمل الاعتراف على مستويات عدّة؛ إذ يُعرض على المستوى السردي بصيغة مجازية ضمن محتوى الرواية وبنيتها. ويظهر الاعتراف بهذا المعنى مرارًا وتكرارًا كعملية محفوفة بالمخاطر تحاول من خلالها شخصيات صموئيل إعادة صوغ هويتها، وتأسيس صلتها بالآخرين، والتعبير عن الشعور بكرامتها وإنسانيتها وهشاشتها. وفي كثير من الأحيان، لا تصل عملية ترسيخ الذات بوصفها ذاتًا تتمتّع بالكرامة الإنسانية، لكنها ضعيفة، إلى جني ثمارها الكاملة، كما أنّ القصص تنتج وعيًا عميقًا بخطورة الاعتراف الفاشل، سواء أكان ذلك ضمن سردياتها أم لدى القارئ[29].

يُقدَّم الاعتراف أيضًا، على مستوى التأويل واستجابة القرّاء، على أنه لقاء يُجبَر القارئ من خلاله على إدراك أوجه الهشاشة الجسدية والنفسية المختلفة لدى الشخصيات، وتفسيرها. مثلما يجب على منظمات حقوق الإنسان أن تعتمد على الاعتراف السياسي بالانتهاكات التي تسلّط الضوء عليها، ومن ثمّ تثير التعاطف أو تجذب انتباه جمهورها المستهدف، سواء أكان حكوماتٍ أم منظماتٍ غير حكومية أم مواطنين أفرادًا، كذلك تفعل أعمال أدبية مثل أعمال صموئيل التي تعتمد على "آفاق توقعات" قرائها، وتحوّلها أيضًا[30]. ويُترك القارئ في قصة "الزيارة" ليستنتج سبب اعتقال سعد، ومع توالي الأحداث والسرد، يتوقّع القارئ أن يكون أول لقاء بين الوالد والابن مؤثّرًا وعاطفيًا. وعندما لا يتحقّق

(29) كما لاحظت هارلو، تتعارض "مشاهد الاعتراف" في كتابات السجن عادةً مع أيٍّ من أشكال السرد أو الإحياء الأيديولوجي أو الانغلاق. ينظر:

Barbara Harlow, *Barred: Women, Writing, and Political Detention* (Hanover, CT: Wesleyan University Press, 1992), pp. 72-73.

(30) Hans Robert Jauss, "The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding," in: James L. Machor & Philip Goldstein (eds.), *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies* (New York: Routledge, 2001), pp. 7-28.

مثل هذا اللقاء، بسبب رفض خلدون الصارخ لوالده، فإن القارئ يُضطرّ إلى تغيير مستويات فهمه للقصة من أجل "جسر" المسافة بين "الأفق الغريب للنصّ" والتفسير الخاص به[31]. وكما هو حال سعد، يعاني القارئ صعوبة الاعتراف، لكن هذه المعاناة تكمن في التعرّف إلى العواقب الاجتماعية والنفسية التي تتجاوز مسألة رفض الابن غير المتوقّع لوالده. وتدفع هذه العملية القرّاء إلى الانخراط في عملية تعاطف تسمح لهم، كما تشير لين هانت، بالتعرف إلى أنفسهم في الشخصيات و"الشعور بالمشاعر ذاتها التي تشعر بها الشخصيات"[32]. وفي الوقت نفسه، فإن الاستنتاجات غير المعلنة لقصص صموئيل، فضلًا عن القصص القصيرة للجباعي التي سأتناولها لاحقًا، تشتمل على "أدوات سردية تنكر مسألة الرضا، وتولّد تفاعلًا نقديًا مستدامًا"[33].

وفي قصة "الزيارة" وقصص أخرى، يقترح صموئيل أشكالًا متنوعة ومؤلمة من الاغتراب والهشاشة في التجارب اليومية للسجناء السياسيين وعائلاتهم. وتحاكي قراءة مثل أعمال أدب السجون هذه، عملية الاعتراف النقدي المشابهة لتلك التي اقترحها تورنر وبتلر. وينخرط القراء في "حوار للتواصل الأدبي" يرتكز على أساس عملية الاعتراف بأشكال الاغتراب والاختلاف، وهي عملية سياسية بطبيعتها[34]. وكي يكون فهمنا الأدبي أكثر شمولًا من ناحية الحوار، فإننا نبحث عن غير المتوقّع الذي يختلف عن أفق افتراضاتنا التقليدية، ثم نتعرّف إليه.

ونظرًا إلى أن آفاقنا التفسيرية تتوسّع أو تتحوّل من خلال النصّ الذي نقرؤه، أصبحنا ندرك أن انتهاكات حقوق الإنسان يمكن أن تولّد أشكالًا وموضوعات من الهشاشة تتجاوز تلك التي تُعدّ تقليديًا الشغل الشاغل للقانون الدولي لحقوق الإنسان. فمن خلال كلمات خلدون، نتذكر أن الاعتقال السياسي التعسّفي لا يؤدّي إلى المعاناة الجسدية والألم العاطفي للمعتقل السياسي شخصيًا

(31) Ibid., p. 7.

(32) Lynn Hunt, *Inventing Human Rights: A History* (New York: W. W. Norton, 2007), p. 61.

(33) James Dawes, *The Novel of Human Rights* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018).

(34) Jauss, p. 9.

فحسب، بل إنه يشمل أيضًا الأسرة والمجتمع كله، وينجم عنه تبعات لا حصر لها تشتمل على المحاكمات والمحن الأخرى. ومن خلال هذا التفاعل بين الهشاشة والاعتراف والتفسير، يلِج القارئ في صورةٍ من التربية العاطفية، ويصبح على دراية بتجارب السجناء السياسيين من خلال استعادة ذكريات المشاعر التي تولّد بدورها تعاطفًا مع أبنائهم وعائلاتهم، مثل الاستجابات التي حدثت تجاه هشاشة أطفال درعا ومعاناتهم.

## الهشاشة اللاإنسانية

تتجلّى مفاهيم الاعتراف والهشاشة والعاطفة معًا في مجموعة الجباعي أصابع الموز، وهي مجموعة من القصص كتبها خلال السنوات العشر التي أمضاها في السجن، تُقدّم طيفًا من السرديات التي تجرّب شكليًا؛ إذ تتأرجح هذه القصص بين الواقعية الاجتماعية والرمزية السريالية، وهي طريقة سردية "تقول شيئًا بينما تعني شيئًا آخر"[35]. وينتج من هذا التذبذب من نمط أسلوبي إلى آخر داخل الحيز السردي نفسه إحساسٌ بأن بعض القصص لا تزال غير مكتملة، وربما لا يزال هناك الكثير مما يمكن قوله. ويرى شوقي بغدادي، الذي كتب مقدمة هذه المجموعة القصصية، أن افتقار القصص إلى الأسلوب الموحد يدلّ على نوع من القلق الوجودي الذي يتخلّل عمل الكاتب، وهذا سببه أنّ الكتابة حصلت في بيئة السجن[36].

في القصة التي تحمل عنوان المجموعة ذاته، "أصابع الموز"، يروي الجباعي، شأنه شأن صموئيل، حكاية اغتراب بين الأب والابن بسبب الاعتقال السياسي.

---

(35) غسان الجباعي، أصابع الموز (دمشق: وزارة الثقافة، 1994)؛

Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1970), p. 2.

ويلاحظ فليتشر أنّ التحليل الأدبي للرمزية يجب أن يكون دائمًا على دراية بـ"الدلالات السياسية" المتجذرة في الفهم اليوناني للمصطلح لأنّ "الرقابة قد تُنتج طرائق موارِبة من التعبير"، وهي نقطة وثيقة الصلة بتفسير النصوص المتعلّقة بالاعتقال السياسي، مثل قصص الجباعي القصيرة وأعمال أخرى ضمن أدب السجون السوري. ويرى أيضًا أن السخرية من صيغ "الرمزية المكثفة". ينظر:

Ibid., p. 230.

(36) شوقي بغدادي، "المقدمة"، في: الجباعي، ص 13.

تبدأ القصة مع المعتقل زياد الذي يخبّئ بعناية بعض أصابع الموز التي حصل عليها من أحد زملائه المعتقلين، والتي تلقّاها زميله بدوره هديّةً من أقاربه الذين زاروه. فيقول زياد لرفاقه إنه يحتفظ بالموز لابنه الذي سيزوره قريبًا مع زوجته. وعندما يأتي موعد يوم الزيارة المرتقب أخيرًا، يتلاشى الأمل باللقاء عندما لا تظهر عائلته بين الزائرين. وبعد أيام عدّة، يتحوّل لون أصابع الموز إلى الأسود، وتتحطم نفسية زياد، ويغرق في حالة من الكآبة التي يصوّرها النصّ من خلال خروجه اللحظي عن التقدم الخطي للسرد. ويتخيل زياد سلسلة من السيناريوهات التي يحدث فيها شيء مروّع لزوجته وابنه، ما منعهما من زيارته. وفي وقت لاحق، يخرج زياد من دوامة حزنه، ومن ثم يبوح لصديقه محمد بالسبب الحقيقي وراء رغبته في إعطاء ابنه الموز.

يبدأ زياد بوصف مشهد في المدرسة، يطلب فيه أحد المدرّسين من الطلبة أن يغمضوا أعينهم ويتمنّوا أيّ شيء، على أمل أن تتحقّق أمنياتهم. عندئذ، يطلب أحد الصبيان، وهو "ابن أحد المعتقلين"، الحصول على الموز بدلًا من الإفراج عن والده. أخيرًا، تظهر القصة الحقيقية الكامنة وراء رغبة زياد في الاحتفاظ بالموز، لتكون من نسج خياله ليس إلّا. إن التأرجح بين الحقيقة والوهم في هذه القصة يجعل من غير الواضح إن كان ابنه سيزوره فعلًا أم لا، فقد ظلّ سجينًا مدة طويلة، بحيث ما عاد قادرًا على التمييز بين الواقع ورحلاته العقلية الخيالية. ويقول صديقه محمد في القصة إن الموز لم يكن له وجود على الإطلاق، ومن ثمّ تساهم حقيقة هذا الكشف في السياق السردي في مساعدة القارئ في إدراك مستويات الهشاشة العاطفية والنفسية الحادّة التي يعانيها زياد، والتي جعلت منه غارقًا في بحر من الأوهام. ولمّا كان زياد معتقلًا سياسيًا، فهو عاجز عن إعالة أسرته، وغير قادر على تلبية رغبة ابنه في الحصول على قطعة من الفاكهة، ومن ثمّ فهو لا يملك سبيلًا ليكون له "الحقّ في أجر عادل ومُرضٍ يكفل له ولأسرته عيشة لائقة بالكرامة البشرية"، كما تنصّ المادة 23 من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. إنّ الاعتراف بمعاناة زياد الناجمة عن فقدانه وأسرته الكرامةَ الإنسانية، واعتقاله وإبعاده عن ابنه؛ كلُّ ذلك يثير في نفس القارئ تعاطفًا مع شخصيات الحكاية ومحنتها.

تصوّر قصة الجباعي "الغول والزغلول" أيضًا إخفاق الاعتراف بسبب عجز المعتقل عن التمييز بين الواقع والوهم الناتج من أوضاع الاعتقال. وتمثّل هذه القصة، إلى جانب قصته "مذكرات برميل"، تحوّلًا إلى أسلوب تصوير أكثر سريالية بصورة صارخة، وفي بعض الأحيان يكاد يكون مجازيًا ساذجًا؛ إذ يبدو في الحكاية أن الراوي ينحدر رويدًا رويدًا نحو الجنون، في إطار أسلوب سردي يبدو مفكّكًا، محاولًا سرد علاقته بغولٍ طفلٍ يعتقد أنه معتقل معه. يصادق الراوي الغول، خلافًا لزملائه السجناء الذين، على ما يبدو، لا يستطيعون رؤية هذا المخلوق في البداية، ولا يعترفون به. ولا يتّضح في بداية القصة إذا ما كان هذا الغول أحد زملائه السجناء الذين تعرّضوا للتشويه نتيجة للتعذيب، أم أنه مجرد شبح من نسج خيال الراوي. لكن في وقت لاحق من الحكاية، يدرك الراوي أن زملاءه السجناء الآخرين يعتقدون أن هذا الغول ليس إنسانًا في الحقيقة.

ولا يصف الراوي بلغةٍ غير مباشرة آثار الاعتقال في شخصه بصفته إنسانًا فحسب، وإنما في الغول بوصفه شخصية غامضة متوحشة وغير بشرية، يبدو أن وجودها في الواقع محلّ نقاشٍ لدى مجتمع السجناء في القصة، وتظلّ مسألة من هو الغول أو ما هو أمرًا غامضًا في بداية القصة على نحو خاصّ. ويمكن أن ينظر القارئ إلى شخصية الغول على أنها إنسان معتقل أو شخصية تشبه المرآة للراوي أو مجرد وهم. وتظلّ حقيقة هذا الغول غامضةً في هذه الحكاية، حتى عندما يسخر منه زملاؤه السجناء في وقت لاحق بسبب اعتقاده وجود الغول.

يترك الجباعي مسألة أصل الغول الإنساني وإنسانيته موضع التأويل، ويقدّم لنا صورة للمعتقل السياسي تقزّمت إلى أن أصبحت مسخًا بشريًا. وقصته المجازية هذه "تقوّض معنى الإنسانية"، و"تعمل وسيلةً لوصف ما لا يمكن وصفه، أو التعبير عن حالة وحشية غير بشرية"، لكن في سياق الاعتقال السياسي والانتهاكات المستمرة لحقوق الإنسان للسجناء السياسيين، حتى شخصية الوحش الأسطوري، الغول، تتضاءل وتُدمّر[37]. وفي إشارة إلى وحشية أفراد الأمن ورفاقه المعتقلين، يتحدث الراوي عن الغول، وحجمه "العملاق"، وكيف

(37) Jeremy Tambling, *Allegory* (New York: Routledge, 2009), p. 92.

"أصبح حجمه مخزيًا" الآن لضآلته بعد أن "عصروه"[39]. ومن خلال هذه الإشارة الموجزة إلى تعذيب المعتقلين، تذكّر هذه القصة القارئ بأن الاعتقال السياسي والتعذيب هما محاولة من الدولة لجعل الإنسان كائنًا غير بشري، ومخلوقًا غير مُعترف بحقوقه وهشاشته. ويتضاءل الراوي والغول معًا في هذه القصة ليصبحا في حجم حياة تراها الدولة "غير حقيقية"؛ حياة عارية يمكن أن يستهدفها النظام على نحو أكثر سهولة بالعنف وانتهاكات حقوق الإنسان التي لن تعترف بها الدولة أو المواطنون مطلقًا، تمامًا كما يرفض بعض زملاء الراوي الاعتراف بوجود الغول أو إنسانيته المحتملة[39].

وعندما يدّعي الراوي والغول أنّهما يعتنيان بزغلول (أو فرخ حمام)، يصبح الأخير محور علاقتهما. ويرفض الراوي الاعتراف بأنّ الزغلول هو في واقع الأمر مجرد لوحٍ من الصابون، كما يقول له زملاؤه باستمرار:

> هل من المعقول أنهم جميعًا مخطئون، والغول وأنا على حق؟ إنهم مجموعة من الرجال العاقلين ... المثقفين ذوي الخبرة ... ألم يسبق لهم أن رأوا زغلولاً في حياتهم؟ ألا يتوقون لرؤيته بعد كل تلك السنوات؟ أم يغيّر السجن المفهومات والعقل ... قد أكون مخطئًا ... أنا ... مخطئ لا محالة، وربما كان ذاك لوحًا من الصابون، ولكن ... ولكنّهم ... إنه زغلول... والله إنه زغلول حقيقي ... لقد سمعت صوته بأذني، ورأيت عينيه بأمّ عيني هاتين ... هل تغيرت الزغاليل إلى هذه الدرجة ... أنا لم أرها أو أسمع صوتها لسنوات[40].

ومع إصراره على وجود الغول والزغلول؛ يلاحظ الراوي أن السجناء الآخرين، بدافع السخط من سلوكه، على ما يبدو، قد طردوه من زنزانة السجن الجماعية. وعلى الرغم من أنه كان في البداية يشعر بالسعادة نوعًا ما بعزلته، فإنّ حدثين مأساويّين وقعا في نهاية الأمر، حيث يحكي الراوي كيف أن الغول قتل الزغلول عن طريق الخطأ. ومن ثم، يختتم الراوي القصة في اليوم التالي عندما يكتشف أن الغول قد مات وهو في سنّ الخمسين، ومن المحتمل أنه مات متحرًا، في إشارة

---

(38) الجباعي، ص 59.

(39) Butler, p. 33.

(40) الجباعي، ص 77. (علامات الحذف من النص الأصلي)

أخرى إلى أن الغول، على الرغم من عدم اقتناع السجناء الآخرين أو تصديقهم، كان إنسانًا بعد كلّ شيء.

في قصة "الغول والزغلول"، يقدّم الجباعي صورةً لراوٍ معتقلٍ فقد قدراته العقلية، وصورةً لشخصية أخرى غامضة، وهي الغول. يمكن تفسير وجود الغول بوصفه شخصية من وحي خيال معتقل تسربل في حبال الجنون، ويمكن أيضًا أن نراه معتقلًا تضاءل إلى أن أصبح مخلوقًا ضعيفًا، شخصية غير إنسانية لكنها طفولية، تشير إلى دور الدولة السورية في الانتهاكات الصارخة لحقوق المعتقلين وتجريدهم من إنسانيتهم. ويُصوَّر الراوي على أنه شخص يعيش في عالم من الأوهام، ويبدو أنه عاجز عن الاعتراف بالحقيقة التي يعرفها السجناء الآخرون ويلمّحون إليها في القصة، وهي أن الغول ليس غولًا على الإطلاق، والزغلول ليس صغيرَ حمامة، بل هو مجرّد لوح من الصابون. وفي الوقت نفسه، إن صورة الراوي وصورة الغول في الحكاية تذكّران القارئ بأن الوقائع القاسية والمؤلمة للاعتقال السياسي تجعل المحتجزين دون البشر أو كائنات غير بشرية. إن حكاية الجباعي هذه تجعلنا ندرك حقيقة أن وحشية الاعتقال تؤدّي إلى تقويض إحساس الفرد بنفسه، وبإنسانيته، وبواقعه أيضًا. ويمكن ربط عدم الاعتراف بالغول، بوصفه إنسانًا، بالمشكلة التي تتمحور حول من الذي يُعترف به كائنًا يتمتع بحقوق الإنسان. وهنا، يُعدّ الغول المعتقل غير بشري، ومن ثمّ ليس هناك اعتراف بحقوقه، ولا سبيل لاستعادتها. وعندما يتحر الغول، يستمرّ الراوي، على الرغم من كونه إنسانًا صريحًا، في الذبول داخل السجن، ويصل إلى مرتبة المخلوق الذي تظلّ حقوقه غير معترف بها، تمامًا مثل الغول.

تعكس قصة الجباعي تقليد أسلوب الرمزية وشيوعه في أعمال كتّابٍ سوريين آخرين، مثل كاتب القصة القصيرة زكريا تامر والكاتب المسرحي سعد الله ونّوس. في مثل هذه الأعمال، مثل قصّة تامر "النمور في اليوم العاشر" (1978) ومسرحية ونّوس "الملك هو الملك" (1977) يستخدم الكاتبان شخصيات حيوانية أو شخصيات تاريخية مجرّدة، لتقديم نقد مشفّر للنظام وأشكال القمع السياسي. ويقترن هذا النقد المجازي في أعمال الكتّاب الثلاثة بالسخرية بوصفها

"استراتيجية استطرادية تعمل على مستوى اللغة والشكل" توفّر "حافة نقديّة"، بحسب تعبير ليندا هتشيون[41].

إن تركيز الجباعي على أسلوب السرد المجازي الساخر لتصوير تجربة الاعتقال السياسي ظهر جليًا في قصته "مذكرات برميل"، وهي قصة تُروى من وجهة نظر برميل، كان يُستخدم في تهريب الأسلحة، واعتُقل مع مجموعة من المعارضين السياسيين المناضلين. وفي هذه القصة، ليس الراوي إنسانًا أو حيوانًا أو وحشًا، بل هو شيء جامد يصوّر الحالة اللاإنسانية للمعتقل السياسي. ومع ذلك، تبقى مسألة إذا ما كان البرميل إنسانًا في واقع الأمر أم لا، لغزًا بين أسطر الحكاية. يصف البرميل، في إشارة إلى أنه ربما كان بشريًا في وقت ما، تقريرًا لأجهزة الأمن يوضح فيه بصورة مفصّلة أحوال اعتقاله واستجوابه برفقة رجل آخر. وباستخدام تقنية الحذف مؤشّرًا إلى الرقابة الذاتية أو الصمت، يقول الراوي في هذه الحكاية: "كنت إنسانًا، ثم تحولت إلى برميل، ثم إلى '...'.... عذرًا، لم أكن إنسانًا تمامًا ولم أتحوّل إلى برميل حقيقي"[42]. وبينما يصف البرميل عملية اعتقاله، فإنّه يسخر من هذا الوضع، ويتساءل كيف أصبح معتقلًا سياسيًا، وكيف أعيدت أنسته، لأنه صار معتقلًا.

بعد أن يتذكر الشكوك الأولية لزملائه السجناء في انتماءاته السياسية، يقول: "من المفترض أن تنتهي قصتي لأن البرميل لا يتحدث ... ولا يفهم، ولا يستطيع أن يحمل قلمًا ويكتب '...' ولكن ما الذي حدث لي بعد ذلك ... كما أنه من ذا الذي يستطيع الجزم بأنني أنا المتكلم أو الكاتب"[43]. وعلى الرغم من أن البرميل لا ينبغي له أن يكون قادرًا على الكلام، وأنّ علامات الحذف في خطابه تشير إلى صورةٍ من الرقابة الذاتية، فإنّه يحاول سرد قصته بدلًا من إسكاته تمامًا.

---

(41) Linda Hutcheon. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London: Routledge, 2005), pp. 4, 10.

تقول ليندا هتشيون في كتابها هذا "إن حافة السخرية هي دائمًا حافة اجتماعية وسياسية. السخرية تعتمد على التفسير. ويحدث ذلك في المساحة الصعبة التي لا يمكن التنبؤ بها بين التعبير والفهم". هذه الحافة الساخرة يمكن أن تحرّض أو تستحث نوعًا من المنظور النقدي. (المترجم)

(42) الجباعي، ص 115. (علامات الاقتباس والحذف من النصّ الأصلي)

(43) المرجع نفسه، ص 123. (علامات الاقتباس والحذف من النصّ الأصلي)

وبينما يفعل ذلك، يكشف عن هشاشته الجسدية المطلقة في أثناء اعتقاله، إذ يجد نفسه في البداية متروكًا خارج الزنزانة العامة ليركله الحراس بين الحين والآخر، ويكابد الأذى البدني بلا أيّ فعل، وهو أذى يشير جليًا إلى أشكال التعذيب التي يتعرّض لها المعتقلون.

وفي النهاية يتحول البرميل إلى دلو صغير بسبب نقص المياه. ويصف لنا، بصفته دلوًا، كيف كان يُستخدم في مهمات مختلفة، مثل حمل الماء والغسيل، وقلبه رأسًا على عقب ليصبح مقعدًا صغيرًا. ويتحمّل الدلو كلّ هذه الإهانات بصبرٍ، إلى أن يضعه السجناء في الحمام ويستخدموه إما دلوًا للماء أو مرحاضًا، في وضع مذلّ ومُهين. أخيرًا، في أحد الأيام، يقف أحد السجناء عليه ليصل إلى شيء ما، فيتصدّع أحد جوانب البرميل – الدلو، ويدرك عندئذ أنه تعرّض لـ"ضربة قاتلة في المعدة"[44]. ويرى بعدئذ أحد السجّانين أنّ الدلو مكسور، فيلقي به في سلة المهملات، لينتشله بعد ذلك أحد السجناء، ثم يقطّعه إلى أشلاء. في النهاية، استُخدم البرميل – الدلو حطبًا للحرق، ليتحوّل إلى رماد وغبار – هذا تذكير مؤلم بأنّ "انتهاكات حقوق الإنسان تقطع وتدمّر الشروط التي تجعل التجسيد وتحقق الذات والوجود أمورًا ممكنة"[45].

في قصتَي "الغول والزغلول" و"مذكرات برميل"، يؤكد الجباعي وجود شخصياتٍ غير بشرية لإثارة القارئ وحثّه على الاعتراف بوحشية انتهاكات حقوق الإنسان، بما في ذلك التعذيب، والاعتقال إلى أجل غير مسمى، وحرمان الحقوق المستحقّة، بسبب استخدام الدولة الاعتقالَ السياسي. ويعمل التركيز الساخر على الشخصيات غير البشرية، على إبراز الهشاشة الإنسانية والجسدية والنفسية للمعتقل السياسي[46]. ومن الناحية السردية، يُعدّ الغول والبرميل تذكيرًا

(44) المرجع نفسه، ص 128.

(45) Turner, p. 27.

(46) كما تلاحظ هتشيون، السخرية "حركة تفسيرية ومقصودة" من حيث إنّ القارئ، بوصفه مفسّرًا، يجب أن يصنع أو يستنتج "معنًى إضافيًا مختلفًا عمّا هو مذكور، مع موقفٍ تجاه كلٍّ من المذكور وغير المذكور". وهكذا، فإنّ وجود السخرية في السرد يضيف شيئًا إلى أشكال الاعتراف التي يخضع لها القارئ. ينظر:

Hutcheon, p. 11.

مجازيًا بأن أولئك الذين أصبحوا غير بشريين بسبب الاعتقال، محرومون من حقوقهم الأساسية، بما في ذلك حقهم في عدم التعرّض للتعذيب، أو المعاملة، أو العقوبة القاسية، أو اللاإنسانية، أو المهينة، كما تنصّ المادة 5 من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. وهذا الحرمان يمكن أن تنجم عنه نتائج مميتة. عند تقديم الكاتب للمعتقل السياسي على هيئة غول أو برميل، فإنه يعزّز الفكرة القائلة إنّه على الرغم من تجاهل الدولة السورية لحقوق المعتقلين السياسيين، فإنّ المعتقل لا يزال "يملك حياةً تستحق الاعتراف بها"، ومن ثمّ يملك حياةً ينبغي إعلان الحداد عليها إذا ما أُزهقت[47].

## مخاطر سوء الاعتراف

إلى جانب تصوير شخصيات غير بشرية، وشخصيات شبيهة بالأطفال في بعض الأحيان، فإن العديد من أعمال أدب السجون السوري تعرض قصصًا عن الاعتقال بالخطأ؛ أي عندما يُعتقل المواطنون، بمن فيهم الأطفال، بسبب خطأ في الهوية أو لمجرد وجودهم في المكان والزمان الخطأين. هنا يُسيء رجال الأمن الاعتراف بهؤلاء المواطنين، ويعدّونهم معارضين سياسيين، ومن ثمّ فإنهم يتعرّضون للعواقب الوخيمة نفسها، ويعانون انتهاكات حقوق الإنسان ذاتها التي يتعرّض لها معارضو النظام. في قصة قصيرة لعبد السلام العجيلي بعنوان "راكي وأمه"، يُعتقل صبي صغير مع والده، لأنّ ثلاثة معارضين سياسيين هاربين من بطش النظام، استخدموا منزلهم مخبأً[48]. لم تعترف السلطات الأمنية بأنّ راكي، وهو طفل صغير، ووالده، لم ينخرطا في أيّ نشاط سياسي معارض. ومع ذلك، أُخفي الأب قسرًا، ولم يرَه راكي مرة أخرى، وراكي نفسه سُجن من دون محاكمة طوال مرحلة المراهقة وأوائل الشباب. وعندما يُفرج عنه أخيرًا، يقرّ ويعترف على نحو ساخر بأن الدولة السورية هي صلته الوحيدة بالعالم الخارجي، ومن ثمّ أصبحت بمنزلة "أمه". لقد نسي والدته الحقيقية تمامًا، وبات الشيء الوحيد الذي يتذكره عن والده هو شاربه. وقبل أن يصبح حرًا تمامًا، يتعيّن عليه أن يؤدّي واجبه تجاه

---

(47) Butler, p. 34.

(48) عبد السلام العجيلي، مجهولة على الطريق (لندن: رياض الريس، 1997).

"أمه"، الدولة، بوصفه مواطنًا سوريًا. قبل مغادرته السجن مباشرة، تُجنّده الدولة وتُجبره على الالتحاق بالخدمة العسكرية الإلزامية؛ الدولة ذاتها التي انتهكت حقوقه في افتراض براءته وعدم تعرّضه للاعتقال القسري، كما هو منصوص عليه في المادتين 9 و11 من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان.

يُسجن الطفل الهش في قصة العجيلي بصورة مجحفة مدة خمس عشرة سنة، وهو ما يُعدّ انتهاكًا صارخًا لحقوقه، ثم يُترك ليعاني أكثر بإجباره على أداء الخدمة العسكرية الإلزامية للدولة التي اعتقلته. يروي راكي قصة حياته عندما كان مجنّدًا لأحمد، وهو خادم في المقهى الذي كان راكي ينام فيه خلال عطلاته من الخدمة العسكرية، لأنه ليس لديه مكان آخر يذهب إليه. لم يصدّق أحمد قصة بطل الحكاية تمامًا، ولم يستوعبها، ما جعل راكي ينهي قصته بالضحك ثم البكاء على عبثية وضعه. يحصل القارئ على الانطباع المزعج ذاته الذي تشكّل لدى أحمد؛ فالاضطهاد التعسّفي الذي تعرّض له راكي، والأسباب العبثية التي أدّت إلى معاناته هذه، كان منبعها في المقام الأول سوء الاعتراف الذي أدّى إلى اعتقاله ووالده. وفي الوقت ذاته، تثير قصته المأسويّة تعاطف كلٍّ من أحمد وقرّاء القصّة، وتسلّط هشاشة بطل الحكاية الضوء على إخفاق المؤسسات السياسية وهشاشتها، أكانت تلك التابعة للدولة السورية أم للنظام الدولي لحقوق الإنسان التي تهدف إلى حماية الأطفال والشباب[49].

ويتخلّل العبث وسوء الاعتراف أيضًا مسرحية اسمندر "الرجل العاري"[50]. وفي إشارة واضحة إلى رواية كافكا **المحاكمة**، تسخر المسرحية من العدالة الاجتماعية والسياسية من خلال تصوير محنة رجلٍ لا يذكر اسمه، يقاطع سير أعمال المحكمة الروتيني، ويطالبها بالاستماع إلى شكواه. وكما يتّضح من خلال تطور أحداث المسرحية، فإن الرجل العاري ليس سوى السيد المسيح عقب صلبه مباشرة. ومع ذلك، لم يعترف القاضي وموظفو المحكمة بمكانته بأنه المسيح في بداية المحاكمة، وفي ما بعد رأوا أنّ هذا الوصف تحديدًا فعل

(49) Turner.

(50) وديع اسمندر، **الرجل العاري** (بيروت: دار القدس، 1979).

تخريبيّ وخطر. يبدأ الفصل الأول من المسرحية بدخول الرجل المجهول، الذي يدّعي أن المحكمة يجب أن تتعرف إليه، وتنظر في قضيته على الفور. ويبدأ بخلع ملابسه عبثًا ليكشف عن جروح صلبه، وليتمكّن الحاضرون من التعرّف إليه، لكنّ المحكمة بدلًا من النظر في قضيته، تُخضعه للمحاكمة. ومع تطوّر حبكة المسرحية، يكشف موظف في المحكمة أن المدّعي الذي يشار إليه الآن باسم "المتهم"، قد مَثل بالفعل أمام المحكمة، وشأنه شأن المعتقلين السياسيين لديه ملفّ في أرشيف الأجهزة الأمنية التابعة للحكومة، وقد صُلِب لهذا السبب.

بعد أن بدأ القاضي بقراءة ملف الرجل، اتّهم بطلَ الرواية، السيدَ المسيح، بارتكاب سلسلة من الجرائم، بما في ذلك ممارسة مهنة الطب من دون ترخيص، وتزعّمه "منظمة سرية"، والتوجه نحو إحداث اضطرابات عامة بدفعٍ من أعداء الدولة. وعلى الرغم من أن الرجل العاري يحاول الإدلاء بـ "اعتراف" للجمهور، فإنّه يرفض الإقرار بالتهم المنسوبة إليه، ثم يعلن أنّه جاء ليتهم المحكمة نفسها بجريمة لم يُفصح عنها في البداية. وعندما يناشد الجمهور للحصول على دعمه، تأخذه الشرطة السرية موقّتًا إلى السجن، وتُخرج الجمهور من المحكمة أيضًا.

يبدأ الفصل الثاني مع عودة الرجل العاري إلى المحكمة، وتأكيد القاضي أنّ بطل الرواية ميت في حقيقة الأمر، على الرغم من وقوفه أمام الجمهور. والحلّ الأمثل الذي يراه القاضي لوجود هذا الرجل هو إخفاء مقتله، كي تتمكن المحكمة من الاستمرار على ما هي عليه. وعندما يرفض بطل الرواية التعاون مع المحكمة، تبرز لائحة جديدة من الاتهامات الموجهة إليه، ويصرّ موظفو المحكمة على وجوب إجراء محاكمته سرًا. ومع تطوّر فصول المحاكمة، يتّضح المزيد من الدلائل التي تشير إلى أن الرجل هو بالفعل السيد المسيح؛ إذ إنّ عمره نحو ألفَي عام، وجرى صلبه بحسب اعترافه المعلن، وهو متهم أيضًا بالتشرّد. يأمر القاضي عندئذٍ باستدعاء شاهد وثلاث شخصيات أخرى تابعة للسلطة (وهم شاب وزعيم ديني ورجل أعمال). كان الشاهد، بوصفه مخبرًا حكوميًا، قد أفاد سابقًا أنّ المدّعي المحتج يشكّل خطرًا على الشعب لأنه يدعو إلى العدالة والمساواة والثورة، ولأنه شكّل منظمة سرّية اجتذبت العديد من الأتباع من أفراد الشعب المضطهدين في البلاد. ثم يناقش الأفراد الثلاثة التابعون للسلطة كيفية الاستفادة

منه لأغراض الدعاية للدولة، ومن ثمّ تولّي منصب القاضي وسلطاته، لذا فإنهم يتخذون قرارًا يقضي بوجوب عودة الرجل العاري إلى صليبه الخفي لأنه يعرقل مخططاتهم. وهكذا يعود الرجل العاري إلى صليبه مرتديًا ملابسه بالكامل، وتستأنف المحكمة القضية الأصلية التي عطّلها دخول بطل الرواية.

وكما هو الحال في مجموعة القصص القصيرة لزكريا تامر **النمور في اليوم العاشر**، و**المتهم**، يقدّم اسمندر في "الرجل العاري" حكاية سياسية عبثية تتضمن موضوعَي الهشاشة وسوء الاعتراف؛ إذ ينزل المسيح عن صليبه محاولًا تحقيق العدالة في قضية قتله، ولكنه يفعل ذلك أمام محكمة صورية في ظلّ نظام سياسي يحكمه القمع والنفاق والفساد، ويبدو جليًا أنه عاجز عن الحصول على محاكمة عادلة. ويشير النص المسرحي أيضًا إلى المحاكمات الميدانية العسكرية الطارئة والسرّية للمعارضين السياسيين للنظام السوري؛ حيث يُخرَج الحضور من المحكمة، ويُقدّم ملف يضمّ مجموعةً من الاتهامات الغريبة، ويُستدعى شهود الزور، ليعود الرجل العاري في نهاية الأمر إلى مكان صلبه السابق، مرتديًا كامل ثيابه هذه المرّة، في إشارة إلى إخفاء الجرائم المرتكبة في حقه وحق جسده تحت هذه الثياب. إن مسرحية اسمندر – مثلها مثل كثير من النصوص الأخرى التي تُدمج فيها الرمزية التاريخية والاجتماعية مع المحاكاة الساخرة والعبثية – هي مثال آخر على استخدام اللغة المجازية في تمثيل الواقع السياسي ونقده، فبدلًا من الكتابة عن تجربته الشخصية في الاعتقال والخضوع للمحاكمة، يقدّم لنا اسمندر صورةً ساخرةً لشخصية المسيح المقدسة والضعيفة التي تواجه النظام القضائي والسياسي السوري، لكن هذا الأخير يهزمها، ويخفق في التعرّف إلى حقيقة هذه الشخصية.

كما رأينا في قصة "الزيارة" لصموئيل، وفي هذه المشاهد المروعة، هناك حكاية متكرّرة تتمثّل في الإخفاق في الاعتراف بين أقارب الدم، بعد فترات طويلة من الاعتقال السياسي[51]. يتم التطرّق إلى إخفاق الطفل في التعرّف إلى

(51) ينظر على سبيل المثال: فرج بيرقدار، **خيانات اللغة والصمت** (بيروت: دار الجديد، 2006)؛ ورواية: مالك داغستاني، **ثُوار الحرية** (دمشق: دار البلد، 2002).

والده في قصة مؤثرة بصورة خاصّة، بعنوان "الرجل الذي لم يعد أبًا" في مجموعة صموئيل القصصية **رائحة الخطو الثقيل**، التي تستحضر على نحو عاطفي الآثار الشخصية والسياسية المدمّرة التي تنجم عن سوء الاعتراف. ويعود صموئيل إلى موضوع الآثار الطويلة الأمد والبعيدة المدى المترتبة على إقصاء الطفل بعيدًا عن والديه الناجم عن الاعتقال السياسي. ويقدّم الراوي بضمير المتكلم خطابًا مباشرًا للقارئ وهو يروي القصة الكوميدية المأساوية لزميل سابق في السجن، حيث يسأل في بداية القصة:

> هل حدث معك أن اكتشفت فجأة أنك لست أبًا لابنك؟ وقبل أن تتسرّع في الجواب، أودّ الإيضاح بأنني لا أقصد بـ"الاكتشاف" ما يحدث في الأفلام المصرية، حين ينادي البطل ابنه الشاب وهو على فراش الموت، فيكي وينوح ويندب أمامه، ثم يخبره بتراجيدية شكسبيرية بأنه "ليس أباه. بل أمه!" ... لا أقصد هذا بالطبع. بل أعني هل حدث معك ما حدث مع "نذير رحيم العمر" الذي اكتشف فجأة أنه لم يعد - بعد أن كان- أبًا لابنه؟[52].

يشدّ الراوي القراء إلى القصة من خلال مخاطبتهم كما لو كانوا يخوضون معه نقاشًا عفويًا. ويعزّز هذا الخطاب الحواري الحياة الاعتيادية اليومية، وواقعية هذه القصة. ويؤطّر صموئيل حكايته عن وعي كامل، من خلال صورة سرديّة متعدّدة الأصوات، يكشف من خلالها الآثار النفسية والعاطفية التراجيدية الناجمة عن الاعتقال السياسي، وأوجه الهشاشة المختلفة لكلٍّ من المعتقل وعائلته[53].

ولا يشدّد الراوي على فكرة أنّ نذيرًا كان "أبًا لابنه في الماضي" فحسب، بل يقدّم لنا أيضًا إشارات ما وراء السرد، وفي هذه الحالة، إنّها القصة نفسها التي يكتبها المؤلف من وجهات نظر مختلفة لتوفير مزيد من التحقّق من واقعيّتها:

> أقول "بعد أن كان" لأنه فعلاً كان أبًا لابنه خالد، وخالد هو ابن نذير واسمه - حتى كتابة هذه القصة - ما زال مسجّلاً في دفتر العائلة هكذا: "خالد بن نذير رحيم العمر" نعم.. ومريم رحيم العمر - ابنة عم نذير قبل الزواج - هي زوجة نذير، لم

---

(52) صموئيل، ص 34.

(53) Mikhail Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), p. 6.

تتزوج أحدًا قبله، ولا هو تزوّج غيرها [...] يشهد بذلك دفتر عائلته الذي خلت صفحاته المخصصة للزوجات من اسم أيّ امرأة أخرى غير مريم[54].

يقدّم الراوي بهذه الطريقة المواربة حقيقة أنّ خالد هو ابن نذير، وأن مريم هي زوجته وأم خالد، لتحديد علاقة النسب بينهما بوضوح لا لبس فيه. ونرى قدرًا كبيرًا من السخرية في هذا التصريح بأن العلاقة بين الابن والأب قد سُجّلت على النحو الواجب، بالنظر إلى الأحداث التي هي على وشك أن تظهر في الحكاية. ويورد الراوي القصة أيضًا بوصفها شائعة الحدوث، مشيرًا إلى أن الحالة المأساويّة لنذير وابنه ليست حالة نادرة أو استثنائية عند المعتقلين السياسيين الذين يُحتجزون بعيدًا عن العالم الخارجي، ويُحرمون حقوقهم في الحصول على الزيارة.

وتبقى مفاهيم الإخفاء والكشف والاعتراف حاضرة طوال الحكاية. وكما يقول الراوي لجمهور القرّاء: "لا أخفيكم بأن هذا الاكتشاف ما كان ليثير مشكلة في حياة نذير لو بقي ضمن الحدود المعقولة [...] غير أنه كتمها كثيرًا"[55]. وعلى هذا، يصف الراوي المشكلة الجوهرية بين الأب والابن على أنها ناتجة من الإخفاق في الاعتراف. وبعد سنوات من الاعتقال، أصبح نذير غير قادرٍ على إقناع خالد بأنه أبوه في الواقع. وباتّباع مسار أفكار الراوي المواربة، تُبنى القصة عبر الاستطرادات العادية للمحادثات اليومية، ما يجعل آثار الاعتقال السياسي أمرًا اعتياديًا وشائعًا. وعلى الرغم من أن الراوي يرى أنّ الزوجة مريم هي سبب المشكلة بين الأب والابن، فإنّ القارئ يشعر بسهولة، في الصورة الأوسع، بأنّ بيئة القمع السياسي وانتهاكات حقوق الإنسان في نظام الأسد هي المسؤولة في حقيقة الأمر.

أخيرًا، يُكشف عن أساس المشكلة بين الأب والابن. وحينما تخفّى نذير بوصفه معارضًا سياسيًا، اضطُرّ إلى إخفاء هويته والتنكر بلحية وقبعة ونظارات سود. وعندما قُبِض عليه، لم يكن لدى مريم، التي كانت حاملًا بخالد في ذلك الوقت، إلّا صورة وحيدة لنذير بزي المتخفّي، لتريها لابنها خالد بعد ولادته.

---

(54) صموئيل، ص 34.

(55) المرجع نفسه، ص 34-35.

وبحسب الراوي، فقد أصبحت صورة نذير تلك محلّ اهتمام مريم، ثم خالد لاحقًا. وطوال سنوات اعتقال زوجها، شاركت مريم صورة نذير مع خالد "في كلّ كبيرة وصغيرة"[56]، وحلّت الصورة محلّ نذير الغائب في نظر زوجته وابنه. وكانت مريم تحتفظ بالصورة في مكان قريب منها وهي ترضع ابنها خالد، وتشغله بها إذا بكى، وتعلمه أن يقول بابا قبل ماما، باستخدام الصورة. وفي حفل عيد ميلاد خالد الأول:

> في عيد ميلاده الأول لم تكن الصورة أقلّ حضورًا من صديقاتها وأصدقاء نذير، بل شاركت الصورة في أكل الحلوى أيضًا. وهكذا كان خالد يكبر وتكبر معه الصورة [...] يودّعه من النافذة قبل ذهابه إلى الروضة، ويستقبله ظهرًا بالألعاب والحلوى. يجلس مع خالد وأمه إلى صدر الطعام، ويغفو بينهما ليلاً على الفراش[57].

وبسبب غياب نذير مدة طويلة عن المنزل، نشأ خالد على فكرة أن الرجل الذي في الصورة هو والده؛ كانت الصورة في حدّ ذاتها بديلًا من والده.

وبحسب الراوي، فإن الصورة ستجسّد الاعتقال مدى الحياة لنذير، حتى بعد أن ينال حريته ويخرج من جُدر السجن المادية، فسيظل محرومًا من كرامته. ويورد الراوي تفاصيل الإفراج عن صديقه من طريق نسج صوت المعتقل المفرج عنه حديثًا في السرد:

> وكما يحدث بعد اعتقال طويل، عانق نذير مريم وبكى، وعانقته طويلًا وبكت. لكني - يقول نذير بأسى - حين التفتّ إلى خالد وضممته إلى صدري، أحسست حجرًا بيني وبينه! أحسست دهشته المخيفة من عناقي لأمه ربما، أو من بكائها ربما، أو من شيء ما زلت أجهله [...] لكنني أحسست أني أشدّ نابضًا إلى صدري! انسفحت عليه شوقًا، فكان مثل صخرة بين يديّ[58].

ومن المفارقات أن هذا اللقاء بين الأب والابن، الذي يجب أن يكون مفعمًا بالفرح، خيّمت عليه غمامة من الانزعاج والرفض. ويكتشف بطل القصة أن ابنه

---

(56) المرجع نفسه، ص 37.
(57) المرجع نفسه، ص 37-38.
(58) المرجع نفسه، ص 38-39.

لم يتعرّف إليه، ولا يشعر تجاهه بأيّ عاطفة، وكل جهد نذير لجعل ابنه يتعرّف إليه "لا جدوى فيه"[59]. وفي ختام القصة، يكشف الراوي للقارئ أنه لا يعرف ماذا حدث للعائلة بعد ذلك، لكنه سمع من أحد الأصدقاء أن سحابة لا تزال تحجب بين الولد وأبيه، وأن خالد ما زال يتجاهل نذيرًا، ويتصرّف كأن الصورة هي والده الحقيقي.

ترتكز قصة "الرجل الذي لم يعد أبًا" على فكرة سرد القصص الكوميدية والتراجيدية بوصفها نوعًا من الشهادات. تشهد القصة على مدى الشرخ العاطفي بين الآباء والأبناء الناجم عن آليات القمع السياسي الذي تمارسه الدولة السورية، واعتقال المعارضين، وانتهاكات حقوق الإنسان، وينجم عنها حدث شائع يتمثّل في الاغتراب العائلي. وفي هذه القصة، لم يتعرّض نذير للاعتقال التعسفي فحسب، وإنما تعرّض أيضًا لاقتحام علاقاته الأسرية، وهي علاقات معترف بها رسميًا ومحميّة بموجب المادة 12 من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. وعلى الرغم من أن الحالات العاطفية لا توصف صراحة في القصة، فإن الشخصيات الرئيسة في القصة تُصوَّر وهي تتألم وتعاني "فقدان الكرامة" و"فقدان الراحة"[60].

في جوهر القصة تقبع صورة نذير، صورته بقناع عندما كان متخفيًا. وتتحول الصورة، وإن كانت حقيقية في حدّ ذاتها، إلى أثرٍ مقنّع لرجل معتقل. وتحاول مريم التخفيف من عبء غياب نذير من خلال صورة مشوهة له. وتجبر الأوضاع السياسية كلًا من نذير وزوجته على الفراق الذي يحول دون وجود العلاقة العائلية الاعتيادية. وتكمن أهمية الصورة الفوتوغرافية لنذير في أنها موجودة باعتبارها شيئًا يمكن التلاعب به أو مصدرًا للتشويه؛ على الأقل يمكن أن يعتقد خالد أنّ لديه أبًا حتى عندما يكون والده مسجونًا وغائبًا. وفي نهاية المطاف تصبح صورة نذير أكثر واقعية بالنسبة إلى الابن من الأب الحقيقي نفسه الذي ما عاد له أهمية.

ويبيّن النص للقارئ أنّه، بينما كان نذير معتقلًا، تحتّم على أسرته أن تستعيض عن غيابه بصورته التي تُقدّم على أنّها محاكاة، أي "مظهر خارجي"، ما "يدعو إلى

(59) المرجع نفسه، ص 39.

(60) Turner, p. 27.

الشّك في القدرة على التمييز بين ما هو حقيقي وما هو تصويري"[61]. وبدلًا من تصوير شعور نذير بالفقد العاطفي أو الألم، يُصوِّر إحباطُه بصورة مقتضبة بينما يحكي عن محاولاته لحثّ ابنه على الاعتراف به. ويصل نذير وزوجته في القصة بالفعل إلى نقطة الاعتراف التي "يدركان فيها مأزقهما تمامًا، حتى لو اختلفت رواياتهما لما حدث"[62]. لكن خالد بوصفه ممثلًا للجيل المقبل، يظلّ في نهاية القصة يعيش حالة إنكار.

يُعدّ إنكار الأب، وهو من الجيل الأكبر، أمرًا محوريًا في حبكة القصة، ويتجلّى في الاعتراف بحقيقة أن المعتقل السياسي وأفراد عائلته يعانون الضعف والهشاشة. ويدرك القارئ عندئذٍ واقع نذير المؤلم؛ فبعد أن تعرّض لسلسلة من انتهاكات حقوق الإنسان على يد الدولة السورية، فقد أبوّته. وفي المقابل، لا يزال خالد أسيرًا لشكل نفسيّ أو عاطفيّ من أشكال الاعتقال، فقد حُرم الحق في الاعتراف والحق في النسيان أيضًا، ولا يملك أيّ ذكرى عن والده الحقيقي، ويعيش في وهم أن الصورة بالنسبة إليه أكثر واقعية من صاحبها. وعلى الرغم من محاولات مريم المساعدة في إصلاح العلاقة بين الأب والابن، فإنّ نذير لم يكسب حريته تمامًا، ولا هو قادر على بناء علاقة متكاملة تمامًا مع خالد.

وعلى غرار أعمال الجباعي والعجيلي واسمندر، تقدّم قصة صموئيل "الرجل الذي لم يعد أبًا" أسلوب تربية عاطفية للقراء من خلال استحضار صورة الهشاشة البدنية والعاطفية والنفسية للمعتقلين السياسيين وأحبائهم. وتعرض قصة صموئيل العواقب الوخيمة للإخفاق في الاعتراف بين أفراد الأسرة، نتيجة للغياب الطويل بسبب الاعتقال السياسي. ويمكن قراءة هذا الإخفاق ذاته في المجال الخاصّ للعائلة الواحدة بوصفه رمزًا لمعضلة، إن لم يكن خطرًا، الاعتماد على الاعتراف بحقوق الإنسان من جانب كلٍّ من الدولة، سواء أكانت سورية أم أيّ دولة أخرى، والنظام الدولي الحديث لحقوق الإنسان. ومثلما يخفق الابن في الاعتراف بالأب، كذلك يمكن أن تخفق الدولة، التي "تحتكر العنف القانوني"

(61) Michael Camille, "Simulacrum," in: Robert S. Nelson & Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), p. 35.

(62) Cave, p. 1.

في الاعتراف بحقوق الإنسان لمواطنيها، ومن ثمّ تنتهك هذه الحقوق بفاعلية. ويمكن على المنوال نفسه، ألّا تعترف مؤسّسات القانون الدولي لحقوق الإنسان بانتهاكات حقوق الإنسان في أوقاتٍ وأماكن معينة، وتخفق في محاسبة الأفراد أو الجماعات أو الدول المسؤولة عن هذه الانتهاكات[63]. إن الاعتراف بالهشاشة البشرية الذي يحدث عندما يعترف الراوي بالغول الحقيقي أو المتخيَّل في قصة الجباعي، هو تمامًا مثل اعتراف الأمم المتحدة ومؤسساتها الرئيسة بانتهاكات حقوق الإنسان، ولا يؤدي في واقع الأمر إلى إنهاء معاناة الراوي أو المعتقلين الآخرين. فكما تشير هذه القصص، يخفق الاعتراف في بعض الأحيان، أو أنّه عندما يحدث لا يكون كافيًا بكلّ بساطة.

ويشير الراوي في خاتمة قصة "الرجل الذي لم يعد أبًا": "وهكذا، انقضت سنوات ثلاث أخلى السجن بعدها سبيله، لكن الصورة ظلت تعتقله"[64]. إن مصير نذير وأسرته – مثل مصير العديد من المعتقلين السياسيين السوريين، ومصير العديد من المخفيين قسرًا في درعا وأماكن أخرى في سورية، ومصير سورية ذاتها – لا يزال غير معروف. لقد أدى اعتقال الحكومة وتعذيبها وقتلها للأطفال والمتظاهرين في درعا وأماكن أخرى في سورية في آذار/ مارس ونيسان/ أبريل 2011 إلى اعتراف واسع وجديد من نوعه، على الصعيدين المحلي والدولي على حد سواء، بانتهاكات النظام السوري لحقوق الإنسان. وأدى هذا الاعتراف إلى حراك سياسي مباشر للمواطنين السوريين المتظاهرين، بما في ذلك خروج عائلات وأقارب وجيران الأطفال الذين ألقي القبض عليهم في احتجاجات سلمية للدعوة إلى إنهاء القمع السياسي والاعتراف بحقوقهم الإنسانية والمدنية، بما في ذلك الحق في الكرامة.

وكما هو الحال بالنسبة إلى قصص أطفال درعا، تستحضر البويطيقا العاطفية، في أعمال أدب السجون التي نوقشت سابقًا، أوجه هشاشة المعتقلين السياسيين، إلى جانب ضرورة الاعتراف بأوجه الهشاشة هذه ومخاطره. ومع ذلك، بعد مرور

---

(63) Turner.

(64) صموئيل، ص 38.

أكثر من ثماني سنوات على بداية الانتفاضة السورية، أخفق النظام الدولي لحقوق الإنسان، القائم على الاعتماد على السياسات الهشّة والمحفوفة بالمخاطر للاعتراف والدولة القومية، في إيجاد حلٍّ لأكبر كارثة إنسانية في عصرنا. هل من الممكن تصوّر أشكال بديلة من الاعتراف يمكنها أن تعيد صوغ مفهوم حقوق الإنسان، ووضع نظام خاصٍّ بحقوق الإنسان لا يكون فيه الاعتراف "بدائيًا ومَعيبًا" و"جزئيًا وعرضيًا وعابرًا؟"[65] هل يمكن أن تظهر رؤية تورنر بشأن "مجتمع العاطفة" العالمي المنوطة بنظرية الاعتراف النقدي، إلى حيّز الوجود؟ أو هل يمكن إعادة تصوّر مفهوم حقوق الإنسان، بحسب مصطلحات كيلي أوليفر "خارج نطاق الاعتراف؟"[66].

(65) Douzinas, p. 39.

(66) Kelly Oliver, *Witnessing: Beyond Recognition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

# الفصل الثالث

# إعادة تصوير التعذيب

## شرانق اللغة

قبل نحو عقد من الزمن من ظهور الاعتراف بأشكاله المختلفة من السوريين الذين شاركوا في ثورة 2011، طالب المواطن الكندي السوري المولد ماهر عرّار باعترافٍ قضائي رسمي بالتعذيب الذي تعرّض له على أيدي الوكلاء ومؤيدي سياسة تسليم المعتقلين الاستثنائية التي تنتهجها الحكومة الأميركية. تحتوي "الشكوى والمطالبة بالمحاكمة أمام هيئة محلفين" في قضية عرّار ضد المدعي العام الأميركي جون أشكروفت وآخرين، على نحو عشر صفحات فرعية بعنوان "حقائق خاصة بالمدعي"[1]. وترد تفاصيل وقائع قضية عرّار في سرد يوميّ، وأحيانًا ساعةً بساعة، على لسان الشخص الثالث. تبدأ الحكاية باعتقال موظفي الهجرة الأميركية لعرّار بتهمة الضلوع بـ "نشاط إرهابي مشبوه" في 26 أيلول/سبتمبر 2002، في مطار جون كينيدي الدولي. ويصف التقرير استجوابه الأولي، من دون تمثيل قانوني، من جانب عملاء مكتب التحقيقات الفدرالي ومكتب التحقيقات الوطني، ويستفيض في تقديم تفاصيل قرار حكومة الولايات المتحدة تسليمه إلى سورية. ثم نقرأ عن ترحيل عرّار أولًا إلى الأردن، حيث استُجوب هناك وتعرّض للضرب، ومن ثم رُحّل إلى سورية. وبعد ذلك أمضى عرّار قرابة

(1) قضية ماهر عرّار ضد جون أشكروفت وآخرين:
"Arar v. John Ashcroft et al." United States District Court, Eastern District of New York, Center for Constitutional Rights, 22-1-2004, accessed on 24-11-2008, at: https://bit.ly/3D4Rn2B

سنة في السجون السورية، معظمها كان في فرع فلسطين، وهو مقرّ الاستجواب والتحقيق في الاستخبارات العسكرية السورية، حيث تعرّض فيه للتعذيب الجسدي والنفسي، وأُجبر على توقيع اعتراف زائف، ثم أُفرج عنه أخيرًا في 5 تشرين الأول/ أكتوبر 2003، عندما لم تجد محكمة أمن الدولة العليا في سورية أيّ دليلٍ على وجود علاقة تربطه بتنظيم القاعدة.

ويوضح سرد قضية "عرّار ضدّ أشكروفت" تفاصيل تجربة المعتقل الأولية في فرع فلسطين، من خلال مقاطع مرقّمة بحسب النموذج الموحّد لصورة الوثيقة القانونية:

> 51. خلال الأيام الـ 12 الأولى من اعتقاله في سورية، خضع السيد عرّار للاستجواب مدة 18 ساعة يوميًا، كما تعرّض للتعذيب الجسدي والنفسي. وكان ضباط الأمن يضربونه بانتظام على راحات اليدين والوركين وأسفل الظهر باستخدام سلك كهربائي سمكه بوصتان. وضربوه أيضًا باستخدام قبضات أيديهم بصورة متواصلة، في المعدة والوجه ومؤخرة الرقبة. وكان الألم الذي يشعر به السيد عرّار مُبرحًا، وناشدهم التوقّف مرارًا لكن من دون جدوى.
>
> 52. استمرّ ضباط الأمن السوري في إخضاع السيد عرّار للتعذيب النفسي الشديد، حيث وضعوه في غرفة أمكنه من خلالها أن يسمع صرخات معتقلين آخرين يتعرّضون للتعذيب. كما هدّدوه مرارًا بوضعه على "كرسي" كسر العمود الفقري، وتعليقه رأسًا على عقب في إطار سيارة وضربه (الدولاب)، وتعذيبه بالصعق الكهربائي.
>
> 53. كي يخفّف السيد عرّار من التعذيب إلى حدّ ما، قدّم اعترافًا زائفًا على جملة أمور؛ منها أنه خضع للتدريب مع الإرهابيين في أفغانستان. وفي واقع الأمر، لم يذهب السيد عرّار إلى أفغانستان، ولم يشارك في أيّ نشاط إرهابي[2].

وتعرِض الفقرات الثلاث الموجزة بأثر رجعي مجريات الأيام الاثني عشر التي أمضاها في فرع فلسطين. وكانت المدة المحدّدة للاستجواب، وهي ثماني عشرة ساعة، ذات أهمية لأغراض التوثيق، فإضافة إلى ذكر تفاصيل تعذيبه الجسدي والنفسي بصورة مختصرة (ودُوِّنت قائمة بأجزاء جسده التي تعرّضت للضرب)،

(2) Ibid., p. 16.

أجبر على الاستماع إلى أصوات تعذيب السجناء الآخرين، وذكر الأدوات المستخدمة في التعذيب (مثل: سلك كهربائي قطره بوصتان، والتهديد بـ "'كرسي' كسر العمود الفقري"، والتعذيب بإطار سيارة "الدولاب"، والصعق الكهربائي). وكملحق، تذكّر الشكوى قراءها أن "الألم كان مبرحًا"، وأنّ عرّار توسّل معذّبيه وطلب إليهم التوقف.

إن ترحيل عرّار وتسليمه إلى سورية على نحو غير مسؤول، وما تلا ذلك من تعذيبه وسجنه في أحد أكثر الأماكن سوءًا في أرخبيل سورية الوحشي، ما هو إلّا مثال واحد على سياسة الولايات المتحدة الموثقة والمنهجية والقديمة العهد والمدانة دوليًا، المتمثّلة في الاستعانة بمصادر خارجية لتعذيب المعتقلين قبل حربها ضد الإرهاب وفي أثنائها[3]. وتنتمي "قصة ماهر"، كما هو عنوانها على موقعه الرسمي، إلى سجلات ومدوّنات الممارسات العقابية وأدب السجون في الولايات المتحدة وسورية، وهي بمنزلة تذكير آخر بتواطؤ حكومة الولايات المتحدة الروتيني في استغلال ونشر التعذيب في سورية وأماكن أخرى في العالم، في الوقت الذي تدين فيه حكومة الولايات المتحدة، بنفاق، سجلّ نظام الأسد في حقوق الإنسان. وتقدّم مؤشرًا إضافيًا على الخيوط المترابطة بين سرد أدب السجون العالمي والعابر للحدود وخطاب حقوق الإنسان التوثيقي. ومع ذلك، من المهم أيضًا النظر في السبل التي قُدّمت عبرها "قصة ماهر"، ولا سيّما التفاصيل "المؤلمة"، والوقائع الخاصة بتجربته في التعذيب، في هذه الوثيقة القانونية

---

(3) Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Alan Sheridan (trans.) (New York: Vintage, 1992), p. 297;

وللاطلاع على مناقشة استعانة حكومة الولايات المتحدة بمصادر خارجية للتعذيب، ينظر:
Jane Mayer, "Outsourcing Torture: The Secret History of America's 'Extraordinary Rendition' Program," *The New Yorker*, 14/2/2005, accessed on 10/5/2007, at: https://bit.ly/3B7l7f0; Laleh Khalili, *Confinement in Counterinsurgencies* (Stanford: Stanford University Press, 2013);

وينظر أيضًا:
Wendy Patten, *Human Rights Watch Report to the Canadian Commission of Inquiry into the Actions of Canadian Officials in Relation to Maher Arar*, Human Rights Watch, 7/6/2005, accessed on 10/5/2007, at: https://bit.ly/3TylEleC;

وللاطلاع على نظرة تاريخية عامة وشاملة عن استخدام التعذيب في الديمقراطيات الغربية، ينظر الدراسة الضخمة لـ:
Darius Rejali, *Torture and Democracy* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007).

تحديدًا، وكذلك في إحاطة أخرى لأحداث قضيته[4]. وسأستخدم روايات عرّار نقطةً أولية للمقارنة واكتشاف التباينات في ما يتعلق بمحور تركيز هذا الفصل؛ أي قضية تعذيب المعتقلين السياسيين على أيدي عملاء الدولة السورية، ومسألة تصويره في أدب السجون السوري المعاصر[5].

ومن خلال قراءة مجموعة مختارة من الأعمال لسليمان وبيرقدار وعبد الرحمن، فإنني أنظر في الطرائق المختلفة التي يُصوّر بها المؤلفون المختلفون التعذيب، ويجسّدونه، ويزيحونه، ويهمّشونه، ويطمسونه بوصفه حدثًا مجسَّدًا ومدوّنًا؛ حدثًا متكرّرًا ينبغي أن يكون مفصّلًا في إطار القياسات المعيارية لخطاب القانون الدولي وحقوق الإنسان، وفهرسته وجعله قابلًا للقراءة بعقلانية ووضوح من خلال الأدلة المادية والمستندات وشهادات شهود العيان. وتقدّم صور التعذيب في هذه الأعمال الأدبية أساليب بديلة من التصوير، على شكل سلسلة من التدخّلات الجمالية التي يحاكي من خلالها المؤلفون السوريون الحدود السردية للتقارير التي تتحدث عن أوصاف التعذيب ذاتها الموجودة في خطاب حقوق الإنسان، ويتجاوزونها، ويحوّلونها إلى إشكالية. وهناك أيضًا مجموعة من النصوص الأدبية التي تعمل على طمس الخط الفاصل بين آثار الحقيقة التي تقدّمها التمثيلات الأدبية للاعتداءات الجسدية التي ترتكبها الدولة، وادّعاءات الحقيقة اللازمة ضد النظام السياسي نفسه من أولئك الذين تعرّضوا لأفظع انتهاكات حقوق الإنسان.

## قصة ماهر: التعذيب وحتمية السرد

لا توضح "قصة ماهر" سلسلة من ادعاءات الحقيقة حول تجربته في الاعتقال في الولايات المتحدة وسورية فحسب، وإنما حول خصائص أشكال التعذيب التي أُجبر على تحمّلها أيضًا. إنها قصة تتحدث عن صيغٍ أكثر تجريدًا للعلاقة

(4) يمتلك عرّار موقعه الإلكتروني الشخصي، على الرغم من أنه ما عاد مفعّلًا، لنشر قضيته، ويشتمل الموقع على قسم بعنوان "قصة ماهر". ينظر: الرابط الأصلي للموقع الإلكتروني، شوهد في 10/ 5/ 2007، في: www.maherarar.ca

(5) ينظر المقدمة والفصل الأول للاطلاع على النقاشات حول تعريف أدب السجون.

بين الكتابة الفعلية للسلطة السياسية الناتجة من التعذيب على أجساد المعتقلين، ومسألة صوت الفرد المُعتقل. وترى إلين سكاري في كتابها جسد متألم، أنّ التعذيب يستهدف، في الوقت نفسه، صوت الشخص الذي يخضع له وجسده، في محاولة لتحويلهما معًا إلي أداة تخدم السلطة السياسية. وبحسب سكاري، فإن التعذيب والاستجواب يعملان معًا لخلق "خيال السلطة" الذي يعتمد على تسبّب الدولة بالألم. ويُعدّ الألم، ومن ضمنه الناجم عن التعذيب، مقاومًا بطبيعته لعامل اللغة، وقادرًا على تدمير القدرة البشرية على الكلام التي قد تكون عادةً "مصدرًا للتّحمل الذاتي" بالنسبة إلى الشخص الخاضع للتعذيب[٤]. وفي صورةٍ مبالغ فيها، يعيد التعذيب تمثيل وتجسيد مدى قدرة الألم الخارجي على تدمير الكلام[٧]. وعلى الرغم من الاعتقاد أن التعذيب والاستجواب يُستخدمان للحصول على المعلومات من المعتقل، فإنهما يفكّكان معًا صوت المعتقل، ويطوّعانه ليصبح متوافقًا مع صوت النظام السياسي نفسه[٨]. وترى سكاري أن الألم الذي يلحق بالمعتقل يتضاعف باستمرار إلى درجةٍ يصبح فيها في حدّ ذاته مجسّدًا، ومرئيًا لمن هم خارج جسد المعتقل. ويصبح الألم بكليّته "مادة منفصلة عن الخاضع للتعذيب، ويشير إلى السلطة، وتنقطع صلته بجسد المعتقل، ويرتبط بالنظام بدلًا منه"[٩]. وهذا بدوره يجعل النظام وسلطته على جسد المعتقل "حقيقتين لا جدال فيهما"[١٠].

سينكر النظام السياسي وجود التعذيب أو اللجوء إليه، على الرغم من أنه يمارسه على المعتقلين، ومن ثمّ سيرفض وضع التعذيب سببًا للألم أو الأذى الذي يلحق بأجساد المعتقلين. لكن حتى في خضمّ هذا الإنكار، فإنه من مصلحة النظام الإشاعة في أوساط الجمهور الأوسع عن استخدام التعذيب لإثارة الرعب والخوف في الأنفس. ومن ثمّ، فإن الضحايا الذين يتحدثون عن التعذيب الذي

(6) Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford University Press, 1985), p. 54.

(7) Ibid., pp. 20, 54.

(8) Ibid., p. 20.

(9) Ibid., p. 56.

(10) Ibid.

تعرّضوا له سيجدون أنفسهم في مأزق لا مفرّ منه. وعندما يتحدثون في العلن عن تجاربهم في التعذيب سعيًا منهم لتحقيق العدالة، وحتى لا تُنسى هذه التجارب، فإنهم بشهاداتهم هذه يعزّزون من دون قصد قوة النظام، ويساهمون في بثّ الرعب في الأنفس، وهذا أحد أسباب استمرار الغموض في سرديات التعذيب.

ومنذ أن نُشر كتاب جـد متألم، أدّت نظريات مؤلّفته واستنتاجاتها بشأن طبيعة الألم والتعذيب، وعلاقة الألم باللغة والتعبير عن الذات، وبنية الفرد، إلى العديد من الانتقادات وإعادة التقويم[11]. وقد شكّك العديد من الباحثين على نحو صحيح، بمن فيهم ناكونان سايز وباتريس دوغلاس وفرانك ويلدرسون، في افتراض سكاري وجود فردٍ كان يتمتع، قبل خضوعه للتعذيب، بالاستقلال الذاتي، ويعيش في حالة من التوازن بمنأى عن العنف والهشاشة[12]. وتقول إليزابيث أنكر: إن نظرية سكارى تبدأ من "الفرد الذي نجح، قبل أن يقع ضحية للتعذيب، في تجسيد حالة الحرية والسيطرة على الذات من طريق استخدام العقل والفكر"، إلى أن طغت عليه الصدمة التي تعرّض لها من جرّاء التعذيب[13].

---

(11) في مراجعته اللاذعة للكتاب، يتقد بيتر سينغر سكاري بسبب المغالطات المنطقية، واللاتاريخية، والوصف غير الدقيق للتعذيب. ينظر:

Peter Singer, "Unspeakable Acts," *The New York Review of Books*, 27/2 1986, accessed on 10/5/2007, at: https://bit.ly/4enB0fN.

وللاطلاع على نظرة عامة على انتقادات سكاري، ينظر:

Clifford van Ommen, John Cromby & Jeffrey Yen, "The Contemporary Making and Unmaking of Elaine Scarry's *The Body in Pain*," *Subjectivity*, vol. 9, no. 4 (2016), pp. 333-342.

(12) Nacuhán Sáez, "Torture: A Discourse on Practice," in: Frances E. Mascia-Lees & Patricia Sharpe (eds.), *Tattoo, Torture, Mutilation, and Adornment: The Denaturalization of the Body in Culture and Text* (Albany: State University of New York Press, 1992), p. 138; Patrice Douglass & Frank Wilderson, "The Violence of Presence: Metaphysics in a Blackened World," *The Black Scholar*, vol. 43, no. 4 (2013), pp. 117-123.

يدعو سايز أيضًا إلى التشكيك في فكرة سكاري القائلة إنّ التعذيب يدمّر اللغة وقدرة الضحية على الكلام من خلال فحص مشكلة الاعتراف الكاذب والمعلومات الخاطئة المتعمّدة التي يقدّمها ضحايا التعذيب. وتأكيدًا لحجة سايز، يشهد عزّار أنه وقّع اعترافًا كاذبًا. إضافة إلى ذلك، وُجّهت انتقادات إلى سكاري لافتراضها "كائنًا مشكّلًا سابقًا" في تحليلها، ويرجع ذلك جزئيًا إلى المواد الأرشيفية (تقارير حقوق الإنسان) التي تستخدمها لاستخلاص استنتاجاتها. ينظر: كريستال باريخ، مقابلة شخصية؛

Bibi Bakare-Yusuf, "The Economy of Violence: Black Bodies and the Unspeakable Terror," in: Janet Price & Margrit Shildrick (eds.), *Feminist Theory and the Body: A Reader* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), pp. 311-323.

(13) Elizabeth S. Anker, *Fictions of Dignity: Embodying Human Rights and World Literature* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2012), p. 31.

وتبعًا لهذا التحليل، ينجم عن المعاناة الجسدية بسبب التعذيب مستوى حادّ من الضيق لأنها "تقصر عالم الضحية على جسده وحده"، و"تفصله عن العالم الخارجي، وتقصيه عن الدلائل الأولى للإنسان (أي الكلام والعقل)، ومن ثمّ تدّمر ذات الفرد"[14]. وتخلُص إليزابيث أنكر إلى أن كتاب **جسد متألم** يشهد، في نهاية المطاف، على النسخة الإقصائية والثنائية الاستقطابية (Dualism) من الإنسان العاقل، التي تعدّ أساسًا للعديد من النظريات الليبرالية التي تتحدث حول الذات والحقوق[15].

إن تأملات سكاري والباحثين الآخرين، بشأن بنية التعذيب ووظيفته، تقدّم إشارة إلى السبب الذي يجعل بعض الناجين منه، سواء من خلال أصواتهم أو قنوات بديلة، يشدّدون على ضرورة سرد تجربة التعذيب بعد التعرّض لها. والفكرة القائلة بوجوب سرد "قصة ماهر" ثم الاستماع إليها أو قراءتها والردّ عليها مرة أخرى تؤكد من جديد الصلة بين "خطابات حقوق الإنسان ومعاييرها وأدواتها" و"الالتزام الدولي بالقدرة على السرد" عندما يتعلق الأمر بمسألة المطالبة بحقوق الإنسان[16]. وكي يتمكن عزّار من التماس العدالة في محكمة القانون، يجب أن تكون قصته، قبل كلّ شيء، قابلة للسرد والقراءة والإيضاح في آنٍ. لكن حتى في ذلك الوقت، لا توجد ضمانات بتحقيق العدالة؛ ففي عام 2006، رفض قاضٍ في المحكمة الفدرالية الأميركية دعوى عزّار لأسبابٍ تتعلّق بالأمن القومي، وفي النهاية رفضت المحكمة العليا في الولايات المتحدة إعادة النظر في قضيته.

والمقطع الوارد في الشكوى القانونية المذكورة سابقًا ما هو إلا رواية واحدة، وإن كانت مختصرة، وقد غُيّب فيها صوت عزّار بصيغة المتكلّم، وأُعيد تقديم وصوغ سرد تعذيبه واستجوابه بما يتماشى مع متطلبات التوثيق القانوني. وتمامًا كما تجعل الشكليات القانونية "الإنسان الحقيقي فكرة مجرّدة"، وكما تفعل

(14) Ibid., pp. 30-31.

(15) Ibid., p. 30.

(16) Kay Schaffer & Sidonie Smith, *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition* (New York: Palgrave Macmillan, 2004), p. 3.

الأعمال التفسيرية القانونية عندما "تشير إلى فرض العنف على الآخرين، وتوضح سببه"، فإن دواعي توثيق انتهاكات حقوق الإنسان تؤدّي أيضًا إلى نوعٍ من العنف السردي عندما تتعامل مع قصص أولئك الذين عانوا الانتهاكات[17]. ويقدّم عرّار، بوصفه ضحيةً لسياسة الولايات المتحدة المتمثّلة في انتهاجها الترحيل الاستثنائي، ومن ثمّ التعذيب على يد الدولة السورية، قصته شهادةً تحرّض على المطالبة بالحقوق. ويجب، بعد ذلك، أن تُحوّل شهادته إلى "رموز تعبّر عن أدوات حقوقية"، كي تتحلّى بالصدقية، وفي هذه الحالة تُعرض تجربته تحت التعذيب في الأيام الاثني عشر الأولى في أقل من 180 كلمة[18]. وهذه الطريقة، وغيرها من الأساليب التي تتحدث عن اعتقال عرّار والتعذيب الذي تعرّض له، تثبت مرة أخرى أن أصوات روايات حقوق الإنسان وأنواعها لا تختلف بالضرورة من سياق إلى آخر فحسب، بل تعكس على نحو حتمي أيضًا وجود ثغرات في تمثيلها وتقديمها.

تتضمن الأشكال والأصوات المتباينة لـ"قصة ماهر" بيانًا شخصيًا قُدّم إلى وسائل الإعلام الدولية في 4 تشرين الثاني/ نوفمبر 2003 بعد الإفراج عن عرّار بمدة قصيرة[19]. وفي المقطع الآتي المأخوذ من البيان، وهو بصيغة المتكلّم، يقدّم عرّار شهادته، ويصف أشكال التعذيب التي تعرّض لها منذ اليوم الثاني الذي أمضاه في فرع التحقيق:

---

(17) Costas Douzinas, *Human Rights and Empire: The Political Philosophy of Cosmopolitanism* (Abingdon, UK: Routledge, 2007), p. 40; Robert M. Cover, "Violence and the Word," *Yale Law Journal*, vol. 95, no. 8 (1986), p. 1601.

(18) Schaffer & Smith, p. 3; Gillian Whitlock, *Postcolonial Narratives: Testimonial Translations* (Oxford: Oxford University Press, 2015), p. 182.

(19) هناك وصف آخر أكثر تفصيلًا لأحداث قضية عرّار في موقعه الإلكتروني، ويقدّم هذا الوصف "قصة عرّار" في أجزاء سردية مصنفة تحت عناوين مؤرخة. ينظر الموقع الإلكتروني، شوهد في 24/ 11/ 2008، في: www.maherarar.ca. وقد أجرى البرنامج التلفزيوني "60 دقيقة" مقابلة مطولة مع عرّار بعنوان "عام في الجحيم"، 60 دقيقة، 21/ 1/ 2004، شوهد في 24/ 11/ 2008، في: https: bit.ly/4epIBcuN. وبعد تقديم الشكوى نيابةً عن عرّار، أعدّ مركز الحقوق الدستورية أيضًا عددًا من المقاطع المصورة عن قضية عرّار، بما في ذلك مقطع فيديو يروي فيه عرّار قصته بصيغة المتكلم. ينظر:

"Maher Arar Speaks about his Rendition and Torture," Center for Constitutional Rights, Youtube, 3/10/2017, accessed on 24/6/2020, at: https://bit.ly/4esaEsO

جرى التحقيق في عدد من الغرف المختلفة.

وكان أحد الأساليب التي يتبعونها هو استجواب المعتقلين لمدة ساعتين، ومن ثم وضعهم في غرفة انتظار كي يتمكنوا من سماع صراخ المعتقلين الآخرين، ومن ثمّ إعادتهم لمواصلة التحقيق.

(الكبل) هو كابل كهربائي أسود، قطره حوالى بوصتين. ضربوني بالكبل في كل مكان على جسدي. وكانوا يركّزون في ضربهم على راحات يديّ، بيد أنهم كانوا يخطئون في بعض المرات ويضربونني على معصميّ [...] كما كان المحققون يهدونني بشكل مستمر بالتعذيب باستخدام الكرسي الحديدي، والدولاب، والصعق بالكهرباء.

يستخدم "الدولاب" لتثبيت السجناء في أثناء تعذيبهم بالضرب على باطن أقدامهم. وأعتقد أنني كنت محظوظًا، لأنهم وضعوني في الدولاب للتهديد فحسب. ولكنهم لم يضربوني عندما كنت في الدولاب. ضربوني بـ(الكبل) في اليومين الثاني والثالث، وبعد ذلك استمرّوا في ضربي بأيديهم، على معدتي، ومؤخرة رقبتي، وصفعوني على وجهي[20].

تعود النسخة الثانية من وصف عزّار للتعذيب الذي تعرّض له، لتكرّر العديد من الوقائع ذاتها التي ذُكرت في النسخة الأولى من الشكوى. وفي هذه المرة، لا يتحدث عزّار عن آلامه مباشرة، ولكنه يذكرنا بالآثار الجسدية للتعذيب والخوف الذي يثيره. وهو بذلك يؤكد هشاشته الجسدية والنفسية بصفته معتقلًا، ومن ثمّ فإنه يدعو القرّاء، من خلال سرد تفاصيل منتقاة، إلى تعرُّفِ كيفية انتهاك حقوقه الإنسانية، على غرار استحضار الاعتراف في السرديات التي نوقشت في الفصل الثاني من هذا الكتاب[21]. فعلى سبيل المثال، يشير عزّار إلى أن معصميه كانا "متورّمين وأحمرين مدة ثلاثة أسابيع"، وأن بشرته "ازرقّت مدة أسبوعين أو ثلاثة أسابيع، لكن لم يكن هناك نزف"، وأنّه كان "على استعداد للاعتراف بأي شيء إن كان ذلك سيوقف الألم". ومع التأثير المؤكّد الذي يحدثه السرد

(20) أجزاء إفادة عزّار في سنة 2003، الواردة هنا، التي نُشرت في الأصل على موقع (*CBC*) الإلكتروني، متاحة عبر (Rendition Project)، شوهد في 24/ 6/ 2020، في: https: bit.ly 4dac2PR

(21) Bryan S. Turner, *Vulnerability and Human Rights* (University Park, PA: Penn State University Press, 2006).

المتكرّر، يشدّد في وصفه على المشهد الصوتي في أثناء التحقيق والاستجواب، ولا سيّما على حقيقة أنه كان يستطيع سماع "سجناء آخرين يتعرّضون للتعذيب، ويصرخون، ويصرخون". وتجدر الإشارة هنا أيضًا إلى تأرجح السرد لدى عرّار بين ملاحظاته العامة والتفسيرية حول مكان التعذيب وأدواته في فرع فلسطين، ووصفه المتسلسل زمنيًا لتجربته الشخصية. إنّه يشعر بالحاجة إلى التعليق على التكتيكات والأماكن التي يستخدمها المحقّقون عمومًا؛ وهو بذلك لا يتحدث عن تجربته الشخصية فحسب، وإنما يروي ما يحدث مع مجموعة بشرية واسعة قيد الاعتقال.

تُعدّ أشكال التعذيب وأدواته التي يصفها عرّار مألوفة لدى المعتقلين السوريين، وكانت باستمرار موضوعات للوصف في العديد من الأعمال في أدب السجون السوري منذ سبعينيات القرن الماضي، وحتى قبل ذلك. في عام 1983، وفي ذروة ما سمّته منظمة رصد حقوق الإنسان في الشرق الأوسط (Middle East Watch) "القمع الكبير للمعارضة الإسلامية والعلمانية اليسارية لنظام حافظ الأسد"، ذكرت منظمة العفو الدولية أن هناك ثمانية وثلاثين نوعًا مختلفًا من التعذيب تُستخدم على نحو منهجي ضدّ المعتقلين السياسيين[22]. وعلى الرغم من أنّ سورية انضمّت في 19 آب/ أغسطس 2004 إلى اتفاقية الأمم المتحدة لمناهضة التعذيب، فإنه منذ عام 2005، وإعلانها العفو عن العديد من المعتقلين بعد وفاة حافظ الأسد، قد جرى "الإبلاغ على نطاق واسع" عن التعذيب بأشكال مختلفة، ووُثّق كثيرًا عقب ثورة 2011[23].

يشير بيان عرّار، والمقطع الوارد في الشكوى القانونية، إلى جزء صغير فحسب من معجم أدوات التعذيب التي تستخدمها الدولة السورية: الدولاب

---

(22) Middle East Watch, *Syria Unmasked: The Suppression of Human Rights by the Asad Regime* (New Haven, CT: Yale University Press, 1991); "Syria: Torture by the Security Forces," Amnesty International (September 1984), pp. 18-21.

(23) ينظر، على سبيل المثال:

Amnesty International, *Amnesty International Annual Report 2005* (United Kingdom: Amnesty International Publications, 2005), accessed on 24/6/2020, at: https://bit.ly/3TA3dYF; "Syria: Amnesty International Welcomes Syria's accession to the UN Convention Against Torture," Amnesty International, 22/9/2004, accessed on 24/6/2020, at: https://bit.ly/3TythDo

والكرسي، فضلًا عن الصدمات الكهربائية والضرب بالكابلات. وهناك روايات أخرى تتحدث عن "الفلقة" (الضرب على باطن القدمين) أو "بساط الريح" (حيث يُربط السجين بلوح مسطح من الخشب ويخضع للضرب والصعق الكهربائي)[24]. ومع ذلك، فكما أن التعذيب "يفتقر إلى تعريف ثابت"، فإن شرح هذه المصطلحات وآلية عملها تختلف من شهادة معتقل إلى آخر، ومن عمل إلى آخر في أدب السجون[25]. وعلى الرغم من التناقضات في وصف تجربة التعذيب وعرضها، أو ربما تحديدًا بسبب ذلك، فإن ضرورة السرد الموجودة في رواية ما أو سرد قصة تتحدّث عن التعرّض للتعذيب، ما هي إلّا محاولة لضعضعة إحدى الوظائف الرئيسة للتعذيب نفسه. وإذا كان التعذيب "أداة نموذجية لتدمير الفرد المتكلم"، فإن "قصة ماهر"، إلى جانب الكثير من أعمال منظمات حقوق الإنسان، هي أداة رمزية ضرورية لاستعادة أصوات المعتقلين المعذبين، بعد انتهاء التعذيب الذي وقع عليهم[26].

ويمكن تفسير أعمال أدب السجون، من نواحٍ عديدة، ولا سيّما عندما يتعلق الأمر بتمثيل التعذيب، على أنها روايات لشهادات تهدف إلى استعادة أصوات المعتقلين الذين تعرّضوا للتعذيب كما هو مبيّن في تفاصيل قصة عزّار. ومع

---

(24) Middle East Watch, pp. 149-151.

بتوجيه من لقمان سليم ومونيكا بورغمان نشرت المنظمة اللبنانية "أمم" (UMAM) معجمًا ودليلًا مرجعيًا عن المصطلحات المتعلقة بالسجون السورية. ينظر: محمود الحماري، مفاتيح السجن السوري: مصطلحات من وراء القضبان (بيروت: أمم للتوثيق والأبحاث، 2012).

(25) Richard A. Posner, "Torture, Terrorism, and Interrogation," in: Sanford Levinson (ed.), *Torture: A Collection* (Oxford: Oxford University Press, 2004), p. 291.

كان التعريف المقبول المتسق دوليًا أو عالميًا للتعذيب مصدرًا للجدل منذ صدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في عام 1948، وكذلك اتفاقية الأمم المتحدة لمناهضة التعذيب وغيره من ضروب المعاملة، أو العقوبة القاسية، أو اللاإنسانية، أو المهينة، التي اعتمدتها الجمعية العامة للأمم المتحدة في عام 1984. للاطلاع على النقاشات حول الجدل الدائر حول تعريف التعذيب في سياق "حرب الولايات المتحدة على الإرهاب"، ينظر:

Sanford Levinson, "Contemplating Torture: An Introduction," in: Levinson (ed.), pp. 23-43; John Parry, "Escalation and Necessity: Defining Torture at Home and Abroad," in: Levinson (ed.), pp. 145-164.

(26) Joseph Slaughter, "A Question of Narration: The Voice in International Human Rights Law," *Human Rights Quarterly*, vol. 19, no. 2 (1997), p. 407.

ذلك، فإن الأساليب التي يستخدمها المؤلفون عند محاولتهم إدراج التعذيب، ينجم عنها تأثير مختلف تمامًا عمّا يمكن استخلاصه من المقطعين المأخوذين من قضية عرّار. وبين الواقعية الاجتماعية والمذكرات الشعرية، يبيّن هؤلاء المؤلفون ضرورة السرد والحاجة إلى التساؤل عن حدث التعذيب وطمسه من خلال القصص التي يروونها.

## التعذيب و"أيديولوجية السجن"

في الوقت الذي يشكّل فيه التعذيب والترحيل الاستثنائي محور قصة عرّار، فإنّ المحور الرئيس لتصوير تجارب المعتقلين السياسيين في العديد من أعمال أدب السجون السوري المعاصر لا ينحصر في تصوير التعذيب والإيذاء والعقاب البدني. ويعمد بعض المؤلفين، مثل صموئيل، إلى تهميش أو تجنب التصوير المباشر كليًا لأعمال التعذيب والمعاناة التي تنجم عنه بصورة مباشرة[27]. ويكاد التعذيب أن يكون غائبًا تمامًا في أعمال صموئيل، ولكنه موجود في صورة تهديد للمعتقلين الذين يختفون هم أنفسهم أيضًا من الجسد الرئيس لقصصه القصيرة، بينما يظلّ ذكرهما يحوم في أطرافها[28]. وتركّز قصص صموئيل، من منطلق تهميشها لوصف التعذيب الجسدي وتفاصيله، على كيفية إدراك شخصيات القصة لفقدان الكرامة والأذى النفسي والعاطفي الذي يسببه نظام الاعتقال وروتينه بصورة عامة.

وهذا لا يعني، بطبيعة الحال، أن التعذيب لا يُعرض في أعمال أدب السجون السوري. ويظهر أحد الأمثلة التي تتحدث عن التعذيب في أدب السجون، في رواية الكاتب والناقد سليمان **السجن** (1972). ويحكي هذا النص الواقعي

---

(27) لاحظ العديد من النقاد غياب صور التعذيب أو تهميشها في العديد من قصص صموئيل عن السجن، بمن فيهم ممدوح عدوان وإيزابيلا دافليتو (Isabella D'Alfitto) وميريام كوك. عند تصوير الاعتداء الجسدي، عادةً ما يظهر بصورة غير مباشرة أو من خلال المشهد الصوتي للسجن، كما في خاتمة القصة القصيرة **النحنحات**. ينظر: إبراهيم صموئيل، **النحنحات** (دمشق: دار الجندي، 1990).

(28) اختار كتاب آخرون، مثل الجباعي، تقديم صور التعذيب من خلال علامات رمزية أو مجازية يُروى من خلالها الألم الناجم عن التعذيب في صوت جسم بشري، لكنه جماد، كما في قصة "البرميل" التي نُوقشت في الفصل الثاني.

الاجتماعي قصة وهب بطل الرواية، وهو شاب يُعتقل ويُسجن ويُعذّب تحت الأرض مع عدد كبير من زملائه الذين ينتمون إلى منظمة سياسية اشتراكية لم يُذكر اسمها في الخمسينيات[29]. تتبع رواية سليمان نمطَ حبكة يتكرّر في العديد من روايات أدب السجون؛ تبدأ باعتقال وهب بعد أشهر من الهرب، ثم تنتقل إلى تصوير تعذيبه واستجوابه، وحبه الانفرادي، وأخيرًا انضمامه إلى الحياة الجماعية المعتادة في زنزانة جماعية.

في السبعينيات، كانت دعوة سليمان إلى الواقعية الاجتماعية و"أدب الالتزام" تقترب من "الشمولية"[30]. وتقدّم رواية السجن صورةً عن مدى تحمّل ومقاومة المعتقل السياسي "الملتزم" أو مجموعة من المعتقلين السياسيين، تندرج في إطار ما سمّاه الحاج صالح "أيديولوجية السجن"[31]. ووفقًا له، فإنّ كثيرًا من أعمال أدب السجون السوري والعربي السابقة يتشكّل من خلال حاجة المؤلفين الواعية إلى تمثيل مقاومة القمع الذي يمارسه النظام السياسي فحسب، وذلك بوصف المقاومة مشروعًا أو عملية جماعية ومتماسكة و"بطولية" أو "أسطورية" إلى حدّ بعيد[32]. وفي حالة رواية سليمان، فقد نجح وهب في تحمّل التعذيب، ولم يكشف أيّ معلومة، على الرغم من حقيقة أن أفرادًا آخرين أبلغوا عنه، وبعد ذلك، تكيّف بسهولة مع الحياة في السجن.

في رواية السجن، يستخدم سليمان أسلوبًا واقعيًا مفصّلًا جدًا في التصوير، يستحضر كثيرًا الأسلوب السردي لتقارير حقوق الإنسان التقليدية التي تتحدّث عن التعذيب. ويعرض من خلال قصة وهب، على نحوٍ متسلسلٍ، أشكال

---

(29) على الرغم من نشر الرواية في عام 1972، فقد عُدّت تصويرًا لسجن المعارضين السياسيين العلمانيين في ظل حكم أديب الشيشكلي (1951-1954). ومع ذلك، فإن المرجع الرئيس الوحيد لأحداث تاريخية محدّدة في النص هو النقاش الدائر بين السجناء حول تضامنهم مع المجاهدين الجزائريين المسجونين الذين يقاتلون الفرنسيين.

(30) لتحليل كتاب سليمان وبوعلي ياسين **الأدب والأيديولوجيا في سوريا 1967-1973**، ينظر: Alexa Firat, "Cultural Battles on the Literary Playing Field," Paper Presented at the Middle East History and Theory Conference, University of Chicago, May 11-12, 2007.

(31) لتوضيح المفهوم والدلالات السلبية لـ"أيديولوجية السجن"، ينظر: ياسين الحاج صالح، **بالخلاص يا شباب! 16 عامًا في السجون السورية** (بيروت: دار الساقي، 2012)، خاصة ص 108-117. أعيد طبع المقتطفات بتصريح من المؤلف.

(32) المرجع نفسه، ص 112.

التعذيب التي يجب أن يواجهها بطل الرواية. لكنّه لا يستسلم أبدًا، على الرغم من الألم الذي لحق بجسده. تعرّض وهب للضرب والجلد بالسياط والجلد في "الدولاب"، وأُجبر على تحمّل التعذيب بالصدمات الكهربائية، وحُرم النوم، وتُرك في الحبس الانفرادي، وتعرّض للتعذيب بالصوت والضوء، وفي النهاية اغتصبه جلّادوه، إضافة إلى تهديد المحقّقين لأصدقائه وأفراد أسرته. في مشهد تلو الآخر، في الجزء الأول من الرواية، يعاني وهب لكنه يقاوم، وفي النهاية ينتصر على التعذيب الممنهج الذي يستخدمه النظام.

يتجلّى أحد الأمثلة التي يقدّمها سليمان في الرواية، التي تصوّر التعذيب الذي يتعرّض له وهب، ومقاومته الثابتة ضد تحويله إلى مخبر للنظام، عندما يُؤخذ إلى "الصالون الداخلي" ويخضع للتعذيب بـ "الدولاب":

> طرحوه أرضًا، وداعب أحدهم رأسه بطرف حذائه، غير متلطّف، ثم دحرج آخر من الزاوية دولابًا أوقفه جسم وهب، الذي صار يحسّ بالانفصال شيئًا فشيئًا [...] أراد أن يتفرّج عليهم [...] أدخلوا رجليه في الدولاب، ثم كوّروه جيّدًا وحشروا رأسه [...] حسد نفسه لأنه نحيف. لا ريب أن (مسعد) عانى أكثر بسبب سمنته [...] اكتشف أن خاصية المرونة فيه عالية. صار يتدحرج الآن مع الدولاب. أضحكته اللعبة، كما أدمت قلبه، وأثارت الضحكة التي لم تتعدّ شفتيه غيظ الرجال. تناولوا جميعًا الخيزرانات، وشرعوا يتسابقون إليه. كانت قدماه في البداية الفضليين. لكن جسمه بأجمعه صار يستهويهم[33].

وبعد جلسة التعذيب في الدولاب هذه، يستعدّ الرقيب للمغادرة، ويخبر بقية الرجال أن يجبروه على الاعتراف، أو يقضوا عليه. يسدل وهب عندئذ جفنيه، ويتوقف السرد عن وصف تتمة التعذيب الذي يتعرّض له في تلك الجلسة. أما القسم التالي من السرد، فيبدأ عند حصول توقّف في عملية التعذيب، حيث يتأمل وهب حالته وضرورة عدم استسلامه للتعذيب والاعتراف[34].

ويعاود سليمان تصوير مقاومة وهب خلال جلسات التعذيب وأشكاله جميعها. وفي هذا المشهد، وبينما يدخل ضابط آخر إلى الغرفة، يستطرد وهب في التفكير:

---

(33) نبيل سليمان، السجن (1972)، ص 19-20.

(34) المرجع نفسه، ص 21.

كان يكابد من أجل أن يبقى أمينًا على كل ما تعلّم في المخابئ السرية واجتماعات المنظمة. إن صرخت فيشمتون بك. وإن بكيت فتلك بداية غير حميدة. فقط كزّ على أسنانك. لا تصدّق دعاوى الأطباء، فتلك أسنان البورجوازيين يضرّ بها الضغط. كن محايدًا، فبذلك تنتهي اللعبة بربحك [...] فاق ألم ظهره وخاصرتيه وهو يتمدد كل ما تسبب له به خيزرانات وقبضات هؤلاء[35].

وتستمرّ إرادة وهب في التزام الصمت، وتجنّب الاعتراف، والتهرّب من الإبلاغ عن رفاقه طوال الرواية. لا يتردّد في رواية السجن أيُّ أصداءٍ لاعتراف عزّار الكاذب تحت التعذيب؛ وبدلًا من ذلك، بالنسبة إلى بطل الرواية اليساري وهب، يبدو أن محاولة الجلادين الاستيلاء على صوت ضحيّتهم لمصلحة سلطة الدولة قد باءت بالإخفاق. ومع ذلك، وفي الوقت نفسه، فإنّ تصوير التعذيب على الشكل الموضَّح هنا، يتجنّب نوع التساؤل حول مشكلة وصف التعذيب الذي يظهر في أمثلة نصية أخرى.

## خيانات الصمت: ادّعاءات الحقيقة والاستجواب الذاتي

إن مناقشة مشكلة وصف تجربة الاعتقال بأسرها، لا التعذيب فحسب، والتدقيق فيها، هما في قلب مذكرات بيرقدار الشعرية في السجن، **خيانات اللغة والصمت**[36]. يقدّم بيرقدار في العديد من الأجزاء التي تشكّل هذا النص وصفًا للتعذيب الذي تعرّض له، والعقوبات القاسية وغير العادية التي شهدها وعاناها خلال مدة اعتقاله التي دامت نحو أربعة عشر عامًا. وكما هو الحال في رواية **نيغاتيف** لحسن، يُعدُّ نصّ بيرقدار سردًا تجريبيًا هجينًا يتّخذ في بعض المقاطع

(35) المرجع نفسه، ص 21-22.

(36) وُلد فرج بيرقدار في عام 1951 في تير معلة قرب حمص وسط سورية. بدأ في نشر الشعر وهو لا يزال في المدرسة الثانوية. وفي جامعة دمشق، بدأ هو ومجموعة من الأصدقاء نشر مجلة أدبية، وأدّت بعض النصوص المنشورة فيها إلى اعتقاله وسجنه مدة ثلاثة أشهر. صدرت مجموعته الشعرية الأولى: **لست وحدك** (بيروت: دار الحقائق، 1979). وفي أوائل الثمانينيات، توقف عن الكتابة بسبب نشاطه في حزب العمل الشيوعي. وفي عام 1987 اعتُقل مرة أخرى. واستمر سجنه أربعة عشر عامًا في ثلاثة سجون مختلفة (فرع فلسطين وسجن تدمر وسجن صيدنايا). ينظر أيضًا الفصل الرابع بخصوص مناقشة عملية النشر وتحليل مجموعة بيرقدار الشعرية، في: **حمامة مطلقة الجناحين** (بيروت: دار مختارات، 1997).

شكل المذكرات، وفي أخرى يكون على شكل صحافي، أو مجموعة شعرية، أو شهادة لشاهد عيان، وفي مقاطع أخرى يتّخذ النصّ شكل بيان اتهام سياسي مباشر. ونلاحظ في العديد من أجزاء هذا النص أن تركيز الكاتب لا ينصبّ على تعذيبه أو معاناته، بل على الآلام الجسدية والنفسية التي كان يعانيها زملاؤه المعتقلون[37].

يأتي أحد تأملات بيرقدار الأكثر شمولًا حول معاناته تحت التعذيب الجسدي في بداية المذكرات، ويصف في القسم الذي يحمل عنوان "على شفا البصيرة"، تفاصيل الاستجواب الذي خضع له في فرع فلسطين، وهو فرع الاستجواب ذاته الذي اعتُقل فيه عرّار في سورية. وكما هو حال عرّار، وشخصية وهب في رواية سليمان، يضمّن بيرقدار في وصفه قائمةً بوسائل التعذيب وأدواته وتقنياته، لكنه يفعل ذلك بطريقة مختلفة. يتساءل بيرقدار عن صدقية ما حدث، ومن ثمّ يطلب من القارئ بصورة مباشرة "حاول أن تجد لي تفسيرًا لهذا الجنون الهندسي المرعب"، وذلك في الوقت الذي يسرد فيه أساليب التعذيب التي تعرّض لها، بما في ذلك أسلوب "الشَّبح على السلّم" الذي يعتمد على ربط قدمي السجين بالحبال بحيث يتدلّى جسده العاري مقلوبًا، لتبدأ بعد ذلك جولة التحقيق مع الجلد بالسياط على كامل مساحة الجسد. ويكتب بيرقدار متسائلًا "حاول أن تجد لي تفسيرًا لهذا الجنون الهندسي المرعب"[38]، ويستطرد:

> ما الذي ستقوله للناس إذا سألوك عن ذلك؟
>
> ستصمت، لأنك واثق أن أحدًا لن يصدّق حرفًا مما تقول.
>
> في أحسن الأحوال سيعتبرون حديثك مجرد أوهام أو كوابيس يقظة، لا يليق بك أن تبقى تحت وطأتها.

---

(37) نُشرت المذكرات في الملحق الثقافي لصحيفة النهار اللبنانية، ووُزّعت على نطاق واسع عبر الإنترنت قبل مدة طويلة من العثور على ناشر يوافق على طباعتها وتوزيعها. يصف المقطع الأكثر شهرة مشهدًا مروعًا في سجن تدمر العسكري شاتن السمعة، حيث يأخذ أحد الحراس سجينًا بصورة تعسفية إلى الباحة ويجبره على ابتلاع فأر ميت بالكامل.

(38) فرج بيرقدار، **خيانات اللغة والصمت** (بيروت: دار الجديد، 2006)، ص 28. أُعيدت طباعة المقتطفات بتصريح من المؤلّف.

أيمكنك أن تكون أمينًا لواجبك بضرورة عرض كامل التجربة، من أول الجلجلة حتى آخر الجحيم[39].

يتأرجح سرد بيرقدار بين محاولته وصف أدوات التعذيب والآثار التي تخلّفها، والنداءات والتوسلات المباشرة التي يوجّهها إلى نفسه وإلى جمهور بعيد، للحصول على تفسير لما يحدث لجسده، واعترافه باحتمال ألّا يُنظر إلى التفاصيل التي يصفها على أنها الحقيقة، وهكذا سينظر إليها القرّاء أو المستمعون على أنها تتخطّى حدود التصديق. في هذا المقطع، وفي أماكن أخرى من مذكراته، ومع تلميح إلى قدرة اللغة على التقليل من شأن التعذيب، يفكّر الشاعر في معضلة البقاء مخلصًا لمسألة الكشف عن واقع تجاربه بينما يتعامل مع مأزق رؤيته لإمكان عدم القدرة على وصف تلك التجارب. بيرقدار معتقل وكاتب يعترف تمامًا بـ "هشاشة إمكان السرد" التي "تؤكّد مسؤولية القراء والمؤلفين تجاه القصة في ظلّ أوضاع قاسية"[40]. ومن ثمّ، فهو يستحضر إحساسه العميق بالخيانة؛ ليست خيانته على أيدي عملاء الدولة السورية فحسب، وإنما أيضًا خيانة اللغة التي تحت تصرفه، وخيانة صمت القهر الذي لا مفرّ منه في بعض الأحيان.

يكشف بيرقدار النقاب عن مذكراته بوصفها اعترافاتٍ متناقضةً، وغير منقّحة أو محرّرة عن عمد، بماضيه في السجن. وتمثّل المقتطفات المنشورة من كتاب **خيانات اللغة والصمت**، محاولته لـ "استعادة شيءٍ كان معروفًا من قبل"، وهو سلسلة من مشاهد الهشاشة التي تستدعي الاعتراف من جمهور القراء[41]. ومع ذلك، فإن الاستعادة "مقلقة" لبيرقدار وقارئه وهو يناقش تصويره للتعذيب الذي تعرّض له جسده ويستنطقه[42]. وفي مناشدته لجمهوره ليستحضر أقصى خيالاته، يحاول أن يصف أساليب التعذيب الأخرى التي كان يُجبر مع رفاقه المعتقلين على تحمّلها، مثل "الفسخ" و"الكرسي الألماني". وفي الوقت نفسه،

---

(39) المرجع نفسه.

(40) Elizabeth Swanson Goldberg & Alexandra Shultheis Moore, "Introduction: Human Rights and Literature: The Development of an Interdiscipline," in: Elizabeth Swanson Goldberg & Alexandra Shultheis Moore (eds.), *Theoretical Perspectives on Human Rights and Literature* (New York: Routledge, 2012).

(41) Terence Cave, *Recognitions: A Study in Poetics* (Oxford: Clarendon, 2002), p. 33.

(42) Ibid., p. 2.

يتصارع الكاتب مع إدراكه لحقيقة أنه على الرغم من الصدى الشاعري لكلماته أو مساعدة الصورة أو الرسم البياني، فإنه يتعذّر تصوير الفظاعة العبثية لأدوات التعذيب وأساليب الجلادين، أو وصف حالته النفسية لحظة تعذيبه، ويكتب:

> كرسي غاشم، أطرش ... لعنة هذا الكرسي الذي يسمونه "الكرسي الألماني". لعنة مسعورة تتباهى بشلل يديك وتقويض عمودك الفقري، وتمنحك أخيرًا لو أرادوا [...] نعمة الخصاء.
>
> لقد وقفت الآن على شفا البصيرة، وأيقنت بما يكفي من العمق أن هذا **الواقع ليس واقعيًا على الإطلاق.**
>
> ولكن [...] كيف ستقنع الناس بذلك، وأنت نفسك تدرك صعوبة ابتلاع هذا الغموض، وهذه التناقضات الصارخة في لعبتك اللغوية الساذجة؟![43].

وهنا يشكّل استخدام بيرقدار لصيغة الشخص الثاني صلة مبهمة بينه وبين جمهوره، بحيث يصعب تحديد إذا ما كانت "أنت" التي يستخدمها الكاتب، يقصد بها مخاطبة ذاته أم محاولة لإجبار القارئ على الاعتراف بهشاشته بوصفه الشخص الذي يقع عليه التعذيب، ومن ثمّ إلزام القارئ بوضع نفسه في مكانه. يُحدِث بيرقدار موقّتًا، من خلال استخدام صيغة الشخص الثاني في هذا المقطع وغيره في أماكن أخرى، صيغة من الشهادة هي "دعوة إلى الآخر (ربما في كلا المعنيين؛ الآخر داخل الشاعر، والآخر الذي يخاطبه النص)"[44]. ويحاول السرد وصف أدوات التعذيب الأخرى، ولا سيّما "الكرسي"، بينما يُضعِف في الوقت ذاته من وطء صحّة الوصف بإخبار القارئ أن هذا الواقع ليس حقيقيًا على الإطلاق.

وفي المقطع نفسه، كما لو أن الوصف المقدّم قد أخفق بطريقةٍ ما في شرح التجربة بصورة كاملة، يترك السجين السياسي السابق ملاحظة ختامية طويلة: قائمة مرقمة بتعريفات أنواع التعذيب المستخدمة في السجون السورية، وهي بعنوان: "شروح تبسيطية مقاربة لبعض وسائل التعذيب"[45]. ويبدو أول وهلة

---

(43) بيرقدار، ص 29. (التشديد في النص لي)

(44) Carolyn Forché. "Reading the Living Archives: The Witness of Literary Art." Poetry Foundation, 2/5/2011, accessed on 12/12/2019, at: https://bit.ly/3XPbSJv

(45) بيرقدار، ص 30.

أن هذه القائمة لأدوات تعذيب تشبه تلك الموجودة في تقارير منظمات حقوق الإنسان، لكن بيرقدار يعرضها في مذكراته على صورة إضافة هامشية[46]. وعلى الرغم من أن أشكال التعذيب هذه قد ذُكرت بالفعل في سياق السرد، فإنّه يقدّم إعادة تعريف لكلٍّ من "الشبح على السلم" و"الفسخ" و"الدولاب" و"الكهرباء" و"الكرسي الألماني" بلغة مباشرة وصارمة ومبسّطة[47]. فعلى سبيل المثال، يذكر في شرح "الفسخ" الآتي: "تتم هذه العملية بتمديد السجين على ظهره، ثم يُوضع كرسي عند منطقة الحوض، لإدخال الساقين، بعد طيّهما وتثبيتهما بين قوائم الكرسي، فتغدو الساقان مثنيّتين عند الركبتين ومفتوحتين إلى أعلى"[48].

إن التأمل السردي الاستجوابي، الذي يقرّ فيه بيرقدار بالعوائق التي تحول دون إقناع جمهوره بحقيقة ادّعاءاته، يقترن بالحواشي التفسيرية المتعلقة بأشكال التعذيب بوصفها ملاذه الأخير لترتيب قاموس مفرداته. إن عنصر التباين هذا هو الذي يعطي إشارة إلى التناقضات والفجوات المتأصّلة في حتمية السرد التي تكمن في صميم مطالبات حقوق الإنسان. يلجأ بيرقدار إلى كلٍّ من النثر الشعري وقائمة الحواشي، ومن ثمّ يلمّح إلى حقيقة أن تدخلاته الجمالية ضدّ سياسات حقوق الإنسان في الدولة السورية لا تنطوي على فجوات فحسب، بل أيضًا لا يمكن حصرها في نوعٍ أو شكلٍ واحدٍ من السرد.

## إعادة سرد التعذيب: شرانق اللغة عند حسيبة عبد الرحمن

كانت رواية سليمان السجن مثالًا لنصّ واقعيّ اجتماعيّ يقدّم بطل الرواية مقاومًا للتعذيب بتفاصيله كافة، بصورة بطولية، ووضعت مذكرات بيرقدار قائمة تعريفية لأشكال التعذيب، جنبًا إلى جنب مع نقاش حول إمكان وصف التعذيب، بينما تقدّم لنا السجينة السياسية السابقة والناشطة عبد الرحمن صورة مختلفة عن التعذيب بوضوح. في عام 1999، بعد ثماني سنوات من الإفراج عنها، بعد أن أمضت مدة طويلة في السجن، نشرت عبد الرحمن روايتها الأولى

(46) ينظر، على سبيل المثال: Middle East Watch.

(47) بيرقدار، ص 30-32.

(48) المرجع نفسه، ص 30.

بعنوان الشرنقة، استنادًا إلى يوميات وكتابات أخرى حول تجربتها في السجن، لكنها مع ذلك كانت خياليةً تمامًا بحسب كلام الكاتبة نفسها. كانت الشرنقة عملًا بارزًا، ليست لأنها الرواية الأولى التي كتبتها سجينة سياسية سابقة حول تجربة الاعتقال في سورية فحسب، وإنما أيضًا بسبب بنيتها المجزّأة وغير المتّسقة، وسردها المتعدّد الأصوات غير الخطّي[49]. ويمثّل الأسلوب التجريبي غير الثابت في الشرنقة خروجًا مهمًا على الواقعية الاجتماعية الصريحة التي كانت تظهر في روايات الجيل السابق عن الاعتقال السياسي، مثل رواية سليمان السجن التي شكّلت المجموعة الأولى من أدب السجون السوري.

عندما نُشرت هذه الرواية أول مرة في سورية، تسبّبت في فضيحة؛ إذ اتُّهمت عبد الرحمن بنشر الغسيل القذر للمعارضة السورية. وكان من بين الاعتراضات الأولى على النصّ أنه يصوّر عدم التضامن بين المعتقلين السياسيين، كما تعرّضت لانتقادات بسبب شرحها الضمني والصريح للنشاط الجنسي للإناث، واغتصاب المعتقلات، وكراهية النخبة السياسية في سورية للنساء. تمثّل الشرنقة بدايات عملية تفكيك "أيديولوجية السجن"، وكان تقديم عبد الرحمن لتجربة السجن بعيدًا جدًا من التصورات الأكثر تقليدية للرواية النضالية، وقد لاحظت هي نفسها أنه من المستحيل تصوير "الأبطال في عصر الهزائم"[50].

ومع ذلك، لم تكن فضيحة الخلافات التي صُوِّرت، ولا التجربة الواعية مع الشكل في الرواية واستقبال القراء لها فحسب هما ما جعل هذا النص مهمًا. لقد قدمت الشرنقة أسلوبًا متميزًا في تصوير "فعل الألم" المتمثِل في التعذيب الذي يمارسه عملاء الدولة على أجساد المعتقلين، وربطت، في الوقت نفسه، فعل العقاب الجسدي والألم بأحداث أخرى كبرى في التاريخ السوري في القرن

(49) وُلدت حسيبة عبد الرحمن في عام 1958 لأسرة علوية، وانتقلت من قرية فقيرة صغيرة شمال اللاذقية إلى دمشق حينما كانت طفلة. تطوّر اهتمامها بالسياسة المعارضة في المدرسة الثانوية، وأصبحت فاعلة في النشاط السياسي السرّي في أواخر مرحلة المراهقة. اعتقلتها قوات أمن الدولة السورية مدةً طويلة أربع مرات، من بينها في الفترة 1986-1991، بسبب عضويتها في حزب العمل الشيوعي.

(50) وردت في مقابلة المؤلف مع عدنان حسين أحمد، الزمان، 4/ 3/ 2002.

العشرين[51]. لقد كانت هذه الرواية في وقت صدورها من عدد قليل من الأعمال الأدبية السورية المنشورة التي ذكرَت، ولو بصورة موجزة وإيحائية، حصار الجيش السوري لمدينة حماة في شباط/ فبراير 1982، وهو حدث تضمّن إعلان صراع مفتوح ضدّ الدولة السورية من جانب قوى معارضة إسلامية، والمجزرة التي تلته على أيدي القوات الحكومية، وراوحَ عدد ضحاياها بين خمسة وعشرة آلاف، أو حتى بضع عشرات الآلاف من الأشخاص[52]. لقد مُحيَت مذبحة حماة

---

(51) Joanna Bourke. *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers* (Oxford: Oxford University Press. 2014). p. 5.

ترى بورك أن الحدث (Event) هو "واحد من تلك الأحداث المتكرِّرة التي نتعرّض لها ونشهدها بانتظام، والتي تساهم في تكوين إحساسنا بالذات والآخر. ويُسمّى الحدث 'ألمًا' إن حدّده على هذا النحو الشخص الذي يدّعي هذا النوع من الإدراك".

(52) ينظر إلى حصار حماة والمذابح التي تعرّضت لها في شباط/ فبراير 1982 بصورة عامة على أنها الحضيض لسلسلة من حملات القمع والانتقام التي شنتها الحكومة السورية ضد قوى المعارضة - العلمانية والدينية والمتشدّدة والمسالمة - بين عامي 1976 و1982. كانت المدينة معقلًا رئيسًا للمعارضة الإسلامية لحزب البعث بدءًا من عام 1963، وكانت موقعًا لإجراءات قمعية حكومية كبيرة في عامَي 1964 و1981، تضمّنت مذبحة المتظاهرين. في 2 شباط/ فبراير 1982، دخلت القوات الحكومية المدينة لنزع سلاح ميليشيات الإخوان المسلمين والجماعات الأخرى المتمركزة فيها. أصدرت جماعة الإخوان المسلمين دعوة إلى التمرد العام، وتلا ذلك سلسلة من الاشتباكات بين القوات الحكومية والمعارضة المسلحة استمرّت مدة عشرة أيام إلى أن احتلّ ما يزيد على ثلاثين ألف جندي سوري المدينة. وردًا على المقاومة المسلحة، دمرت القوات الحكومية أجزاء كبيرة من المدينة بصورة عشوائية، من دون أيّ اهتمام بحياة المدنيين. قدّرت جماعة الإخوان المسلمين السورية عدد القتلى على أيدي القوات الحكومية بنحو خمسةٍ وعشرين ألفًا. وتشير معظم الروايات التاريخية باللغة الإنكليزية إلى أن عدد القتلى يراوح بين خمسة آلاف وعشرة آلاف، لكنها تشير إلى أنّ الأرقام قد تكون أعلى. وقدّرت بعض المنظمات الحقوقية المحلية، مثل اللجنة السورية لحقوق الإنسان، عدد القتلى بأعدادٍ أكبر كثيرًا، مثلًا بين ثلاثين وأربعين ألف ضحية. ينظر إعلانهم: "مجزرة حماة (1982): مسؤوليات القانون تستوجب المحاسبة"، اللجنة السورية لحقوق الإنسان، 22/ 2/ 1999 (أُعيد إصداره في 4/ 2/ 2004)، شوهد في 24/ 6/ 2020، في: https://bit.ly/3zpa9Ie؛ ينظر: Middle East Watch. pp. 17-21، للحصول على وصفٍ مفصّلٍ للحصار والأحداث التي أدّت إليه؛ وينظر أيضًا مناقشة ليزا ويدين لخطاب النظام السوري و"الرواية الرسمية" للأحداث في حماة في شباط/ فبراير 1982، في:

Lisa Wedeen, *Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria* (Chicago: University of Chicago Press. 1999). pp. 46-49.

منذ نشر رواية عبد الرحمن، صوَّر عدد من المؤلفين الحصار في أعمالهم الأدبية، من بينهم: منهل السراج، كما ينبغي للنهر (بيروت: الدار العربية للعلوم، 2007)؛ خالد خليفة، مديح الكراهية (بيروت: دار الآداب، 2008). يُصوِّر الفوز طنجور في فيلمه الوثائقي المؤثِّر "ذاكرة باللون الخاكي" (2016)، الفنان خالد الخاني وهو يصف تجارب عائلته والآخرين في أثناء المذبحة. للحصول على تحليل أكثر

التي وقعت عام 1982، بصورة انتقائية، من الخطاب الرسمي في التاريخ السوري الحديث، وظلّت واحدة من أهم سمات "الصمت" في الأدب السوري المعاصر إلى أن نُشر، في وقت لاحق، في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، عدد من الروايات التي تناولت أحداث حماة[53].

وعلى النقيض من الأمثلة المذكورة، تقدّم الشرنقة عرضًا متوازيًا للتعذيب والأحداث التاريخية من خلال صوت الشخصية الرئيسة، كوثر، بوصفها شخصية معتقلة، لكنها مع ذلك تتحدّث بإصرار. ومن هذا المنطلق، فإن رواية عبد الرحمن تعطّل تصوّر سكاري عن قدرة التعذيب على "تدمير اللغة" من خلال سردها النصّي لتجربة الاستجواب. وبهذا المعنى، تتوقع الرواية إعادة صوغ ستيف لاروكو النقدية لعمل سكاري، التي ينظر فيها إلى الألم بوصفه "قوة شبه جسدية"، ويزعم أنّ الألم "ليس في الغالب عدوًا للغة؛ بالأحرى يرى أنّ الألم يلحّ بإصرار على الدلالة، واللغة ليست سوى واحدة من وسائل التعبير عنه"[54]. وبالنسبة إلى لاروكو، فإن الألم، بما في ذلك الألم الناجم عن التعذيب، ليس شيئًا مدمرًا للذات، بل هو "قوة مستمرة لتشكيل الفرد"[55]. وتعزو عبد الرحمن جريمة التعذيب التي تقع على أجساد المعتقلات إلى فظائع الأحداث الأخرى، بما في ذلك جريمة الدولة المتمثلة في المذبحة التي ارتكبت ضد الجسد الجماعي للأمة السورية. في كتابتها عن كلٍّ من التعذيب ومجزرة حماة ضدّ مرحلة الاسترخاء الطويلة – روتين السجن الممل والمثير للجدل أحيانًا، بوصفه الإطار الأوسع للتاريخ السياسي السوري المعاصر – تقدّم لنا الكاتبة كلًّا من اللغة والذاكرة ضمن السرد المتخيَّل لشخصياتها بوصفها "شرنقة". وتُنسَج شرنقة اللغة هذه بصورةٍ غامضةٍ في كلّ مكانٍ من النص وحوله، وتربط بين الشخصيات والأحداث

= تفصيلًا باللغة الإنكليزية لشهادات حول مذبحة حماة، إضافة إلى رواية السراج، ينظر أيضًا:
Salwa Ismail. *The Rule of Violence: Subjectivity, Memory, and Government in Syria* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2018), chap. 4.

(53) Mohja Kahf, "The Silences of Contemporary Syrian Literature," *World Literature Today*, vol. 75, no. 2 (2001), p. 229.

(54) Steve Larocco, "Pain as Semiosomatic Force: The Disarticulation and Rearticulation of Subjectivity," *Subjectivity*, vol. 9, no. 4 (2016), p. 343.

(55) Ibid., p. 344.

في سلسلة متصلة "أولية" مبنية بطريقة متقطّعة، لتشكّل هذه الشرنقة اللغوية ملاذًا من المعاناة البدنية والنفسية المفروضة على المعتقلين السياسيين[56]. وفي الوقت نفسه، تؤجّل الرواية احتمال أن تؤدّي شرنقة الوعي السياسي للشخصيات التي قادتها إلى السجن إلى تحوّل فرديّ وجماعيّ وشخصيّ وسياسيّ بصورة حاسمة.

تُقسم رواية **الشرنقة** إلى قسمين، لكلٍّ منهما فصول متعددة، وتبدأ باعتقال كوثر وحبسها الانفرادي واستجوابها وتعذيبها، وهي عضو في "منظمة يسارية" لم يذكر اسمها، والشخصية الرئيسة في الرواية، لكنها ليست الراوية الوحيدة للرواية. ويلي ذلك فصلٌ ثانٍ يقدّم سلسلة من "الرؤى" التي تبدّت لها في أثناء جلسات التعذيب التي تعرّضت لها وبعدها. ولم يُذكر قطّ اسم سجن الاستجواب الأولي أو اسمَا سجنَي النساء الرئيسين الآخرَين أو مراكز الاعتقال الأخرى في الرواية، كما لم تُحدَّد مواقعها أيضًا. ونظرًا إلى أنّ كوثر اعتُقلت من قبل، فإننا نرى تأرجحًا مستمرًا بين وقت اعتقالها الحالي وذكرياتها عن اعتقالاتها السابقة، إلى جانب لحظاتٍ أخرى من ماضيها الشخصي.

ومع تطوّر أحداث الرواية ونقل كوثر من قسم التحقيق إلى سجن النساء الأول ثم إلى سجنٍ ثانٍ، لا يقدّم السرد وصفًا لمكان الاعتقال من وجهة نظر كوثر فحسب، ولكنه يتسلّل أيضًا إلى قصص السجينات الأخريات اللواتي يتوزّعن على أصناف مختلفة؛ يساريات ماركسيات أو أصوليات أو مجرمات. يضيع الإحساس المتماسك بالوقت الخطي لأنّ النصّ يصوّر تحركات كوثر بين الزنازين الجماعية والتفاهات اليومية لحياة السجن في مقابل الصخب الذي يطفو دائمًا على حياتها خارج السجن التي تتحدث باستمرار عنها، والصدامات الجسدية واللفظية بين السجينات للحصول على مساحة من المكان، أو حول أشياء مادية، أو حول المعتقدات السياسية أو الدينية. تتطابق رواية كوثر الخاصة وتتشابك مع التواريخ الفردية والشخصية للعديد من الشخصيات، لكنها أُعيدت في النهاية إلى الاستجواب لتواجه "معركة حاسمة" أخرى مع المحقّقين[57]. وبعد ذلك، تُؤخذ

(56) Jacques Derrida, *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 11.

(57) حسيبة عبد الرحمن، **الشرنقة** ([د. م.: د. ن.]، 1999)، ص 107.

إلى سجن مختلف للنساء، وتحت تأثير التعذيب الذي تتعرّض له، تعاني الكوابيس، بما في ذلك الكابوس الذي تتخيل فيه بصورة مفكّكة أنّ جنديًا اغتصبها في مدينة وقعت فيها مذبحة؛ مدينة يمكن أن يُستنتج من النص أنها مدينة حماة.

يتأرجح النصّ في الجزء الثاني من الرواية بين صوت كوثر وأصوات الشخصيات الأخرى التي تُصوَّر من خلال الحوار والإشارات ما وراء السرد إلى يومياتها وأوراقها التي أُدرِجت بوصفها جزءًا من البنية الكلّية للسرد. وتتناول الرواية الصراع الشخصي بين مختلف النساء، والذي يُوصف في النص بأنّه "حالة حرب" مستمرّة، والعلاقات المشحونة داخل المنظمات السياسية التي يشاركن فيها. وبسبب افتقارهن إلى التضامن وحالة التوتر المستمرّ، عزلت كوثر نفسها في نهاية المطاف عن الحياة الجماعية للسجن، ووصفت نفسها بأنها دخلت في "شرنقة"[58]. وشرنقة كوثر هذه في النصف الثاني من الرواية هي شرنقة من الخيال والذاكرة وأحلامها، وهي لا تعمل ملاذًا من التعذيب والألم الجسدي، بل من الجدل المستمرّ بين السجينات. وفي النهاية، وبينما أُفرج عن العشرات من السجينات الأخريات، لا يتّضح لنا إذا ما أُفرج عن كوثر أم لا، أم أنها كانت تهلوس مرة أخرى في زنزانتها الانفرادية بينما تسرد خاتمة الرواية في حالةٍ تشبه الحلم.

لا يشار في معظم أجزاء **الشرنقة** إلى وجود التعذيب إلّا بإيجاز وبطريقة مبهمة، وتظهر هذه الإشارات من خلال الاستخدام المباشر لمصطلح "التعذيب" ومشتقاته: تستيقظ إحدى السجينات بسبب كابوس عن التعذيب، ويُقال إن معتقلة أخرى قدّمت معلومات عن أماكن اختباء أعضاء التنظيم بعد تعرّضها للتعذيب، وتسمع النساء أنّ رفيقة لهنّ ماتت تحت التعذيب. ويظهر وصف التعذيب على نحوٍ مباشر في نهاية الفصل الأول، وفي الفصل الثاني عندما تمرّ كوثر بسلسلة من "جلسات" التعذيب[59]. وتظهر على نحوٍ بارز في هذين الفصلين العلاقة بين التعذيب وخلق عبد الرحمن لـ "شرنقة اللغة".

---

(58) المرجع نفسه، ص 263.

(59) هناك أيضًا وصف مختصر جدًا لتعذيب شخصية (لمى) على يد حارس عرفها منذ الطفولة في فصلٍ بعنوان "المعركة الحاسمة".

في مشاهد الشرنقة التي تمثّل استجواب كوثر، يبدو أن قدرة التعذيب على تدمير اللغة، وتفكيك صوت المعتقلة، والتسبب في محو محتوى وعي المعتقلة، تتجلّى من خلال تفكّك السرد الخطي، والوجود الطاغي للصور والحوارات غير المترابطة، فضلًا عن تلاشي التفاصيل الواقعية في وصف الألم. مع ذلك، فكما أنّ خط السرد لا يتكسّر تحت تأثير تعذيب الشخصية فحسب، فإن "عالم كوثر وذاتها وصوتها" لا "يضيع" تمامًا في ألم التعذيب؛ ولا "عناصر الوعي [...] أيضًا تُسحق أو تُرمى بعيدًا"[60]. وعلى الرغم من طبيعتها المجزّأة، فإنّ تأملات كوثر وذكرياتها وهلوساتها تواجه وظيفة التعذيب على النحو الذي حدّدته سكاري، على الرغم من كون المواجهات هذه مجزّأة وعرَضية. وهي تعكس، حتى لو كانت في شكل متغيّر، كيف أن الألم، ولا سيّما وقت اشتداده، "يفكّك الذات ويعيد تشكيلها، ويعيد بناء العلاقات البينية بين الجسد والذات والآخر والثقافة" بحسب تعبير لاروكو[61]. في رواية الشرنقة، يعكس تمثيل ألم التعذيب "شغفًا بالصوت"؛ ألم كوثر "يريد أن يتكلم، أن يمارس فاعلية غير موضوعية، أن يتطفل على العالم وعلى الآخرين خارج الحدود المادية للموضوع، لتقديم معلومات تؤثّر، وتُحزن، وتُزعج"[62].

ينتصب صوت كوثر، المتداخل مع أصوات الآخرين، ليكون بمنزلة "استنكار" غير مباشر للألم الذي يلحق بجسدها[63]. وعلى الرغم من صرخاتها العرَضية من الألم، وتجاهل معذّبيها لصوتها، فإنّ وجودها في نصّ الرواية يكشف أن عملية التعذيب والاستجواب لم تستطع أن تمحو تمامًا قدرتها على الكلام. وبدلًا من ذلك، تقدّم عبد الرحمن، في تصوير التجربة الوصفية لتعذيب كوثر، و"تأثير الألم الثنائي الاتجاه – في اتجاه تجسيد الفرد، وفي اتجاه التعبير عن (بين الذات Intersubjective)"، فائضًا مفرطًا من التعبير[64]. تطفو أفكار كوثر إلى السطح لتمنع مجيء المحقّق وحصول التعذيب موقّتًا. وهكذا، فإنّ تأثيرات

(60) Scarry, pp. 35, 32.

(61) Larocco, p. 343.

(62) Ibid., p. 355.

(63) Scarry, p. 50.

(64) Larocco, p. 359.

كلامها التي تُعرض نصيًا تغمر السرد فعليًا، وتعمل على "احتلال مساحة أكبر كثيرًا من الجسد"، جسدها الذي يتألّم[65]. بهذا المعنى، خلافًا للفرد الصامت في تحليل سكاري، الذي لا يلجأ إلى التعبير إلّا بعد تعرّضه لألم جسديّ، يظلّ الفرد الخاضع للتعذيب عند عبد الرحمن دائمًا في طور الحديث عن الذات؛ الذات غير المتقوقعة على نفسها[66]. وهنا ليس لزامًا على كوثر أن تنتظر العمل وفق إطار التقارير التقليدية عن حقوق الإنسان كي تبدي أو توضح شهادتها المُزلزِلة، والمشوّهة بالضرورة، لكنها مع ذلك شهادة منتجة.

في الفصل الأول، بينما كانت مرغمةً على الانتظار في الحبس الانفرادي، عادت كوثر بذاكرتها إلى الماضي والحاضر، وتشابكت قصتها بين "العالم المسحور" لطفولتها، وأسرتها الفقيرة، وشغفها بالأدب في سنّ المراهقة، فضلًا عن الإشارة إلى الانقلابات والحروب التي شهدتها، ونمو وعيها السياسي عندما كانت في المرحلة الثانوية، وأول علاقة جنسية لها عندما كان عمرها تسعة عشر عامًا. ثم عودتها فجأة إلى الزمن الحالي للرواية عند سماعها صخب الأواني في القاعة (وهي علامة على الروتين اليومي الاعتيادي والأصوات الصادرة في السجن)، وأخيرًا، يعود صوت حارس السجن ليقتحم تأملاتها. تواجه كوثر أسئلة المحقق، ويبدأ السرد بالتركيز على الأصوات الأخرى، إضافة إلى ذكرياتها عن جدّها. ومع بدء التعذيب الجسدي، لا تصف ما يحدث لجسدها فعليًا تحت التعذيب بدقة؛ وبدلًا من ذلك، يُشار إلى الأعمال "الوحشية" التي يرتكبها المحقّق بـ"خفافيش الليل" التي "غرّدت في السماء، وقفزت فوق جسدي، ومزقتني أشلاء"[67].

بينما تظهر أصوات الجلادين من حين إلى آخر في سرد كوثر للأحداث، يعكس صوتها، في صيغة المتكلم، علاقتها بجدّها، ويمنحها طيفه في ذاكرتها

---

(65) Scarry, p. 33.

(66) كما يلاحظ لاروكو، "الألم ليس، في أشكاله المتعدّدة على مستوى التجربة، عازلًا تقريبًا، كما تدعي سكاري".

Ibid., p. 346.

(67) عبد الرحمن، ص 24.

نوعًا من الوساطة المتداخلة بين قسوة المحقّقين وآلامها الجسدية. ويرتبط هذا الوجود المتخيَّل لجدّها بالتميمة الواقية التي أعطاها لها يومًا، والتي كانت لا تزال في حوزتها لحظة تعذيبها. وعلى الرغم من أن أصوات أولئك الذين يتسبّبون في الألم تتخلّل النصّ، فإن أفعال الجلادين كان يُشار إليها مجازيًا لا بالمعنى الحرفي، ليس من خلال صورة الخفافيش التي تهاجم جسدها فحسب، ولكن أيضًا من خلال الإشارة إلى دخول مستنقع غامض. وعلى الرغم من الاعتراف بفعل التعذيب الجسدي، والألم الناجم عنه وتمثيلهما في النصّ، فإن وجودهما يتبعثر ويُقوَّض، ويُمحى موقّتًا من خلال صوت الشخصية وذكرياتها ووعيها بالآخرين غير الحاضرين جسديًا في أثناء استجوابها.

وعندما تُترك كوثر لتتعافى من جلسة التعذيب، فإنّها لا تفكّر في آلامها وإصاباتها، وإنما تركّز في تعبيرها الذاتي على لقاءاتها برفاقها السياسيين ولقائها الأخير بحبيبها. وفي بعض الأحيان يتطفّل واقع الاعتقال على أفكارها، وهو ما يظهر من خلال ذكر أصوات سعال الرجال والنساء في الزنازين المجاورة. وفي خضمّ تأملاتها الذاتية حول حبيبها، تنتقل الرواية إلى الزمن الحاضر عندما يطلب منها المحقّق دخول غرفة أخرى. هنا، مع ذلك، لا ينتهي الفصل بوصف التعذيب الذي تتعرّض له، وإنما بدخول كوثر في مساحة أخرى من الهلوسات والأحلام التي ستكون بمنزلة الإطار العام للفصل التالي.

يبدأ الفصل الثاني بـ"الرؤية الأولى" لكوثر؛ إنها تقدِّم طوفانًا من الصور السردية على شكل الأوهام والأحلام والكوابيس التي تحلّ في البداية – على الرغم من صورها الراعبة والمخيفة أحيانًا – محلّ وصف التعذيب الفعلي: "جبل مدبب، أشباح الكلاب تطاردني، أركض وحدي، أبحث عن نقطة توازن، تختفي الجاذبية، أبحث عنها، أتعثّر ... تربة الأرض تستحوذ عليّ من دون توجيه ... رهبة ... خوف ... أصرخ: هذا سريري في مكانه ... إبريق الماء كما كان ... أشرب ... أعود إلى النوم مرة أخرى"[68]. وتبدأ الرؤية التالية بمشهد حرب ثم تنتقل إلى صور من طفولة كوثر وتفسير أحلامها، السابقة والحالية، بينما تبدأ في

(68) المرجع نفسه، ص 27. (علامات الحذف في الأصل)

الدخول في حالة "أحلام اليقظة"[69]. وبعد الانتقال مدة وجيزة إلى خارج أسوار مكانها الحالي في السجن، يعود عقلها إلى الزمن الحاضر، تحسّبًا لعودة المحقّق وتوقّع أشكال التعذيب التي ستتحمّلها.

وعندما تبدأ جلسة التعذيب التالية، تصف وسائل التعذيب بصورة أكثر تفصيلًا، ويتخلّل الوصف، مرة أخرى، أصوات المحقّقين. وبينما تواجه كوثر سلسلة من الأسئلة، يتخلّل صمتَها الخارجي وصفُها الضمني لما تلاحظه وتدركه. وترفض تقديم المعلومات التي يطلبها المحقّقون حتى عند تعرّضها للتعذيب بالصعق الكهربائي. وتواجه أسئلة المحقّقين بالصمت، على الرغم من أنّها لم تُقدَّم في النص شخصيةً صامتةً:

أركض ... أثب ... أقفز كرياضيّ محترف ... الرياضة مفيدة بين الجلادين، والسياط تبعني ...

"اسلخوها (حيّة) ... تحاولين المقاومة؟! ... خذي هذه".

"يا إلهي ... يا محمّد، لكن ...".

الخرقة اللعينة ... تخنق صوتي ... أكسجين ... هواء ... الخرقة اللعينة لم تكن هناك ... كنت أصرخ ... أتنفس لكن الآن ... اللعنة،

"أُغمي عليها ...".

"الكهرباء ستوقظها ...".

أصرخ وحيدة ... الأصوات في كل مكان ... أخفي نفسي ... أختبئ ... لكن لا أدري أين![70].

في هذا المقطع، تطفو إلى السطح مرة أخرى حقيقة التعذيب الذي تعرّضت له كوثر، إذ تذكر أسماء أدوات التعذيب على نحو صريح ومباشر؛ الكهرباء والمقصات و"الكرسي". ومع ذلك، تسعى للاختباء أو إلى إخفاء نفسها، واختارت أن تفعل ذلك في شرنقة من التعبير. عندما تبدأ كوثر بالتعبير عن تجربتها ووصف التعذيب

(69) المرجع نفسه، ص 29.

(70) المرجع نفسه، ص 34. (علامات الحذف في الأصل)

الذي تعرّضت له من دون اللجوء إلى الصور الرمزية البديلة، يتحوّل تركيزها، وتبدأ بخلق خيالها الخاصّ عن السلطة. وفي مشهدٍ يعكس أصداء ما وراء السرد الموجودة في العديد من أعمال أدب السجون الأخرى، يقدّم أحد المحقّقين قطعة من الورق إلى كوثر، ويأمرها بكتابة معلوماتها الشخصية والاعتراف. وبعد أن كتبت اسمها الحقيقي في البداية، بدأت بكتابة قصة مزيفة عن هويتها.

يتفكّك السرد بعد ذلك إلى سلسلة من الارتباطات الفضفاضة بين الأصوات والصور، إذ يغيب جلادوها كأشخاص حقيقيين أكثر فأكثر، وتتراءى لكوثر سلسلة متقطّعة من الذكريات لأحاديث قديمة: أحاديث مع والدتها، ونقاشات مع رفاقها حول نشاط منظمتهم. ويُشار إلى أفعال التعذيب القليلة المذكورة في السرد على نحوٍ مجازيّ مثل العقارب: "عقارب ... لسع عقارب ... انهالت ... على أذني"[71].

وتخضع بعد ذلك لجلسات أخرى من الاستجواب، يتبع كلًا منها استراحة من التعذيب، تتذكر خلالها أحاديث من طفولتها ومن ماضيها القريب، وتحاول تذكّر وجه حبيبها، وتلعن التحيّز الجنسي لكلٍّ من جلاديها والأعضاء الذكور في تنظيمها السياسي، وتتأمل في حال الطبيعة البشرية واتّساع تاريخ البشرية الذي يشكل اعتقالها وتعذيبها وأحداث أخرى جزءًا منه. وتأخذ تأملاتها هذه شكل أوهام محمومة، وليس من الواضح دائمًا إذا ما كان هذا السرد المستمرّ للأفكار غير المترابطة هو من بنات خيالها، أو جزءًا من حقيقة ماضيها. وخلال هذا التدفق المفرط للصور المشوّشة، تهيمن الأفكار المنبثقة عبر صوت كوثر نفسه على السرد، وتعمل ملاذًا يشبه الشرنقة بينما يتلاشى فعل التعذيب وتأثيره في خلفية السرد، ولا يظهر إلّا من خلال إشارة عرضية إلى الألم أو صوت المحقّق.

لم يكن تعذيب كوثر في **الشرنقة** إلّا حدثًا واحدًا بين العديد من المستويات النصيّة المختلفة في الرواية؛ إذ نجد في النص إشارةً إلى وقعة كربلاء، إلى الانقلاب، إلى موجة الاعتقالات الجماعية والإعدامات التعسّفية، إلى محاولات الاغتيال، إلى حرب الخليج التي وقعت عام 1991، كلها تظهر في النصّ من خلال استكشاف يوميات المعتقلة، أو إخفاق محاولة إضراب عن الطعام، أو ولادة طفلٍ

(71) المرجع نفسه. (علامات الحذف في الأصل)

ما في السجن، أو معركةٍ بين السجينات حول مساحة ما أو بطانيةٍ عسكريةٍ رثّةٍ في زنزانة جماعية، أو وصول ممثلة مصرية إلى السجن بتهمة تهريب المخدرات.

ومن خلال هذا التجاور، يخلّ النصّ بالفكرة القائلة إنّ "أحداثًا محدّدة فحسب تملك القدرة على استجواب الشهود"[72]. وكلّ حدث في هذه الرواية، سواء أكان اعتياديًا أم جيوسياسيًا، "لا يشهد كثيرًا على ما يمثّله بقدر ما يكشفه، ولا يشهد على ما هو عليه بقدر ما يطلق العنان"[73]. طوال السرد، كلّ حدث "يُدرج من خلال ارتداداته (الخاصة)"، ولهذا السبب، تظهر "مجموعات" الأحداث التي تقدّمها عبد الرحمن بصورة خاطفة "من دون حدود ونهايات" وفي "مستويات مختلفة من تداخل المعاني" إلى درجة أن القارئ يمكن أن يضيع في متاهة نصّية[74]. وهكذا يُضطرّ القارئ، شأنه شأن المؤرخ والشخصيات المصوّرة في الرواية، إلى محاولة "التمييز بين الأحداث، والتمييز بين الشبكات والمستويات التي تنتمي إليها، وإعادة تشكيل الخطوط التي ترتبط على طولها، وتوليد أخرى غيرها"[75].

بينما يتلاشى الإحساس بالخطيّة أو التسلسل مع تصوير آثار حدث التعذيب الجسدي في الفصل الثاني، فإن "نوبات التخيّل" والأحلام والهلوسات التي تراود كوثر تمتد أيضًا إلى التصوير المبهم لحصار مدينة. ولكنّ عبد الرحمن لا تذكر أبدًا على نحو مباشر أسماء المدن التي تصفها في السرد، لكنّ الإشارة هنا تلمّح إلى مدينة حماة، ومقاومة سكانها الحكم الفرنسي خلال مرحلة الانتداب في سورية[76]. وتظهر كوثر في أحد المقاطع وهي تجول حول هذه المدينة نفسها

---

(72) Ana Douglass & Thomas A. Vogler. "Introduction." in: Ana Douglass & Thomas A. Vogler (eds.). *Witness and Memory: The Discourse of Trauma* (New York: Routledge, 2003). p. 22.

(73) Pierre Nora. "The Return of the Event." Arthur Goldhammer (trans.). in: Jacques Revel & Lynn Hunt (eds.). *Histories: French Constructions of the Past* (New York: New Press, 1998). p. 432.

(74) Ibid., pp. 432-433.

(75) Michel Foucault. *Power Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 19??-19??* (New York: Pantheon, 1980). p. 114.

(76) عبد الرحمن، ص 41-42. إضافة إلى الغموض في النص، في جميع أنحاء الرواية، ورد عددٌ محدود جدًا من الأسماء الصحيحة للأماكن وتواريخ قليلة جدًا؛ على سبيل المثال، يُشار إلى حلب باسم "المدينة الشمالية" وإلى دمشق باسم "العاصمة". يجب تفسير إشارات عبد الرحمن إلى أحداث تاريخية محدّدة من خلال توصيفاتها، كما هو الحال مع حصار حماة في عام 1982.

التي أصبحت الآن محاصرة ومحتلة من قوات عسكرية لم تذكر اسمها. يردّد الإطار السردي هنا الأصداء ذاتها من التشرذم والشعور بالانفصال مثل المشاهد التي تصوّر التعذيب، بينما تجول كوثر في شوارع المدينة، ويلاحقها صوت الرصاص الطائش، وتشهد "شوارع من الموتى من دون دفن أو صلاة" جنبًا إلى جنب مع "أشلاء الأطفال تتدلّى"، وتسمع "عويل النساء"[77].

لم يُذكر اسم مدينة حماة، أو الإشارة إلى عام 1982؛ ومع ذلك، يبدو أن كوثر تتصور احتلالًا عسكريًا وتدميرًا للمدينة ومذبحةً في حقّ السكان المدنيين. وعلى الرغم من عدم ذكر أيّ تواريخ محدّدة وأسماء صريحة في تصوير الحدث، إضافة إلى حالة الوهم التي تطغى على كوثر، ما يضع أيّ حقيقة في واقعها موضع شكّ، فإنّ المقطع مقترن بتعذيبها، ومن ثمّ يرتبط به. وهكذا، فإنّ الأذى والألم اللذين لحقا بكوثر قد ارتبطا بالأذى والألم اللذين أصابا سكان المدينة على يد القوات العسكرية التي تحتلها.

وفي موضع لاحق من الرواية، تتعرّض كوثر للتعذيب مجدَّدًا، ثمّ تُعاد إلى زنزانة جماعية في سجن النساء، لتعاني الكوابيس. وفي خضمّ هذه الكوابيس التي تصوّر المذبحة، وتتشابك مباشرة مع صور الاعتقال؛ تتذكر كوثر صور الجثث والموت والرصاص نفسها، بينما يلاحقها أحد الجنود. تنادي على والدتها عندما يحاول الجندي اغتصابها، على الرغم من أن الاغتصاب الفعلي لم يرد ذكره في الرواية. ومع استمرار السرد في هذا المقطع، يتضح أنّها كانت تحلم، بينما تناقش السجينات الأخريات ما يمكن أن يكون قد حدث معها، أو ما رأت في حلمها. وعندما تصحو كوثر تدريجًا من كوابيسها، ينتقل السرد فجأة، وتشعر بـ"خوفٍ داخلي"، ليس خشية التعرّض للقتل أو الاغتصاب، بل خشية اعتقال حبيبها قريبًا[78].

في جميع أجزاء رواية **الشرنقة**، نجد إشارات مقتضبة إلى الاحتلال والدمار والموت الجماعي لـ"المدينة المغلقة"، وهو النعت الذي تستخدمه عبد الرحمن

(77) المرجع نفسه، ص 42.
(78) المرجع نفسه، ص 131.

للإشارة إلى مدينة حماة. وفي الأمثلة المذكورة هنا، يُوضع التعذيب الذي تتعرّض له كوثر، إلى جانب احتمال اعتقال آخرين وتعذيبهم، في إطار تصوير حدث آخر، جريمةً في حق العديد من الناس الذين تفترش جثثهم شوارع المدينة. وإضافةً إلى ذلك، فإن أعمال القتل الجماعي الوحشية التي ترد في المقطع الثاني، تعبّر عنها بفعل الاعتداء الجنسي العنيف لكوثر من خلال الإدراج الموجز لفعل الاغتصاب. إن الفائض اللغوي نفسه الذي هو سمة متأصّلة في حالات كوثر الكابوسية، والذي يخلق شرنقةً تلوذ بها من التعذيب، ينتج لحظةً أخرى من المشاهدة المضطربة لحدثٍ آخر. تناولت رواية **الشرنقة** حصار مدينة حماة، مثل تناول التعذيب الذي تتعرّض له كوثر، بوصفه حدثًا لا يمكن أن يستوعبه خيال المرء. ومع ذلك، فإنّ التعذيب والحصار والمذابح وغيرها من الأحداث تتكشّف، وتتداخل، وتندرج في السلسلة غير المستقرة أو المضطربة للسرد.

ومن خلال القصص المضطربة لشخصيات عبد الرحمن في رواية **الشرنقة**، والتأملات الخاصة لهذه الشخصيات، تقدّم لنا اختراعًا متفاوتًا لشرنقة من اللغة والكلام والصوت في مواجهة الصمت الناجم عن التعذيب وغيره. وانتهاكًا للخطاب الرسمي للدولة السورية، تفيد أساليب الكاتبة في تصوير مثل هذه الأحداث في التذكير بأنّ "كلّ حدث، بين المتحدّثين، مرتبط بفائض من الكلام [...] استيلاء (خارج الحقيقة) على كلام الآخر [...] ما يجعله يحمل معنًى مختلفًا"[79]. تصوّر عبد الرحمن شخصية كوثر على أنها مثل أجزاء الغزل التي تدور في شرنقتها لتكون ملاذًا محتملًا ونوعًا من الدفاع في أثناء فعل الكلام والسرد، حتى لو جاء هذا الفعل بصورة مجزّأة. ومع ذلك، وفي سياق النهاية الغامضة للرواية، إذ لا يتّضح متى سيُفرج عن كوثر، أو إذا ما أُفرج عنها فعلًا، فإننا لا نستطيع أن نرى هذه الشرنقة إلّا بوصفها إمكانًا غير ناجزٍ لتحرّر البنية الشكلية. وفي النهاية، لا نرى تحوّلًا واضحًا يطرأ على كوثر، وتقدّم الرواية مؤشراتٍ إلى أن شرنقتها اللغوية ربما تصبح طريقة أخرى للاعتقال.

(79) Jacques Ranciere, *The Names of History*, Hassan Melehy (trans.) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), p. 30.

# الفصل الرابع

## عن أنماط الحياة

### الخرائط المضادة والجغرافيا العاطفية

يطرح الحاج صالح، في مقالته الثانية ضمن مجموعة 2012 بعنوان **بالخلاص يا شباب!**، سؤالًا: "هل يمكن أن يكون السجن نمط حياة؟"[1]، ويكتب:

> لقد كان بالفعل. فقد عاش في سجون بلدنا ألوف الناس، بل عشرات الآلاف. لم يختاروا هذه الحياة لكنهم عاشوها. عاشوها لأنه لم يكن لهم خيار آخر، ولأنهم لم يكونوا يعرفون ماذا يفعلون في السجن غير أن يبقوا على قيد الحياة. عاشوا ما استطاعوا، وسرقت منهم تلك الحياة حين أراد سجّانوهم أو حين خذلتهم أجسادهم. فالأجساد هي التي دوّن عليها الطغيان ملحمة نصره المبين، وعليها أيضًا سطّر سيطرته وجبروته العنيف، لكن الفارغ[2].

إن تجربة السجن، كما يؤكّد الحاج صالح، طريقة أو نمط من أنماط الحياة، ولكنها وجود إجباري؛ إنها تجربة يمضيها المرء في جنبات أماكن مقيّدة تفرضها الدولة على المعتقل. وعندما تسطير ذكرياته وملاحظاته عن السجن، يجعل

---

(1) ياسين الحاج صالح، **بالخلاص يا شباب! 16 عامًا في السجون السورية** (بيروت: دار الساقي، 2012). أعيدت طباعة المقتطفات بتصريح من المؤلّف. الفصل المذكور هنا "عن الحياة والوقت في السجن"، نُشر في الأصل مقالةً مستقلة في 30 حزيران/يونيو 2004 على موقع **الحوار المتمدن** الإلكتروني الذي كان في حينها المنبر الرئيس للكتاب المعارضين للنظام السياسي السوري الحالي.

(2) المرجع نفسه، ص 29-30.

الحاج صالح قرّاءه على دراية تامة بقدرة الدولة على تسجيل سطوتها على أجساد المعتقلين السياسيين، أو تدوينها. وحتى عندما يجادل بضرورة النظر إلى تجربته الخاصة في الاعتقال بوصفها من أشكال الحياة، فإنه يعترف بأن السجن قد يكون قاتلًا بالنسبة إلى الآخرين، وقد يتخلّى جسد السجين عن صاحبه. فمن خلال سلسلة من أشكال الحرمان أو الانتهاكات من طريق التعذيب وحرمان الرعاية الصحية والإعدامات التعسفية، تسرق الدولة جسد سجين الرأي، وتتركه يعاني الندوب والجروح، أو تتركه في كثيرٍ من الأحيان جثةً هامدة.

قد يجد قراء التقارير الإعلامية وتقارير حقوق الإنسان بخصوص عشرات الآلاف من الوفيات في أثناء الاعتقال في سورية، ولا سيّما عقب ثورة 2011، أنه من الصعب استيعاب فكرة الحاج صالح أو التصالح معها، وتأكيده الثابت أن السجن قد يكون شكلَ حياة[3]. ومثل أقرانهم في أرجاء العالم جميعها، يشير كثير من مؤلفي أدب السجون السوري باستمرار إلى السجن على أنه موت حيّ أو اجتماعي[4]. غير أن الحاج صالح لا يحكي وجهة نظره فحسب، بل يتحدث أيضًا عن رغبة المعتقلين الآخرين في الحياة والنجاة عبر تجربة السجن. إن تأملاته حول الحياة في السجن مشبعة بجهد يرمي إلى إدراج وصف تجربته الشخصية في سياق الحديث نيابةً عن آخرين؛ لمّا تُروَ قصصهم. وهو مثل منصور العمري، يوضح ضرورة الوفاء بالتزام راسخ بعرض قصص أولئك الذين أُسكِتوا إلى الأبد،

---

(3) على الرغم من أن عرض السياسة الحيوية في أدب السجون ليس محورًا تحليليًا، فإنه يمكن الربط بين مناقشة الحاج صالح للسجن بوصفه نمطًا من أنماط الحياة ومفهوم جورجيو أغامبين عن أنماط الحياة، ينظر:

Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, Vincenzo Binetti & Cesare Casarino (trans.) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000); Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Daniel Heller-Roazen (trans.) (Redwood City, CA: Stanford University Press, 1998).

تحمل عبارة "السجن نمطٌ من أنماط الحياة" دلالات عديدة؛ فكلمة (نمط) في اللغة العربية يمكن أن تعني (شكلًا) لكنها تعني أيضًا (طريقة) أو (أسلوبًا) أو (وَضعًا أو نَسَقًا). لمزيد من التفاصيل عن الرابط بين كتابات الحاج صالح وفكرة أغامبين عن الحياة العارية أو المجردة، ينظر الملحق في:

R. Shareah Taleghani, "The Cocoons of Language, The Betrayals of Silence," PhD Dissertation, New York University, 2009.

(4) ينظر المقدمة والفصل الثالث لمناقشات حول تقارير حقوق الإنسان المتعلقة بالتعذيب والوفاة في أثناء الاحتجاز قبل الثورة السورية وفي أثنائها.

أولئك الذين لم يعودوا قادرين على التحدّث عن أنفسهم[5]. بالنسبة إليه، أصبح الاعتقال السياسي شكلًا شائعًا من الحياة الوطنية أو الجمعية في سورية[6].

وحتى مع إدراك حدود أيّ مسعى محتمل للتصنيف، يحدّد الحاج صالح، في المقالة ذاتها، فئتين من السجناء؛ أولئك الذين يلجؤون إلى "قتل الوقت"، وأولئك الذين يركّزون على "شرائه"[7]. تسعى الفئة الأولى لأيّ صورة متاحة من صور الترفيه ورفض "الاعتراف" أو "التصالح" مع السجن. بالنسبة إلى هؤلاء، السجن "وقت ضائع ومبدَّد"، لأنّ السجين يلوك الوقت بسلبية، ويكون تركيزه في معظمه على لحظة الحرية[8]. بينما تحاول الفئة الثانية من السجناء ترويض الوقت أو "كسب ودّه" من خلال اكتساب مهارة أو تعلّم شيء جديد في أثناء مدة الاعتقال، وتجنّب التركيز على لحظة الإفراج عنهم. مع الإشارة إلى أن المعتقلين في سجن تدمر العسكري، والمعتقلين الإسلاميين عمومًا، يشكّلون استثناء لتعريفه الخاص بهاتين الفئتين آنفتي الذكر، إذ يقول الحاج صالح إنه من أجل النجاة والحياة داخل أسوار السجن، على المعتقل "شراء" أو "كسب" الوقت وليس "تضييعه" من خلال إضفاء معنى خاصّ على تجربة الاعتقال ودمجها ضمن خطة الحياة[9]. ولتحديد السبل التي ينبغي للمعتقلين أن يشتروا الوقت فيها من طريق القراءة

---

(5) الحاج صالح، ص 16. ذكر في المقالة الأولى "في كلّ عام، حين يقترب الشهر الأخير، وتقترب ذكرى اعتقالي وذكرى الإفراج عني، يلحّ عليّ من جديد الشعور بضرورة أن أكتب أطرافًا من حكايتي [...] لكن كل عام، وقد قاربت اليوم سبعة، يتكرّر الهرب، وتتأجّل المواجهة من جديد. وتمرّ السنوات، وأشعر أكثر وأكثر أنني أخون نفسي، وأخون أصدقائي الذين ماتوا في السجن أو بُعيد خروجهم منه، وأخون الأمهات والآباء الذين ماتوا في الانتظار؛ أو ربما أترك جثثهم في العراء [...] بل كأنّها (بقصد السلطة الرسمية)، وهي تتحدّث عن (الاستقرار والاستمرار)، تريد إبقاء ذاكرة الخوف حية في النفوس، أو لعلّها تريد لنا من الذاكرة ما يكفي لأن نبقى خائفين، ومن النسيان ما يكفي لعدم مطالبتها بشيء أو مساءلتها عن شيء" (ص 15-16 من المرجع المذكور).

(6) للرجوع إلى مفهوم الحاج صالح لـ"أيديولوجية السجن" والنقاش حوله، ينظر الفصل الثالث، إضافة إلى:

R. Shareah Taleghani, "The Cocoons of Language: Torture, Voice, Event," in: Yenna Wu & Simona Livescu (eds.), *Human Rights, Suffering, and Aesthetics in Political Prison Literature* (Lanham, MD: Lexington, 2011).

(7) الحاج صالح، ص 30. في نسخة 2004 من هذه المقالة، استخدم الحاج صالح تعبير "ترويض الوقت" عوضًا عن تعبير "شراء الوقت".

(8) المرجع نفسه، ص 30.

(9) المرجع نفسه.

والدراسة والتدوين، فإنه يقترح إتقان الأشياء الموقّتة لتكون أسلوب حياة محتملًا. وبالنسبة إليه، فإنه حتى حينما تكون مدة الاعتقال قاسية وغير محدّدة أو تعسفية، يظلّ الوقت – والطرائق العديدة التي يمكن أن تسمح باستخدامه وظيفيًا، تصوّره، شرائه، كسبه، أو ترويضه – هو المعيار الجوهري للحياة[10].

ومع ذلك، من اللافت للنظر، في هذه المقالة تحديدًا حول الحياة داخل السجن، أن الحاج صالح ليس لديه كثير ليقوله في وصف المساحات المادية لاعتقاله. في المقام الأول، يسمّي مواقع الاعتقال المعروفة في سورية التي أمضى فيها ستة عشر عامًا من عمره، وهي سجون المسلميّة وعدرا وصيدنايا، إضافة إلى سجن تدمر العسكري الذي يدعوه دائمًا بالحضيض منقطع النظير و"العار الذي لا يُمحى" من بين السجون في سورية جميعها[11]. ومن خلال ذكر اسم سجن أو فرع استجواب واحدٍ تلو الآخر، يستطيع القارئ رسم مسار الرحلة القسرية للمعتقل – وهي رحلة تتضح بجلاء في الخط الزمني الذي عرضه بعد المقدمة في **بالخلاص يا شباب!** وتأتي تأملاته الخاصة بالمحيط المادي في فصل مستقل في الكتاب بعنوان "وجوه السنوات والأمكنة".

ويرد، في المقالات والمقابلات الأخرى جميعها ضمن الكتاب، وصفٌ موجز لأبنية المعتقل ومراكزه حيث يمثّل السجن مساحة مادية، ساكنة وثابتة وإلزامية، وهي تبدو كما لو كانت نتيجة حتمية يستحيل على المعتقل تغييرها أو تعديلها. ومن الواضح أنها تؤكد ملاحظة مايكل فيدلر أن السجون "بحسب تعريفها [...] تتميز بالحتمية المعمارية الصلبة المدمجة في نسيجها"[12]. ومع ذلك، وكما أشار

---

(10) لا يقترح الحاج صالح أنَّ الوقت يمكن أن يكون غير قسريٍّ، وأوافقه على ذلك. إن مدة الاعتقال تحدُدها الدولة دائمًا، وغالبًا ما تكون مدة العقوبة تعسفية. اعتُقل الحاج صالح أحد عشر عامًا من دون تهمة، ثم حُكم عليه بالسجن خمسة عشر عامًا لعضويته في الحزب الشيوعي السوري - المكتب السياسي. ولم يُفرج عنه بعد أن أمضى مدة عقوبته الأصلية البالغة خمسة عشر عامًا تقريبًا، بل أُرسل إلى تدمر في أوائل عام 1996 مدة عام آخر عقوبةً إضافية لرفضه التخلي عن نشاطه السياسي ورفضه التعاون مع السلطات.

(11) ينظر الفصل الخامس للمزيد من الشرح التفصيلي حول تاريخ سجن تدمر العسكري والأدب الذي تناوله.

(12) Michael Fiddler, "Four Walls and What Lies Within: The Meaning of Space and Place in Prisons," *Prison Service Journal*, vol. 187 (2010), p. 3.

فيدلر أيضًا، فإن المعتقل الذي يعبّر عن تجارب أخرى للحياة في السجن، لا يزال يستطيع تحويل أو تغيير مساحة السجن، على الرغم من قيودها كلّها. وبالنسبة إلى الحاج صالح وآخرين، يستطيع السجناء الذين يركّزون على شراء الوقت أن يصلوا إلى حالة "الاستحباس"، وهو تعبير استحدثه المعتقلون السوريون، ويمكن فهمه تقريبًا بأنه عملية التأقلم أو الاستقرار في السجن أو التصالح أو الاستسلام للاعتقال غير المحدّد المدة[13]. ويشير غياب التركيز على المحيط الملموس أو البيئة المعمارية والبناء الذي يقبع فيه المعتقل "خلف القضبان" إلى كيفية بناء السجون الحديثة، بصورة تزيد من إمكان رؤية المعتقلين ومراقبتهم، مع إعاقة قدرتهم على ملاحظة المحيط من حولهم بصورة كاملة[14]. غير أن التقليل من التركيز على مساحات السجن المادية يعكس أيضًا قدرة السجين على نسيان الاعتقال من خلال ابتكار وسائل الهروب من جُدر السجن ذهنيًا وعاطفيًا وروحيًا وفكريًا.

وعلى النقيض من الوصف المحدود لمساحات السجن المادية في بعض كتابات الحاج صالح وتأملاته حول السجن بوصفه من أشكال الحياة، تصف تقارير منظمات حقوق الإنسان حول السجون ومعاملة السجناء البيئات المادية وأحوال

---

(13) مصطلح "استحباس" هو صيغة استفعال من الجذر الثلاثيّ "حبس"، ويعني "المنع أو الإعاقة أو التقييد أو السجن". ويعرّف الحاج صالح فهمه لمصطلح "استحباس" في حاشية سفلية بقوله "الاستحباس: فكرة أساسية ومتكرّرة في هذا الكتاب. وتعني أن يستوطن السجين السجنَ فيمسي كأنّه بيته، ويسترخي فيه، ويكفّ الزمن عن أن يكون محض عدوٍّ له". ينظر: الحاج صالح، ص 95. بينما يقدّم الحاج صالح تجربته الخاصة مع دخول حالة الاستحباس على أنّها إيجابية، ينظر معتقلون سياسيون آخرون، مثل لؤي حسين إلى هذه الحالة نفسها من منظور سلبي جدًا. فهو يناقش في كتاباته عن السجن الاستحباس أيضًا: إنه "مصطلح ناتج من طول سنوات السجن. يطبقه السجناء على من يتوحّد مع السجن، ويبدأ بفقدان عقله. بدأت أستحبس، بل بدأت في عدم الالتفات إلى اختلافات الأشياء والقضايا: كنت أعرف تلك الاختلافات، لكنني لم ألحظ وجود أيٍّ منها أو غيابه. بالنسبة إليّ كان كلّ شيء وكلّ شيء آخر سيّان [...] أصبحت بلا كيان". بالنسبة إلى حسين، يتوق السجين إلى الإفراج عنه قبل وصوله إلى حالة الاستحباس، لكن عند وصوله إلى هذه الحالة، لا يستطيع السجين التمييز بينه وبين السجن، وهذا يجعل المعتقل "غير إنساني" أو "غير بشري". ينظر: لؤي حسين، الفقد: حكايات من ذاكرة متخيلة لسجين حقيقي (بيروت: الفرات، 2006)، ص 70.

(14) Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Alan Sheridan (trans.) (New York: Vintage, 1992), p. 1.

الاعتقال ومدده التي يتعرّض لها السجناء بصورة تفصيلية موثّقة بدقة. وسعيًا منها لمحاربة إنكار الدولة المتعمّد والثابت لانتهاكات حقوق الإنسان، وكجزء من حتمية السرد، فإن تلك النصوص تعيد رسم مواقع السجون ومواصفاتها، بهدف عرض الأوضاع المادية للاعتقال عرضًا منطقيًا وواضحًا، بوصفها أمكنة للمعاناة الإنسانية. في الواقع، وعلى النقيض من تلك الدول أو المنظمات أو الأفراد المرتكبين للجرائم، تنشر تقارير حقوق الإنسان استراتيجية سردية ومرئية مضادة، تُبرز بوضوح مواقع انتهاكات حقوق الإنسان وتكشف عنها، بما في ذلك مراكز الاستجواب الخفية وساحات السجن الداخلية التي نادرًا ما تعرفها العامّة[15]. ومن خلال تسمية هذه المواقع التي ينبغي أن تكون محطّ تدخّل منظمات حقوق الإنسان ووصفها، تسعى استراتيجيات رسم الخرائط المضادة لـ "زعزعة علاقات السلطة"، ومجابهة "التسلسل الهرمي للسلطة السائدة"، والتغلب عليها بحزم ومكافحة الظلم[16]. ومع ذلك، فإنّ التركيز على رسم الخرائط المضادة، في بعض الأوقات، يمكن أن يطمس من دون قصد أصوات المعتقلين وتجارب الاعتقال التي عايشوها، أو يستثنيها، ولا سيّما أساليب الحياة والتصالح والمقاومة وشراء الوقت. وقد يؤدّي ذلك إلى إخماد صوت سجين الرأي بوصفه مواطنًا قادرًا على الحديث، أو إلى إسكات الأفراد الذين يعيشون أوضاع الاعتقال من دون قصد[17].

---

(15) Leila M. Harris & Helen D. Hazen, "Power of Maps: (Counter) Mapping for Conservation," *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, vol. 4, no. 1 (2005), pp. 99-130.

(16) Ibid., p. 115.

(17) عند استخدام مصطلح "الرؤية" (Visibility)، أعني استحضار وتوسيع استخدام جوزف سلاوتر المتكرّر لمصطلح "الوضوح" (Legibility)، الذي يرتبط أيضًا بمفهوم قابلية القراءة (Readability) في تمثيل التعذيب أو تصويره كما ورد في الفصل الثالث. يستخدم سلاوتر مصطلح الوضوح بطرائق متعدّدة، لكنني أعتمد هنا على مناقشته لكيفية استلهام القانون الدولي لحقوق الإنسان وتطوير مؤسسة حقوق الإنسان الحديثة من أشكال أدبية وسردية معينة، بما في ذلك الرواية من نوع (Bildungsroman)، لإنتاج رؤية تبدو شفافة وشرعتها، لكنها غير مكتوبة لحقوق الإنسان "العالمية"، فضلًا عن بناء خاص لموضوع حقوق الإنسان الحديث. كما أستخدم مصطلح الرؤية مع مناقشة ميشيل فوكو التي انتشرت كثيرًا، وانتُقدت بشدة لنموذج بانوبتيكون (Panopticon Model) النظري الذي وضعه جيريمي بنثام (Jeremy Bentham)، لكنّه لم يتحقّق بالكامل. ينظر:

Joseph Slaughter, *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law* (New York: Fordham University Press, 2007).

تظهر طرائق رسم الخرائط المضادة الموازية والبديلة في أعمال أدب السجون السوري، مثل مذكرات الدباغ **خمس دقائق وحسب** (2007)، والسرّاج من **تدمر إلى هارفارد** (2016). يقدّم الكاتبان وصفًا للسجن من واقع تجربتيهما الشخصيتين، ويُبرز العملان كيف أن المعتقلين "يستعيدون ويحمون" وظائف مساحة السجن ومعانيها، ويُظهران طرائق "السلوك المضاد" في مواجهة الأنظمة التأديبية للسجن، ويرسمان التجارب العاطفية لشراء الوقت أو ترويضه، ويوثّقان ابتكار الأنماط الحياتية والتصالح والمقاومة داخل السجن[18]. وتقدّم الأعمال الأخرى، مثل مجموعة بيرقدار الشعرية بعنوان **حمامة مُطلَقة الجناحين** (1997) تأملاتٍ تراوح بين وقائع الاعتقال المادية، والأفراد والأماكن خارج جُدُر السجن. بيد أنه حتى إن كانت موقّتة أو تخيليّة فحسب، فإن تلك النصوص تقدّم جغرافيا عاطفية بديلة من السجن، يمكن أن يبدأ القراء، من خلالها، بفهم الأنماط الحياتية المتغيرة للمعتقلين السياسيين "من ناحية تجريبية ومفهومية، من حيث الوسط الاجتماعي والمكاني"، بدلًا من "حالات ذهنية ذاتية داخلية تمامًا" فحسب[19]. وتذكرنا أعمال أدب السجون هذه بأنّ "التعبير عن المشاعر" يكون دائمًا "بتوسّط مكاني"، وتعكس كيف أن السجناء يطمسون عاطفيًا حدود الحواجز المادية المحيطة بهم أو يتجاوزونها[20].

## الرؤية والخرائط المضادة في تقارير حقوق الإنسان

بحسب ما ورد على لسان مؤسس منظمة العفو الدولية، بيتر بينينسون (Peter Benenson)، يوحي شعار المنظمة الشهيرة المتمثّل في الشمعة المحاطة بالسلك الشائك بأن أعمال حقوق الإنسان التي تنفّذها المنظمة تكشف اللثام عمّا هو مخفي. وترمز الشمعة إلى الجهد المبذول لمنح الأمل للمعتقلين السياسيين،

(18) Ben Crewe et al., "The Emotional Geography of Prison Life," *Theoretical Criminology*, vol. 18, no. 1 (2013), p. 60.

(19) Liz Bondi, Joyce Davidson & Mick Smith, "Introduction: Geography's 'Emotional' Turn," in: Liz Bondi, Joyce Davidson & Mick Smith (eds.), *Emotional Geographies* (Hampshire, UK: Ashgate, 2012), p. 3.

(20) Joyce Davidson & Christine Milligan, "Embodying Emotion Sensing Space: Introducing Emotional Geographies," *Social and Cultural Geography*, vol. 5, no. 4 (2004), p. 523.

مستحضرة بذلك المثل الصيني القائل "أنْ تشعل شمعةً أفضل من أن تلعن الظلام"[21]. وينقل الشعار إلى معتقلي الرأي فكرة مضمونها أنّ غياهب النسيان لن تطويهم، وأنّ المنظمة تعمل على إظهار انتهاكات حقوق الإنسان الخفية حتى يمكن منعها في المستقبل ومقاضاة مرتكبيها. وتماشيًا مع فكرة تسليط الضوء على انتهاكات حقوق الإنسان، يجب على منظمات، مثل منظمة العفو الدولية وهيومن رايتس ووتش والمرصد السوري لحقوق الإنسان واللجنة السورية لحقوق الإنسان، أن تفسّر بطريقة سردية منهجية الأبعاد المكانية والزمانية للسجن حيث تُنتهك حقوق المعتقلين.

ولهذه الأشكال من الرؤية السردية منطقها العام، الانضباطي، الوصفي. وتسعى تقارير حقوق الإنسان، خاصةً، لرسم خرائط ومعايير وإحصاءات وعرض المواقع الجغرافية التي وقعت فيها انتهاكات حقوق الإنسان، أو التي تحدث فيها هذه الانتهاكات حاليًا. وفي منشورها الصادر عام 1991 بعنوان **كشف اللثام عن سورية**، تقدّم ميدل إيست ووتش (المعروفة حاليًا باسم هيومن رايتس ووتش) فصلًا كاملًا مخصّصًا للسجون والتعذيب في سورية، يتبع النمط التقليدي لتقارير حقوق الإنسان[22]. ويُشار إلى المواقع ذاتها الواردة في هذا الفصل وفصول أخرى، على نحو مباشر أو غير مباشر، في الأشعار والمسرحيات والقصص القصيرة والروايات والمذكرات التي تشكل مجموعة أدب السجون السوري. ويتضمّن الفصل الذي كُتب قبل نحو ثلاثة عقود، عندما قُدِّر أن هناك أكثر من مئة سجن ومركز استجواب وأماكن احتجاز أخرى في سورية، "دليل السجون السورية". ويقدّم هذا الدليل وصفًا للسجون ومراكز الاعتقال في المزّة وقلعة صلاح الدين في دمشق (مغلقان حاليًا)، وكذلك تدمر وعدرا وصيدنايا وكفر سوسة، ومركز قطنا، وهو المركز الرئيس لاعتقال النساء في وقت إصدار التقرير.

---

(21) "Amnesty International: Facts." *NobelPrize.org* (2014). accessed on 1/9/2017. at: https://bit.ly/4coQpfK

(22) Middle East Watch. *Syria Unmasked: The Suppression of Human Rights by the Asad Regime* (New Haven, CT: Yale University Press, 1991), pp. 54-77.

في "دليل السجون السورية"، صاغ المؤلّفون المجهولون لتقرير ميدل إيست ووتش روايتهم من خلال تأكيد المسافات والأبعاد والتركيبة السكانية للسجناء. وقدّموا مخططاتٍ تقديرية لعدد نزلاء السجون في وقت إصدار التقرير في كل منشأة اعتقال مع تحديد أنواع السجناء بحسب الانتماء السياسي والعرق والجنسية[23]. ويقدّم التقرير وصفًا محدّدًا لكلّ سجن رئيس أو مركز استجواب سعيًا منه للكشف عن تلك المنشآت بوسيلة سردية. على سبيل المثال، يُوصف سجن صيدنايا، أكبر مركز اعتقال في سورية والذي استمرّ في العمل خلال الثورة السورية، على النحو الآتي:

> يقع سجن صيدنايا المدني، المنشأة الكبيرة التي اكتمل بناؤها في عام 1987، في قرية صيدنايا المسيحية في الجبال شمال دمشق. يبلغ ارتفاع المبنى أربع طبقات، ويضم ثلاثة أجنحة متصلة عند المركز مثل أسلاك الإطار. ويحتوي كل جناح على عشرين زنزانة مشتركة في كل طبقة، بأبعاد 6 أمتار × 8 أمتار؛ يوجد في الطبقة الأولى نحو مئة زنزانة أصغر حجمًا. تضم كل زنزانة مشتركة حاليًا 20 شخصًا أو أقل. وفي عام 1989، قيل إن السجن يضمّ نحو 2400 نزيل، بسعة منتظمة تصل إلى 5000 نزيل، مع إمكان (عند الاكتظاظ) وصول العدد إلى 10000 نزيل[24].

وكما هو الحال في التقارير الصادرة عن منظمة العفو الدولية والمرصد السوري لحقوق الإنسان واللجنة السورية لحقوق الإنسان، يقدّم تقرير ميدل إيست ووتش لمحة موجزة عن المساحات المعمارية للسجن. ويتضمّن ذلك فهرسة لعدد الزنازين المشتركة أو المهاجع (جمع مهجع) وعدد السجناء المحتجزين داخلها، فضلًا عن تفاصيل الأبعاد التقريبية لزنازين السجن[25]. وتغيب في هذا القسم من التقرير بصورة ملحوظة الأصوات الفردية للمعتقلين أنفسهم.

---

(23) Ibid., p. 69.

(24) Ibid., pp. 75-76.

(25) يمكن ترجمة كلمة مهجع (وجمعها مهاجع) بـ "الثكنة العسكرية" أو "المسكن"، وهو مصطلح يشير إلى الزنازين الجماعية أو المساكن الجماعية المخصصة للإقامة والنوم أو عبر نوم جماعيّ. ويشير المصطلح أيضًا إلى الرابط بين الاعتقال السياسي والحكم العسكري، مع الانتباه إلى أن كثيرًا من منشآت الاعتقال والاستجواب، بما في ذلك تدمر، قد أقيمت خصيصًا لتكون سجونًا لأفراد الجيش الذين ارتكبوا جرائم عادية أو لاستخدام فروع الأمن العسكري التابعة للاستخبارات السورية.

في الآونة الأخيرة، وبالتزامن مع انتشار انتهاكات حقوق الإنسان والجرائم ضد الإنسانية التي ارتكبها نظام الأسد منذ بداية الثورة السورية، بدأت تقارير حقوق الإنسان في رسم خرائط دقيقة لأماكن التعذيب والاحتجاز باستخدام الرسوم الرقمية وصور الأقمار الصناعية من "غوغل"[26]. وأُدرجت في بعض التقارير شهادات معتقلين مجهولي الهوية. وفي أوقات أخرى، كما هو الحال في الخريطة الأولية لهيومن رايتس ووتش المنشورة في تقريرها لعام 2012 عن مراكز الاستجواب السورية، لم يأتِ ذكر المعتقلين على الإطلاق، في مسعى منها على الأرجح لحماية هوية السجناء السابقين الذين قدّموا معلوماتٍ عمّا لاقوه من تعذيب وسوء المعاملة. ومع ذلك، فإنّ النتيجة غير المقصودة لهذا الجهد لإخفاء هوية الشهود ما هي إلّا سرد أشكال التعذيب المستخدمة في كلّ موقع، بمنأى عن الأفراد الذين عانوا تلك الانتهاكات[27].

وهناك مثال آخر أكثر حداثة، وهو تقرير منظمة العفو الدولية بعنوان **صيدنايا: داخل سجن التعذيب السوري** الذي يستخدم رسومًا رقمية تستند إلى بحثٍ أجرته وكالة (Forensic Architecture) لإعادة بناء سجن صيدنايا وتمثيله[28]. ويشتمل هذا التقرير التفاعلي الخاصّ على مؤثراتٍ تعيد تمثيل الأصوات الصادرة من السجن، وكذلك الرسوم التوضيحية لبعض مساحات السجن الداخلية، كما يتذكرها، ويصفها معتقلون سابقون. ويدعو هذا التقرير القارئ والمشاهد إلى استكشاف

---

(26) لمناقشة استخدام "غوغل إيرث" في تعقّب انتهاكات حقوق الإنسان، ينظر:
Jeremy W. Crampton, "Cartography: Maps 2.0," *Progress in Human Geography*, vol. 33, no. 1 (2009), pp. 91-100.

(27) تظهر خريطة ثانية على صفحة الويب نفسها مراكز الاستجواب في أنحاء سورية جميعها، وتتضمّن اقتباسات مختصرة من ستة معتقلين توضح بالتفصيل أشكال التعذيب الذي تعرّضوا له، لكنها لا تتضمّن وصفهم الشخصي للمساحات المادية للسجون. يختتم التقرير بمخطط طويل لكل مركز استجواب معروف في سورية، وفروع المخابرات السورية المسؤولة عن كل مركز، والمدن التي توجد فيها، وأسماء الضباط العسكريين المسؤولين عنها إن كانوا معروفين. وفي مقالة منفصلة، آمل أن أحلّل الطرائق التي سمحت بها التقارير الأخيرة عبر الإنترنت (مقارنةً بالنسخ الورقية التقليدية) بتزايد حضور أصوات الناجين من انتهاكات حقوق الإنسان وقصصهم بينما يحوّلون، في الوقت نفسه، تقارير حقوق الإنسان بصورة إشكالية إلى مشهد تفاعلي يشبه لعبة فيديو.

(28) Amnesty International & Forensic Architecture, "Saydnaya: Inside a Syrian Torture Prison," Amnesty International, Undated (August 2016), accessed on 15/12/2016, at: https://bit.ly/4ea5faq

ومعرفة المزيد عن السجن من خلال النقر على روابط مختلفة؛ تتضمّن شهادات المعتقلين بصيغة ضمير المتكلم والغائب. ويسمح هذا الشكل الجديد من التقارير الرقمية التفاعلية لحقوق الإنسان بإدماج السجين بصورة أكبر بصفته فردًا متكلّمًا، حتى لو كان بالضرورة مجهولًا أو يستخدم اسمًا مستعارًا. ويُقدّم التقرير، سمعيًا وبصريًا، ويصوّر، كيف ينظر المعتقلون إلى مساحات السجن بطريقةٍ تختلف اختلافًا كبيرًا عن وجهة نظر المراقبين الخارجيين أو حراس السجن.

إلى جانب تصوير مواقع الاعتقال، تُحصي تقارير حقوق الإنسان الأسابيع والأشهر والسنوات والعقود التي يُسجن فيها المعتقلون، ويُحتجزون من دون محاكمة، ويُعذَّبون، ويُحرمون الزيارة، وتعرض ذلك بصورة تفاعلية. وقد أصبحت تلك التفسيرات الزمنية والخرائطية بمنزلة الوسيلة المعيارية القضائية لتوثيق الأدلة على انتهاكات حقوق الإنسان، والتحقّق من ادّعاءات الناجين والشهود بخصوصها، حتى عندما ينكر الأفراد الذين يرتكبون هذه الانتهاكات ما يفعلونه إنكارًا صارمًا، أو ينكرها من يرتكبها من جماعات أو مؤسسات أو دول.

وكما هو الحال في وصف التعذيب في تقارير حقوق الإنسان، تسعى مثل تلك الخرائط لإعادة بناء مساحات السجون وتمثيلها على أنها كيانات مرئية بصورة دقيقة وكاملة، وذلك لخدمة الهدف الأساسي لجماعات حقوق الإنسان، وهو وضع حدّ لانتهاكات هذه الحقوق. مع ذلك، فإنّ التركيز على المرئي في تقارير حقوق الإنسان له حدوده أيضًا، وغالبًا ما يجري إنشاء إعادة البناء المرئي المتّسق لمساحات السجن بالضرورة من شهادات متعدّدة، وهو مؤشّر إلى أن المعتقلين أنفسهم غالبًا ما يواجهون مساحة السجن من وجهات نظر ذاتية مختلفة. ويؤدّي التركيز الضروري على التجاوزات والانتهاكات وعلى قابلية القياس والإحصاء ورسم الخرائط والرؤية وسيلةً لتقديم الأدلة القانونية إلى بعض الإقصاءات والثغرات. ويمكن أن يُنسى المعتقل بوصفه كائنًا متكلّمًا، أو يُسكَت عن غير قصد أو يُحوّل إلى شيءٍ يخضع للإحصاء والمعاينة والملاحظة والمراقبة أو يُجعل غير مرئي تمامًا في التقارير المتعلقة بانتهاكات حقوق الإنسان، ولا سيّما عندما يعمل الأسلوب الجنائي لتقديم أدلة على الانتهاكات على زيادة "نزع الصفة الإنسانية

عن المشهد العام" لنظام السجون[29]. وهذا الأسلوب السردي يمكن أن يعيد إنتاج هياكل السلطة الإقصائية، بما في ذلك بعض آليات المراقبة للاعتقال السياسي نفسه.

وكما لاحظت هارلو والعديد من الباحثين الآخرين، استخلص ميشيل فوكو في دراسته عام 1975 بعنوان **المراقبة والعقاب: ولادة السجن** (*Surveiller et punir: Naissance de la Prison*)، العديد من استنتاجاته من كتابات المخطّطين الحديثين والمصلحين والمراقبين ومديري السجون في العصر الحديث، لكن ليس من منظور أولئك المسجونين[30]. وعند مناقشة نموذج جيريمي بنثام النظري "بانوبتيكون" (Panopticon) الذي لم يتحقّق كليًا، لاحظ فوكو أنّ السجن يُبنى بطريقة بحيث "يُرى السجين من دون أن يَرى؛ إنّه شيءٌ لجمع المعلومات، وليس كائنًا للتواصل أبدًا"[31]. وبينما يقرّ فوكو بأنّ مثل هذه الأشكال من السلطة التأديبية منتجة، وتولّد المقاومة والكفاح، بدلًا من كونها سلبية تمامًا، فقد تعرّض لانتقاداتٍ جيدة بسبب إخفاقه في تفسير القدرة البشرية أو الطريقة التي تعمل بها

---

(29) J. B. Harley, "Silence and Secrecy: The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe," *Imago Mundi*, vol. 40 (1988), p. 66.

(30) Barbara Harlow, *Barred: Women, Writing, and Political Detention* (Hanover, CT: Wesleyan University Press, 1992), p. 24.

نُشرت دراسة فوكو في الأصل باللغة الفرنسية بعنوان:

Michel Foucault, *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard, 1975).

وترجمها ألان شريدان إلى اللغة الإنكليزية:

Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Alan Sheridan (trans.) (New York: Pantheon, 1992).

للاطلاع على نظرة عامة على الانتقادات العديدة التي وُجّهت إلى فوكو في مجال جغرافيا السجون، ينظر:

Bettina van Hoven & David Sibley, "'Just Duck': The Role of Vision in the Production of Prison Spaces," *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 26, no. 6 (2008), pp. 1002-1017;

ينظر أيضًا المناقشة التفصيلية لانتقادات فوكو في:

Dominique Moran, *Carceral Geography: Spaces and Practices of Incarceration* (New York: Routledge, 2016);

وللاطلاع على تحليل للسجن بوصفه مساحةً غير متجانسة، استنادًا إلى كتابات فوكو اللاحقة، ينظر:

Mason McWatters, "Poetic Testimonies of Incarceration: Towards a Vision of Prison as Manifold Space," in: Dominique Moran, Nick Gill & Deidre Conlon (eds.), *Carceral Spaces: Mobility and Agency in Imprisonment and Migrant Detention* (Burlington, VT: Ashgate, 2013).

(31) Foucault, *Discipline*, p. 200.

مقاومة السلطة التأديبية على الأرض[32]. إضافةً إلى ذلك، كما تشير ليزا ويدين، فإن سورية ليست نسخةً طبق الأصل تمامًا من مجتمع السجون الذي يضع فوكو نظرياته حوله، فضلًا عن أن نظام الاعتقال السوري، كما يتضح من روايات العديد من المعتقلين، بعيدٌ من كونه نسخة مطابقة لنموذج بانوبتيكون، ولا سيّما بالنظر إلى أن التعسّف يُعدّ عنصرًا رئيسًا في تجربة الاعتقال في سورية والتعذيب والسجن فيها[33]. وهكذا، تقدّم أعمال أدب السجون رؤى بديلة من نظريات فوكو السائدة حول "الرؤية القسرية" التأديبية و"الرؤية المتماسكة والتوثيقية" للفضاء الذي يميّز تقارير حقوق الإنسان[34].

## رحلة وراء الزمن: "خمس دقائق وحسب" لهبة الدباغ

في أيار/مايو 2011، ظهرت الدباغ أحد المتحدثين البارزين خلال احتجاج مناهض للنظام السوري نظمته الجالية السورية في وندسور (Windsor) في كندا. ومثل الحاج صالح وآخرين من الجيل الذي مارس السياسة في السبعينيات والثمانينيات، كانت الدباغ مدفوعة باندلاع الثورة السورية للتحدث علنًا ضد نظام الأسد. وفي خطاب قرأته باللغة العربية، ثم قرأه مشارك آخر باللغة الإنكليزية، قالت: "لم أكن أعتقد أنني سأعيش لأرى هول ما شهدت؛ يتكرّر على امتداد سورية الحبيبة. كنا في الثمانينيات نعيش تحت حكم يمنع النسمة أن تمرّ من غير إذن، ويكتم شهقة المقتول أن تبلغ أقرب المقربين إليه"[35]. تربط الدباغ، التي

(32) Aaron Schutz, "The Metaphor of 'Space' in Educational Theory: Henry Giroux through the Eyes of Hannah Arendt and Michel Foucault," in: Susan Laird (ed.), *Philosophy of Education* (Urbana, Illinois: Philosophy of Education Society, 1998), pp. 352-360.

اعتمادًا على أعمال هنري لوفيفر (Henri Lefebvre)، يجادل شوتز بأنّه عند الإخفاق في تفسير الفضاء/المكان بوصفه ديناميًّا/حيويًّا وصناعة بشرية، فإنّ فوكو ينكر أيّ "نهج مكاني نحو التحرّر"، ولأنّه يرفض الاستعارة المكانية من حيث كونها تنطوي على أيّ قدرة على التحرّر، فإنّ فوكو لا يستطيع التعبير عن أنماطٍ ملموسة من الفاعلية البشرية.

Ibid., p. 352.

(33) Lisa Wedeen, *Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

(34) Foucault, *Discipline*, p. 187.

(35) "Alhorrah Heba Aldabbagh Speech in Windsor, Canada during the Syrian Protest with English Translation," Fayezaq, Youtube, 15 5 2011, accessed on 1 8 2017, at: https://bit.ly/4enQ5xM

تعيش حاليًا في المنفى في كندا، بين انتهاكات حقوق الإنسان التي اقترفها النظام ضدها وضد آخرين في ثمانينيات القرن الماضي، والانتهاكات والفظائع الحالية التي ترتكبها الدولة ليس ضد جميع السوريين فحسب، ولكن بصورة خاصة ضد "النساء العفيفات الكريمات". وحيث إنها تربط بين سورية آنذاك وسورية الآن، فإنها تحذّر جمهورها من أن هذه ليست أول مرة ينفّذ فيها النظام استراتيجية العقاب الجماعي ضد مواطنيه، بمن فيهم النساء على وجه الخصوص[36]. وإضافة إلى سرد أشكال التعذيب التي تعرّضت لها، مثل كثيرين آخرين، فإنها تذكّر الحشد أيضًا بأن جميع الأشخاص المعتقلين يُبعدون فجأة، عاطفيًا وجسديًا، عن بيئتهم المعتادة، ويُجبرون على التعامل مع مساحة جديدة معادية.

اعتقلت الدباغ في عام 1980، وأمضت تسع سنوات مخفية قسرًا رهينة محتجزة، وهو أسلوب يتبعه النظام، إذ يعتقل أحد أفراد الأسرة أو الأحبّة لإجبار أحد الهاربين السياسيين على الخروج من مخبئه. يشتهر كتاب الدباغ المنشور في عام 1995 **خمس دقائق وحسب: تسع سنوات في سجون سوريا** بأنه مذكرات السجن الكاملة الوحيدة التي كتبتها معتقلة سورية سابقة، وإلى وقت قريب جدًا كان أحد الأعمال القليلة لأدب السجون السوري المترجم إلى اللغة الإنكليزية[37]. وبما أن كتاب **خمس دقائق وحسب** متاح بصيغة (PDF) باللغتين

---

(36) للاطلاع على تقرير عن اعتقال النظام والشبيحة النساءَ وتعذيبهنّ واغتصابهنّ وإساءة معاملتهنّ بين عامي 2011 و2013، ينظر:

"Syria: Detention and Abuse of Female Activists." Human Rights Watch. 24/6/2013. accessed on 1/12/2017. at: https://bit.ly/3XLPQ1f

غطى عدد من الصحافيين والشبكات الإخبارية انتهاكات حقوق الإنسان التي تتعرّض لها المعتقلات. باللغة الإنكليزية، ينظر:

Bethan McKernan. "Inside Assad's Prisons: Horrors Facing Female Inmates in Syrian Jails Revealed." *Independent*, 28/8/2017.

ينظر أيضًا حلقة: "المعتقلات السوريات... بين إجرام النظام ونبذ المجتمع"، برنامج "للقصة بقية"، قناة الجزيرة، 3/2/2017، شوهد في 7/1/2018، في: https://bit.ly/4gscagC. وفي كانون الأول/ ديسمبر 2017، بثت القناة الفرنسية الثانية أيضًا فيلمًا وثائقيًا بعنوان "سورية: الصرخة المخنوقة"، يركّز على المعتقلات السوريات.

(37) نسخة 2007 من المذكرات باللغتين الإنكليزية والعربية متاحة على الموقع الإلكتروني للجنة السورية لحقوق الإنسان، شوهد في 24/6/2020، في: https://bit.ly/3XxvhNu. وما يكشف عن وجود علاقة أخرى بين أعمال أدب السجون في أجزاء مختلفة من العالم العربي، هو أنّ النسخة العربية

العربية والإنكليزية، فقد انتشر على نطاق واسع، ما أدّى إلى لفت انتباه السجناء السياسيين الآخرين حول العالم إلى قصة الدباغ، ومن ضمنهم معظّم بيغ، المعتقل السابق في خليج غوانتانامو، الذي أجرت مؤسّسته (CAGE) مقابلةً مع الدباغ عقب اندلاع الثورة السورية[38].

تبدأ قصة الدباغ في اليوم الأخير من عام 1980، في أثناء وجودها في الجامعة في دمشق، حيث اعتقلتها عناصر الأمن هي وزميلتها في السكن، واعتقلت والدتها أيضًا. في ذلك الوقت، كانت الأجهزة الأمنية تسعى لاعتقال شقيقها صفوان العضو المزعوم في جماعة الإخوان المسلمين. ومن الواضح أن اعتقال الدباغ، إلى جانب سجن أقاربها الآخرين، كان القصد منه أن يكون عقابًا جماعيًا – اضطهاد عائلة بأكملها بسبب النشاط المعارض لأحد أفراد الأسرة – ووسيلةً لإجبار صفوان على العودة إلى سورية، وتسليم نفسه إلى السلطات. يعود أصل الدباغ إلى مدينة حماة، وتنتمي إلى عائلة كبيرة تضمُّ اثني عشر شقيقًا، وكانت واحدةً من عددٍ قليلٍ من أفراد عائلتها الذين بقوا على قيد الحياة في أوائل الثمانينيات، فقد قتل النظام عشرة من أفراد أسرتها الأربعة عشر، قضى معظمهم في حصار حماة ومجزرتها عام 1982[39].

---

= من مذكرات الدباغ تحتوي مقدمة كتبتها الناشطة الإسلامية المصرية ومؤسّسة اتحاد النساء المسلمات، زينب الغزالي، التي كانت هي نفسها مسجونة في الفترة 1965-1971، وكتبت عن تجربتها في السجن ومعاملة معتقلي الإخوان المسلمين في مصر في كتابها، ينظر: زينب الغزالي، أيام من حياتي (القاهرة: دار التوزيع والنشر المصرية، 1999؛ [1978])، الذي ترجمه إلى الإنكليزية أ. ر. كيدواي (A. R. Kidwai) عام 1989. وعلى الرغم من أن مذكرات الدباغ واحدة من أوائل أعمال أدب السجون السورية المترجمة إلى اللغة الإنكليزية، فقد توافرت مؤخرًا ترجمات لأعمال أخرى من هذا القبيل، من بينها كتاب تدمر: شاهد ومشهود لمحمد سليم حمّاد (1930-1991)، الذي نُشر عام 1998 وترجمته اللجنة السورية لحقوق الإنسان عام 2017، ورواية مصطفى خليفة القوقعة التي نُشرت في عام 2008 وترجمها باول ستاركي (Paul Starkey) في عام 2016.

(38) نشرت منظمة (Cage) مقابلة مع الدباغ في 14 أيار/ مايو 2014؛ في ذلك الوقت كان بيغ (Begg) معتقلًا في المملكة المتحدة بسبب مزاعم تورطه في نشاط إرهابي في سورية. وبحسب موقع (*Cage*) الإلكتروني، بعد الإفراج عنه من غوانتانامو، عُرف بيغ بأنه يشير إلى مذكرات الدباغ ويروّج لها. ينظر: Heba Dabbagh. "Interview: Heba al-Dabbagh Speaks to CAGE." *CAGE*. 14/5/2014. accessed on 10/8/2017. at: https://bit.ly/4eswPPH

(39) ينظر الفصل الثالث للاطلاع على مناقشة حصار حماة في 1982.

وينسج كتاب **خمس دقائق وحسب**، من نواحٍ عدة، على المنوال المعتاد لمذكرات السجون من خلال الإبقاء على "بعض الأعراف الكلاسيكية لبناء الحبكة الثلاثية: الاعتقال - السجن - الإفراج"[40]. وتستخدم المؤلفة لغة بسيطة ومباشرة، وتحتفظ ببنية زمنية شمولية، وتصف سجنها بضمير المتكلم. تقدّم المذكرات - كما هو الشأن في **الشرنقة** لعبد الرحمن ونيغاتيف لحسن - تمثيلًا لتجربة نسائية على وجه التحديد في الاعتقال السياسي السوري. ويقدّم النص خريطةً لمكان السجن وزمانه، إضافة إلى تصوير جغرافيات عاطفية للسجن تختلف عن روايات السجناء الذكور الذين يشكّلون أغلبية المعتقلين السياسيين السوريين، وأغلبية مؤلّفي نصوص أدب السجون السوري. ولا يُعزى هذا إلى حقيقة أن بعض مراكز الاعتقال التي احتُجزت فيها الدباغ، مثل دوما، كانت سجونًا مخصّصة للنساء فحسب. وتُنسب ميزة المذكرات الخاصة أيضًا إلى الطرائق المحدّدة التي شغلت بها الدباغ وزميلاتها المحتجزات أوقات السجن ومساحاته.

يذكّر عنوان مذكرات الدباغ، **خمس دقائق وحسب**، بتعبير شائع موجود في مشاهد الاعتقال للعديد من أعمال أدب السجون السوري، إذ يزعم عناصر الأمن أن المعتقل سيغيب بضع دقائق وحسب، ولكن بعد ذلك يُخفَى قسرًا مدة زمنية تعسفية غير محدّدة. وفي تناقضٍ صارخٍ مع تأكيد الحاج صالح أن السجن يمكن أن يكون مظهرًا من مظاهر الحياة، تعرّف الدباغ باستمرار اعتقالها بأنّه موت "بطيء" أو "حيّ". ويذكّر استخدامها لتعابير مثل "رحلة وراء الزمن"، في جميع أجزاء النص، القارئ بأنه بالنسبة إلى السجين المعتقل مدة طويلة، يمكن أن تصبح مسألة "لاواقعية الوقت" أمرًا "ملموسًا"[41]. لا تعني عبارة "خمس دقائق وحسب" شيئًا في نظام الاعتقال التعسفي والاحتجاز إلى أجل غير مسمى، وتستحضر عبارة "رحلة وراء الزمن" فكرة أنّ المحتجزين يمكن أن يظهروا، كأنهم موجودون ضمن نوع من التوقّف الموقّت، حيث يصبح التمييز بين الماضي والحاضر والمستقبل أكثر صعوبة. وتذكر الدباغ أن الاعتقال يجعل السجين "ينسى الإحساس بالحرية،

(40) Harlow, p. 133.

(41) Stanley Cohen & Laurie Taylor, "Time and the Long-Term Prisoner," in: John Hassard (ed.), *The Sociology of Time* (New York: St. Martin's, 1990), pp. 178-187.

ولا يمنحه شيئًا ليتطلّع إليه، لذلك عندما يفكّر في المستقبل يكون كل ما يتخيّله هو [...] المزيد من الألم والمعاناة"[42]. حتى إنّها تؤكد في كلّ جملة من روايتها، وتبين أن المعتقلين "ليس أمامهم خيار إلا التكيف والبقاء في قيد الحياة"[43]. وحينما تشعر والسجينات الأخريات بأن "الجُدُر تطبق عليهن"، فإنهن "يسعين لإيجاد طرائق جديدة للتنفيس، والتنفس، والبقاء في قيد الحياة"[44].

بالنسبة إلى الدباغ، تحولت خمس دقائق وحسب إلى نحو عقدٍ من التكيف والبقاء. فقد استمرّ اعتقالها من كانون الأول/ ديسمبر 1980 إلى كانون الأول/ ديسمبر 1989. وتتضح بنية روايتها بالفعل من فهرس المحتويات، إذ تعكس أقسام الفصول مراحل مميزة من حياتها، تقدّم إلى قارئها مخططًا زمنيًا وخطيًا واضحًا لاعتقالها وتجربتها الشخصية خلال الوقت الذي أمضته في السجون السورية. وتذكر صراحةً مواقع احتجازها والسنوات والأشهر التي أمضتها في كل مكان، وهي سجن كفر سوسة (من كانون الثاني/ يناير 1981 إلى تشرين الأول/ أكتوبر 1982)، وسجن قطنا (من تشرين الأول/ أكتوبر 1982 إلى تشرين الثاني/ نوفمبر 1985)، وسجن التحقيق العسكري (من آب/ أغسطس 1985 إلى تشرين الأول/ أكتوبر 1985)، وأخيرًا سجن دوما (من تشرين الثاني/ نوفمبر 1985 إلى تشرين الأول/ أكتوبر 1989)[45]. وقدّمت أيضًا، ضمن محاولتها إبراز فضاءات نظام الاعتقال السوري وصفًا سرديًا شبيهًا بالمخطط لبعض هذه السجون والذي يشبه في بعض النواحي تقارير حقوق الإنسان، إذ قدّمت تفاصيل دقيقة عن الواجهات والهيئة الخارجية وأبعاد الغرف والزنازين الداخلية وأنوارها، والأوضاع المزرية للمنشآت التي سُجنت فيها[46]. ومن اللافت للنظر، مع ذلك،

---

(42) Heba Dabbagh, *Just Five Minutes: Nine Years in the Prisons of Syria*, Bayan Khatib (trans.) (Toronto: [n. p.], 2007), p. 147.

(43) Ibid.

(44) Ibid.

(45) تستخدم الترجمة الإنكليزية لمذكرات الدباغ شكلًا غير موحد من الترجمة الصوتية من العربية إلى الإنكليزية. باستثناء الاقتباسات المباشرة من النص، بغرض الاتساق، احتفظتُ بنظام الترجمة الصوتية (IJMES) المبسط لتهجئة المصطلحات العربية، بما في ذلك أسماء السجون المستخدمة في هذا الكتاب.

(46) ينظر، على سبيل المثال، وصفها سجنَي قطنا ودوما: الدباغ، ص 137-138، 219. تقارن تصميمات وهياكل السجنين بالنبوت العربية ذات الطراز القديم.

واتباعًا لنمطٍ شائع في مذكرات أخرى، أن المؤلفة تحكي عن الفترة اللاحقة من سجنها، ولا سيّما الفترة التي أمضتها في دوما، بطريقة مضغوطة ومختصرة زمنيًا.

يوضح كتاب **خمس دقائق وحسب** كيف يرى السجناء الزمان والمكان عندما يكون مجال رؤيتهم مقيدًا. ويشهد سرد الدباغ على تجربة السجين لمجموعة واسعة من المشاعر؛ الخوف الشديد والقلق والهشاشة والملل والخسارة والحزن، إلى جانب لحظات وجيزة من التحدي والصداقة، والفرح، والامتنان، والأمل. ويسلّط العمل الضوء على المشهد الصوتي للسجن، أو "البيئة الصوتية"، كعاملٍ أساس في تصورات المعتقل وتجربته العاطفية لمساحة السجن[47]. وتعكس المذكرات أيضًا كيف أنّ التأملات في مكان السجن وزمانه غالبًا ما تطغى عليها الأولويات السردية الأخرى. وعلى وجه الخصوص، توثّق **خمس دقائق وحسب** حكايات الاعتقال والقصص الحياتية للعديد من المعتقلات الأخريات، وهذا التركيز على التجربة الجماعية للاعتقال في سورية يخدم للتذكير بأن "السيرة الذاتية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالجماعة" في روايات السجون[48]. ويتعرف القراء بين دفتي الكتاب إلى قصص الحاجّة مديحة وعائشة وأم شيماء والنساء الأخريات اللواتي كُنّ في المهاجع بصحبة الدباغ.

توضح الدباغ أن السجناء يحافظون على أنفسهم بإيجاد طرائق من أجل "تمييز مرور الأيام"[49]. وتصف النشاط المتنوّع الذي تؤدّيه النساء في السجن والذي "يكسر الروتين الرتيب للحياة في السجن"[50]. في الواقع، توضح الدباغ أنّ السجناء السوريين يشبهون كثيرًا سجناء جنوب أفريقيا الذين وصفتهم تيريزا ديرسويت بأنهم يستجيبون لـ "الإنشاءات المهيمنة للمكان" وزمن الاعتقال من خلال خلق "مساحات جديدة" عبر خلق نشاط ذي معنى بالنسبة إليهم[51]. وقد

(47) R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, VT: Destiny, 1994), p. 3.

(48) Tiffany Lopez, "Critical Witnessing in Latina/o and African-American Prison Narratives," in: Quentin Miller (ed.), *Prose and Cons: Essays on Prison Literature in the United States* (Jefferson, NC: McFarland, 2005), p. 68.

(49) Cohen & Taylor, p. 180.

(50) الدباغ، ص 65.

(51) Teresa Dirsuweit, "Carceral Spaces in South Africa: A Case Study of Institutional Power, Sexuality, and Transgression in a Women's Prison," *Geoforum*, vol. 30, no. 1 (1999), p. 75.

تضمّن ذلك النشاط في قطنا، على سبيل المثال، إيجاد وسائل ترفيه بسيطة بصنع المنحوتات وسبحة الصلاة عبر "فن العجين" (المصنوع من الماء وعجينة الخبز القديم)، والحياكة، وابتكار الألعاب، والأهم بالنسبة إلى المؤلفة كان دراسة القرآن والصلاة. وتعلق الدباغ قائلةً: "حاولنا تنظيم وقتنا، وتحديد وقت لقراءة القرآن وحفظه، ووقت لقراءة الأذكار وحفظها، ووقت لأداء صلاة قيام الليل"[52].

يُظهِر الحضور الطاغي لوصف المشاهد الصوتية في **خمس دقائق وحسب** كيفية تنظيم السجون لزيادة مراقبة كلّ سجينٍ مع تقليل مجال رؤية السجين. ويكشف اعتماد المعتقل على السمع بدلًا من البصر عن "صوتيات المعاناة... والبقاء في السجون"[53]. وكما يثير نصّ الدباغ ومذكرات السجن الأخرى، يمكن أن يُستخدم الصوت أداةً للتعذيب لزيادة معاناة السجين، ولا سيّما خلال فترات الاستجواب، حيث يكون السجناء فعليًا "الجمهور الأسير" من دون أيّ سبيلٍ إلى الهروب من البيئة الصوتية للسجن[54]. وتوضح الدباغ أنه خلال الفترة الأولى من اعتقالها، في أثناء انتظار استجوابها، تعرّضت للتعذيب والرعب من أصوات السجناء الآخرين في أثناء استجوابهم. وتشدّد في سردها على صوت التعذيب، مقارنة بالوصف المرئي البسيط للمساحة حيث كانت مجبرة على الانتظار، إذ ينصب تركيز السرد على ما تسمعه، بدلًا من السمات المرئية لمساحة سجنها، وتقول: "تمنيت أن أنام لكن الخوف أبقاني مستيقظةً. الأصوات التي تُصدرها ماجدة في غرفة الاستجواب أسفل الممر أبقتني مستيقظة. لقد مزقت تلك الأصوات قلبي. سمعت صراخها، لكنني لم أستطع سماع كلماتها"[55].

---

(52) الدباغ، ص 366.

(53) Katie Hemsworth, "'Feeling the Range': Emotional Geographies of Sound in Prisons," *Emotion, Space, and Society*, vol. 20 (August 2016), p. 90; Suzanne G. Cusick, "Towards an Acoustemology of Detention in the 'Global War on Terror'," in: Georgina Born (ed.), *Music, Sound, and Space: Transformations of Public and Private Experience* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013), pp. 275-291.

(54) Yvonne Jewkes, *Captive Audience: Media, Masculinity, and Power in Prisons* (Portland, OR: Willan, 2002),

وهو مقتبس أيضًا من:

Hemsworth, p. 92.

(55) الدباغ، ص 22.

إن عرض سلسلة من "الصور الصوتية" المروِّعة يثير أسوأ مخاوف الراوي، وتمثل الدباغ "شاهدة سماع" بدلًا من "شاهدة عيان" على ما تحملته ماجدة، صديقتها وزميلتها المعتقلة، من تعذيب[56].

في الوقت ذاته، توضح **خمس دقائق وحسب** أنّ السجناء ليسوا دائمًا محرومين تمامًا من "القدرة الصوتية"[57]. وتكشف "الانطباعات المكانية" للسجناء التي استُحضرت بوساطة المشاهد الصوتية بعض نواحي الضعف في التحكم السلطوي للنظام التأديبي، إذ يكتسب السجناء الإحساس بمحيطهم حتى في بيئة مصمّمة للحرمان الحسّي[58]. يستطيع الصوت أن يوسّع إحساس المعتقل بالمساحة أو يغيره، نظرًا إلى أنّه "يوسّع الوعي المكاني للفرد ليشمل مناطق خلف الرأس لا تمكن رؤيتها"، و"يضفي الطابع الدرامي على التجربة المكانية"[59]. يسمح الصوت أيضًا بتوسيع نطاق البناء أو تخيل بيئة السجن، وبصورة خاصّة عندما يكون مرتبطًا بالقدرة على التواصل على نحوٍ سرّي. على الرغم من منعهم من التحدث إلى بعضهم بعضًا، ابتكر السجناء في كثير من الأحيان وسائل تواصل مختلفة، بما في ذلك الهمس عبر الثقوب في جُدُر زنازين السجن، وابتكار نظام للطرق على الجُدُر يسمح لهم بمعرفة ونشر الأخبار[60]. ولا تُظهر أشكال التواصل المحظورة هذه كيف أن بعض جوانب المشهد الصوتي في السجن تقع خارج سيطرة سلطات السجن فحسب، بل توضح أيضًا كيف يخلق المعتقلون "فضاءاتٍ من العزاء" من خلال ابتكار طرائق مخالفة للتحدث في ما بينهم[61].

هناك مثال مؤثّر على اندماج الجغرافيا العاطفية والسمعية للمعتقل في **خمس دقائق وحسب** جاء مبكرًا في السرد عندما صُدمت الدباغ في أول مواجهة لها مع

---

(56) Schafer, p. 8.

(57) Tom Rice, "Sounds Inside: Prison, Prisoners and Acoustical Agency," *Sound Studies*, vol. 2, no. 1 (2016), pp. 6-20.

(58) Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), p. 15.

(59) Ibid., p. 16.

(60) الدباغ، ص 51، 67.

(61) Hemsworth, p. 93.

والدتها في السجن. بعد أن وصفت نفسها بأنها مرعوبة، لكن يملؤها التحدي، خلال جلسة من جلسات الاستجواب العديدة، اقتيدت الدباغ إلى زنزانة انفرادية في سجن كفر سوسة. في بادئ الأمر، أدركت أن مساحة الزنزانة تبلغ مترًا مربعًا، بحجم "خُمّ دجاج" حيث ترى في البداية "ظلامًا ولا شيء آخر"[62]. لكنّها سمعت صوتًا من الجوار حينما حاول أحد الضباط إجبارها على دخول الزنزانة، صوتًا تعرّفت إليه على الفور؛ إنّه صوت والدتها التي كانت تستهجن معاملة الحارس للسجينات. ترى الدباغ أن الصوت مصدر راحة، وتستذكر قائلةً "قفز قلبي على رنين صوتها"، وحاولت الركض باتجاه الصوت نحو الزنزانة التي تُحتجز فيها والدتها[63]. لقد منحها صوت والدتها الأمل، وعزّز روح التحدي فيها، على الرغم من حقيقة أن حدود الزنزانة الانفرادية تملؤها بـ "القلق والخوف" في كلّ مرةٍ تعود إليها بعد الاستجواب[64]. وعلى الرغم من أن صوت والدتها سرعان ما خفت بسبب أصوات الحراس وهم يصرخون في أثناء احتفالهم وهم سكارى بالعام الجديد، فإنَّ الدباغ ارتبطت موقّتًا بزميلتها نزيلة السجن وإحدى أفراد أسرتها، وباتت لديها معرفة كبرى بوجود سجينات أخريات، حتى من دون رؤيتهن.

في **خمس دقائق وحسب**، تنسج الدباغ نوعًا من الفسيفساء البشرية لحياة السجن؛ صورة لزميلاتها السجينات، ما سمح للعمل بالظهور لا بوصفه مذكرات تروي تجربتها الفردية في التعذيب والاعتقال فحسب، ولكن بوصفه وثيقة جماعية معبرة أيضًا عن تجارب عشرات النساء المعتقلات في السجون السورية. ونجد في مذكرات الدباغ أن سردها المستمرّ قصصَ النساء الأخريات يعوق بصورة موقّتة بناء الإطار الزماني والمكاني للسجن، إذ يعود السرد إلى الأوقات والأماكن خارج جُدُر السجن مع وصفٍ لكيفية اعتقال كل امرأة والمعاناة التي عانتها كلُّ واحدةٍ منهن على أيدي عناصر الأمن. يظهر أحد هذه التوصيفات في بداية الجزء الذي تروي فيه الدباغ دخولها زنزانة جماعية في سجن كفر سوسة بعد ثمانية أيامٍ من الحبس الانفرادي، إذ تقول: "لقد أمضينا أيامًا عديدة معًا في

(62) الدباغ، ص 37-38.
(63) المرجع نفسه، ص 38.
(64) المرجع نفسه، ص 40.

تلك الزنزانة، ما يكفي من الأيام لكلّ منا لتروي كلّ واحدةٍ قصتها، ولتروي كلّ تفاصيل الظلم والإحباط والألم"[65]. في العمل يصبح المقياس المعتاد لزمن السجن "أيامًا عديدة معًا في تلك الزنزانة" وقتًا يُقاس عبر أحداث السرد المتتالية. ونسمع كيف قُبض على الحاجّة مديحة وعائشة وأم شيماء وفوزية وأخريات، واحدةً تلو الأخرى، ونسمع عن استجوابهن وسجنهن في كفر سوسة في نهاية المطاف، غالبًا بعد قتل السلطات الأمنية لأقاربهن الذكور. ومع وصول كلّ معتقلةٍ جديدةٍ، تأتي قصةٌ جديدة"[66]. إنها سلسلة متصلة من قصص السجن ضمن إطار قصة المؤلفة نفسها.

كرّست الدباغ أيضًا جزءًا من روايتها لوصف كيفية قتل معظم أفراد عائلتها المباشرين، بمن فيهم والداها خلال مذبحة حماة عام 1982 بينما كانت معتقلة[67]. لم تكن الكاتبة على علم بمصير عائلتها في أثناء احتجازها في سجن كفر سوسة، فقد أُفرج عن والدتها بينما ظلّت هي معتقلة. ولكونها بمعزل عن الأخبار الخارجية، اكتشفت ما حدث بعد ذلك بوقتٍ طويلٍ حينما كانت سجينةً في قطنا، وتحكي للقراء القصة المروعة لمقتل أفراد عائلتها. لا تُنهي الدباغ مذكراتها بوصف أيام إقامتها الأخيرة في السجن، بل برؤية مدينة حماة المنكوبة وهي تنظر إليها من سيارة:

> وبينما كانت السيارة تعبر بنا المدينة من طرف إلى طرف، كانت المشاهد أمامي تنطق بالوحشة أنّى اتجهت. فالدمار الذي مضت عليه سبع سنوات لا تزال ظلاله تنطق بالفاجعة. والشوارع المقفرة تحكي حال القلوب المقفرة. والنواعير التي طالما حركت بأنينها شجى القلوب أراها جامدة خامدة.
>
> وقد جفّ من تحتها العاصي، ويبست حولها الأشجار والحقول. كان كلُّ شيءٍ عهدته في المدينة قد تغير، وماتت على شفاه المشاهد هيئة الحياة. وحدها سيارات المخابرات لم تتغير برغم السنين. ها هي ذي تحتل مفارق الطرقات أو تطل مقدماتها من بين الأزقة ترصّد الساعة ربما أحلام النائمين![68].

---

(65) المرجع نفسه، ص55.

(66) المرجع نفسه. ينظر على سبيل المثال: ص 75-81، 102-105، 174-178.

(67) لمزيد من التفاصيل عن حصار مدينة حماة ومذبحتها في 1982، ينظر الفصل الثالث.

(68) الدباغ، ص 246-247.

وتختتم مذكراتها بطريقة متناسقة من خلال وضع رؤيتها إلى حماة جنبًا إلى جنب مع ذكريات ليلة اعتقالها. تلاشت البهجة التي رافقت في البداية إحساسها بالحرية عند مغادرة حدود مركز الاستجواب، مع إدراكها أنّ المدينة التي ولدت فيها، باستثناء وجود الاستخبارات، أصبحت الآن مكانًا غريبًا وغير مألوف. وكما هو الحال في نهاية رواية **القوقعة** لمصطفى خليفة، فإن نهاية **خمس دقائق وحسب** تترك انطباعًا بأن المساحات داخل السجن وخارجه أصبحت غير قابلة للتمييز.

## براء السرّاج: رسم خريطة الرحلة من تدمر إلى هارفارد

أنشأ عالم المناعة السوري الأميركي براء السرّاج في شباط/ فبراير 2011، حسابًا على تويتر لمتابعة أحداث الثورة المصرية[69]. باسم (Tadmor_Harvard)، بدأ بالتغريد بصورةٍ محمومةٍ لدعم الثورة السورية، وانتقاد عدم وجود تغطية إعلامية دولية للقمع الوحشي للتظاهرات في أنحاء سورية جميعها. ومثل الدباغ، لم يشجب مرارًا نظام الأسد عبر تويتر فحسب، بل عبر حساب فيسبوك أيضًا[70]. وعبر سلسلة تغريدات باللغتين العربية والإنكليزية، بدأ السرّاج أيضًا بنشر قصة اعتقاله وتعذيبه وتعرّضه للاعتقال في سجن تدمر العسكري وأماكن أخرى أمام عدد متزايد من متابعيه. وبعد نحو خمسة عشر عامًا من الإفراج عنه، مثل حال العديد من المعتقلين السياسيين السابقين الآخرين من جيله، بمن فيهم الدباغ، ألهمته الثورة لإدانة النظام علنًا ودعم المتظاهرين. وباستخدام التفاصيل التي سجلها قبل سنوات، بدأ بكتابة مذكراته عن المدة التي أمضاها في السجن، وأخذ يقدّم مقتطفات مختصرة منها يوميًا عبر تويتر وعلى صفحته على فيسبوك. أكمل في النهاية كتابه الأول بعنوان **من تدمر إلى هارفارد** في حزيران/ يونيو 2011، ونشر الكتاب بصيغة (PDF). وعلى مدار السنوات الأربع التالية، توسّع السرّاج

---

(69) Amal Hanano, "The Cell of Survival: Bara Sarraj," *Jadaliyya*, December 12 12 2011, accessed 18 2 2016, at: https: bit.ly 47xEvhn

(70) لا يزال يحتفظ بحضور نشط جدًا على موقعي تويتر [سابقًا] وفيسبوك، ينظر:
"Tadmor Harvard," X, accessed on 30.9 2024, at: https: acr.ps 11.9zP4w

أحتفظ في هذا الفصل بالترجمة الصوتية لتدمر وفقًا لإرشادات (IJMES) المعدّلة والمتّبعة في هذا الكتاب، إلّا عند الاقتباس المباشر من النص. كثيرًا ما يُترجم اسم السجن صوتيًا أيضًا بحروف اسم تدمر، وهي الطريقة ذاتها التي ينطق بها السراج وبعض منظمات حقوق الإنسان الاسم باللغة الإنكليزية.

في هذه المخطوطة الأولية، وفي النهاية نشر بنفسه على موقع أمازون في شباط/ فبراير 2016 نسخة مطبوعة أطول تحمل العنوان ذاته[71].

وعلى الرغم من أن عائلة السرّاج تنحدر أصلًا من حماة، فإنها انتقلت إلى العاصمة السورية، وفي عام 1983 بدأ بدراسة الهندسة الكهربائية في جامعة دمشق في اليوم الخامس من آذار/ مارس 1984 كأيّ يومٍ آخر. كان يبلغ حينها من العمر واحدًا وعشرين عامًا، حيث وصل إلى الجامعة بينما كان رجال الأمن يأمرون الطلبة بالوقوف في صفين، ومن ثمّ أخضعوهم للاستجواب والتفتيش قبل السماح لهم بدخول المبنى. وفقًا لوصف السرّاج لذلك اليوم، كان خوف الطلبة وتوترهم واضحًا، وكان الجميع يعلم أن أحدهم على وشك الاعتقال، وهو حدثٌ شائعٌ، إن لم يكن حدثًا يوميًا، ففي ثمانينيات القرن الماضي، في أثناء "القمع الكبير"، كانت الأجهزة الأمنية تلاحق من دون رحمة أيَّ شخصٍ وتضطهده، حتى لو كان مشتبهًا فيه عن بعد بمعارضة الدولة السورية. وكان الرجال الذين تراوح أعمارهم بين العشرين والأربعين، ولا سيَّما طلبة الجامعات الذين لم يصبحوا أعضاءً في حزب البعث، عرضة للاعتقال لأدنى سبب، أو في بعض الأحيان من دون أيّ سببٍ على الإطلاق.

لم يكن السرّاج مستعدًا تمامًا لما كان على وشك الحدوث. عندما رأى رجال الأمن بثياب مدنية يأخذون بطاقات هوية الطلبة، تساءل عمّا إذا كان الوقت قد حان لإصدار بطاقات جديدة[72]. خوفَ أن يتأخّر، ذهب إلى مقدمة الصف، وسلّم بطاقة هويته، ليتمكن من دخول المبنى بسرعة والوصول إلى القاعة. وبصورة صادمة، أمر أحد العناصر السرّاج بالذهاب معه، قائلًا، كما حدث في اعتقال الدباغ، إن الأمر سيستغرق "خمس دقائق وحسب". في حالة السرّاج، تحولت

---

(71) العنوان الكامل للمذكرات هو من تدمر إلى هارفارد: رحلة سجين عديم الرأي. العنوان الفرعي هو تحريف السراج لأحد المصطلحات العربية "سجين الرأي". يقول إنّه لم يكن متورّطًا في السياسة عند القبض عليه، ومن ثمّ كان في ذلك الوقت "عديم الرأي". في مذكراته وتغريداته ضدّ النظام، يعلّق قائلًا إنّ لديه رأيًا الآن، وما عاد يخشى التعبير عنه.

(72) براء السراج، من تدمر إلى هارفارد: رحلة سجين عديم الرأي (ميدلتاون، ديلاور: [د. ن.]، 2016)، ص 3. نشر السراج الملف أولًا بصيغة (PDF)، مع قابلية تنزيله عبر موقع (4Shred) الإلكتروني. في شباط/ فبراير 2016، نُشر العمل في صورة كتاب مطبوع متاح على موقع أمازون. ومن المقرّر نشر ترجمة إنكليزية قريبًا. أعيد نسخ النص بتصريح من المؤلّف.

الخمس دقائق إلى اثني عشر عامًا، فقد اعتُقل من عام 1984 إلى عام 1995. في البداية لم يكن لديه أي فكرة عن سبب اعتقاله. ومع مرور الوقت، علم أنه كان في المسجد الخطأ في الوقت الخطأ عندما كان طالبًا في المدرسة الثانوية، وأنه كان "موضع اشتباه" بسبب تولّي أحد أعمامه منصبًا قياديًا في جماعة الإخوان المسلمين. اعتُقل أيضًا عشرات الشبان الذين وُجدوا في المسجد ذاته، اتهمهم النظام جميعًا بالانتماء إلى جماعة الإخوان المسلمين أو الأحزاب المنبثقة منها، وكان الانتماء إلى الإخوان، وفقًا للقانون السوري رقم 49، جريمةً يُعاقب عليها بالإعدام. الشاب المتدين السرّاج الذي استمتع بالاشتراك في الدروس الدينية، والذي يعني اسمه الأول باللغة العربية "بريء" أو "غير مذنب"، لم يكن قطُّ عضوًا في جماعة الإخوان المسلمين، لكن هذا لم يُحدِث فارقًا كبيرًا عندما قُبض عليه.

ومثل نصّ **خمس دقائق وحسب**، يتبع نصّ **من تدمر إلى هارفارد** النمط التقليدي لمذكرات السجن: فهو يبدأ باعتقال السرّاج، وينتهي بالإفراج عنه، وقراره النهائي بالانضمام إلى عائلته في الولايات المتحدة، ليبدأ هناك تعليمه من جديد، حيث حصل في نهاية الأمر على زمالة في علم المناعة من جامعة هارفارد. يقدّم المعتقل السابق لقرائه سردًا مباشرًا ومتسلسلًا وخطيًا مكتوبًا بلغةٍ وصفيةٍ مباشرةٍ وواضحةٍ. وكما ذكرت أمل هنانو في ملفها عن السرّاج، إن المؤلف دقيق وشمولي في توثيق سنواته الاثنتي عشرة في السجون السورية[73]. يبدأ كل فصل باسم أحد مراكز الاعتقال التي زارها ومكانه، فضلًا عن التواريخ المحدّدة لاعتقاله. ويحتوي كلُّ فصلٍ أيضًا على عناوين فرعية مؤرخة متبوعة بوصف السرّاج للأحداث أو الوقائع بتواريخ محدّدة، ويراوح طول المدخلات من عدة فقرات إلى جملة واحدة.

وأضاف السرّاج في نهاية المذكرات ملحقًا بالوثائق والصور الممسوحة ضوئيًا بالألوان في بعض الحالات. ويشمل الملحق صورًا شخصية قبل اعتقاله وبعد الإفراج عنه، ونسخًا من المراسلات بين أقاربه والأمم المتحدة والسفير السوري في واشنطن العاصمة والساسة الأميركيين، بمن فيهم أعضاء مجلس الشيوخ بول سايمون (Paul Simon) وإدوارد كينيدي (Edward Kennedy) وجون

(73) Hanano.

كيري (John Kerry)، للاستفسار وإبداء القلق بشأن قضيته، ووثائق عدة من وزارة الداخلية توضح عقوبته بالتفصيل، وطلبه للحصول على جواز سفر وتأشيرة خروج من أجل مغادرة البلاد بعد الإفراج عنه في عام 1995. كما أضاف أيضًا صفحةً من أطروحته لم تكن مهداة إلى أفراد عائلته فحسب، بل أيضًا إلى "الاثني عشر ألفًا من أفضل طلبة سورية الذين أُعدموا في تدمر على يد حافظ الأسد ونظامه بسبب توقهم إلى مستقبل أفضل من الحرية والحياة الكريمة فحسب"[74].

إضافة إلى هذه الوثائق، يشارك السرّاج بصورة خلّاقة في "جهد رسم الخرائط الموجهة إلى الجمهور والمواطن بوضوح"، ويستخدم خرائط القمر الصناعي لبرنامج "غوغل إيرث" (Google Earth) في مذكراته على نطاقٍ أوسع ممّا جاء في تقارير حقوق الإنسان الأخيرة[75]. وينسب الفضل إلى هذا البرنامج في تزويده بالوسائل اللازمة لرؤية السجون التي كان محتجزًا فيها لأنه غالبًا ما كان معصوب العينين أو ممنوعًا من النظر إلى أعلى أو إلى ما حوله عندما كان معتقلًا[76]. وفي بداية كل فصل، يقدّم صورة القمر الصناعي لمركز الاحتجاز الذي احتُجز فيه أو المنطقة التي احتُجز فيها، ويصف الصور بنفسه. وفي حالة السجون الكبيرة، مثل تدمر وصيدنايا، يُدرج الأرقام التي أعطتها سلطات السجن لكل زنزانة جماعية وباحة (الصورة 4-1).

أُدرجت صور إضافية للنواحي الداخلية للسجن مأخوذة من وسائل التواصل الاجتماعي، إضافة إلى تضمين الرسوم البيانية التي رسمها السرّاج نفسه، إلى جانب النصّ. وباستخدام غوغل إيرث بصفة مستمرّة، يقدّم السرّاج خريطته الرقمية المضادة إلى قرائه. وهو بذلك يفضح الصمت السياسي والصمت "الخرائطي" الذي تمثّله صور الأقمار الصناعية غير المصنّفة ويكسرهما[77]. ويصوّر من خلال الكلمات، إضافة إلى استخدام خرائط "غوغل" كلَّ مكانٍ احتُجز فيه قسرًا، ما يؤكّد وجود السجون من الناحية المرئية، ويحثّ القراء على التعرّف إلى المباني على حقيقتها. يُعدّ هذا مهمًا بصورة خاصة لأنّ معظم مراكز الاستجواب والاعتقال

(74) السراج، ص 194.

(75) Crampton, p. 91.

(76) السراج، ص 194.

(77) Harley, p. 57.

في سورية، على الرغم من أنّها معروفة للسكان المحليين، إلّا أنه لم تحدث الإشارة إليها أو تُصنّف على هذا النحو بالعلامات أو البوابات. ويقع العديد من الزنازين أو الأقبية، حيث يُستجوب المعتقلون ويُعذّبون، تحت سطح الأرض، لذا فإن المباني البعيدة أو المفصولة عنها لا تعكس دائمًا البنية الخارجية النموذجية للسجن الحديث. علاوةً على ذلك، فقد نُشر عددٌ قليلٌ جدًا من الصور التي تؤكد أحجام المساحات الداخلية للسجون السورية علنًا، وعليه فإنّ السجون معروفة وغير معروفة، مرئية وغير مرئية للجمهور السوري الأكبر[78].

## الصورة (4-1)

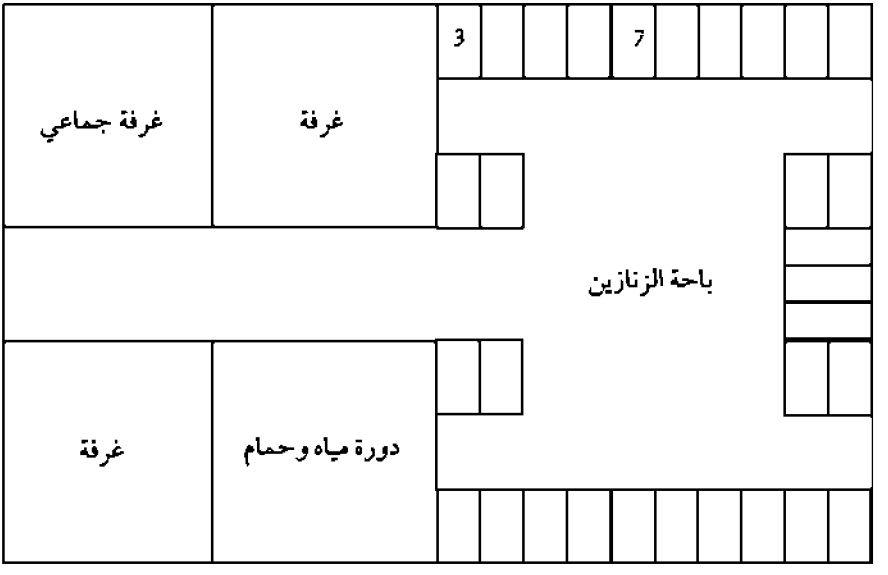
## مثال على استخدام السرّاج صور "غوغل إيرث"، وهذه الصورة لسجن تدمر العسكري تصف الباحات والمهاجع والزنازين المختلفة

المصدر: نُشرت الصورة بتصريح من السرّاج.

(78) ازداد تداول صور المساحات الداخلية للسجون السورية منذ ثورة 2011 بعد سيطرة القوات المناهضة للنظام على السجون والمعتقلات وتصويرها. وأبرز مثال على ذلك هو سجن تدمر، فقد التقط عناصر داعش صورًا فوتوغرافية للسجن، وصوّروه بالفيديو؛ نوقشت هذه الصور والفيديوهات في الفصل الخامس.

## الصورة (4-2)

## مخطط السرّاج لمركز استجواب "المخابرات العسكرية" في حماة




المصدر: نُشرت الصورة بتصريح من السرّاج.

يقترن رسم السرّاج خرائطَ جميع مراكز الاعتقال التي احتُجز فيها بتوثيقه السردي للمظهر المادي وأبعاد الزنازين الانفرادية والجماعية وهياكلها، حيث جاهد للبقاء في قيد الحياة (الصورة 4-2). وعلى سبيل المثال، كتب في وصف اعتقاله الأولي في فرع الأمن العسكري في حماة:

> درجات كثيرة نزولاً إلى قبو ... اسمك ... والدتك... فكوا الكلبشة، وأخذوا الطماشة، وأوقفوني وجهي إلى حائط في ممر لمدة طويلة ... أسمع أصوات توزيع طعام ... تهديد بين برهة وأخرى إلى أن اقتادني سجان إلى زنزانة رقم 3 وأغلق الباب.
>
> لا أستطيع حتى أن أرى يدي ... ارتميت منهكًا ... مترا بأقل من متر وفتحة تهوية في السقف؛ تسمح فقط بقبضة يد للمرور. السقف أقل من قامتي الـ 180 سم ارتفاعًا. دورة مياه تتة قرب الباب ورائحة كريهة من العفن والرطوبة[79].

(79) السراج، ص 7. (علامات الحذف في الأصل)

في سرد اعتقاله الأولي في تدمر، وبعد أن قدَّم وصفًا وخرائط تبين مكان الزنزانة داخل السجن، وصف الزنزانة الجماعية رقم 13 قائلًا:

> المهجع يغصّ بالناس... إنهم الذين كانوا معنا في فرع دمشق... غرفتان صغيرتان بينهما فتحة باب وكل منهما 9 في 4 أمتار... دورة مياه واحدة لا سقف لها تسمح بروائح الغائط بالانتشار إلى أرجاء المهجع المزدحم بـ 59 شخصًا... الأرض اسمنتية والجُدُر قذرة شبه سوداء... أحد جُدُر الغرفة الداخلية متشقّق حتى السقف، ربما بفعل القنابل التي ألقيت على السجناء خلال تنفيذ المجزرة في 27 حزيران/ يونيو 1980[80].

عُرضت مقاطع مماثلة لمساحات السجن كلّها التي تحدَّث عنها في مذكراته. وتتساوى في الأهمية حقيقة أن السرّاج يتتبّع تواريخ دخوله إلى زنازين محدّدة وخروجه منها، وتواريخ دخول السجناء الآخرين وخروجهم. والمخيف في الأمر أن بياناته عن سجن تدمر تتضمّن قوائم بالأعداد، وبعض أسماء السجناء الذين أُعدِموا أسبوعيًا، وأحيانًا يوميًا. وفي بعض الحالات، كانت قائمة الأشخاص الذين أُعدِموا هي الوصف الوحيد المقدّم لتواريخ معينة في جملة واحدة كئيبة.

يصف السرّاج - مثله مثل الحاج صالح والدباغ - السجن، بوصفه تجربةً جماعيةً؛ تتضمّن دائمًا أسماء السجناء الذين عرفهم، إضافة إلى مواطنهم الأصلية ووظائفهم، في أثناء وصفه لكيفية تحمّله وآخرين للمساحات التي أُجبروا على العيش فيها. على الرغم من وجود بعض الفجوات في التواريخ، ولا سيّما قرب نهاية السرد، فإنّ مذكرات السرّاج تصوِّر أيضًا النشاط اليومي والحياة الروتينية في السجن، وتصف بالتفصيل كيف خلق مع السجناء الآخرين أنماطَهم المجتمعية الخاصة وأساليب البقاء والتضامن ووسائل المقاومة في فضاءات السجن. ويتأمل السرّاج حياة السجناء، بما فيها تلك اللحظات الرئيسة من "الكشف العاطفي" عندما "كشفوا - هو والآخرون - عن نقاط ضعفهم وهشاشتهم"، ويتتبّع الأنماط الشائعة للخوف والرعب واليأس والإحباط والفرح والمثابرة خلال تجربة الاعتقال السياسي غير المحدّد المدة في سورية[81].

---

(80) المرجع نفسه، ص 29-30.

(81) Crewe et al., p. 66.

وعلى الرغم من الاختلافات المناطقية والأيديولوجية والدينية بين السجناء في زنزاته الجماعية الأولى في تدمر، يتذكر كيف أسّس ورفاقه المعتقلين "نظامهم الداخلي" في محاولة لمحاربة رغبة النظام الاستبدادي التي لا تقتصر على فرض ترتيب مساحة السجن فحسب، بل تتعدى ذلك إلى "ترتيب العلاقات" بين المعتقلين في زنازين السجن أيضًا[82]. ومن خلال وضع نظام داخليّ خاصّ، تولّى السجناء أدوارًا مختلفة للحفاظ على النظام والكرامة في هذا الفضاء المكتظ[83]. عُيّن سجناء لتحمّل مسؤولية الحاجات الآتية: الصحة والغذاء والتحكم في الصوت والغسيل والحمام. وأدى الافتقار إلى الرعاية الطبية والغذاء والإمدادات الصحية إلى جعل هذا النوع من النظام ضروريًا لبقاء السجناء في قيد الحياة، ولا سيّما في تدمر، حيث كان الموت حدثًا يوميًا[84].

في الليل، بينما كان السجناء يُجبرون على النوم بوضعية "التّسيف"، يظلُّ أحد السجناء مستيقظًا ليحذّر الجميع من الحراس الذين ينظرون من النافذة في السقف، لأنّهم إذا قبضوا على أيّ شخصٍ يتحرك فإنّهم سيعاقبونه[85]. عُيّن السرّاج مدة من الزمن أميرًا للمهجع، وكانت مسؤوليته هي التوسط في الخلافات بين المعتقلين، كما أنشأ صندوق جباية من أجل السجناء الذين لا يستطيعون تحمّل تكاليف الدواء[86]. وعلى الرغم من الأوضاع القاسية والخطرة جدًا في سجن تدمر، وحقيقة أن السجناء احتُجزوا إلى أجل غير مسمى على يد نظامٍ استبداديٍّ، يرى السرّاج أنّ الرجال في زنزانته الجماعية تمكنوا من خلق "نظامٍ داخليٍّ لديمقراطيةٍ حقيقيةٍ" من خلال تأسيس نظام تصويت على جميع القرارات

---

(82) Bill Hillier & Julienne Hanson, *The Social Logic of Space* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1984), p. 2.

كما هو مقتبس من:

Fiddler, p. 3.

(83) السراج، ص 34.

(84) ينظر الفصل الخامس لمناقشة أكثر تفصيلًا لتاريخ سجن تدمر العسكري والكتابات عنه.

(85) السرّاج، ص33. بسبب أوضاع المكان المكتظ، أُجبر السجناء على النوم على جوانبهم، بينما تواجه رؤوسهم أقدام السجناء الآخرين، وكان عليهم أيضًا التناوب على الوقوف، بينما ينام الآخرون. يشير كتّاب آخرون إلى ترتيب النوم بهذه الطريقة باسم "مسيفة" - وهو مصطلح مشتق أيضًا من كلمة "السيف" باللغة العربية.

(86) المرجع نفسه، ص 35.

الرئيسة[87]. وبحسب السرّاج، خاض السجناء كفاحًا لا يتهي أو "حملةً" لإرساء النظام ضدّ "الفوضى" التي فرضها الضباط، ولا سيّما في أثناء عمليات التفتيش[88].

ويروي السرّاج أيضًا الطرائق التي لا تعدّ ولا تحصى التي ارتجلها السجناء بصورة إبداعية عند حرمانهم الطعام والملبس والأحذية والرعاية الصحية والأدوية ووسائل إمضاء وقتهم. كان السجناء يصنعون سُبّحات الصلاة من حفر بذور الزيتون والخيوط التي تُفكّ من الأغطية البالية والقذرة، لقد صنعوا خيطًا بلاستيكيًا من الأكياس، واستخدموا الصحف القديمة الملفوفة حول الطعام لخلق شكلٍ خاصّ بهم من الأخبار، وتركوا الفطر ينمو على الخبز القديم لتناوله في مسعى لمكافحة نقص الفيتامينات[89]. ويستذكر في كتابه كيف أصبح أحد السجناء على وجه الخصوص معروفًا بمساعدة السجناء المحرومين من العناية بالأسنان، وخلع الأسنان عند الضرورة[90]. كان في كلّ زنزانة جماعية، وفقًا للسراج، "فريق كوميدي"، قادرٌ حتى في أشدّ لحظات القلق والخوف على "إضحاك السجين رغم أنفه"[91]. وأخيرًا، يذكر عدد المرات التي ضحى فيها السجناء بأنفسهم من أجل بعضهم بعضًا، غالبًا من طريق التطوع للتعرّض للأذى بجعل أنفسهم تحت مرأى الحراس والضباط ومسامعهم، إذ تطوّع العديد من السجناء مرارًا وتكرارًا لحماية رفاقهم الأكثر ضعفًا والمرضى والمسنين والمصابين بجروح خطرة[92].

يؤكّد السراج باستمرار – مثله مثل غيره من المعتقلين ذوي الميول الدينية – كيف أصبح إيمانه ملجأه الأول وموردَه للبقاء في قيد الحياة. علّق كثيرًا كيف أنّ سماعه صوت الأذان الآتي من خارج أسوار السجن كان يمنحه الكثير من

(87) المرجع نفسه، ص 36.
(88) المرجع نفسه، ص 148.
(89) المرجع نفسه، ص 53، 93-94، 124.
(90) المرجع نفسه، ص 87.
(91) المرجع نفسه، ص 149.
(92) ينظر على سبيل المثال وصف السرّاج لمن يتطوعون ليكونوا في مقدمة الصف أو مؤخرته عند الدخول إلى الزنازين الجماعية في سجن تدمر، والخروج منها: المرجع نفسه، ص 104، 128.

الراحة[93]. وفي مناسبات عدة، يذكّر القارئ بأن القرآن كان السبب الرئيس وراء تمكنه من البقاء في قيد الحياة في السجن، والذي ما كان بإمكانه أن "يتحمّل نفسيًا" من دونه، ويرى أنّ القرآن الكريم "سلاح لمواجهة الشدائد"[94]. ويصف الامتنان تجاه الله عندما كانت تلاوة سور أو آيات بعينها من القرآن تحفظه هو أو الآخرين من التعذيب أو الموت، ويوثّق كيف أن التلاوة الجماعية لبعض السور أو الآيات منحت السجناء شعورًا بالأمان، حتى وهم ينتظرون المزيد من التعذيب خلال الاستدعاء التالي. ويوضح بالتفصيل كيف عمل هو والسجناء الآخرون على حفظ سور مختلفة من القرآن الكريم من خلال التعلّم من بعضهم، وأبدى مخاوفه في ذلك الوقت من نقل حفظة القرآن أو إعدامهم، قبل أن يكون قد نال فرصة التعلّم منهم[95]. كما يتذكر كيف حجز هو والآخرون دروسًا أو أماكن في حلقات العلم مع سجناء بعينهم، ومن ضمنهم الشيوخ، مثل الشيخ هاشم، عالم الدين الشافعي المذهب[96].

ويسجّل السراج في بعض المناسبات أشعارًا وترانيم حفظها، وتلاها هو ومعتقلون آخرون، وأصبحت جزءًا من المشهد الصوتي لتجربة سجنهم. وكتب السجناء أشعارًا روحانية ورثائية وسياسية صريحة، بأبياتٍ تدين بصورة مباشرة أو غير مباشرة نظام حافظ الأسد القمعي[97]. وتعكس واحدة من تلك الترانيم التي يؤكّد السراج أنها كانت الأشهر في زنازين تدمر الراحة التي وجدها والمعتقلون الآخرون من خلال إيمانهم بالله وإيمانهم بأنّ النظام سيلقى حسابه يومًا ما على الرغم من الصعوبات كلها:

كم ذا التجأنا وليل الظلم يؤرقنا
كم ذا دعونا من الأعماق راجينا
كم ذا استعذنا برب الناس والفلق

---

(93) المرجع نفسه، ص 13.
(94) المرجع نفسه، ص 150.
(95) المرجع نفسه، ص 60.
(96) المرجع نفسه، ص 58.
(97) على الرغم من أنني أدرك دلالاتها في الممارسات الدينية المسيحية، فإنّني أترجم كلمة نشيد/ أناشيد (من العربية إلى الإنكليزية) هنا للتبسيط بـ "ترنيمة"/ "ترانيم".

كم ذا تلونا بقصد اللطف ياسينا
كم من ليالٍ والآهات تؤلمنا
قيد الجراحات إن كادت لتردينا
عرش الطغاة وحكم الظلم منسحق
أبشر أخيَّ فإنّ الله راعينا
أبشر أخيَّ سيمسي السجن ملحمةً
مثل الأساطير تروى عبر ماضينا[98].

وتعكس بعض الأبيات، مثل "عرش الطغاة وحكم الظلم منسحق" معارضةً للنظام كانت ستخضع تلقائيًا للرقابة علنًا. غير أن السراج يصف كيف أنها كانت تُنشد بهدوء في زنازين السجن وباحاته، وكيف أنها كانت تنتقل من سجينٍ إلى آخر على الرغم من الإحباط والحرمان الذي أثاره السجن في تلك الباحات. إن إدراج مثل تلك الأناشيد في الكتاب يشير إلى رؤية السجناء للموسيقى بوصفها "تعبئة شعورية" تثير "مشاعر الانتماء والنضال" ما يؤدّي إلى نشوء "مساحات الاندماج والتعاضد"[99].

بينما تعكس أمثلة أخرى من القصائد والأشعار في كتاب من تدمر إلى هارفارد حالة المعتقلين العاطفية، خاصةً شعورهم بالفقد بسبب إقصائهم عن عائلاتهم وديارهم والحياة التي عاشوها من قبل. وتؤكّد تلك القصائد توقَ السجناء إلى العالم الخارجي:

أماه طال المشتكى فمتى الإياب
ومتى يكون الملتقى بعد الغياب
ومتى أرى أمي التي تحيا العذاب
أمي التي رعت الطفولة والشباب
هذا السؤال يهزني، هل من جواب

(98) السراج، ص 73. إنّ الشطر "كم من ليالٍ والآهات تؤلمنا"، كما ورد في الأصل، مكسور الوزن. وضُبطت كلمة "أخي" بالشدة (تصغير التحبّب) كي يستقيم الوزن في الشطر "أبشر أخيَّ فإنّ الله راعينا". (المترجم)

(99) Hemsworth, p. 93.

أماه إن عصف رياح الفدفد
وتلبدت سحب الظلام المرعد
وغزتك أهوال الحياة كمارد
فامضي على درب الخلود ورددي
بعد الظلام سيشرق الفجر الندي[١٥٥].

في هذه الحالة، يعبّر الشاعر عن رغبته في العودة التي طال انتظارها إلى حياته القديمة، وإلى رؤية والدته بصورة خاصة. إن شخصية الأم المفقودة أو الغائبة هي صورة مجازية متكرّرة ومؤلمة في شعر المعتقلين السياسيين. يُصوِّر السجين محاصرًا في عاصفةٍ صحراويةٍ، في إشارةٍ واضحةٍ إلى تدمر، مع الأمل بالموت فحسب، كعلامة على الانعتاق وبزوغ فجر جديد.

وفي قصيدةٍ أخرى يردِّدها السراج، يتصور الشاعر عودته إلى المنزل عند الإفراج عنه:

لئن تك دارنا أمست خرابا
لقد بقيت على قلبي ملابا
وأوقن أنني سأعود يوما
إليها أنهب الأرض انتهابا
أسير بدرب حارتنا فيهوي
فؤادي كلما ازددت اقترابا
فيقفز فيسبق الكفين قلبي
ليقرع في التياع الشوق بابا
تقول الدار أهلا يا حبيبي
أطلت عني أيا ولدي الغيابا
فمالك قد رحلت عني صبيا
وشعرك يا بني اليوم شابا

(١٥٥) السراج، ص 72.

ويعجز أن يكلمها لساني
فكان الدمع مدرارا جوابا
أقبل كل شبر من بناها
أعطر منه ثغري والرضابا[101].

تعبّر هذه القصيدة بوضوح عن توق السجين إلى العودة إلى منزله ورؤية عائلته، كما يتخيّل يوم الإفراج عنه، وعن سعادته وفرحته الحلوة والمرة باحتمال استعادة حريته. وتشير الأبيات إلى قدرة السجين على الانخراط في التأثيرات القوية للذكريات، وتأثيرها بوصفها نوعًا من البدائل لأنظمة وفضاءات السجن القاسية.

## الزرقة الأوسع: حمامة مُطلَقة الجناحين لبيرقدار

بعد ثلاث سنوات من اعتقال السرّاج، واجه بيرقدار المصير ذاته. فقد اعتقلت عناصر الاستخبارات العسكرية السورية بيرقدار في عام 1987، لانضمامه إلى حزب العمل الشيوعي السوري. وكان قد اعتُقل بسبب نشاطه السياسي من قبل، لكن اعتقاله هذه المرة استمرّ أربعة عشر عامًا، واشتمل اعتقاله على الحبس والحبس الانفرادي والتعذيب في أثناء الاستجواب في العديد من مراكز الاعتقال التي تشكّل في سورية نظامًا معقّدًا. وفي نهاية المطاف، في التسعينيات، كانت محنة الشاعر مصدر إلهامٍ لحملة دولية للإفراج عنه من جانب منظمة القلم (Pen) الدولية ومنظمة العفو الدولية وهيومن رايتس ووتش، فضلًا عن منظمات حقوقية سورية محلية. وبالتزامن مع الحملة، قامت مجموعة من أصدقائه ورفاقه بصعوبة بالغة بجمع مجموعة من القصائد التي كتبها في أثناء وجوده في السجن وتحريرها. ونُشرت هذه المجموعة أخيرًا في عام 1997 بعنوان **حمامة مطلقة الجناحين**، ونال في إثرها بيرقدار شهرةً دوليةً بوصفه شاعرًا وسجينَ رأي[102].

---

(101) المرجع نفسه، ص 164. إنَّ الأشطر الثلاثة: "فيقفز فيسبق الكفين قلبي" و"أطلت عني آية ولدي الغيابا" و"فمالك قد رحلت عني صبيا" جميعها مكسورة الوزن بحسب ما وردت في الأصل. (المترجم)

(102) فرج بيرقدار، **حمامة مطلقة الجناحين** (بيروت: دار مختارات، 1997). أعيدت طباعة المقتطفات بتصريح من المؤلّف.

إن لقصة تأليف **حمامة مطلقة الجناحين** ونشرِها وتداولِها مسارَها المحفوف بالصعاب لكنه، مع ذلك، مسارٌ أمكن التخطيط له، من سورية إلى أوروبا إلى أجزاء أخرى من العالم العربي، بما فيها لبنان حيث نشر العديد من المعارضين السوريين كتاباتهم لعدة عقود على الرغم من الاحتلال العسكري السوري الذي استمرّ من عام 1976 إلى عام 2005. طوال مدة اعتقاله، ألّف بيرقدار العديد من القصائد سرًا. عندما وجد وسيلة للقيام بذلك؛ فقد دوَّن قصائده على ورق سجائر أحيانًا، ودوّنها على قشور البصل حينما كان يتعذر عليه الحصول على الورق، وكان يستخدم الحبر المصنوع من الشاي في بعض الأحيان، ويستخدم أيَّ موادّ أخرى يمكن أن يجدها، أو يجدها السجناء الآخرون. ومع ذلك، فحين يُحرم الشاعر أدوات الكتابة، فإنَّه يصقل مهاراته في التأليف الشفوي والحفظ، مثله في ذلك مثل المعتقلين الآخرين إن في سورية أو في غيرهما من بقاع العالم. واعتمد بيرقدار – إضافة إلى ذلك – على زملائه السجناء في حفظ قصائده في الذاكرة، ليتمكنوا من تدوينها لاحقًا. وقد هُرِّبت قبل الإفراج عنه القصائد التي كانت من المفترض أن تكون أجزاء من **حمامة مطلقة الجناحين** من السجن، ونُقلت إلى أفراد عائلته في حمص. وعلى الرغم من أنه أمر أصدقاءه وعائلته بعدم نشر أيٍّ من كتاباته في أثناء وجوده رهين السجن خوفَ أن تحرمه السلطات الزيارةَ، فقد حمل أصدقاؤه في النهاية الأوراق التي ستصبح **حمامة مطلقة الجناحين** إلى بيروت ثم إلى باريس.

وجمعت مجموعةٌ من أصدقاء المنفى في باريس تلك المجموعة الشعرية، وحرّرها أحد أصدقاء بيرقدار المقربين. وقام الفنان السوري يوسف عبدلكي، المقيم أيضًا في باريس، والذي كان مسجونًا من 1978 إلى 1980 بسبب انضمامه إلى الحزب المحظور ذاته مثل بيرقدار، بتقديم رسوم إلى المجموعة الشعرية[١٥٣]. ونُشر العمل أخيرًا في بيروت في عام 1997 على الرغم من المخاوف من أن يسعى جهاز الأمن السوري للانتقام، ليس ضد الشاعر الذي ما زال رهين السجن أو عائلته فحسب بل ضدّ الضالعين في نشر المجموعة أيضًا. وأصدر الكاتب المسرحي والشاعر عبد اللطيف لعبي الذي كتب عن تجربته

(١٥٣) اعتُقل عبدلكي مرة أخرى في عام 2013 بعد توقيعه بيانًا يطالب بإزاحة بشار الأسد.

في الاعتقال السياسي خلال سنوات الرصاص في المغرب، ترجمة لمجموعة بيرقدار إلى اللغة الفرنسية، ومن ثمّ اتّسع نطاق رحلة هذا العمل، ما أضفى أهمية إضافية على الحملة الدولية للإفراج عن بيرقدار[104]. ونال بيرقدار أخيرًا حريته في عام 2000 بعد وفاة حافظ الأسد، بالعفو الممنوح لمئات السجناء السياسيين في تلك المدة القصيرة جدًا المعروفة باسم ربيع دمشق.

وحظيت قصة كيفية تأليف حمامة مطلقة الجناحين وتجميعها ونشرها في نهاية المطاف، وإن كانت في شكلٍ ناقصٍ أو غير كاملٍ، باهتمامٍ كبيرٍ من وسائل الإعلام الدولية مقارنةً بقوة القصائد التي تحويها وتأثيرها[105]. ربما كان هذا هو الحال لأن رحلة النصّ تشكل شهادة في حدّ ذاتها – شهادة على الإحساس القوي بالتضامن بين المعتقلين وأشكال إبداعهم، وشهادة على المسارات المشحونة للأدب العالمي والعابر للدول. ولكن مثلما يمكن رسم خريطة للرحلة داخل حدود سورية وخارجها وتتبع تأليفها ونقلها، يمكن أيضًا قراءة المجموعة الشعرية كخريطة حرفية لنظام السجون في سورية كما اختبره معتقلٌ سياسيٌ محدّدٌ، بطريقة تشبه المذكرات التي وردت سابقًا في هذا الفصل. وبالمثل، يمكن أن ينظر القراء إلى المجموعة على أنها رسم خرائط مؤثرة لتجربة الاعتقال السياسي – أي تتبّع أدبي، غالبًا ما يكون تلميحيًا، للطرائق المتعدّدة التي يؤثر بها جهاز أمن الدولة، ويحاول السيطرة على جسد المعتقل في فضاءات الاعتقال السياسي.

تنشئ هذه المجموعة الشعرية نفسها أيضًا مساحاتٍ من التحرّر المحتمل للسجين السياسي – ما يمكن تفسيره بحسب إدوارد سوجا على أنه فضاء ثالث،

---

(104) ينظر الفصل الأول للاطلاع على مناقشة كيف تؤثّر الترجمة في قضايا السجناء السياسيين الأفراد.

(105) احتوت الطبعة العربية الأصلية لعام 1997 على العديد من الأخطاء، بسبب عملية جمعها وتحريرها المشحونة أو المحفوفة بالمخاطر، والتي غيّرت المعنى المقصود للشاعر تمامًا في بعض الحالات. وقد أعاد بيرقدار تحرير المخطوطة بعد الإفراج عنه. وتستند الترجمات المستخدمة في هذا الفصل إلى نسخة من المخطوطة المنقّحة؛ حصلتُ عليها من الشاعر، وترجمتْها مجموعة نيويورك للترجمة (New York Translation Collective)، وهي مجموعة من الطلبة والدارسين مقرّها نيويورك، وأنا عضو فيها. والترجمة على وشك الصدور من (UpSet Press).

يوفِّر "شروط إمكان الممارسة الإبداعية"[106]. ويتحدث الفضاء الثالث عن "لحظات التمزق عندما يتمكن مستخدمه من تفعيل (إمكانات جديدة)"، وينتقل انتباه القارئ "إلى ما وراء البنية المعمارية، وكيف يسكن الناس بصورةٍ سلبيةٍ في المباني إلى "الأداء" الإبداعي للمكان"[107]. الفضاء الثالث هو جزء من التجربة الحسية للمعتقل، وهو مشبع بمجموعةٍ متنوعةٍ من المشاعر، بما في ذلك الحزن والغضب والتحدي والتوق والحب، التي تظهر كأعمال مقاومة. وتتناقض في الشعر صور العناصر الطبيعية والشخصيات النسائية مع الحقائق الفجة والشدائد التي لا توصف أحيانًا لتجربة السجن، ولكن يمكنها أيضًا، حتى ولو مرحليًا، محاربة مفردات الاعتقال أو الكتابة بعيدًا عنها، وتوسيع مساحة خيال المعتقل خارج حدود زنزانة السجن.

وعلى الرغم من أن بيرقدار عبّر عن تردده بشأن إذا ما كانت أشعاره تنتمي حقًا إلى نوع أدب السجون، ورأى أن **حمامة مطلقة الجناحين** هي مجموعة شعرية أولًا، فإن القصائد فيها زاخرة بالإشارات المباشرة وغير المباشرة إلى مساحة السجن والسنوات التي أمضاها الشاعر معتقلًا[108]. وعلى الرغم من أن النسخة العربية الأصلية والنسخة الحديثة التي أُعيد تحريرها لا تقدِّم القصائد بالترتيب الزمني لكتابتها، فإن العديد منها يُذيّل بالإشارة إلى سنة كتابتها ومكانه. وتتعقب هذه العلامات المكانية والزمانية رحلة الشاعر القسرية عبر السجون السورية، وتوحي برسم خريطة جزئية لنظام السجن كما اختبره الشاعر شخصيًا. ويُختتم العديد من القصائد بكلمات "فرع فلسطين 1987" (المعروف أيضًا باسم الفرع 235، مقرّ استجواب الاستخبارات العسكرية الوارد في الفصل الثالث)، و"سجن تدمر 1991" و"1992"، و"سجن صيدنايا 1993". وإلى جانب تسمية وكتابة مواقع اعتقاله وسنواته، تشير بعض عناوين القصائد على نحوٍ مباشر إلى التعذيب

---

(106) Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Malden, MA: Blackwell, 1996), p. 39.

كما هو مقتبس من:

Fiddler, p. 7.

(107) Fiddler, p. 7.

(108) ينظر الفصل الأول من هذا الكتاب.

وتجربة السجن، بينما توحي أيضًا بمجموعة من المعاني؛ وتشمل هذه القصائد عواء ووَهْوَهات وإضراب عن الطعام وزيارة.

وغالبًا ما تظهر في حمامة مطلقة الجناحين التلميحات إلى أماكن السجن والطرائق الملموسة التي تؤثر بها الدولة وأجهزتها الأمنية في السجناء السياسيين في صورة إشاراتٍ غير مباشرة إلى الاحتجاز وزنازين السجون وحجمها غير الملائم والجُدُر والقضبان والأصفاد والحراس والتعذيب والجلادين والأجساد والجثث والموت. على سبيل المثال، في قصيدة "رؤيا" (فرع فلسطين 1987)، جاء في المقطع الافتتاحي:

خلّتُني وهْنًا
صديقي مالك بن الريب
حيّاني وأعطاني الأمانْ.
لم أكن حيًا
ولا ميتًا
فأفسحتُ لهُ..
آهٍ كم أخجلني ضيقُ المكان.

هنا، عند دنوّه من الموت بعد تعرّضه للتعذيب، يستخدم الشاعر خياله ليصوِّر نفسه جزءًا من "الليل العميق". يمكن أن يلمِّح الليل والظلام إلى الموت واليأس، ولكن في هذه الحالة، يُمنح بيرقدار ملاذًا موقّتًا من خلال ظهور طيف شاعرٍ كلاسيكيٍّ قيل إنه كتب مرثيته الخاصة قبل أن يموت مرضًا وهو في طريق عودته من رحلة الحج[109]. مستذكرًا ضيق مساحة زنزانته، ينسى بيرقدار للحظة ألمه ومعاناته، وبدلًا من ذلك يعبّر عن خزيه من قلة كرم الضيافة الواجب تقديمها إلى الضيف الذي لجأ إليه.

(109) فرج بيرقدار، اتصالات شخصية مع المؤلف، 15 آب/ أغسطس 2005. قد لا تكون هذه المعلومة دقيقة، فكتب تاريخ الأدب القديمة تشير إلى أنه مات في خراسان أو مرو عام 677م (57هـ)، وليس هناك أيّ ذكر للحج. مالك بن الريب المازني شاعر وُلد في البصرة في عام 638م (17هـ)، تقريبًا في زمن خلافة عمر بن الخطاب، واشتُهر في العصر الأموي. (المترجم)

وفي قصيدته بعنوان حكاية (أيضًا فرع فلسطين 1987)، يأخذ الشاعر نبرةً أكثر تحديًا. جاء في المقطع الثاني منها:

فإذا دقّ اليأس عليك البابْ
لا بأسْ
انهضْ
واكتب فوق الجدرانْ
من غير شروحٍ أو تفصيلْ:
السيد يأسْ
أبلغ مولاك السلطانْ
أن الزنزانة ليست أضيق
من قبرِهْ
أن الزنزانة ليست أقصر
من عمرِه

في هذه الحالة، يحرّض بيرقدار رفاقه على تحدّي اليأس والشعور بالهزيمة والقمع الذي يجعلهم يشعرون بأنّهم محاصرون أكثر مما هم عليه بالفعل في زنازينهم. بدلًا من ذلك، يدعوهم إلى البقاء ومواصلة التحدّي والكتابة على جُدُر السجن لإعادة تشكيلها والاستيلاء عليها، وتوجيه الأمْر إلى السجان أو الجلاد "سيد اليأس" بإبلاغ حافظ الأسد "السلطان" أنّ موته موشكٌ، وأنّ حياته ستنتهي في قبرٍ بحجم زنازين سجن المعتقلين. ويُذكّر الشاعر جمهوره بأنّ السجناء، كما لاحظ فيدلر، هم "مستخدمون" لمساحات السجن؛ يستطيع المعتقلون، حتى لو كان من خلال خيالهم فحسب، أن "يعبّروا عن معانيهم، باستخدام الكتابة على الجُدُر مثلًا، حول ما هو موجود"، واستخدام "مساحات المبنى بطرائق جديدة وغير مطروقة"، ما يتيح لهم "التحرّر" موقّتًا[110].

(110) Fiddler, p. 7.

وفي الوقت ذاته، يقترن معجم مفردات تجربة السجن ومساحاته التي تمثّل مجموعة من المشاعر وتُلهمها باستمرار بجوانب من المناظر والحيوانات خارج السجن (بما في ذلك الطيور والذئاب والخيول والغزلان والجبال والأشجار والرياح والنهر والنجوم والشاطئ والسماء)، إضافة إلى الشخصيات النسائية المتردّدة والقلقة (يُشار إليها ببساطة باسم "امرأة" أو أخت أو أم أو ابنة). في قصائد محدّدة، تُقارن إشارات بيرقدار إلى الطبيعة أو الظواهر الطبيعية، والتي غالبًا ما تعتمد على تراث ما قبل الإسلام والشعر العربي الكلاسيكي، بين المساحات الداخلية للسجن والمساحات الفسيحة في العالم خارج السجن. ومثل نصوص أخرى، يشدّد بيرقدار في بعض القصائد على المشهد الصوتي للسجن. تقدّم قصيدة هديل (فرع فلسطين 1987) مثالًا صارخًا على هذا التأكيد:

هديلك يتعبني في المساءْ.
إذن... أتعبيني.
كخمر القصيدة إذ تهدلين
وبي منكِ ما يستحثُّ الخيولَ
على الدمعِ
ما يثقل الطير أجنحةً
ما يليه الغناءْ.

هديلك أرجوحةٌ
والمدى ضيّقٌ
ضيق في الغيابْ.
فهل شجر القلب يكفي
إذا انكسرت ريحُنا
وانكسرنا مع الريح؟
هل شجر القلب من دمنا
أم سرابْ؟!

سؤالٌ يراودني نيزكًا نيزكًا
وردةً وردتينِ
تنامان فوق ذراعي
فينسرب الفجر أزرقَ
كي يستحمَّ الندى
كي أراهُ.
ومن أجل هذا السؤالِ الغزالِ
وما سوف يأسرنا
في شِباك الجوابْ
ومن أجل ألا تضيق السماءْ.
سأطلق سرب حمامٍ غريرِ
وأفتح أبراج روحي على غدها
فإن أغرقتني هديلاً
غرقتُ
وإن أيقظتني
سأترك نافذة الحلم مفتوحةً
وأنامْ.

إن صورة الشاعر وهو يستمع إلى حمامة قادرة على التحليق بعيدًا من السجن كما تشاء، تتعارض مع حالة سجن بيرقدار نفسه؛ إذ تعكس الصور الشعرية لبيرقدار كيف أنّ السجناء "يكسرون حواجز السجن المرسومة مسبقًا"، و"يفرضون معانيهم الخاصة على مساحة معينة"[111]. وتوفِّر غلبة الأصوات الداخلية والإشارة إلى الليل المحيط بالشاعر في سجنه مقدمةً تؤطِّر فضاء القصيدة بوصفه سجنًا. وعلى عكس محيط السجن، تُقدَّم مساحة السماء بوصفها المساحة التي يمكن اكتساب الحرية فيها. وفي الوقت ذاته، ستُفتح "أبراج"

(111) Ibid., p. 3.

(إشارة إلى مبنى السجن) "روح" السجين؛ ما يزال هناك أمل في أن تتحرّر الروح في المستقبل ("اليوم التالي").

تُظهر **قصيدة الحزن** (تدمر 1992) مجموعةً متنوعةً من الصور المكانية، وتُعادل بين صور الشخصيات النسائية (حبيبة أو زوجة، أم، وابنة) والحياة خارج السجن. في الأبيات، تقترن لاحقًا الإشارة إلى فضاء السجن الذي تبكي فيه حتى النجوم، بحبيبة "امرأتي" يتوق إليها الشاعر:

صمتُ امرأتي ملحٌ على صوتي
الذي يأخذ معنى الجرح
واسم النهر
لكنّ يديها ضفتايْ.
صمتُها سفح من الفيروز

للحظات، لا ينقل صمت المرأة المعنى فحسب، بل يصبح أيضًا مقياسًا آخر لفضاء العالم الخارجي (يسميه هنا "سفح جبلٍ فيروزيٍّ"). إضافة إلى ذلك، صوَّر الشاعر يدي المرأة واحتضانها كضفتين، ما يشير مرة أخرى إلى منظرٍ طبيعيٍّ بعيدٍ عن رؤية السجين البصرية، ويشير أيضًا إلى أمل الشاعر والمعتقلين الآخرين في العثور على ملجأٍ محتملٍ من نظام السجن القاسي. بدلًا من ذلك، يمكن أن يشير الربط بين شخصية الأنثى والضفاف والجبل والنهر إلى محاولة الشاعر والمعتقل السياسي الوصول إلى ملاذٍ في ذكرياته، لأنه "من خلال الذاكرة، والوعي واللاوعي، والنفسي والجسدي، نحمل بصمات المناطق الجغرافية التي نعرفها، حيث توجد فيها دائمًا درجات ملونة عاطفيًا تُراوح من الشاحب إلى النابض بالحياة"[112].

وفي جزءٍ آخر، تعود القصيدة، مرة أخرى، إلى الشخصية النسائية، ولكن في هذه المرة إلى الابنة، بوصفها رمزًا للأمل:

لابنتي عينان من رجع الزغاريدِ
إذا كان المساءْ

(112) Bondi, Davidson & Smith, p. 12.

ووشاح من تراتيل الغمامْ
ولها أن توقظ الرؤيةَ والدمعَ
بعيني الضريرْ.
أسبلت هدبين أشهى من نعاسِ
يسرق الطائرَ من بين جناحيهِ
وقلبًا من يدَيْ أمي
وقيدًا من يديّ

ترتبط صورة الابنة بأصوات الفرح والغمام خارج السجن. مع ذلك، فإنّ فكرة أن تتمكن الابنة من إزالة الأغلال من يدي والدها، ومن ثمّ تحريره من آلام سجنه، قد بدّدتها عودة الإشارات إلى استمرار اعتقال الشاعر في المقطع التالي. ومع ذلك، يحتفظ الشاعر بالتعبير عن الشوق والعاطفة تجاه ابنته، ليكون تذكيرًا له بأنه على الرغم من أن العواطف يمكن عدّها "محتواة داخل الحدود النفسية والاجتماعية والمادية... إلّا أن هذه الحدود ليست أبدًا غير نافذة أو آمنة تمامًا"[113].

يمكن تحليل إحدى أطول القصائد في المجموعة وهي بعنوان **تشكيل أبجدي** (صيدنايا 1993/ 1999) بطرائق عديدة. لتصوير اللغة والكتابة بوصفهما من أشكال الملاذ، تستحضر المقاطع الأخيرة من القصيدة قوة الذاكرة والخيال لخلق مساحات تحرير للمعتقل. جاء في مقطعٍ بعنوان نون:

نخلةٌ ضلعي
وروحي فرس سمراء
والذكرى خيامي.
فلمن أترك رَحْلي؟
ولمن أوصي بشوقي لسرابٍ
لم يخن صاحبه يومًا
كما خانت أهاليها العواصم.

(113) Ibid., p. 7.

تشير القصيدة إلى روح الشاعر – الراوي أنها "فرس سمراء"؛ روحٌ قوية وقادرة على حرية الحركة، في حين تمثّل قوة التذكّر عندها ملاذًا آمنًا أو ملجأً أو حتى مظهرًا من مظاهر الاحتفاءَ بعيدًا من فضاء السجن. وفي الوقت ذاته، وفي شكلٍ شائعٍ من الأسئلة الذاتية، يتساءل الشاعر عمّا إذا كان قد بقي أيُّ شخصٍ يمكن أنْ يتركَ له الأشياء المادية القليلة التي يمتلكها.

يلمّح المقطع الأخير من قصيدة بعنوان ياء، إلى فكرة أن كتابة الشعر تنتج مساحاتٍ خارج زنزانة الشاعر ومساحاتٍ تخيلية تسمح للسجين بالاستمرار وتحدّي الصعاب على الرغم من المآسي التي يواجهها. وفي النهاية، تمثّل كتابة الشعر الوسيلة التي يمكن من خلالها ترك حدود جُدُر الزنزانة و"الانطلاق" إلى "شاطئ" آخر لتجربة "الزرقة الأوسع":

ينتهي؟
لا...
هو لا يعرف هذا الفعل
لا يقبل تصريفاتهِ
يبحر فينا...
فإذا صار إلى الشاطئ
قال: اعتذروا لي منه
حولي زرقة أوسع من أحلامكم

وينهي بيرقدار "تشكيل أبجدي" ببارقة أملٍ، تذكّر جمهوره بأن الشاعر وشعره يجب أن يظلّا مثابرين على الرغم من الظلم والعقبات التي يواجهانها في الطريق: "أمّا الشعرُ/ قلنا: لا ... وقلنا: سنحاولْ".

# الفصل الخامس

# عن "مملكة الموت والجنون"

## المراقبة والسريالية في سجن تدمر العسكري

شنّ تنظيم الدولة الإسلامية في العراق والشام "داعش"، في 13 أيار/ مايو 2015، هجومًا للسيطرة على مدينة تدمر في وسط سورية، أو بالميرا (Palmyra) كما تُعرف باللغة الإنكليزية. وفي غضون ثمانية أيام، انسحب الجيش السوري تمامًا من المدينة ومحيطها، الأمر الذي منح التنظيم في ذلك الوقت السيطرة على 50 في المئة من الأراضي السورية[1]. وبحسب إشاعات انتشرت على مواقع التواصل الاجتماعي، منعت قوات النظام أيضًا بعض المدنيين من الإجلاء ناحية الغرب، تاركةً سكان المدينة الباقين لمصيرٍ مجهولٍ على أيدي الجماعة الجهادية الدموية. وخلال أسبوع أو أكثر قليلًا، حقّق داعش هدفه المتمثل بالاستيلاء على تدمر الحديثة وأطلال مدينتها القديمة في بادية حمص، التي كانت ذات يوم وجهةً سياحيةً شهيرة وواحدة من ستة مواقع مدرجة في قائمة منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة "اليونسكو"، للتراث العالمي في سورية. كثيرًا ما اتّبع التنظيم سياسة الأرض المحروقة، وشنَّ حملاتٍ موسّعة ومنسّقة من "مشاهد العنف" التي تضمنت التدمير الممنهج لمواقع التراث الثقافي والديني في العراق وسورية[2].

(1) Greg Botelho & Khushbu Shah, "ISIS Is 'Everywhere' in Syria's Ancient City of Palmyra," CNN, 22 5 2015, accessed on 10-9 2017, at: https: acr.ps 1L9zPdy

(2) Onur Harmansah, "ISIS, Heritage, and the Spectacles of Destruction in Global Media," *Near Eastern Archaeology*, vol. 78, no. 3 (2015), p. 170.

ركزت العديد من المحطات الإخبارية الناطقة باللغة الإنكليزية، بما في ذلك سي إن إن، في تغطيتها المتلفزة على التدمير الشديد لمدينة تدمر القديمة، ولا سيّما معبد بعل الذي خضع آنذاك لسيطرة داعش[3]. وأثار التركيز الإعلامي على الموقع الأثري الكبير والمحور السابق لطريق الحرير، جدلًا آخر حول الآثار الناجمة عن الحروب في العراق وسورية. وصرّح أحد سكان تدمر قائلًا "العالم لا يهتمُّ بنا [...] كلُّ ما يهمُّه هو حجارة تدمر القديمة"[4]. وعلى الرغم من موقفه المتطرف ضدّ "الوثنية" المرئية، فإنّ تنظيم داعش، من دون أيّ اعتراف بالمفارقة، اتّبع بروتوكوله المعتاد في نشر تغطية إعلامية مصمَّمة بكثافة لتعزيز ظهوره الإعلامي. ونشر سلسلة من مقاطع الفيديو للاحتفال بغزو المدينة "المجيد". واستخدم عددٌ من تلك المقاطع آثارَ تدمر القديمة مسرحًا[5]. وفي بداية الأمر، أعلن المتحدثون باسم داعش أنّهم لن يدمروا أيًا من الهياكل أو القطع الأثرية للموقع، وبدلًا من ذلك استخدموا مواقع مختلفة بين الأنقاض، بما في ذلك المدرج الكبير، مسرحًا لسفك الدماء التي تنتشر رائحتها في كل مكان[6].

وإضافة إلى الخوف على السكان المدنيين المتبقين في تدمر، وبالطبع موقع التراث العالمي، كان هناك مكانٌ آخر يثير القلق في المدينة الصغيرة، إذ ركّزت

---

(3) Kareem Shaheen, "Palmyra: Historic Syrian City Falls under Control of ISIS," *The Guardian*, 21/5/2015.

(4) Botelho & Shah.

(5) أظهر أحد مقاطع الفيديو مدرج تدمر القديم، وقد استخدمه المسلحون في ذلك الوقت لتصوير إعدام أكثر من عشرين رجلًا أسيرًا بزعم أنهم جنود من النظام السوري. وبعد أشهر دُمّر المدرج. ينظر:

Kimberly Hutcherson, "ISIS Video Shows Execution of 25 Men in Ruins of Syrian Amphitheater," CNN, 5/7/2015, accessed on 20/10/2017, at: https://acr.ps/1L9zOlV;

واعتقل عناصر داعش عالم الآثار السوري الشهير خالد الأسعد البالغ من العمر 81 عامًا وعذّبوه، ثمّ أعدموه، بعد أن رفض الكشف عن مواقع القطع الأثرية القيّمة، تاركين جثته للعرض العام وسط الأنقاض. ينظر:

Kareem Shaheen & Ian Black, "Beheaded Syrian Scholar Refused to Lead ISIS to Hidden Palmyra Antiquities," *The Guardian*, 19/8/2015.

(6) لتحليل الدعاية المصوّرة لداعش، إضافة إلى المحاكاة العربية الساخرة للخطاب ذاته، ينظر:

Nathaniel Greenberg, "Mythical State: The Aesthetics and Counter-Aesthetics of the Islamic State of Iraq and Syria," *Middle East Journal of Culture and Communication*, vol. 10, no. 1 (2017), pp. 255-271.

الشبكات الإخبارية العربية تركيزًا أكبر من نظيرتها الناطقة باللغة الإنكليزية، في تغطيتها المبكرة، على موقعٍ آخر هو سجن تدمر العسكري المشهور عند معظم السوريين، والمعروف بكونه مصدرًا لبثّ الرعب والإرهاب في قلب كلّ من عارض نظام الأسد منذ أواخر السبعينيات.

كانت سلطات الانتداب الفرنسي قد شيّدت سجن تدمر ليكون موقعًا عسكريًا في ثلاثينيات القرن الماضي، وتحوّل إلى سجنٍ للجنود المدانين بارتكاب جرائم "عادية" غير سياسية بعد استقلال سورية في عام 1946[7]. وبحسب بعض المصادر، وبدءًا من أواخر الستينيات، أخذت الحكومة السورية في إرسال السجناء السياسيين إلى هناك[8]. وإبان حكم حافظ الأسد، توسّعت كثيرًا وظيفة سجن تدمر باعتباره سجنًا سياسيًا، بإضافة مبانٍ جديدة إلى المجمع، حيث نزل في زنازينه المكتظة ما لا يقل عن عشرين ألف سجينٍ سياسيٍ في المدة 1980–1990. وكان السواد الأعظم من السجناء في حقبتَي الثمانينيات والتسعينيات أعضاء في جماعة الإخوان المسلمين المحظورة، أو متهمين بالانتماء إليها[9]. لكن حدث أن أُرسل إلى السجن أيضًا بعض المعتقلين

---

(7) Human Rights Watch, *Syria's Tadmor Prison: Dissent Still Hostage to a Legacy of Terror*, April 1996, accessed on 8/9/2007, at: https://acr.ps/1L9zQJD

(8) لوحظ هذا على موقع الإنترنت (Tadmor8k.com) الذي ما عاد له وجود الآن، والذي لم يقدّم أيّ معلومات مباشرة عمّن صمّم الموقع أو موّله عند الولوج إليه عام 2009. وكان الموقع بمنزلة منصة لأدب الشهادات حول تجارب المعتقلين المنتمين إلى الإخوان المسلمين، واشتمل على شهادات ضباط شاركوا في مذبحة تدمر عام 1980، إضافة إلى شهادات قليلة من سجينات معتقلات هناك. ويشير سليم حمّاد في مذكراته أيضًا إلى أن السجناء السياسيين كانوا محتجزين في تدمر عندما تولى حزب البعث السلطة في الستينيات. ينظر:

Muhammad Saleem Hammad, *Tadmur: Witnessed and Observed*, Syrian Human Rights Committee (trans.) ([n. p.]: Syrian Human Rights Committee, [n. d.]), accessed on 20/12/2017, at: https://bit.ly/3XINEjM;

وقد أجريت تعديلًا طفيفًا على ترجمة العنوان؛ تدرج الدباغ قصصَ عددٍ من السجينات اللواتي نُقلن خارج تدمر بعد احتجازهن هناك منذ الثمانينيات. ينظر:

Heba Dabbagh, *Just Five Minutes: Nine Years in the Prisons of Syria*, Bayan Khatib (trans.) (Toronto: [n. pb.], 2007), pp. 184-185.

(9) Amnesty International, *Syria: Torture, Despair, and Dehumanisation in Tadmor Military Prison*, 18/9/2001, p. 7, accessed on 8/9/2008, at: https://acr.ps/1L9zPdQ

من الأحزاب العلمانية واليسارية والماركسية المحظورة، ليعاقبوا عقوبة إضافيّة بسبب رفضهم الاعتراف بالولاء للنظام، أو التخلي عن نشاطهم السياسي، حتى بعد انتهاء الأحكام الأصلية الصادرة في حقّهم. وفي تقرير صدر عام 2001 عن منظمة العفو الدولية، ورد في وصف سجن تدمر أنه "مرادف للوحشية واليأس وتجريد الإنسان من الإنسانية" حيث، وبحسب سجينٍ مجهول الهوية "يمكن أن يحدث الموت في أيّ لحظة"[10]. ويُشار إلى ذلك السجن على نطاقٍ واسع في الأدب السوري بلقب "السجن الصحراوي"، ويقول عنه بيرقدار، الشاعر المنفي، "مملكة الموت والجنون"، بينما يعرِّفه الحاج صالح باسم "السجن المطلق"[11].

ظهر سجن تدمر العسكري في الأسابيع القليلة الأولى من بسط سيطرة داعش في بثٍّ على شبكة الجزيرة المناهضة لنظام الأسد، إضافةً إلى عددٍ من المؤسسات الإعلامية الأخرى الناطقة بالعربية. وورد ذكره بصورةٍ موجزة فحسب في مقالاتٍ سابقةٍ نشرتها **الغارديان وبي بي سي ونيويورك تايمز**، إذ أصبح مركز الاعتقال الأكثر شهرةً في الأرخبيل السرطاني السوري موضوعًا لعددٍ من المقابلات والبرامج الخاصة على القنوات الإخبارية العربية تزامنًا مع سيطرة التنظيم على المدينة[12]. وعاد معتقلون سابقون إلى الظهور في برامج حوارية ومقابلات للتنديد بداعش ونظام الأسد، وأُعيد بثُّ أفلامٍ وثائقية عن سجن تدمر وأدب السجون السوري.

ومع معرفتهم بالسمعة السيئة لسجن تدمر العسكري ورمزيته الكبيرة بوصفه أحد أكثر المواقع دمويةً لانتهاكات حقوق الإنسان التي ارتكبتها الدولة السورية في الأربعين عامًا الماضية، ادّعى أعضاء داعش على الفور تحرير المعتقلين

---

(10) Ibid., p. 1.

(11) Human Rights Watch. *Syria's Tadmor Prison: Dissent Still Hostage to a Legacy of Terror.*

(12) بعد ظهور مقطع الفيديو الذي يصوِّر تدمير السجن، عَرض كثير من الوسائل الإعلامية مقالات عن سجن تدمر العسكري. ينظر على سبيل المثال:
"Inside Tadmur: The Worst Prison in the World?," *BBC News*, 20 6 2015, accessed on 30/9 2024, at: https://acr.ps/1L9zPba

والسجناء. وجاء هذا التأكيد، مرةً أخرى، من دون الاعتراف بأن الجماعة المسلحة نفسها متهمة باحتجاز آلاف السوريين والعراقيين وتعذيبهم واغتصابهم واستعبادهم وإعدامهم لأسبابٍ سياسية ودينية وعرقية، وأحيانًا من دون سبب على الإطلاق[13]. كان هذا الادعاء محاولة لاستيعاب معاناة معتقلي النظام السوري بغرض خدمة أجندتهم الأيديولوجية والدعائية؛ ما أدّى إلى قلق هائل لدى عائلات السجناء السياسيين المعتقلين في سورية، ولا سيّما بعد انتشار هذه الإشاعات.

خارج أسوار هذا المعتقل، ومراكز الاعتقال الأخرى، توقّع كثيرون، وأملوا، وصلّوا من أجل أن يتمكّن أحباؤهم أخيرًا من العودة إلى ديارهم، في حال ما زالت بيوتهم على حالها في عقب المسار المدمّر للحرب في سورية. ظلّت العائلات والأصدقاء أسابيع كثيرة في انتظار أيّ أخبار عن المعتقلين، وتابعوا بحرص ولهفة جميع الفيديوهات التي بثّها داعش وكلَّ رسالة عبر وسائل التواصل الاجتماعي، بحثًا عن أدلةٍ تخصّ أماكن المفقودين. ولم يقتصر الأمر على عائلات المعتقلين السوريين الذين كان مصيرهم غامضًا، بل شمل ذلك أيضًا عائلات الأسرى الفلسطينيين والأردنيين، إضافةً إلى المواطنين اللبنانيين الذين اعتُقلوا إبان الاحتلال العسكري السوري للبنان الذي استمرّ ثلاثين عامًا، وكان ذووهم يعتقدون أنهم ما زالوا أحياء. وعلى نحوٍ مأساوي، وحتى وقت كتابة هذا الكتاب، لا يزال مصير هؤلاء المعتقلين السياسيين الذين يُعتقد أنهم كانوا في تدمر في أيار/ مايو 2015، ومعظمهم مجهول الهوية، ولا تُعرف أعدادهم، غير معروفٍ تمامًا، كما هو حال مصير آلاف المعتقلين والمختفين قسرًا في أرجاء سورية جميعها منذ بداية ثورة 2011.

ومع إنكار مأساة أولئك الذين ينتظرون أحباءهم، أنتج عناصر داعش ونشروا مقطع فيديو وصورًا للأجزاء الخارجية والداخلية ذات اللون الرمادي والبنّي للسجن، مفتوحة وغير مسقوفة ومنهوبة ومهجورة. ورُفعت عند مدخله على

(13) "Syria: Harrowing Torture, Summary Killings in Secret ISIS Detention Centers," *Amnesty International*, 19-12-2013, accessed on 21-10-2017, at: https://acr.ps/1L9zOII

رأس تمثالٍ متهالكٍ لحافظ الأسد راية التنظيم البيضاء والسوداء. وعلى جُدُر الباحات الداخلية، تُمكِن رؤية سلسلة من الجداريات التي لا تزال ظاهرة، وتمثّل شعار حزب البعث المعروف "وحدة. حرية. اشتراكية"، وأعلام النظام السوري ذات النجمتين، واللوحات الباهتة التي علاها التراب لذلك الثالوث غير المقدس، بشار الأسد وشقيقه الراحل باسل ووالده، وجميعهم يرتدون زيًا عسكريًا وقبعاتٍ ونظاراتٍ شمسيةً، وهي ملابس تتلاءم مع الصحراء والسجن العسكري. كما استعرض الفيديو زنازين السجن الانفرادية المظلمة والجُدُر والأرضيات الإسمنتية للزنازين الجماعية التي غدت فارغة، بأبوابها الفولاذية الثقيلة وفتحة السقف الصغيرة المغطاة بشبكة من الفولاذ. وفي إحدى الزنازين الجماعية، تُمكِن قراءة وتأمّل عبارة "حفاظًا على كرامة المواطن" المرسومة على الجدار. ويمكن أيضًا النظر إلى مكتبٍ إداري مهجور مع عدد قليل من الملفات المتناثرة وصورةٍ مغبرّة وباهتة للأسد الأب معلّقة على نحوٍ غير مستقر على الحائط.

كانت هذه الصور الداخلية لسجن تدمر، على حدّ علمي، هي الصور الأولى على الإطلاق التي جرى تداولها عالميًا، وانتشرت انتشار النار في الهشيم عبر وسائل صفحات التواصل الاجتماعي من جانب ناشطي حقوق الإنسان والمعتقلين السابقين، وسرعان ما تناقلتها شبكات الأخبار الرئيسة في جميع أنحاء العالم مع محو مصدرها الأصلي غالبًا. السجناء وزوّار السجن النادرون (الذين عادةً ما يدفعون رشواتٍ مكلفةً جدًا للزيارة) والشرطة العسكرية وضباطٌ من رتبٍ عسكرية مختلفة ورجال الأمن الذين عملوا حراسًا وجلادين وقضاةً ميدانيين وإداريين تمكّنوا، بالطبع، من رؤية النواحي الداخلية للسجن، بينما لم يسبق للجمهور الأكبر أن رأى ما في داخله قبل بسط سيطرة داعش على المدينة. وكان هناك الكثير ممّا يمكن استخلاصه من تلك الصور المتداولة حديثًا، غير أن المعتقلين السياسيين الذين طال انتظارهم، والذين يُفترض الإفراج عنهم لم يُشاهَدوا في أي مقطع في الفيديو الذي أنتجه التنظيم حول "تحريره" سجن تدمر العسكري.

## الصورة (5-1)

## صورة جوية من "غوغل" لسجن تدمر العسكري

المصدر: نشرها السرّاج عبر موقع تويتر (@Tadmor Harvard)، في 13 أيار/ مايو 2013، وأُعيد نشرها بتصريح منه.

وعلى الرغم من وجود صور جوية من "غوغل" للجزء الخارجي (الصورة 5-1)، وخرائط ورسوم ومخطّطات رسمها معتقلون سابقون، لم تكن هناك صورٌ من داخل السجن عندما كان منشأة اعتقال متاحة على نطاق واسع للجمهور قبل أيار/ مايو 2015[14]. وكان الاستثناء الوحيد المحتمل لهذا الأمر هو صورة وحيدة بالأبيض والأسود لم يُتحقّق منها لجثثٍ ملفوفة بالأكفان لبعض من قُتلوا خلال مذبحة الدولة عام 1980 التي راح ضحيتها ما لا يقلُّ

(14) غرّد السرّاج (@Tadmor Harvard) "سجن تدمر ثلاثي الأبعاد، #سوريا، شكرًا غوغل مابس"، تويتر، 5/ 3/ 2013. ينظر الفصل الرابع لمزيد من الفحص التفصيلي لاستخدام السرّاج لصور القمر الصناعي من "غوغل" في صورة التخطيط المقابل في ذكرياته. ينظر: براء السرّاج، **من تدمر إلى هارفارد: رحلة سجين عديم الرأي** (ميدلتاون، ديلاوار: [د. ن.]، 2016).

عن ألف سجين من المتهمين بالانتماء إلى جماعة الإخوان المسلمين[15]. مع ذلك، يبدو أنّ تلك الصورة قد التُقطت خارج السجن. ويُعدّ الفيلم الوثائقي الجريء لهالة محمد، رحلة في الذاكرة (2006)، أولَ فيلم وثائقي طويل عن سجن تدمر، لكنّه لا يُظهر إلّا لقطات ضبابية ومقتضبة لجدار خارجي يُفترض أنه جزءٌ من مجمع السجن. ويبدو أنّ لقطات الجدار قد التُقطت سرًّا عبر نافذة سيارة أو شاحنة مسرعة. ويدور الفيلم كلّه تقريبًا حول محادثة بين ثلاثة معتقلين سابقين، الحاج صالح والجباعي وبيرقدار، بينما يستذكرون تجربتهم في سجن تدمر. وقد صُوِّر الرجال الثلاثة وهم يجلسون في سيارة يتجاذبون أطراف الحديث طوال الفيلم، مع لقطة عرضية لإشارة طريق أو مشهد طبيعي على الطريق الصحراوي السريع شمال شرق دمشق. وفي نهاية الفيلم، يظهر المعتقلون السابقون الثلاثة وهم يجولون بين أطلال تدمر القديمة (الصورتان (5-2) و(5-3))[16].

---

(15) يمكن مشاهدة مثال على صورة القتلى في المجزرة في موقع:

Palmyra Monitor, accessed on 10/10/2017, at: palmyra-monitor.net/tag

ما عاد الموقع المذكور مفعلًا. ردًا على محاولة اغتيال حافظ الأسد في 27 حزيران/يونيو 1980، دخلت سرايا الدفاع السوري بقيادة الشقيق الأصغر للرئيس السوري آنذاك، رفعت الأسد السجنَ، وأمرت بإعدام ألف سجين على الأقل من دون محاكمات باستخدام قنابل يدوية ورشاشات. وقد أدلى بعض الجنود الذين ارتكبوا المذبحة فيما بعد بشهادات اعترفوا بمشاركتهم فيها. وبحسب ما ورد، دُفن ضحايا المجزرة في مقابر جماعية لا تحمل أي شواهد في الصحراء خارج السجن. وفي عقب محاولة الاغتيال ومجزرة السجن الانتقامية وضع النظام القانون 49، وجعله موضع التنفيذ، وهو القانون الذي جعل من عضوية جماعة الإخوان المسلمين أو أيّ ارتباط بها جريمة عقوبتها الإعدام في سورية. وبلغ هذا ذروته في حصار مدينة حماة ومذبحتها عام 1982، الأمر الذي أدى إلى قمع تظاهرات المعارضة والمقاومة المسلحة في البلاد حتى وفاة حافظ الأسد عام 2000. ينظر الفصل الثالث للاطلاع على مناقشة حصار حماة. للاطلاع على وصف المذبحة في تدمر، ينظر أيضًا:

Syrian Human Rights Committee, *Tadmur Prison: A Special Report*, May 27, 2015, accessed on 10/10/2017, at: https://acr.ps/1L9zQFb

(16) يعرض وثائقي هالة محمد حديثًا جماعيًّا مصورًا في الطريق من دمشق إلى تدمر. صُوِّر الفيلم سرًّا لتجنب الرقابة والمضايقات من عناصر أمن الدولة، وبُثَّ لاحقًا في سلسلة قناة الجزيرة عن أدب السجون عام 2006.

**الصورة (5-2)**

**صورة ثابتة من فيلم "رحلة في الذاكرة" لهالة محمد، تُظهر سجناء سياسيين سابقين، وهم ياسين الحاج صالح (في المقدمة) وغسان الجباعي (يسار الخلفية) وفرج بيرقدار (يمين الخلفية)**

المصدر: أُعيد نشر الصورة بتصريح من هالة محمد وياسين الحاج صالح وغسان الجباعي وفرج بيرقدار.

قبل أيار/ مايو 2015، شكلت الشهادات الشفوية وكتابات السجناء ورسومهم إضافة إلى تقارير حقوق الإنسان المصادر الأولية لكلّ ما كان في مخيّلة الجمهور عن تدمر داخل سورية وخارجها. وفي تناقض صارخ مع جهد داعش لإبراز سيطرته الموقّتة على السجن، حاول النظام السوري خلال عقود من الزمن إخفاء الموقع نفسه من خلال إنكاره القاطع لوجود معتقلين سياسيين وحدوث أيّ انتهاكات لحقوق الإنسان داخل السجن، علاوة على القتل الصريح ومذابح السجناء التي ارتُكبت داخل أسوار تدمر. وبحسب تصريحات الدولة، لم يكن سجن تدمر إلّا سجنًا عسكريًا، وكان السجناء المحتجزون فيه جنودًا ارتكبوا جرائم، أو "إرهابيين". إلا أن هذا الإنكار جرى تكذيبه عندما ادّعت الحكومة السورية إغلاق السجن في عام 2001، في محاولة منها تحسين صورتها الدولية فيما يتعلق بقضايا حقوق الإنسان في مواجهة منتقدي سجلها الحقوقي، ونقل جميع المعتقلين المحتجزين سابقًا إلى مراكز احتجاز في أوضاع يُفترض أنها أقل قسوة[17].

(17) عام 2000-2001، في عقب وفاة حافظ الأسد، وفي فترة ربيع دمشق، منحت الدولة عفوًا عامًا

**الصورة (5-3)**
**صورة ثابتة من فيلم "رحلة في الذاكرة" لهالة محمد يظهر فيها ياسين الحاج صالح وغسان الجباعي وفرج بيرقدار، تحيط بهم أطلال تدمر القديمة**

المصدر: أُعيد نشر الصورة بتصريح من هالة محمد وياسين الحاج صالح وغسان الجباعي وفرج بيرقدار.

جعل عدد من المنظمات، مثل هيومن رايتس ووتش واللجنة السورية لحقوق الإنسان، من سجن تدمر العسكري موضوع تقارير خاصّة منذ أوائل التسعينيات[18]. وتتّبع هذه التقارير الأنماط التقليدية للتقارير الحقوقية. وباستخدام أكبر قدرٍ ممكنٍ من التفاصيل المثبتة بالوقائع، والمستمدة من شهودٍ مجهولين في الغالب (وبالضرورة)، توثّق هذه التقارير، وترسم، وتقيس، وتفصّل العدد الإجمالي للسجناء المحتجزين وأسماءهم وانتماءاتهم الأيديولوجية أو الحزبية عند توافرها ومدة عقوبة كلّ معتقل، وتصف هياكل السجن وأبنيته القابلة للقياس

---

■ عن مئات السجناء السياسيين، وأعلنت إغلاق سجن تدمر رسميًا. ينظر:
Human Rights Watch, *A Wasted Decade: Human Rights in Syria During Bashar Al-Asad's First Ten Years in Power*. July 16, 2010, accessed on 30/9/2024, at: https://acr.ps/1L9zOP1
وقرّرت السلطات السورية إعادة فتح السجن عام 2011 لتزجّ الناشطين المعتقلين فيه بسبب مشاركتهم في الثورة.

(18) ينظر، على سبيل المثال:
Syrian Human Rights Committee, *Tadmur Prison: A Special Report*; Amnesty International, *Syria: Torture, Despair, and Dehumanisation in Tadmor Military Prison*; Human Rights Watch, *Syria's Tadmor Prison: Dissent Still Hostage to a Legacy of Terror*.

وأعداد المعتقلين المحتشدين في زنازين جماعية مكتظة، حيث يجبَر السجناء على التناوب على الوقوف أو الجلوس أو النوم بطريقة "التسييف"؛ بسبب ضيق المساحة وقلة الطعام إلى درجة الموت جوعًا، إلى جانب الأوضاع المروعة التي يعيشونها، بما فيها سوء الصرف الصحي ودرجات الحرارة الشديدة الارتفاع أو الانخفاض؛ والانتشار السريع والقاتل للأمراض المعدية مثل السلّ والكوليرا؛ وأشكال التعذيب اليومية المرتجلة من الحراس التي لا تعدّ ولا تحصى، وعدد السجناء الذين لقوا حتفهم في فترة زمنية معينة بسبب التعذيب التعسفي أو الإعدام. كان معظم تلك الأوضاع في سجون أخرى في سورية، لكنها كانت في تدمر أكثر تكرارًا ومنهجيةً وكثافةً وفتكًا من أيّ سجن آخر حتى زعم إغلاقه في عام 2001. وبعد ثورة 2011، تجاوزت السمعة السيئة لسجن صيدنايا ومراكز الاعتقال الأخرى سمعة سجن تدمر العسكري.

وبالطريقة نفسها التي كان فيها سجن تدمر العسكري موضع اهتمام خاص لمنظمات حقوق الإنسان، فإنه يحتل مكانةً مخيفة وشبه أسطورية في أدب السجون السوري، مثل سجن أبو غريب في أدب السجون العراقي[19]. وتبرز فظاعة سجن تدمر في المقولة الشائعة "الداخل مفقود والخارج مولود". وكما يقول الحاج صالح "لتخيل سجنًا بلا زيارات، بلا كتب وأقلام، بلا وسائل ترفيه، بلا أدوات إنتاج من أي نوع، بلا مرافق منزلية - تجهيزات المطبخ والمواقد - وبلا ماء ساخن [...] مجرد مكان مغلق لا يفتح إلّا للطعام [...] والعقاب. إنه سجن تدمر: العار السوري الذي لا يُمحى. في هذا السجن لا يمرّ الوقت، بل يتراكم على المعتقلين الأسرى ويخنقهم"[20].

ويردّد معتقلون سابقون آخرون كلمات الحاج صالح في العديد من المذكرات المدوّنة عن السجن، إضافة إلى المقالات والروايات والقصص القصيرة والمسرحيات والأشعار. فهم يستمرّون في نشر أعمالهم حتى الآن، مع تشجيع بعض من كانوا معتقلين أيام الثمانينيات والتسعينيات لسرد قصصهم أو نشرها

(19) أتوجه بالشكر مرة أخرى إلى سنان أنطون لتوضيح هذا التشابه.

(20) ياسين الحاج صالح، بالخلاص يا شباب!: 16 عامًا في السجون السورية (بيروت: دار الساقي، 2012)، ص 38-39 (علامات الحذف في الأصل). أُعيدت طباعة المقتطفات بتصريح من المؤلّف.

علنًا منذ ثورة 2011[21]. وعلى الرغم من أن الكثير من الكتابات عن تدمر تشبه في المحتوى والموضوع كتابات عن سجون أخرى في سورية والعالم العربي، فإنّ الأدب المكتوب عن سجن تدمر فريدٌ من نوعه ليس بسبب تأكيده مستوى أفعال الدولة الشنيعة المرتكبة ضد المعتقلين فيه فحسب بل في انعكاساته على عدم فهم مثل هذه الأفعال وعبثيتها وصعوبة وصفها أيضًا[22]. كما يُنتج مؤلفو

(21) كتب سجناء سابقون مجموعة واسعة من الأعمال حول تدمر، وبسبب ضيق المجال، لا يمكن تناول إلا القليل منها في هذا الفصل. ومن بين مذكرات المتهمين إلى جماعة الإخوان المسلمين أو المتهمين بالانتماء إليها، كتاب خالد فاضل الصادر عام 1985 بعنوان: في القاع: سنتان في سجن تدمر الصحراوي، اللجنة السورية لحقوق الإنسان، 29 شباط/ فبراير 2004، شوهد في 29/ 9/ 2018، في: www.shrc.org/?p=7502؛ عبد الله الناجي، حمامات الدم في سجن تدمر، اللجنة السورية لحقوق الإنسان، 16 تموز/ يوليو 2008، شوهد في 9/ 9/ 2018، في: https://acr.ps/1L9zOxr؛ محمد سليم حمّاد، تدمر: شاهد ومشهود 1980-1991، اللجنة السورية لحقوق الإنسان، 16 تموز/ يوليو 2007، شوهد في 18/ 9/ 2018، في: https://acr.ps/1L9zOkw؛ الرّاج، من تدمر إلى هارفارد؛ إضافةً إلى ذلك، كتب أبو دهن، المعتقل بتهمة دعم جيش لبنان الجنوبي في أثناء الاحتلال السوري للبنان، مذكرات: علي أبو دهن، عائد من جهنّم، ط 5 (بيروت: دار الجديد؛ أمم للتوثيق والأبحاث، 2012)؛ تشمل مذكرات المعتقلين اليساريين أو الماركسيين التي تناولت تدمر كتاب: فرج بيرقدار، خيانات اللغة والصمت (بيروت: دار الجديد، 2006)؛ يتناول الحاج صالح تدمر في عدد من المقالات ضمن مجموعته: ياسين الحاج صالح، بالخلاص يا شباب!: 16 عامًا في السجون السورية (بيروت: دار الساقي، 2012)؛ ونُشر كتاب عباس عباس، توقًا إلى الحياة، بعد ثلاث سنوات من وفاة المؤلف؛ وتشمل الروايات التي تتناول تدمر كليًا أو بصورة موجزة كتاب: مصطفى خليفة، القوقعة (بيروت: دار الآداب، 2008)؛ رياض معسعس، حمام زنوبيا (تونس: دار الجنوب للنشر، 2012)؛ خالد خليفة، مديح الكراهية (بيروت: دار الآداب، 2008)؛ منهل السّراج، كما ينبغي لنهر (بيروت: الدار العربية للعلوم، 2007). استند الكاتب الأردني أيمن العتّوم الذي أمضى عدة سنوات في السجن، في روايته: يسمعون حسيها (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012)، إلى قصة معتقل سابق في تدمر. وألّف الكاتب المسرحي وكاتب القصة القصيرة، غسان الجباعي، بعض القصص القصيرة في مجموعته: أصابع الموز (دمشق: وزارة الثقافة، 1994)، في أثناء وجوده في تدمر، لا سيّما قصة فوق الرمل تحت الشمس التي تشير إلى السجن الصحراوي. استخدم المخرج محمد ملص عنوان هذه القصة في فيلمه عام 1998 الذي تدور أحداثه حول الاعتقال السياسي. بينما يشير عدد من المذكرات إلى أنّ عددًا محدودًا من السجينات اعتُقِل في سجن تدمر في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، ولم أجد أيّ أعمال كتبتها السجينات حتى وقت إنجاز هذا الكتاب، على الرغم من أنّ الإشارة إلى قصص السجينات السياسيات في تدمر واردة في خمس دقائق وحسب للدباغ. كانت هناك شهادة واحدة لإحدى النساء المعتقلات متاحة على موقع (Tadmor8K) التابع لجماعة الإخوان المسلمين، لكنّ الموقع ما عاد متاحًا.

(22) أتوجّه بالشكر مرة أخرى إلى سنان أنطون لأنه لفت انتباهي إلى ذلك.

تلك الأعمال مجموعةً من المؤلفات المتعلقة بالشهادات وإصدار تاريخ جماعي ومتنوّع للسجن، ويقدّمون سجن تدمر العسكري وأشكال المعاناة التي عانوها إلى العامة من قرّائهم، وهي عملية وصنيع أصبحا أكثر إلحاحًا في ضوء التدمير المزعوم للسجن على يد داعش، وحقيقة أنّ نظام الأسد قد استعاد السيطرة على مدينة تدمر، وظلّ راسخًا في السلطة.

لكن كيف يجعل المعتقلون السابقون تدمر مرئيةً؟ وكيف يعيدون بناء تجاربهم في البقاء في قيد الحياة في السجن وتصويرها؟ في كتابتهم عن حياتهم وحياة الآخرين في المعتقل، كيف يرون السجن؟ وكيف يجعلونه مرئيًا لجمهورهم؟ هذه الأسئلة معقدة بسبب حقيقة أنّ جعل المرء مرئيًّا في تدمر، كما هو الحال في السجون الأخرى، يعني تعريضه للخطر، مع عواقب مميتة في كثير من الأحيان. كان السجناء تحت المراقبة المستمرة والتهديد بالتعذيب والموت، إضافة إلى حبسهم في الزنازين المظلمة نفسها التي عادةً ما تكون بلا نوافذ، طوال سنواتٍ. وكثيرًا ما يجبرون على ارتداء عصابات العينين أو أغطية للرأس، حتى في أثناء نومهم. وفي أثناء وجودهم في باحات السجن، كانوا يؤمَرون دائمًا بإبقاء رؤوسهم محنيّة لإظهار الخضوع الشديد والإذلال، حتى إنهم يجبَرون على البقاء في وضعيات مجهدة ساعات طويلة. كما كان الحراس يمنعونهم من النظر إلى بيّنتهم أو إلى الأعلى ما لم يُطلب منهم ذلك صراحة. وإن تجرّأ السجناء على النظر في أعين سجانيهم وجلاديهم أو التحديق فيهم أو الوقوف، فإنّ ذلك يعني المخاطرة بأن يصبحوا معرّضين للعقوبات الوحشية الإضافية من جانب الحراس، حيث سيؤدّي ذلك بالسجين إلى التعرّض للتعذيب المهين والمؤلم على أقلّ تقدير، والتعذيب حتى الموت في أسوأ الأحوال. وكما يذكر بيرقدار عن تجاربه في تدمر: "رفع عينيك يعني رفع نعشك والاستعداد للسير في مقدمة الجنازة"[23].

يعرض بعض السجناء وصفًا لعجزهم عن الرؤية ولإدراكهم الدائم أنّهم تحت مراقبة بصرية وسمعية من الحراس لا تنتهي، لأنّ نظام التأديب والعقاب في تدمر يُشرِّع ويُطبّق نوعًا من الانضباط الشامل، وإن كان ذلك مع وجود اختلافات،

(23) بيرقدار، ص 63. أُيد نشر المقتطفات بتصريح من بيرقدار.

ولا سيّما استخدام التعذيب الجسدي اليومي الذي يتعرّض له السجناء. وفي ظلّ التهديد المستمرّ بالقتل، يُؤمر سجناء تدمر بعدم النظر في اتجاهاتٍ معينة وعدم التحدث، ومن شأن تلك الأوامر التقليل من قدرة المعتقلين وتحجيم ذواتهم، خاصةً بالنظر إلى حقيقة أن الرؤية "ذات أهمية حاسمة في محاولة السجين 'خلق مساحة' داخل بيئة السجن"[24].

على الرغم من القيود المفروضة كافة على مجال رؤية السجناء، يصف معظم المؤلفين البنى المادية للسجن، أو على الأقل أجزاء السجن التي واجهوها خلال مدة اعتقالهم. ويصف مؤلفون أمثال محمد سليم حمّاد والسرّاج وعلي أبو دهن وخالد فاضل، خاصة في الأعمال الواقعية، المساحات التي أُجبروا على العيش فيها بتفاصيل ومقاييس دقيقة، بما يشبه الأسلوب التوثيقي لتقارير حقوق الإنسان. ومع ذلك، عندما يصف الكتّاب السمات المادية لأجزاء المجمّع الذي رأوه عند دخولهم في الغالب، تُمحى المساحات المادية والمعمارية لسجن تدمر العسكري، باستثناء إشارات مقتضبة. ويوثّق مؤلفو أدب السجون حول تدمر كلَّ شيء، بدءًا من أعمال التعذيب المرعبة، إلى أسماء وأعداد الذين أُعدموا، وأشكال المقاومة المتسقة والدقيقة التي يمارسها السجناء في كثير من الأحيان. ويصفون الروابط العاطفية التي أقاموها بين بعضهم بعضًا، والطرائق المتعدِّدة التي ابتكرها السجناء للبقاء في قيد الحياة على الرغم من نظام السجن القاسي، مشيرين إلى "كيف يتأقلم الناس وكيف يخصّصون أماكن لأنفسهم في فضاء السجن" حتى في موقع يتّسم بالحرمان الشديد والعنف، مثل السجن الصحراوي[25]. وبالنسبة إلى الكتّاب الآخرين، فإن جعل تدمر مرئيّةً لجمهورهم يعني تدشين نمطٍ من المراقبة أو الرقابة المضادة وتفعيله، مثل "المتلصّص" بطل رواية خليفة **القوقعة** (2008). وفي الوقت ذاته، هناك، مثل بيرقدار في مذكراته **خيانات اللغة والصمت** (2006) من جعلَ تدمر مرئيّةً من خلال الاستيلاء الكامل على كلّ ما واجهه والآخرون في السجن، واستنطاقه وتدوينه.

(24) Bettina Van Hoven & David Sibley, "'Just Duck:' The Role of Vision in the Production of Prison Spaces," *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 26, no. 6 (2008), p. 1002.

(25) Ibid., p. 1012.

## شاهد على تدمر

يتحدث الأردني الفلسطيني محمد سليم حمّاد في مذكراته المنشورة عام 1998 بعنوان **تدمر: شاهد ومشهود**، عن اعتقاله واحتجازه في السجن. ولد حمّاد في العراق عام 1960 ونشأ في الأردن، وتعرّف مبادئ جماعة الإخوان المسلمين عندما كان طالبًا في المدرسة الثانوية. وأصبح في النهاية رئيس شعبة الطلبة للجماعة في مدرسته الثانوية، إذ لم يكن التنظيم محظورًا في الأردن، ودخل جامعة دمشق للحصول على شهادة في الهندسة، وفي أثناء دراسته هناك واصل عمله لمصلحة جماعة الإخوان المسلمين، بما في ذلك نقل رسائل من قادة التنظيم في الأردن إلى أعضائه في سورية، حيث كانت الجماعة محظورة فيها. اعتُقل في آب/ أغسطس 1980، وتعرّض للتعذيب والاستجواب، وأُرسل في النهاية إلى تدمر، ولم يُفرج عنه حتى عام 1991.

يسلّط العنوان الفرعي لمذكرات حمّاد الضوء على وظيفة النصّ بوصفه شهادة عميقة عمّا عاناه السجناء في سجن تدمر العسكري، ولا سيّما إبّان الثمانينيات. يسعى المعتقل السابق، باستذكار الأحداث اليومية والاستثنائية لمعاناته ومعاناة السجناء الآخرين، إلى إبراز الفظائع التي ارتكبها النظام ضدّ مواطنيه، بما في ذلك مذبحة عام 1980 في حقّ المعتقلين. ويُدرج في عمله – مثله في ذلك مثل السراج والعديد من الكتاب الآخرين – إشاراتٍ مستمرّةً إلى الأسرى الذين قُتلوا أو "استُشهدوا" في أثناء احتجازهم في تدمر – أولئك الذين قتلهم الحراس تعسفيًّا، أو أُعدموا بناءً على أوامر قضاة المحاكم التي تُعقد بصورة روتينية داخل السجن.

لا يبدأ حمّاد سرد مذكراته بقصة اعتقاله، بل يبدأ خلافًا للأسلوب التقليدي بيوم نقله من سجن تدمر العسكري، واصفًا نفسه بينما كان ينتظر في "حافلة تويوتا حمراء اللون" في أثناء نقله إلى منشأة أخرى قبيل الإفراج عنه، ويذكر صدمته عندما رأى العالم الخارجي أول مرة منذ أحد عشر عامًا، قائلًا:

> كانت الحياة ضحى ذلك اليوم البارد من آخر أيام سنة 1991 تمضي في مدينة تدمر الصحراوية على غير ما جديد. فالأطفال مضوا مبكرين إلى مدارسهم. والأمهات في المنازل يلُكْن الأحاديث مع الجارات وقد أمّن انصراف الرجال

إلى أعمالهم وخلو البيت من المنغصات. والدكاكين في السوق الرئيسي للبلدة استقبلت روادها الذين اختلط النساء فيهم بالرجال، والمدنيون بالشباب المجندين، والمترجلون بالراكبين، والدواب بالسيارات[26].

عانى حمّاد مع رفاقه المعتقلين إحساسًا قويًا بالغربة وانعدام الألفة عندما رأى مشاهد يومية خارج جُدُر السجن يُفترض أن تكون عادية. وبعد أن عانى ويلات الاعتقال طوال أحد عشر عامًا، ولم تكن لديه أدنى فكرة عن موعد الإفراج عنه أو إعدامه، أذهلته تلك المشاهد الأولية للعالم الخارجي. يشير حمّاد إلى أن الحافلة التي تنقل السجناء "لم تلفت انتباهًا خاصًا لمن حولها لأنّها لا تعني شيئًا لأي شخص - باستثناء ركابها"[27]. ويصف كيف أنه والركاب الآخرين كانوا ببساطة يجلسون منتظرين، ويحدّقون النظر. يقول حمّاد: "كنا اللحظة كالخارج من رحم أمه أول مرة، أو كالقادم إلى الأرض من كوكب لم يكن فيه من البشر من قبل أحد"[28]. لاحقًا، في نهاية المذكرات، يحكي حمّاد لقرّائه كيف أدرك أنه يوم نقله للإفراج عنه في النهاية، وأنه رأى أخيرًا السجن ووجوه الحراس الذين عذبوه[29].

تنتقل افتتاحية مذكرات حمّاد من يوم نقله إلى خارج السجن، ويعود بالزمن إلى الوراء ليروي انضمامه إلى جماعة الإخوان المسلمين، وانتقاله في النهاية إلى سورية ليبدأ دراسته، واعتقاله وتعرّضه للتعذيب في مركز الاستجواب أو التحقيق العسكري، وتسرد معظم المذكرات تجربته وتجارب الآخرين في تدمر بالتفصيل. وعلى نحوٍ مشابه لروايات أبو دهن والسرّاج، يروي حمّاد كيفية نقله معصوب العينين مشوش الذهن، جالسًا في سيارة مكتظة ساعاتٍ طوالًا، تمكّن

(26) لأغراض هذا الفصل، أستخدم الترجمة الإنكليزية المجهولة المصدر الصادرة عن اللجنة السورية لحقوق الإنسان لمذكرات حمّاد، والتي لا تستخدم الترجمة الصوتية الموحدة. حمّاد، ص 7. أجريتُ تعديلًا طفيفًا على ترجمة العنوان.

(27) المرجع نفسه.

(28) المرجع نفسه.

(29) المرجع نفسه، ص 145-146. كتب قائلًا: "لكنّ الإيعاز جاءنا كذلك بأن نفتح عيوننا وتطلع بشكل طبيعي. فلما فعلت، وفتحت عينيَّ هالني أن أنظر إلى هذا المكان الرهيب الذي ضمّتني جدرانه".

خلالها هو ورفاقه المعتقلون من التخمين بأنّ "تدمر المرعبة كانت وجهتهم" بسبب طول مدة الرحلة[30]، وما لبث أسوأ مخاوفه أن تحقّق. ويصف أول لمحة عن السجن قبيل الفجر بقليل، قائلًا:

> سرَت القشعريرة في بدني فور أن نزلت من السيارة ولسعتني قرصة البرد الصحراوي قبيل الفجر. ولم نلبث أن وجدنا العناصر الذين أتوا بنا يرفعون الطماشات عن أعيننا ويفكّون القيود من أيدينا وأرجلنا ويرمون بها في السيارة لأنها عهدة الفرع هناك. وبرغم الظلام الحالك إلّا أن الأنوار التي تسلطت علينا كانت كافية لنرى أفراد الشرطة العسكرية يحيطون بنا ويجرون مع عناصر المخابرات إجراءات الاستلام والتسليم، ولنعلم من ثم أنه سجن عسكري ذاك الذي وصلناه [...] وأنه لكل المعطيات التي اجتمعت سجن تدمر لا ريب[31].

يشير حمّاد، في وصفه وصولَه الأوّلي إلى السجن، إلى محدودية مجال رؤية السجين. وفي هذه الحالة، منعت الأضواء الكاشفة الساطعة المعتقلين من رؤية الكثير من حولهم وملأتهم بشعورٍ أكبر بالخطر. قُيّدت رؤيتهم أكثر عندما أُمروا بإغلاق أعينهم استعدادًا لـ"حفلة الاستقبال" أو التعذيب الذي سيتعرّضون له. شمل استقبال حمّاد الضرب على العينين بسوطٍ معدني. يقول: "وإذا كانت التعليمات تقتضي هناك أن تبقى عيوننا معصوبة مطمشة على الدوام حتى لا نرى أحدًا من المحقّقين أو الجلادين، فإنها هنا توجب علينا أن نكشف عيوننا وأن نمتنع رغم ذلك عن رؤية أحدٍ منهم"[32]. ويتذكر حمّاد أنه خلال استقباله واستلامه، تنبّه أحد الحراس لكونه مواطنًا أردنيًا، ولكن لحسن حظه نُقل ذلك الحارس إلى قسم آخر.

يروي حمّاد أنّ مجال رؤية السجناء كان مقيدًا، ويصف أيضًا حالته تحت المراقبة المستمرة من جانب حراس السجن. وعلى النقيض من إدراك السجناء لحقيقة أنهم دائمًا تحت أعين الحراس، يتناول المؤلف أيضًا أحداثًا اعتمد فيها

---

(30) المرجع نفسه، ص 43.
(31) المرجع نفسه.
(32) المرجع نفسه، ص 45.

السجناء على المشهد الصوتي للسجن للحصول على معلومات بينما كانوا تحت التهديد المستمرّ إذا حاولوا النظر حولهم[33]، متذكرًا أول زنزانة جماعية أو مهجع اجتمع فيه هو والسجناء الجدد الآخرون، يقول حمّاد: في الجزء العلوي من جُدُر الزنزانة كانت هناك "نوافذ مفتوحة على الدوام، عليها قضبان من الحديد وحسب، غير أنها من العلو بما يكفي لمنع وصولنا إليها أو مشاهدتنا لما يجري في الخارج عبرها"[34]. إضافة إلى ذلك، يصف فتحتين عليهما قضبان في السقف، ومن خلالهما يتمكّن الحراس الذين يقفون للحراسة على مدار أربع وعشرين ساعة في اليوم من "مشاهدة كل ما كنّا نفعله بالأسفل"[35].

ويتذكر حمّاد، واصفًا الروتين اليومي في تدمر، العملية اليومية الشاقة المتمثلة بالاستدعاء و"التنفس" أو "الاستراحة" في الباحة التي أُجبر السجناء على تحمّلها عندما كان التعذيب والضرب على أيدي الحراس جزءًا من روتين منتظم. وبعد جلسة واحدة من الاستدعاء، يقول: "غادر الحراس وعاد كلٌّ واحدٍ منا إلى فراشه مطأطأ الرأس محطّم الفؤاد. لقد دفعتنا أعصابنا المدمَّرة إلى القفز والوقوف متنبّهين لأيّ صوتٍ نسمعه في القاعة أو الأعلى. وإذا فكر أيُّ شخصٍ حتى في رفع جفنه وإلقاء نظرة على ما كان حوله، فإنه يتذكر مصير أخينا صالح الذي نظر إلى أعلى أثناء الاستدعاء الأول"[36]. مع ذلك، لم يمنع خوف السجناء من فتح أعينهم أو النظر حولهم، من إحساسهم بما يجري من أحداث حولهم في بعض الأحيان. كما تمكّنوا من ابتكار طرائق للتحايل على رقابة الحراس للمشاركة في أعمالٍ كانت محظورةً في السجن، فعندما كانوا يدركون أنهم "بعيدون ولو بعض الشيء عن أعين الحراس اليقظة"، كان حمّاد وآخرون يشاركون في

(33) ينظر الفصل الرابع للاطلاع على مناقشة الجغرافيا العاطفية للمشهد الصوتي للسجن. يلاحظ حمّاد، مثل غيره من مؤلفي مذكرات تدمر، أنه كان هو والسجناء الآخرون شهود آذان، وليسوا شهود عيان من حيث إنّهم شهدوا عمليات الإعدام سمعيًا، وليس بصريًا؛ كان يمكن لمن تُركوا في الزنازين أن يسمعوا أصوات من هم على وشك أن يُعدموا وهم يصرخون "تكبير". ينظر، على سبيل المثال: حمّاد، ص 66-67.

(34) المرجع نفسه، ص 50.

(35) المرجع نفسه.

(36) المرجع نفسه، ص 54.

نشاطٍ مثل الصلاة وتلاوة القرآن والدراسة الدينية التي "تغذي أرواحهم وتريح قلوبهم"[37].

يكرّس حمّاد جزءًا كبيرًا من روايته لشهادته على "المحاكمات القضائية الجائرة" وإعدام إخوانه من أعضاء جماعة الإخوان المسلمين[38]. كتب، مشيرًا إلى إحدى المناسبات: "غادر أكثر من عشرة إخوة القاعة ذلك الصباح. وفي أثناء خروجهم، بدا الأمر كما لو كانوا رجالًا مختلفين عن الإخوة الذين عرفناهم طوال ذلك الوقت. كانوا هادئين ومتماسكين، وتعلو آثار السعادة وجوههم. لقد كانوا راضين عن الدرب الذي اختير لهم متطلعين إلى لقاء خالقهم"[39]. يؤكّد حمّاد، مثل كتّاب أدب السجون الإسلاميين الآخرين استعداد هؤلاء السجناء للاستشهاد، على الرغم من أنه يتذكّر الإحباط والكآبة اللذين واجهاه بسبب التهديد المستمرّ بالقتل. في هذا اليوم تحديدًا، رأى تنفيذ الإعدامات من خلال شقٍّ في باب الزنزانة، ويذكر كيف أن "المشهد - ولا سيّما المعدّات المثيرة للشفقة المستخدمة" في عمليات الإعدام كانت "انتهاكًا صارخًا حتى للشروط الأساسية التي يجب توفيرها في غرفة الإعدام"[40].

إلى جانب مشاهدة وإبراز عمليات الإعدام التي حدثت في السجن من دون محاكمة، يصف حمّاد حنقه وحزنه، وحنق الآخرين وحزنهم، بسبب الفقدان والقتل الوحشي للكثيرين. وقد علّق قائلًا: "إنّ الذين بقوا في قيد الحياة لم يكن في جعبتهم سوى الصلاة والإيمان بالله للحفاظ على سلامة عقولهم"، ويتذكر: "كنا على قصر الأيام أكثر من إخوة وألصق من أشقاء. هؤلاء جميعًا خرجوا من بيننا، ولن يعودوا أبدًا. وغادروا الدنيا ولن نلقاهم إلى يوم الدين"[41]. تنتهي المذكرات بـ "قائمة الشهداء"، وهي مسعى لتسجيل أسماء من قُتلوا من المعتقلين في تدمر وتخليد ذكراهم، وتذكيرٌ بأنّ كلمة "شهيد" المأخوذة من المصدر الثلاثي نفسه للكلمة الواردة في العنوان الفرعي للمذكرات تعني أيضًا "شاهد".

---

(37) المرجع نفسه، ص 111.
(38) المرجع نفسه، ص 71.
(39) المرجع نفسه.
(40) المرجع نفسه، ص 72.
(41) المرجع نفسه، ص 73.

## المراقبة في "القوقعة" لمصطفى خليفة

نشر مصطفى خليفة في عام 2008، روايته الأولى بعنوان القوقعة، وهي أول رواية تركّز بصورة كاملة على سجن تدمر العسكري. وعلى الرغم من أنه لم يكن عضوًا رسميًا في أيّ حزب سياسي سوري معارض، فإنه سُجن في المدة 1982–1994 في سجنَي تدمر وصيدنايا. يقدّم خليفة في هذه الرواية قصةً تشبه السيرة الذاتية لبطلٍ يبدو أنه غير سياسي يُدعى موسى، يعود إلى وطنه بعد دراسة صناعة السينما في فرنسا. قُبض عليه تعسفيًا في المطار، وتعرّض لأبشع أنواع التعذيب الوحشي في مركز استجواب على أيدي عناصر الاستخبارات العسكرية، وقُرِّر من طريق الخطأ أنه عضو في جماعة الإخوان المسلمين، وأُرسل إلى "السجن الصحراوي"[42]. لم يعلم بجرمه المزعوم إلّا قبل الإفراج عنه بقليل، ففي أثناء وجوده في باريس، قدَّم مخبر من زملائه بلاغًا يفيد أنه انتقد لفظيًا النظام الحاكم في إحدى الحفلات.

وعلى غرار العديد من المعتقلين، أتقن موسى مهارة التأليف الشفوي والحفظ، أو ما يسميه "الكتابة العقلية"، وهو فنٌ يسمح للسجناء بمقاومة الصمت المفروض داخل جُدُر السجن، حيث يُحرم السجناء أدوات الكتابة الأساسية، ويُمنعون في كثير من الأحيان من التحدث إلى بعضهم[43]. جعل موسى من نفسه "جهاز تسجيل"، واحتفظ بدفتر يومياته في ذاكرته. وفي النهاية، وعند الإفراج عنه، كان قادرًا على تسجيل بعض اليوميات كتابةً[44]. باستثناء القسم الأول، تتكون الرواية من هذه التدوينات المؤرَّخة التي تُروى بلغةٍ بسيطة، ويفصل بين بعضها يومٌ أو يومان، وأحيانًا عدة أشهر، كما لو أن بطل الرواية قد أُخمد صوته موقّتًا أو أنه لا يرغب في التحدث. يعترف موسى، في بداية الرواية، بأنّ تقديم وصفٍ كامل لتجاربه أمرٌ مستحيل، يقول: "لا أستطيع أن أكتب وأقول

(42) لم يسمِّ خليفة السجن مباشرة "سجنَ تدمر"؛ واستخدم بدلًا من ذلك تعبير "السجن الصحراوي" في صفحات الرواية جميعها. ينظر:
Mustafa Khalifa, *The Shell*, Paul Starkey (trans.) (Northampton, MA: Interlink, 2017).

(43) Ibid., p. 3.

(44) Ibid.

كلَّ شيء. هذا يحتاج إلى عملية بوح، وللبوح شروطٌ. الظرف الموضوعي والطرف الآخر"[45]. وتحتوي العديد من التدوينات في الرواية على ملاحظاتٍ اعتراضية، وهي تعليقات تحريرية مائلة يبدو أنها جاءت في وقتٍ لاحق، كما لو أن الراوي قد عاد إلى التأليف مرارًا وتكرارًا لإضافة المزيد من أفكاره أو ملاحظاته.

العنوان الفرعي للرواية هو **يوميات متلصِّص**. ويمكن أن تشير كلمة متلصِّص أيضًا إلى "مختلِس النظر" أو "مسترِق النظر"، لكنّ خليفة، على الرغم من الاعتراف بهذه الدلالة في السرد، لا يوظِّف المصطلح بالمعنى الجنسي التقليدي. يشير المصطلح إلى فكرة استيعاب المعتقلين لآليات مراقبة الاعتقال، بما في ذلك احتمالات تجسّس السجناء وإبلاغ بعضهم عن بعضهم الآخر، وهي تهمة كاذبة توجّه باستمرار إلى موسى من زملائه السجناء العدائيين. كانت آليات المراقبة المستمرّة والعقاب في الرواية صارمة جدًا إلى درجة أن البطل ورفاقه في الزنزانة يُبدون في بعض المراحل أنهم يطبّقون شكلًا من أشكال المراقبة الذاتية، قمة الانضباط الشامل، حيث استوعب المعتقلون الدور الرقابي لحراس السجن تمامًا[46]. إضافة إلى ذلك، تسبر الكلمة قليلًا غور رقابة النظام والمراقبة المطبَّقة على الشعب السوري بأكمله من خلال الإيحاء بأن عناصر استخبارات النظام الذين يتجسّسون على المواطنين هم متلصِّصون.

ومع ذلك، فإن الشخصية الرئيسة التي تطلق على نفسها اسم المتلصِّص تعكس مدى قوّتها أيضًا. وتكشف عن قدرة المعتقل على قلب الطاولة على سلطات النظام، حتى لو كان ذلك في ظلّ أوضاع محدودة جدًا وخطرة فحسب، وتوليد أشكال من المراقبة المضادة أو ("المراقبة من الأسفل") لجعل ما يحدث في منظومة السجون السورية مرئيًّا لمن يقرؤون مذكّراته باعتبارها رواية[47].

---

(45) Ibid.

(46) أتوجه بالشكر إلى ريجين جوزف لاقتراح مصطلح المراقبة الذاتية. للاطلاع على مناقشة كيف تُصوِّر الرواية استيعاب السجناء على المستوى الداخلي النفسي لآليات النظام في السلطة والخوف، ينظر: Anne-Marie McManus. "Plucking Out the Heart of Power: *al-Qawqa'a*." *Jadaliyya*. 16/11/2011. accessed on 11/4/2018, at: at: https: acr.ps/1L9zP5P

(47) Mir Adnan Ali & Steve Mann. "The Inevitability of the Transition from a Surveillance-Society

إن كانت الرقابة "مرتبطة بالمراقبة والتحكم، كعنصرين رئيسين لممارسة السلطة"، فإنّ موسى يمارس شكلًا دقيقًا من التمكين الذاتي ضدّ الدولة والمتطرفين في زنزانته من خلال التحوّل إلى متلصّص[48]. وحتى قبل نقله إلى تدمر، يعتمد موسى على تدريبه على التصوير، ويحاول أن يراقب "بحياد" محيطه وزملاءه السجناء. وفي حادثٍ ما، يرى سجناء آخرين يتشاجرون على قطعة صغيرة من اللحم الذي نادرًا ما يكون متوافرًا: "حتّى المهني والفني قابعٌ في زاويةٍ بعيدةٍ يراقب ولا يتدخّل، هذا الحسّ الذي يبقى خارج حيّز الألم والقلق، يبقى متيقظًا ومحايدًا مهما كانت درجة آلامي النفسية أو الجسدية"[49].

يصف موسى وصوله إلى تدمر في تدوينة طويلة، في 24 نيسان/ أبريل. في البداية، كان يلاحظ محيطه المادي ومَن حوله والسجانين والسجناء. وكان يرى عشرات عناصر الشرطة العسكرية أمام السجن ولوحة حجرية فوق الباب الرئيس مكتوب عليها آية قرآنية "وَلَكُمْ فِي الْقِصاصِ حَياةٌ يا أُولِي الْأَلْبابِ"[50]. وبينما اقتيد مع سجناء آخرين إلى خارج الشاحنة، فوجئ حين اكتشف أن الحراس المرافقين في أثناء النقل يعاملونهم بشفقة. وبكلماتٍ مألوفة لقراء أدب السجون السوري، ومشابهة للوصف الموجود في مذكرات حمّاد وآخرين، يصف أيضًا بالتفصيل "حفلة الاستقبال" التي يُستقبل بها السجناء لحظة وصولهم إلى السجن. يستطلع موسى أفراد الشرطة العسكرية في انتظار مقابلتهم، ويعلّق على وجوههم: "كيف سلخت؟ [...] لماذا؟ [...] أين؟ [...] لست أدري لكن ما أراه أن الوجوه البديلة لا تشبه وجوه باقي البشر، وجوه أهلنا وأصدقائنا! [...] مسحة غير بشرية"[51]. إنّ قرب العديد من الحراس وإدراكهم لوحشيتهم، يجعل السجناء يتشبّثون ببعضهم.

---

to a Veillance-Society: Moral and Economic Grounding for Sousveillance." IEEE International Symposium on Technology and Society (ISTAS). Toronto. June 2013. =

أشكر كارلي ألدرفير (Karly Alderfer) تلفت نظري إلى فكرة المراقبة (Sousveillance).

(48) Van Hoven & Sibley, p. 1001.

(49) Khalifa, pp. 15-16.

(50) Ibid., p. 22.

(51) Ibid., p. 23.

يُصاب موسى أيضًا بالصدمة من الوضعية التي يتّخذها السجناء تلقائيًا عندما يواجهون تهديداتٍ بالعنف الوشيك. ويشير وصفه أيضًا إلى محاولة السجناء تجنّب المواجهات التي يثيرها النظر مباشرةً: "أكثر من مئة عنصر من عناصر الشرطة العسكرية يحومون حولنا، جميع السجناء يتحاشون النظر مباشرة إلى أي عنصر. رؤوسنا منخفضة قليلًا، أكتافنا متهدّلة، وقفة فيها خشوع، وقفة تصاغر وذل، كيف اتفق جميع السجناء على هذه الوضعية وكأننا تدربنا عليها سابقًا؟! لست أدري كأنّ كلَّ واحدٍ منا يحاول الاختباء داخل ذاته"[52]. ثم شرع في وصف بدء استقبالهم في السجن. حيث يُجبر كلُّ سجين على شرب المياه القذرة من الصرف الصحي. وصدرت أوامر إلى العميد المعزول من رتبته بالشرب أولًا. لكنه رفض وتعرّض للضرب حتى الموت. أما الذين يشربون فيعامَلون بمزيدٍ من التعذيب أو "الضيافة" اللانهائية، كما يسميها الحراس. وفي النهاية، يصبحون غير قادرين على تحمّل المزيد، حيث فقد موسى وغيره ممن أصيبوا بجروحٍ خطرةٍ وعيَهم، وحملهم السجناء الأكثر قدرة جسديًا أو زحفوا إلى الزنزانة الجماعية. يستمرّ الأمر على هذا النحو ستة أشهر قبل أن ينتقل خليفة إلى الجزء التالي، ربما يكون ذلك مؤشرًا إلى الوقت الذي احتاج إليه بطل الرواية ليتعافى من إصاباته الأولى.

لم يحصل موسى على أيِّ محاكمة، مثل المؤلف، الذي اعتقل مدة اثنتي عشرة عامًا، معظمها في تدمر. ومع ذلك، فقد حكم عليه زملاؤه في السجن بالصمت لأنه سُمع في أثناء استجوابه الأول وهو يخبر جلاديه أولًا أنه مسيحي ثم ملحد في محاولة منه لإقناعهم بأنه ليس عضوًا في جماعة الإخوان المسلمين. ولعدّه ملحدًا وجاسوسًا، نبذه وتخلّى عنه زملاؤه الآخرون في زنزانته الجماعية. كآلية تأقلم لحماية النفس، يصف موسى نفسه منسحبًا إلى قوقعته: "مع الأيام بدأت تنمو حولي قوقعة بجدارين: جدار صاغه كرهُهم لي. كنت أسبح في بحر من الكراهية والحقد والاشمئزاز، وحاولت جاهدًا ألّا أغرق في هذا البحر. والجدار الثاني صاغه خوفي منهم! وفتحت نافذةً في جدار القوقعة القاسي، وبدأت أتلصّص على المهجع من الداخل، وهو الأمر الوحيد الذي استطعته"[53].

---

(52) Ibid.

(53) Ibid., p. 48.

وبسبب التفاعل الضئيل مع زملائه الآخرين، يحدِّق بطل الرواية باستمرار خارج قوقعته، ويراقب مَن حوله خلال السنوات المقبلة. يأمره زعيم الزنزانة بالنوم في أقصى طرف الغرفة بجوار سجينٍ مسنٍّ أصيب بالجنون ويغطي نفسه ببطانية. يكتشف موسى بعد ذلك ثقبًا صغيرًا في الحائط يمكنه أن يحدِّق من خلاله في الباحة، ويبقي ذلك الثقب مخفيًا عن طريق إدخال حجرٍ فيه. ورغبةً في إبقاء الثقب سرًا عن زملائه في الزنزانة والحراس الذين يراقبون السجناء من السقف عبر الشرّاقة (فتحة مراقبة صغيرة أو كوّة في منتصف سقف الزنزانة أو المهجع)، يبدأ في تقليد السجين المغطى، ويخلق قوقعة من القماش لإخفاء قدرته على الملاحظة داخل الزنزانة وخارجها. ولأنّ النظم التأديبية في السجن ورفض الزملاء الآخرين قد أخرساه، ظلّ يراقب ويصغي باهتمامٍ إلى كلِّ شيءٍ وكلِّ مَن حوله، يراقب بدقة الداخل والخارج، يسجِّل بعنايةٍ كلَّ ما يشهده، وفي وقتٍ لاحق يدوِّن ملاحظاته من خلال مذكراته.

لم تكن حياة موسى منذ بداية اعتقاله في تدمر مهدَّدة من حراس السجن الذين يمارسون التعذيب والإذلال والإهانة على المعتقلين بلا توقّف فحسب، بل كانت مهددة من المتطرفين الإسلاميين في زنزانته أيضًا، فقد كان هؤلاء يرون أنّه ملحدٌ يجب إعدامه. وأنقذه وحماه الشيخ درويش المعتدل والمسالم، والطبيب الدكتور زاهي الذي عالج جروحه التي أصيب بها من جرّاء تعذيبه، لكنه مع ذلك ظلَّ معزولًا عشر سنوات، لم يكلِّمه فيها أحدٌ لأنه يُعدّ نجسًا؛ هذا يحاكي كتم صوت آلاف السجناء السياسيين الذين مرّوا عبر تدمر، وغيرها من المواقع، الذين لا يستطيعون رواية قصصهم الخاصة، على الرغم من أنّ موسى لم يُسكته النظام فحسب، بل ساهم زملاؤه أيضًا في إسكاته. ويستمرّ في التحدث من خلال مذكراته.

من دون توقف، تؤدي الأنشطة اليومية إلى الموت التعسفي، وذلك من خلال السرد بأكمله. ويروي أيضًا كيف يتعرّض السجناء للجلد والضرب روتينيًا في أثناء الاستراحات في باحة السجن، وكيف أنه لم يكن مسموحًا لهم بأن يرفعوا أعينهم نحو السجانين، وكيف أعدم المأمور أربعة عشر شخصًا من رفاقه في الزنزانة عشوائيًا. ويصف بطريقة منهجية الجوانب اليومية للحياة في السجن مثل الحمامات والصلوات المحرمة والأبعاد المحصورة الخالية من الهواء للزنزانة الجماعية

والتواصل السري بين السجناء باستخدام لغة الجسد وشفرة مورس (Morse) والعلاجات المبتكرة التي يبتكرها السجناء للجرحى المحرومين من الرعاية الطبية.

وبعد نحو عقدٍ من العزلة، يواجه موسى مرةً أخرى متطرفًا يدعو السجناء الآخرين إلى محاكمته وإعدامه. أخيرًا يكسر صمته ويواجه جهرًا الجلاد المحتمل. ومنذ تلك اللحظة، أصبح صديقًا حميمًا لنسيم وهو "نزيل" احتُجز رهينة بسبب انتماء أخيه إلى جماعة الإخوان المسلمين. مثل الآخرين، سيعاني نسيم في النهاية الانهيار، ويُصاب بالجنون عندما يشاهد عبر مكان مراقبة موسى السري إعدام ثلاثة أشقاء في الباحة، بعد أن تلقّى والدهم وعدَ إبقاء أصغرهم حيًّا.

وعلى نحوٍ مفاجئ، في السنة الثانية عشرة من اعتقاله، يُنقل موسى من السجن، ويُعاد إلى مركز الاستجواب العسكري، وتكون نهاية الرواية، تمامًا مثل نهاية رواية **الشرنقة** لعبد الرحمن، بعيدة جدًا من التفاؤل[54]. من خلال نفوذ أحد أقاربه، تحرّر موسى أخيرًا. وبعد الإفراج عنه، عاد إلى منزل عائلته الذي ورثه عن والده حيث يعيش مع ابنة أخته وعائلتها. وعلى الرغم من ضغوط الأسرة للزواج والعمل، فإنّه لم يمتثل لتلك الضغوط، بل عزل نفسه عن العالم من حوله، ووجّه "مراقبته" إلى ذاته. وفي النهاية، علم أن نسيم وآخرين كانوا مسجونين معه قد أُفرج عنهم. لكن نسيم لم يُشفَ من انهياره. يراه موسى وهو يتحر بعد لقاءٍ قصير مع رفاق الزنزانة.

في نهاية الرواية، لا يوجد إحساس احتفالي بتحرير موسى. بدلًا من ذلك، يلمّح إلى أنه لم يُفرج عنه فعليًّا؛ في إشارة ضمنية إلى أن سورية بأكملها هي السجن الأكبر، ويصف نفسه بأنه فقد القدرة على التواصل، لكونه يدرك وجود هوّة بينه والآخرين لا يمكن تجاهلها، وكأنّه يحمل قبرًا في داخله. وبدلًا من التسلّل من قوقعته لمشاهدة ما يحدث حوله وتسجيله، يفرض على نفسه شكلًا صارمًا من العزلة والمراقبة الذاتية، ما يجعله غير قادر على التواصل مع أيّ شخص أو مع العالم الخارجي. يقول: "لا يتملّكني أيّ فضول للتلصّص على أيٍّ كان! أحاول أن أغلق أصغر ثقب في قوقعتي، لا أريد أن أنظر إلى الخارج، أغلق ثقوبها لأحول

(54) حسيبة عبد الرحمن، **الشرنقة** ([د. م.]: [د. ن.]، 1999).

نظري بالكامل إلى الداخل. إليَّ أنا [...] إلى ذاتي! وأتلصّص"[55]. وعلى الرغم من هذه النهاية المتشائمة، وهذه الصورة لموسى وهو يستوعب آليات المراقبة في السجن إلى حدّ الإبادة الذاتية، فإنّه لا يزال يتحدث، جاعلًا تجربته في سجن تدمر مرئيّةً من خلال اليوميات التي يقدّمها في صورة رواية.

## عن تدمر وغيرنيكا

كرّس بيرقدار في **خيانات اللغة والصمت**، عددًا من الفصول للمشاهد المروعة والمؤلمة لتعذيب المعتقلين التي شهدها في أثناء احتجازه في سجن تدمر العسكري[56]. مثل الكتّاب الآخرين، يتذكر زيارته أطلال تدمر القديمة قبل سنوات من سجنه، ثم يحكي عن وصوله الأول و"استقباله" في السجن الصحراوي. ومع ذلك، تماشيًا مع أجزاء أخرى من مذكراته الشعرية، كانت كتاباته عن تدمر مجزأة وغير خطية ومبنية على الاستجواب الذاتي. وبدلًا من محاولة تدوين وقائع مفصلة لأيامه وسنواته في السجن العسكري، قدَّم سلسلة من صور متجاورة للاعتقال. ومن خلال ذلك، يضع مشكلةً تحتاج إلى حلّ؛ فكرة القدرة على تقديم سردٍ متماسك وكامل لتجاربه وتجارب الآخرين. وبالتشابه إلى حدٍّ بعيد مع تسجيله للتعذيب الأوّلي الذي عاناه في فرع فلسطين في عام 1987، فإنه يدعو إلى التشكيك في قدرة اللغة ومحدوديّتها في تصوير العنف الذي تعرّض له معتقلو تدمر[57].

يقدِّم الشاعر في فصلٍ بعنوان **تدمريات: ما فوق سريالية**، سبعة مقتطفات أو سبع صور موجزة ومرقّمة، تعكس مجال رؤيته بصفته معتقلًا، أي تجاربه في رؤية تدمر وأشكال التعذيب القاسية وغير الإنسانية والغريبة التي يبتكرها الحراس

---

(55) المرجع نفسه، ص 252.

(56) في البداية، واجه بيرقدار بعد الإفراج عنه عام 2000 صعوبات كبيرة في العثور على ناشر لمذكراته بالنظر إلى مخاوف الانتقام من جانب الجهاز الأمني السوري بسبب محتويات الكتاب وإدانته نظام الأسد. مع ذلك، تمكن من نشر مقتطفات من المذكرات في الملحق الثقافي لصحيفة النهار اللبنانية.

(57) ينظر خاصة الفصل المعنون "وقفة" و"على شفا البصيرة" الذي تناوله الفصل الثالث. ينظر: بيرقدار، ص 19-32.

لمعاقبة السجناء. الصورتان الأولى والثانية شعريّتان وليستا نثريّا، وننشرهما هنا كاملتين:

1.

أسوار عالية من الإسمنت العنيد البارد...
أبراج للمراقبة...
حقول ألغام...
حواجز ونقاط تفتيش...
تحصينات ووحدات عسكرية عالية التدريب...
وأخيرًا... محيط من أمثولات الرعب الوطني الخالص.
يا أسماء الله!
حتى لو سقطت سوريا بكاملها
فإن هذا السجن.. يستحيل أن يسقط.

2

هل خطر في بال أي فنان
أن يرسم سماء زرقاء مغرورقة
ترتدي برقعًا من الأسلاك الشائكة؟
من أتيح له أن يقف في واحدة من باحات سجن تدمر
ويختلس نظرة خاطفة إلى أعلى
سيرى هذه اللوحة الفادحة
وسيدرك عندها أي عبقرية، ترعى واقعنا وأحلامنا![58].

يعرض بيرقدار، في هذه المقاطع الأولية من الفصل، عناصرَ ممّا أمكنه رؤيتها عندما كان معتقَلًا، حتى عندما كان مجاله البصري مقيدًا بشدة، بينما كان يقف

(58) المرجع نفسه، ص 57-58. (علامات الحذف في الأصل)

في الباحة خارج إحدى الزنازين الجماعية. وهي تشتمل على عناصر عمارة السجن، "جُدُر عالية من الإسمنت البارد الصلب"، "أبراج مراقبة"، "تحصينات"، "شعارات الرعب القومي الخالص" مرسومة على الجُدُر. ويرتبط أيضًا نداء "أسماء الله" بأصوات السجناء الذين ينادونهم وهم على وشك الإعدام. تجذب اللوحة الثانية القراء ("أي شخص") إلى تخيّل أنفسهم في وضع بيرقدار أو أيّ معتقلٍ آخر يتمكّن من "اختلاس نظرة خاطفة إلى أعلى"، لرؤية سماء حزينة محاطة بـ "حجاب من الأسلاك الشائكة" فحسب. يطرح الشاعر سؤالًا عمّا إذا كان الفنان سيتخيّل، أو يستطيع أن يتخيّل أو يختلق، مثل هذه الصورة أو "الصورة القمعية". وتشير القصيدة إلى أن نظام الأسد وحده يمتلك "العبقرية" لإنتاج مثل هذه الأعمال الفنية القاسية.

يقدِّم بيرقدار، في نثريات متقطِّعة ومجزّأة، صورًا غريبة وسريالية لاحقة، مرقّمة من الرقم ثلاثة إلى سبعة. يصف كلُّ جزءٍ حادثةً تعرّض فيها السجناء لأشكال مروعة من التعذيب لا يمكن تصوّرها على يد الحراس في الباحة، وتؤطِّر أسوار الباحة الصورة الموصوفة. في صورٍ متتالية، يروي أنّ أحد الحراس أجبر سجينًا طاعنًا في السن على لعق حذائه، ثم صفعه لأنّه عبس في أثناء ذلك، وأنّ الحراس يجلدون بصورة روتينية السجناءَ الذين أُجبروا على اتّخاذ أوضاع مجهدة بعضهم فوق بعض، وأخيرًا تعامل الحراس مع السجين على أنه بهلوان بشري.

وفي بعض الأحيان، يبدو أنّ هذه الصور تتجاوز القدرة الوصفية للشاعر، وتبيِّن "التوتر بين الحاجة إلى الإخبار وإثبات الصدقية والشهادة في مقابل الرغبة الأدبية في تطوير التعاطف وإقناع الخيال وتنفيس التعبير"[59]. ومع سير النص، يتضمّن السرد المزيد من القطع الناقصة، ما يشير إلى توقفٍ موقّتٍ في قدرة بيرقدار على التعبير عمّا يراه بالضبط بالكلمات، أو ربما يكون هذا تلميحًا إلى الصمت الوقتي بسبب الذهول. يعبّر بيرقدار بصورة متزايدة عمّا شاهده من وجهة نظر مراقبٍ أكثر انعزالًا أو بلا جسد، فيكتب على سبيل المثال:

(59) Sophia A. McClennan & Alexandra Schultheis Moore, "Introduction: Aporia and Affirmative Critique: Mapping the Landscape of Literary Approaches to Human Rights," in: Sophia A. McClennan & Alexandra Schultheis Moore (eds.), *The Routledge Companion to Literature and Human Rights* (New York: Routledge, 2016), p. 14.

اللوحة السادسة ذات خطوط متوتِّرة، وضربات ريشة قاسية ومتمكنة إلى حد الاستهتار.

إنها ترسم رأس سجين حليق الشعر والشاربين [...] بعينين مغمضتين على ذروة من الألم، الذي تحفره خطوط التظليل بطريقة تبدو فيها، كما لو أنها آثار سكاكين متقاطعة. عسكري يضغط رأس السجين بيد، مما يجعل العنق مائلة إلى اليمين، وفي اليد الأخرى "بانسه" مطبِقة على أذن السجين.

من الواضح أن اللوحة ترصد مشهد اقتلاع أذن السجين، أو ربما لحظة نتر الأذن بالبانسه، وما يرافق ذلك من طقطقة وتشقُّق[60].

يصف بيرقدار، راويًا في حالة صدمة أو مخدّرًا تمامًا من جرّاء الأهوال التي شاهدها، مشهدَ التعذيب الذي رآه تقريبًا كما لو كان هاويًا يقدِّم محاضرةً إلى مبتدئ حول صورة في معرض صور، يتمّمها بالإشارة إلى "الخطوط المتوترة" و"ضربات الفرشاة". وفي هذا النصّ، كما في أماكن أخرى، يستخدم صيغة المخاطب لجذب انتباه القارئ إلى وجهة نظره ووجهة نظر السجناء الآخرين. يقول: "يمكنك أن ترى ذلك بأكثر من عينيك، بل يمكنك أن تسمع ما يحدثه التمزق والاقتلاع من أصوات، تشبه أصوات انتزاع جذور النجيل القاسي من أرض غير محروثة[61]. ليست العناصر المرئيّة فحسب هي التي تشكِّل تجربة الشاعر للمشهد أمامه؛ في الواقع، تتولّد ألوان الصورة أيضًا من الأصوات والروائح والحركات التي تصاحب هذا الرسم "السريع الخاطف"[62].

في نهاية الصورة الأخيرة، بعد وصف حارس يقفز إلى الأعلى والأسفل على رقبة السجين حتى تنكسر، يختتم بيرقدار حديثه: "أصداء صمت ثقيل مخنوق، لا تعرف من أين بدأت، ولا إلى أين ستنتهي"[63]. ومن خلال سؤال تكرّر بصيغ مختلفة في صفحات المذكرات جميعها، يسأل قرّاءه: "تريدون الحق؟". كان ردّه على السؤال: "لوحة بانورامية مذهلة. لا غيرنيكا، ولا الآلهة، ولا الأساطير"[64].

---

(60) بيرقدار، ص 60.
(61) المرجع نفسه، ص 61.
(62) المرجع نفسه.
(63) المرجع نفسه، ص 62.
(64) المرجع نفسه.

يتجاوز العنف والوحشية الموصوفَين في كل صورة حتى تلك المرسومة في لوحة بابلو بيكاسو (Pablo Picasso) الجدارية عام 1937 التي تصوِّر آثار حملة القصف الألمانية في الحرب الأهلية الإسبانية. مثل الكثير من الصور التي يرسمها بيرقدار شفهيًا، وُصفت غيرنيكا المشهورة عالميًا لبيكاسو بأنّها "لوحة عنف قُدِّمت بعنف، مليئة بالتباينات القوية، والزوايا الحادة، والحواف الخشنة، والأشكال المكسورة، والأوضاع الملتوية"[٤٥]. تتميّز لغته وتوصيفاته بأنها تحمل "أثر الطَّرَف" في داخلها، فهي دليلٌ على ما حدث في سجن تدمر العسكري. قد تبدو هذه المشاهد سريالية، ويصعب تصوّرها، لكنّ بيرقدار يُذكِّر جمهوره أنّ ما يحاول وصفه قد حدث بالفعل، وأنّ اللوحات السبع تقدِّم سجلًا ناقصًا ومختصرًا جدًا لكلِّ ما عاناه وشهده هو والآخرون في السجن الصحراوي. إنّ أيَّ قراءةٍ أخلاقية لهذا النصّ، في التعرّف إلى أشكال الرؤية التي كوّنها بيرقدار وآخرون في كتاباتهم حول تدمر "لا تندرج في عملية تقدير قيمتها الحقيقية أو فاعليتها كـ"تمثيل"، لكنها في الأحرى تتدخّل في التعرّف إلى طبيعتها البرهانية: اللغة هنا شكلٌ من أشكال الحياة، صنعته التجربة البشرية"[٤٦].

## إعادة تصوير تدمر

قبل ثلاث سنوات من سيطرة داعش القصيرة الأجل على تدمر، بدأت مونيكا بورغمان ولقمان سليم إجراء بحثٍ حول تجارب المواطنين اللبنانيين المعتقلين في سورية في الثمانينيات والتسعينيات. وقد نتج من ذلك البحث فيلم وثائقي عنوانه ببساطة تدمر من إنتاج عام 2016. كان الفيلم عبارة عن مشروع مشترك يتتبّع مجموعة من السجناء اللبنانيين السابقين الذين تجمّعوا بدافع وبتأثير من الثورة السورية عام 2011 واضطهاد الدولة العنيف للمتظاهرين، لإعادة تمثيل المدة الزمنية التي أمضوها في السجن الأكثر شهرةً في سورية والتحدث عنها. في افتتاحية الفيلم يظهر الرجال، بمن فيهم المؤلف أبو دهن، وهم يصنعون سجنًا

(65) John Corbin. "Images of War: Picasso's Guernica." *Visual Anthropology*. vol. 13. no. 1 (2010). pp. 1-21.

(66) Carolyn Forché. "Reading the Living Archives: The Witness of Literary Art." *Poetry Magazine*. 2 5 2011. accessed on 12 12 2019. at: https://bit.ly/3XPbSJv

صوريًا مستخدمين مثقابًا لفتح كوّة مراقبة في سقف الغرفة، وإعادة ربط الأبواب الفولاذية بالأعتاب، وإعادة تصنيع هراوات الحراس وأدوات التعذيب الأخرى من الفوم والمواد الأخرى (الصورتان (5-4) و(5-5)).

**الصورة (5-4)**

**صورة ثابتة من فيلم "تدمر" (2016) لمونيكا بورغمان ولقمان سليم. المؤلف علي أبو دهن (ناحية اليسار) وموسى صعب وريمون بوبان (Raymond Bouban) يصنعون أسلحة الحراس من الستايروفوم لإعادة تمثيل تجربتهم في السجن**

المصدر: أعيد نشر الصورة بتصريح من بورغمان وسليم وأبو دهن وموسى صعب وبوبان.

واجتمع المعتقلون السابقون، نظرًا إلى عدم قدرتهم على العودة إلى الموقع الأصلي للسجن؛ ليصمموا نسخة مطابقة لسجن تدمر في مجمّع مدرسي مهجور ومتهدّم خارج بيروت. فعلوا هذا ليجعلوا تجاربهم مرئيةً بوضوح للجمهور. ومع ذكريات الانتهاكات الصادمة لحقوق الإنسان التي تنكر الدولة السورية ارتكابها تمامًا، تحمّل الناجون من تدمر عبء إعادة بناء أشكال المعاناة التي تحمّلوها بصريًا ولفظيًا. في عقب الكثير من التحضير الجسدي والعاطفي، تخبرنا الرواية المكتوبة للفيلم أنّ الرجال مستعدّون للعودة "إلى ظلام تلك السنوات واستعادة تلك الفصول المرّة من حياتهم". في افتتاحية الفيلم، علمنا أنّ السجناء السابقين لن يمثلوا أدوار السجناء فحسب، بل أدوار الجناة أيضًا الحراس والجلادين في

سجن تدمر العسكري. يتخلّل الفيلم مقاطع من المقابلات يصف المشاركون فيها تجاربهم الفردية بالتفصيل، ويتألف من إعادة تمثيل المعتقلين لمشاهد متنوعة من تجاربهم في الاعتقال: الضرب اليومي في أثناء التفتيش والاستدعاء، والإجبار على شرب مياه الصرف الصحي، وتعذيب الحمامات والحلاق، والإجبار على الوقوف في أوضاع مجهدة مع مواجهة الحائط وطأطأة الرؤوس (الصورة 5-6)، والنوم جنبًا إلى جنب والأعين معصوبة (الصورة 5-7)، واستخدام خيط لتقسيم بيضة واحدة مسلوقة على ثمانية معتقلين يتضوّرون جوعًا، ومحاولة تهدئة سجين يفقد عقله في النهاية، ويؤدّي صراخه إلى إثارة غضب حراس السجن.

**الصورة (5-5)**

**صورة ثابتة من فيلم "تدمر" (2016)**

**يجهِّز السجناء السابقون الشرّاقة**

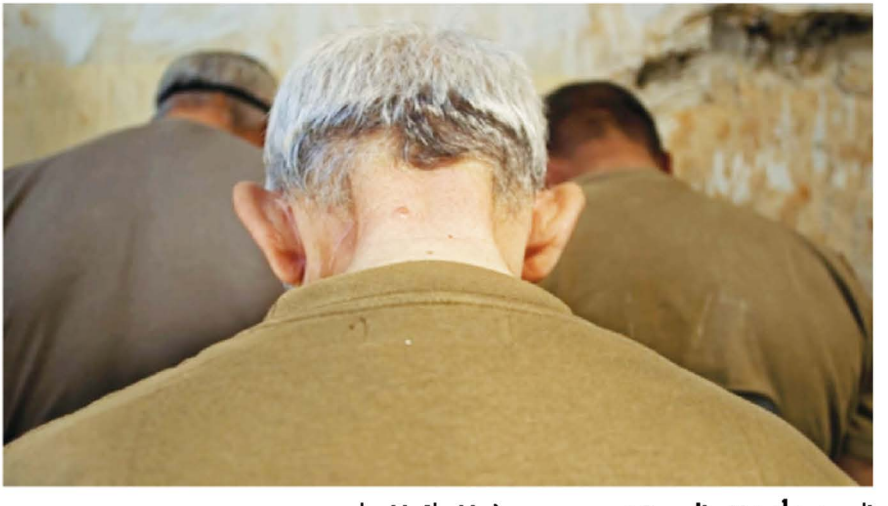
**(فتحة مراقبة الحراس للسجناء) في فصل مدرسي مهجور**

المصدر: أعيد نشر الصورة بتصريح من بورغمان ولقمان سليم.

وعلى الرغم من أن البحث لإنتاج هذا الفيلم بدأ في وقتٍ أبكر كثيرًا، فإنّه أُنتج في الفترة الزمنية نفسها التي استولى فيها تنظيم داعش على المدينة والسجن، وعلى الرغم من أنه لم يحصل، في أيّ مكان، على القدر نفسه من الاهتمام الإعلامي الكبير الذي حصلت عليه الفظائع التي ارتكبها التنظيم، فإنّ هذا الفيلم الوثائقي يقدِّم رسالة تذكيرية بالحاجة الملحّة إلى جمهور غفير لرؤية الصور

البصرية التي صنعها معتقلو سجن تدمر السابقون، والاستماع إليهم. وبعد تسعة أيام من بسط سيطرته على المدينة، نشر داعش مقطع فيديو آخر، وزعم هذه المرة أنه عَرَض تفجير سجن تدمر العسكري وهدمه[67]. وبغضّ النظر عن الانتماءات الأيديولوجية، ندّد الكثير من المعتقلين السابقين، بمن فيهم أعضاء جمعية معتقلي تدمر السابقين بذلك. وبتفجير الموقع السيئ السمعة، ظهر أن داعش لم يدمّر الأدلة على انتهاكات حقوق الإنسان التي ارتكبها نظام الأسد والجرائم ضد الإنسانية فحسب، بل دمّر أيضًا احتمالية عودة معتقلين سابقين إلى تدمر من أجل التصالح مع التجارب التي عاشوها هناك.

**الصورة (5-6)**
**صورة ثابتة من فيلم "تدمر" (2016)**
**يصطفّ السجناء في الباحة المعاد تصميمها**
**في وضعيات مجهدة مطأطئين رؤوسهم**



المصدر: أعيد نشر الصورة بتصريح من بورغمان ولقمان سليم.

(67) وفقًا لمونيكا بورغمان، من طريق الرّاج، ربما لا يكون السجن السياسي الرئيس قد طاله التدمير. بالفعل، ولا تزال رؤيته ممكنة عبر صور الأقمار الصناعية من "غوغل"، وكان الهيكل الظاهر في المقطع المصوَّر في الواقع سجنًا مدنيًا في مدينة تدمر. مونيكا بورغمان، اتصال شخصي، 30/11/2017. في وقت كتابة هذا الكتاب، لم أتمكن من تأكيد إلى أيّ مدى كان السجن لا يزال سليمًا أو قيد الاستخدام.

هل هُدِم السجن فعلًا؟ كان هذا هو السؤال المفتوح في وقت كتابة هذا الفصل، لكن بسط سيطرة الدولة السورية على المدينة ليست موضع شكٍّ. ومن غير الواضح إذا ما كان النظام سيعيد بناء السجن أو افتتاحه، لكن لا شك في أن المزيد من معتقلي تدمر السابقين سيعودون إلى نشر قصصهم والحديث عن معاناتهم ومواجهة أعمال العنف التي ارتكبتها الدولة في حقهم، والتي تستمرّ في ارتكابها ضد آخرين، وإدانتها. ويظلّ السؤال: هل ستكفي رؤية هؤلاء السجناء وقصصهم للحيلولة دون تعرّض جيلٍ جديد لتحمّل المعاناة ذاتها؟

**الصورة (5-7)**
**صورة ثابتة من فيلم "تدمر" (2016)**
**يعيد السجناء تمثيل أوضاع النوم (التّسييف)**
**في الزنازين الجماعية المكتظة**

المصدر: أعيد نشر الصورة بتصريح من بورغمان ولقمان سليم.

# الفصل السادس

# درج الأيام المنفردة

## ما وراء السرد والمنفى

في تلك اللحظة، ارتجفت يدي وقلمي، وخرجت الأحرف الأولى إلى النور خائفةً قلقةً، إذ كان المكان الذي اخترته لهذا الحدث محاطًا بالأسلاك الشائكة والمحظورات، وخلفه هناك حراس يهدِّدون بكسر قلمك وأحلامك.

حسيبة عبد الرحمن[1]

يبدأ عباس عباس في كتابه **توقًا إلى الحياة** (2015) مجموعة أوراق ومقالات السجن، بقصة أبي حمّود، وهو أحد المعتقلين في أواخر الخمسينيات من عمره، وقد انتقل إلى رحمة ربه فجأةً وبهدوءٍ في أثناء نومه ذات ليلة. أعلن التقرير الرسمي أنّه أُصيب بنوبة قلبية حادة، وأُعيد جثمانه في النهاية إلى أسرته التي تنتظره منذ عشر سنوات. وبعد أيام قليلة، ظهر اسمه ضمن قائمة السجناء الذين قرّرت السلطات الإفراج عنهم. ويخبرنا الكاتب بسخرية أنّ قصة أبي حمّود "توثّق سوابق السجن"؛ أولًا، أُفرج عنه قبل عشرة أيام من بقية أفراد مجموعته، على الرغم من أنه ما عاد في قيد الحياة. وثانيًا، جاء موته من دون عذاب ولا سكرات، وكان "جليلًا وهادئًا"[2]. يتذكّر عباس أن وفاة أبي حمّود عجّلت بأزمته الشخصية الوجودية

(1) حسيبة عبد الرحمن، "شهادة كتابة رواية خرجت من القلب والذاكرة"، **دراسات اشتراكية**، العدد 182-183 (2000)، ص 425-427.

(2) عباس محمود عباس، **توقًا إلى الحياة: أوراق سجين** (بيروت: دار الخيال، 2015)، ص 18.

والنفسية، وهي فترة من التساؤل الذاتي العميق والتشكيك في أثناء اعتقاله. هو نفسه لن يرغب أبدًا في مثل هذا الموت الرحيم والهادئ والمفاجئ. بل كان يريد أن تُتاح له الفرصة ليقول "ما يودّ قوله" لأحبائه ولـ "الناس جميعهم"، بغض النظر عمّا إذا كان موته يحمل أيَّ معنى بالنسبة إليهم[3].

في هذه المقالة بعنوان "وصية" ضمن **توقًا إلى الحياة**، يستخدم عباس كلمة "وصية" غير مرَّة في هذا الفصل والفصل التالي بينما يتأمل في تجربته التي استمرّت أربعة عشر عامًا من الاعتقال السياسي، ويتأمل الكتابة، ويُذكِّر قرّاءه أن الوصية تحمل دلالاتٍ عدة، فهي وصية أو تركة أو تصرف أو توجيه أو أمر. والأكثر خطورة وعمقًا في هذه الحالة أنها وصية أخيرة، وصية لا يكتبها عباس نيابةً عن أبي حمّود وغيره من المعتقلين فحسب، بل نيابة عن نفسه في صورة أوراق سجنه أيضًا. وكما يقول الصحافي اللبناني يوسف بزّي، نُشر كتاب **توقًا إلى الحياة** بعد ثلاث سنوات من وفاة المؤلف[4].

يتساءل عباس أيضًا، وهو يستحضر مفهوم الوصية الأخيرة أو الشهادة في بداية عمله، عمّا تعنيه الكتابة من "وجهة نظر المهزوم"[5]. ويجد جاذبية في "مرارة" الكتابة من منظور ما يسميه "حقيقة الهزيمة". إنّها تجعله يرى في تجربته في السجن وتاريخه الشخصي ما لم يرَه من قبل، وتفتح، من خلال عملية الكتابة، "طريقًا للاستكشاف – إذ تغريه وتلزمه وتحيط به المكائد المكشوفة بكلّ ما يلزم من عقباتٍ ومتاهات مجهولة"[6]. وتُعدّ الكتابة في السجن وعنه بالنسبة إلى عباس عذابًا وعبئًا ومواجهة. في بعض الأحيان، قد تثير الشعور بأنها "لا شيء سوى خداع حاذق" مليء بـ "تردّدات البدايات"[7]. مع ذلك، "تبدو الكتابة أيضًا [...] كما لو كانت هروبًا جائزًا نحو الحرية التي تتعايش معها على الورق من دون

(3) المرجع نفسه.

(4) يوسف بزّي، "توقًا إلى الحياة: أوراق عباس عباس في سجون سوريا"، المدن، 26/ 5/ 2017، شوهد في 10/ 9/ 2018، في: https://cutt.us/nFzfv

(5) عباس، ص 28.

(6) المرجع نفسه.

(7) المرجع نفسه.

خوف من الرقابة"[9]. وعلى الرغم من الصراعات المرتبطة بتدوين تجاربه في السجن، فإنّ الكتابة، في النهاية، دليلٌ وافرٌ على توق المعتقل إلى الحياة.

عباس ليس وحده في اجتراره للعملية والأخلاقيات وفاعلية الكتابة والتدوين عن السجن. إنّه مثل العمري في 82 اسم، وغيره من المؤلفين الذين نوقشت أعمالهم في هذا الكتاب، فهو ليس إلّا واحدًا من بين العديد من المؤلفين في قوله إنه لا يكتب عن نفسه فحسب، بل عن مجموعة من المعتقلين. فقد قالت ذلك، مثلًا، الدباغ لقرائها في عملها خمس دقائق وحسب:

> يغلب واجبي بالتحدث عن اضطهاد النظام السوري مخاوفي من عواقب فعلتي. أشعر بأنني مكلفة بمهمة توثيق هذه الأحداث. بقدر ما هو مؤلم تسليط الضوء على الماضي، فإنه يبدو سهلًا مقارنة بحفظ أسرار الطواغيت وأن تذهب جميع معاناتنا سدى [...] يتعب القلم قبل أن أتمكن من وصف كل تفاصيل ما حدث وكل ألم شعرت به عندما اعتقلني ذلك النظام الشرير[9].

تؤكّد الدباغ، كما هو الشأن في الحتمية السردية لماهر عزّار في سرده للإذعان والتعذيب الاستثنائيين، مرة تلو الأخرى، من أجل السعي لتحقيق العدالة، أنّ عليها تسجيل تجربتها التي تمثّل دليلًا على انتهاكات حقوق الإنسان التي عانتها. واستحضارًا لفكرة الكتابة وسيلة لـ "الوضوح الجماهيري"، تدعو إلى الاعتراف بمذكراتها في السجن سجلًّا وثائقيًا، عملًا أدبيًّا مقاومًا يشارك "في إعادة تعريف الذات والفرد من منظور المشروع الجماعي والنضال" في مواجهة النظام السوري[10]. وعلى الرغم من إدراكها ضرورة التمسك بحقها في السرد ضدّ "الانتهاكات" العديدة لحقوقها الإنسانية، فإنّها، مثل كثيرين، تقرّ بأن كتابة تفاصيل تجربتها كاملة أمر محال[11].

---

(8) المرجع نفسه.

(9) Heba Dabbagh. *Just Five Minutes: Nine Years in the Prisons of Syria*. Bayan Khatib (trans.) (Toronto: [n. ph.], 2007). p. 7.

(10) James Dawes. *The Novel of Human Rights* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018); Barbara Harlow. *Resistance Literature* (New York: Methuen & Co., 1987). p. 120.

(11) Joseph Slaughter. "A Question of Narration: The Voice in International Human Rights Law." *Human Rights Quarterly*, vol. 19, no. 2 (1997). p. 413.

ليست مذكرات وأوراق السجن غير القصصية، مثل مذكرات الدباغ وعباس، المكان الوحيد لمداولات المؤلفين حول الشهادة والفاعلية التوثيقية ووظيفة كتاباتهم. فمن أشعار بيرقدار إلى القصص القصيرة للجباعي، يزخر أدب السجون السوري والعربي بالإشارات والتأملات في الكتابة[12]. فبينما تصوِّر بعض الأعمال مشاهد عن عملاء النظام وهم يجبرون السجناء على كتابة الاعترافات أو الإنكارات باعتبارها شكلًا من أشكال التعذيب، يميِّز مؤلفو الأعمال القصصية وغير القصصية لأدب السجون الرغبة في الكتابة، ويصنعون منها إشكالية، في أثناء وجودهم في السجن، ويلتزمون تدوينَ تجربة السجن على الورق بوصفها تحديًا لسلطة الدولة، ووسيلةً لتوثيق تجاربهم. في أدب السجون السوري والعربي الحديث، يدعم الكتاب، ويفسدون في الوقت ذاته، فكرة الكتابة بوصفها مقاومة أو وجهة النظر التي ترى أنّ الكتابة نفسها عملٌ تحويلي أو خلاصي تحريري بحت. تثير استحضارات المؤلفين المستمرّة فعلَ الكتابة وتأملاتهم فيه، سواء من خلال التوصيفات والإشارات إلى أدوات الكتابة ومخرجاتها ومتوجاتها أو في الصوت الانعكاسي الذاتي المباشر للراوي، انتباهَ القراء إلى البنى في أعمالهم الروائية، وتشير إلى الفجوات والتحريفات والاستثناءات فيها.

ثمّة أعمال تمثل تجربة السجن، مثل القصص القصيرة لجميل حتمل والقصة التجريبية لمالك داغستاني بعنوان **دُوار الحرية**، هي ما أسميها نصوص السجن

---

(12) ينظر، على سبيل المثال، قصيدة بيرقدار بعنوان: "القصة"، في: **حمامة مطلقة الجناحين** (بيروت: دار مختارات، 1997)؛ براء الرّاج، **من تدمر إلى هارفارد: رحلة سجين عديم الرأي** (ميدلتاون، ديلاور، [د. ن.]، 2016)؛ كما ورد في الفصل الرابع؛ الجباعي، "مذكرات برميل"، في مجموعته: **أصابع الموز** (دمشق: وزارة الثقافة، 1994)، كما في الفصل الثاني؛ ينظر أيضًا عرض الكتابة في: مصطفى خليفة، **القوقعة** (بيروت: دار الآداب، 2008)، كما هو مذكور في الفصل الخامس. تمكن رؤية إشارات إلى الكتابة في كل مكان في رواية: حسيبة عبد الرحمن، **الشرنقة** ([د. م.: د. ن.]، 1999)، ولا سيّما في تصوير شخصية تهامة في يومياتها. هناك مؤلفون، مثل: حسيبة عبد الرحمن في قصتها القصيرة "خطابات من غرباء"، في: **سقط سهوًا** ([د. م.: د. ن.]، 2002)؛ روزا ياسين حسن، **حراس الهواء** (بيروت: دار الكوكب، 2009)؛ إبراهيم صموئيل، "العيون المشرعة"، في: إبراهيم صموئيل، **رائحة الخطو الثقيل** (دمشق: دار الجندي، 1990)، يدمجون في أعمالهم آثار فعل الكتابة باعتبارها أداة تأطير أو عنصرًا متكاملًا في حبكة القصة، وهكذا يلفتون الانتباه إلى أهمية الكتابة بالنسبة إلى السجناء وسيلة للمقاومة والتواصل مع العالم الخارجي.

ما وراء السرد، إنها نصوصٌ تقدِّم حضورًا كليًّا في الكتابة حول الكتابة، أو إشارات إلى فعل الكتابة واستحضاره واستجوابه ضمن رواية خيالية مرتبطة بتمثيل تجربة السجن[13]. في الأدب العربي الحديث عمومًا، تنامى ما وراء السرد منذ التحول التجريبي في منتصف الستينيات، ونشأ مباشرةً استجابة للقمع السياسي للأنظمة الاستبدادية ما بعد الاستعمار في المنطقة[14]. انبثق ما وراء السرد في الأدب العربي من ظاهرة الاعتقال ومعالجتها، وفي الوقت ذاته بحثَ في العلاقة بين السجن والكتابة، ليس بصفتها عملًا إبداعيًا فحسب، بل بصفتها عملًا تمثيليًا أو تصويريًا أيضًا. إن أعمال ما وراء السرد، على حدِّ تعبير باتريشيا واو، "تلفت الانتباه، منهجيًا وبوعي ذاتي، إلى مكانتها بوصفها أعمالًا فنية من أجل طرح أسئلة حول العلاقة بين الواقع والخيال"[15]. وتؤدّي هذه الميول إلى ما وراء السرد أيضًا إلى زعزعة استقرار تأثيرات الحقيقة السردية والإغلاق، فضلًا عن المساعي نحو الشفافية السردية التي تكون مهيمنة بالضرورة في تقارير حقوق الإنسان.

## أدب ما وراء السرد السّجني في الأدب العربي والسوري

يعكس نصّان من النصوص التأسيسية لأدب السجون العربي الحديث هذه الميول إلى ما وراء السرد. ففي روايتَي الروائي المصري صنع الله إبراهيم **تلك الرائحة وقصص أخرى** (1966)، والروائي السعودي العراقي عبد الرحمن منيف **شرق**

---

(13) جميل حتمل، **المجموعات القصصية الخمس** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998)؛ مالك داغستاني، **دوار الحرية** (دمشق: دار البلد، 2002).

(14) باستخدامي لمصطلح "أدب السجون ما وراء السرد" (Carceral Metafiction)، فإنّني أستلهم عمل لِندا هتشيون عن "ما وراء السرد التاريخي الجغرافي وما بعد الحداثة". ينظر:
Linda Hutcheon. "Historiographic Metafiction." in: Mark Currie (ed.). *Metafiction* (New York: Routledge. 2013).
تقول هتشيون إن ما وراء السرد التاريخي الجغرافي فريد من نوعه لتوبيطيقا ما بعد الحداثة، وإنّ هذه الأعمال تتحدّى شفافية الرواية الواقعية وفرضياتها، علاوةً على السرديات التاريخية. وأؤكد أنّ أدب السجون ما وراء السرد في الأدب العربي يُنتِج بصورة فريدة، وأصبح شائعًا بوصفه ردّة فعل على حقبة الدولة السلطوية ما بعد الاستعمار في سورية، وفي أماكن أخرى. وإنني أتجنب عن عمد استخدام مصطلح ما بعد الحداثة في تحليلي بسبب الجدل الدائر حول صلاحية تطبيقه على أعمال معينة حديثة ومعاصرة.

(15) Patricia Waugh. "What Is Metafiction and Why Are They Saying Such Awful Things about It?." in: Mark Currie (ed.). *Metafiction* (New York: Longman. 1995). p. 40.

المتوسط (1977)، يتخلّل فعل الكتابة السردَ باستمرار[16]. وتُعدُّ رواية إبراهيم شبه الذاتية تلك الرائحة نموذجية بوصفها حلقة وصلٍ بين التجربة الأدبية العربية من السبعينيات فصاعدًا وظهور أدب السجون العربي المعاصر[17]. كان الراوي في رواية إبراهيم قد أُفرج عنه من أحد السجون المصرية، وكان يخضع للمراقبة الروتينية، وكان ينبغي له التزام حظر التجول والتوقيع في دفتر ضابط الشرطة كل مساء. في حالة الأَسْر خارج السجن، لم يكن عاجزًا جنسيًا فحسب، بل ما عاد قادرًا على الكتابة أيضًا. وقد حلّ تدوين اسمه في سجل السلطات محلَّ أشكال كتاباته الأخرى جميعًا[18]. ومع ذلك، يقدّم إبراهيم إلى القارئ بصيص أملٍ في وجود نص تلك الرائحة كتحفة أدبية. ويشير الانزياح في السيرة الذاتية بين راوي الرواية وموقع إبراهيم نفسه بوصفه كاتبًا وسجينًا سياسيًا سابقًا إلى إمكان كتابة نصّ في النهاية. وعلى الرغم من أن سرديته قد تكون كاشفةً وصارخة، فإنّ روايته غدت الآن، بوصفها شكلًا من أشكال الإنتاج الثقافي، بين أيدي جمهورها ليقرأها ويفسّرها.

في بداية شرق المتوسط، يُجبَر بطل منيف، رجب، على توقيع اعترافٍ بعد سنوات من المقاومة. إضافة إلى ذلك، لكي يُفرج عنه حتى يتمكن من تلقّي العلاج خارج موطنه الذي لم يرد اسمه، يجب أن يوافق على العمل مخبرًا لكتابة تقارير عن زملائه في أثناء وجوده في أوروبا. في النهاية يرفض رجب الإبلاغ عن زملائه من مواطني البلد؛ في هذه الحالة، تعني الكتابة خيانة رفاقه. وبدلًا من ذلك، يفكّر في كتابة رواية عن تجربته في التعذيب والاعتقال لفضح قمع النظام السياسي الذي يعيش في ظلّه. ويُعتقل مرة أخرى بعد أن أُجبِر على العودة

---

(16) للحصول على تحليل أكثر تفصيلًا بشأن ما وراء السرد في هاتين الروايتين، وكذلك رواية: سنان أنطون، إعجام (بيروت: دار الآداب، 2004)؛ إلياس خوري، يالو (بيروت: دار الآداب، 2002)؛ سامي الجندي، صديقي إلياس (بيروت: دار النهار، 1969)؛ ينظر:

R. Shareah Taleghani. "Writing against the Regime: Metafiction in the Arabic Prison Novel." in: Michelle Kelly & Claire Westall (eds.). *Prison Writing and the Literary World: Imprisonment, Institutionality, and Questions of Literary Practice* (New York: Routledge, Forthcoming).

(17) Sabry Hafez. "The Transformation of Reality and the Arabic Novel's Aesthetic Response." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. vol. 57 (1994). pp. 93-112.

للاطلاع على مناقشة أعمال إبراهيم المبكرة، بما في ذلك استلامها ونشرها، ينظر:

Samia Mehrez. *Egyptian Writers between Fiction and History* (Cairo: American University in Cairo Press, 1994).

(18) أتوجه بالشكر إلى نادر عثمان على توضيح ذلك.

إلى وطنه بعد اعتقال صهره، ويموت متأثرًا بجراحه التي تعرّض لها من جرّاء التعذيب. وبعد وفاته، تجمع أخته أوراقه، وتنشرها مخالفةً أمنيته الأخيرة. يبدو أن بقايا كتابات رجب المتناثرة قد جُمعت وأنتَجت العمل الذي سيصبح رواية **شرق المتوسط**. تبدو رواية منيف، مثل **تلك الرائحة**، كأنها رواية أنجبت نفسها، وهي الناتج النهائي المنشور لنضال بطل الرواية السياسي والشعري.

ويهيمن ما وراء السرد أيضًا في رواية الكاتب السوري سامي الجندي **صديقي إلياس** (1969)، ورواية الروائي اللبناني إلياس خوري **يالو** (2002)، ورواية الروائي والشاعر العراقي سنان أنطون **إعجام** (2004)[19]. توفّر هذه النصوص ونصوص أخرى من أدب السجون العربي، كما تقول باتريشيا واو، "نقدًا لأساليبها الخاصة في البناء"، وبفعلها ذلك، فإنها تدرس البنى الأساسية للروايات السردية[20]. وعلى الرغم من أن واو مهتمة أساسًا بالأعمال الروائية التي يبدو فيها المؤلف متطفلًا على النصّ بوصفه راويًا يعكس ذاته، فإن ما وراء السرد يتضمّن أيضًا إشاراتٍ غير انعكاسية للكتابة، مثل استخدام الخطابات والمجلات واليوميات، إما في محتوى السرد وإما في الأطر البنيوية، كما يظهر في قصة حتمل القصيرة **أبو صالح**.

وعلى نحوٍ متميّزٍ من باتريشيا واو، يجادل مارك كوري بأنّ ما وراء السرد هو "حديثٌ حدودي" – حديثٌ "يضع نفسه بين الخيال والنقد، ويأخذ الحدود موضوعًا له"[21]. ومن خلال زيادة وعي القارئ بـ "شروط بناء المعنى" في السرد، يُنتج ما وراء السرد مساره الخاص للنقد الذاتي[22]. هذه القدرة على التفاوض النقدي حول معضلات التمثيل والنقد هي التي تمنح ما وراء السرد القوة الفريدة لكشف المحو والتناقضات المحتملة التي ينطوي عليها التصوير المكتوب لتجربة الاعتقال الحية. وتتعارض الوظيفة النقدية لما وراء السرد كخطاب حدودي مع

---

(19) يمكن أن نضيف إلى هذه القائمة رواية: جمال الغيطاني، الزيني بركات (بيروت: دار الشروق، 1994؛ [1974])، التي تشير أيضًا إلى التعذيب والاعتقال، ويمكن عدّها عملًا من أعمال ما وراء السرد التاريخي الجغرافي من منظور هتشيون.

(20) Waugh, p. 40.

(21) Currie (ed.), p. 2.

(22) Ibid., p. 15.

التأكيد على الوضوح في الحتمية السردية التي تُعدّ أساسية لبناء مزاعم الحقيقة في خطاب حقوق الإنسان[23].

## ما وراء السرد والمنفى

كتب الصحافي والسجين السياسي السابق جميل حتمل في دمشق، عام 1983، قصةً قصيرةً بعنوان **انفعال ثلاثة: درج الأيام المنفردة**. وفي النصّ الثالث والأخير من مجموعة الحكايات المترابطة، تصوِّر قصة حتمل راويًا يواجه عبث فعل الكتابة الذاتية "أنا الرجل الذي يفتح نفسه ورقة بيضاء بسذاجةٍ مطلقة. فلا يجد أخيرًا إلّا السواد معلنًا نفسه فوق بياض الورقة"[24]. يكتب الراوي نفسه كأنّه صفحة فارغة، صفحة سرعان ما تغطيها وتغمرها الكلمات بحيث تندمج الكتابة في رقعة سوادٍ واحدة يستحيل تمييزها، متأرجحًا من خطاب الراوي المنفصل بصيغة المتكلم إلى صوت شخصية أنثوية غائبة (وهو عنصر متكرِّر في عمل المؤلف كلِّه، كما هو الشأن في أعمال بيرقدار وداغستاني)، ثم إلى تأملاته المجردة حول علاقته بـ"الآخر"، إلى تأملاته حول الكتابة، تشير **درج الأيام المنفردة** إلى قدرة حتمل على تقديم توليفة من مجازات السجن والكتابة والمنفى في قصة قصيرة واحدة. يتحدث الراوي من مكانٍ أو موقع غامض في بداية القصة. أيخاطب قارئه من زنزانة انفرادية أم من مكان نفي داخل وطنه أم من منفى انفرادي خارج تلك الحدود؟ أم أنه موجودٌ على الدرج الدقيق الواصل بين المنفى والسجن أو ما قبلهما أو بعدهما؟ ثم تتكشف الإجابة، جزئيًا، في خاتمة القصة.

تدلّ **درج الأيام المنفردة** على الثالوث الموضوعي المؤلَّف من: الكتابة – السجن – المنفى، الذي لا يظهر مرارًا وتكرارًا في قصص حتمل القصيرة فحسب، بل في تاريخ حياته أيضًا. وُلد حتمل عام 1956 في دمشق، وبدأ كتابة القصص القصيرة في وقتٍ مبكر من حياته، وعمل لاحقًا صحافيًا، وتعرّض للسجن في عام 1982 مدة قصيرة، أربعة أشهر، بسبب عضويته في حزب العمل الشيوعي

(23) ينظر الفصل الثالث للاطلاع على مناقشة مفهوم ادعاءات الحقيقة مع الإشارة إلى تمثيلات التعذيب والحتمية السردية.

(24) حتمل، ص 78.

السوري. وأفرج عنه قبل انتهاء مدته بسبب مشكلة في القلب تفاقمت كثيرًا نظرًا إلى أوضاع اعتقاله السيئة. وقبل وقتٍ طويل من أزمة اللاجئين السوريين بعد عام 2011، بدأ حتمل حياة المنفي المتجوِّل، حيث عمل صحافيًا في كبرى الصحف العربية، وكان يكتب من لبنان وفرنسا وقبرص وأماكن أخرى. خضع لعمليات عدة في القلب في باريس خلال الثمانينيات وأوائل التسعينيات، لكنه توفي لاحقًا في المنفى في مستشفى باريسي عام 1994.

يقول عبد الرحمن منيف، في مقدمته لقصص حتمل التي جُمعت في عقب وفاته، إن قصصًا مثل **درج الأيام المنفردة** وسيرة حتمل الذاتية تقدِّم صورةً موجزة عن المرحلة التاريخية التي عاش فيها[25]. يتكرّر مسار حياة حتمل، وتعيد قصصه القصيرة تمثيل نمطٍ مألوف جدًّا لأولئك المنخرطين في السياسة السورية المعارضة طوال العقود الخمسة الماضية. ويُظهر تاريخ حياة المؤلف وأعماله معًا بصورة قاطعة أنّ السجن والنفي هما "وجهان لتجربة الاضطهاد"[26]. وتُظهر قصته القصيرة أنّ أدب السجون يمكن أن يُفهم من نواح عديدة بوصفه أدب المنفى، بل يجب أن يُفهم كذلك. في حين أنه يمكن النظر إلى السجن بعبارات بسيطة مثل "المنفى الداخلي"، فإنّ "حزن الاغتراب الكابح" المتأصِّل في تجربة المنفى يشير إلى "الموقع المعقد والمتناقض للمنفى بوصفه فضاءً للتحرّر وسجنًا من نوع ما"[27].

ومن المفارقات، بالنسبة إلى كثيرٍ من الكتّاب، أنّ تجربة المنفى، مثل تجربة السجن، تُنتج هويات معقدة تصوَّر من خلال استراتيجيات سردية مبتكرة[28]. وبما أنّ تجارب المنفى والاعتقال هي تجارب جسدية وسياسية وتاريخية فإنّها كثيرًا ما تتطابق في تعبيراتها الجمالية، وفي ملابساتها وآثارها، ويوازي بعضها

---

(25) عبد الرحمن منيف، "المقدمة"، في: حتمل، ص 6.

(26) Kofi Anyidoho, "Prison as Exile·Exile as Prison: Circumstance, Metaphor, and a Paradox of Modern African Literatures," in: Kofi Anyidoho (ed.), *The Word Behind Bars and the Paradox of Exile* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1997), p. 3.

(27) Ibid., pp. 2, 11.

(28) Ella Shohat, *Taboo Memories, Diasporic Voices* (Durham, NC: Duke University Press, 2006), p. 308.

بعضًا، ويحاكيه ويختلط معه. يمثّل السجن والمنفى، في معانيهما الحقيقية والمجازية، وسيلتين للعقاب تتخذان شكلًا من أشكال الإبعاد ونزع الألفة والاغتراب. السجن منفى، حيث يُطرد المعتقل بالقوة ويختفي، وغالبًا ما يُبعد من المجال البصري العام، لكن ليس من ذاكرة الأمة. مع ذلك، يبقى السجين داخل حدودها، ويكون مهجورًا ومحبوسًا في عزلة انفرادية. قد يصبح المنفى شكلًا آخر من أشكال الاعتقال: حيث يُطرد أو يُجبر المنفيُّ على ترك أرض بلاده، ويمكن أن يُسجن الشخص المنفيُّ من خلال التهجير الأبدي، وعبر التأجيل المستمرّ لحلم العودة وغياب كل ما هو مألوف. المنفيُّ مثل السجين السياسي، يوصف بأنّه "شخص متهم" على حدّ تعبير منيف، لكن غالبًا ما تظلّ التهمة الدقيقة غامضة أو غير واردة أو غير معروفة في قصص حتمل القصيرة[29].

يرى منيف الحزن أو الكآبة موضوعًا رئيسًا في قصص حتمل القصيرة[30]. وعلى الرغم من الطاقة السلبية لهذا الحزن أو الكآبة الدفينة، فإنّه يشير أيضًا إلى القدرة التعويضية والإنتاجية المحتملة لرواياته: "يرى جميل الحياة طينًا وبؤسًا. وما دام الأمر كذلك، فإنّ الخلاص كان حتميًا، وإنّ وجود الناس الذين ينقذون الآخرين أمرٌ لا مفرّ منه لأنّهم خُلقوا لهذا الغرض"[31]. وبالتأمل في سيرة حتمل الذاتية وعلاقتها بقصته القصيرة، يقول منيف إن مآسي الحياة تدفع الناس حتمًا إلى العمل وتحمّل الألم والمعاناة لجعل الحياة جديرة بالعيش من أجل جماعة أو مجتمع أكبر. وتعكس تأملاته حول الإمكانات التعويضية لحزن حتمل الفكرة القائلة إنّ المنفى، مثل تجربة السجن، يمكن أن يتيح مساحةً للإنتاج الإبداعي المتجاوز أو الهدام على الرغم من الاضطرابات الجسدية والنفسية، أو ربما بسببها. يرى المنفي "العالم بأسره أرضًا غريبة"، ومن ثمّ، مثله مثل المعتقل المُبعَد من عالم مألوف، يملك المنفي إمكان الوصول إلى "أصالة الرؤية"[32]

(29) عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى (بيروت: دار الفكر الجديد، 1992)، ص 85.

(30) لتوضيح هذه النقطة، يرسم منيف رابطًا مباشرًا بين حتمل والشاعر العراقي المنفيّ بدر شاكر السياب. ينظر: منيف، المقدمة، ص 8-9.

(31) المرجع نفسه، ص 12.

(32) Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000), p. 186.

وابتكارها، والحفاظ عليها. على الرغم من إدراكنا لعالمَين أو أكثر على الأقل، فإن المنفى لديه "تعدّدية في الرؤى" تلك التي "تؤدّي إلى وعي بأبعاد متزامنة"، وهو وعي "طباقي" (Contrapuntal)، كما يذكّرنا إدوارد سعيد[33].

غير أنّ سعيد يحذر من أي احتفاء بـ "منافع المنفى كعنصر تعويضي" بصورة كليّة؛ إنّه يذكرنا بأنه يجب علينا ألّا نغفل عن العواقب الحقيقية والمأساويّة للاعتقال السياسي، حتى في أثناء تمجيد التدخلات الجمالية لأدب السجن والمنفى، وهي الفكرة القائلة إنّ أحد أشكال "السحر يمكن ربطه بشخصية (الكاتب المنفي)"، أو إنّ تمجيد "المنفى المجازي" يمكن أن يقلّل من "حقيقة الرعب والخسارة اللذين يعانيهما مَن لاذوا بالفرار للنجاة بحياتهم"[34]. وبالنسبة إلى الكاتب النيجيري كريس أباني، فإنّ حديث المنفى وحالته يتحدثان عن "جدلية معقّدة" تشير إليها ثنائيتان سائدتان. فهناك من "يحتفي بالمنفى بوصفه تعويضًا"، ويرى أنّ "المنفى شرطٌ حيويّ للكتابة، وشكلٌ من الاغتراب الذي ينتج منه عقل مزدوج التفكير"[35]. وفي هذه الحالة، يميل معتنقو هذا "الجانب الإيجابي، وحتى المتفائل، من النقاش" إلى "الاحتفاء وإضفاء الطابع الرومانسي على حالة المنفى، ورفع المنفي إلى مكانة نبيلة"[36]. على الرغم من أنّ سعيد يحذّر من النظر إلى المنفى بوصفه جماليات احتفالية بالإنسانية، فإنّه يلمّح إلى "الفائدة الرومانسية" لحالة المنفى نظرًا إلى تأكيده أن المنفى نفسه هو "عنصر قويّ من عناصر الثقافة الحديثة، بل ثريّ أيضًا"[37]. تعكس فكرة أن المنفى عنصر ثري، الفكرةَ المزعجةَ

---

(33) Ibid.

(34) Michael Hanne, "Creativity and Exile: An Introduction," in: Michael Hanne (ed.), *Creativity in Exile* (Amsterdam: Rodopi, 1994), pp. 4-5.

(35) يستشهد أباني بكلٍّ من هومي بابا (Homi Bhabha) وأرجون أبادوراي (Arjun Appadurai) وسلمان رشدي في هذا المضمار. ينظر:

Chris Abani, "Resisting Anomie: Exile and the Romantic Self," in: Hanne (ed.), *Creativity in Exile*, p. 22;

ينظر أيضًا فصل "تفاهة المنفى" في:

Zeina G. Halabi, *The Unmaking of the Arabic Intellectual: Prophecy, Exile, and the Nation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017).

(36) Ibid., p. 22.

(37) إدوارد سعيد، كما ورد في: Abani, p. 23. يقول سعيد: "المنفى غير قابل للفهم من الناحية الجمالية، ولا الإنسانية: في الغالب، يجسّد أدب المنفى معاناةً ومأزقًا نادرًا ما يتعرّض لهما كثيرٌ من

أن لقصص السجن، كما يخبرنا بطل رواية سامي الجندي صديقي إلياس ساخرًا، ميزة خاصة تجعلها "مثيرة" أو "رائعة" لجمهورها على نحو خاص[38].

إن مناقشة أباني للجانب "المتشائم" من هذه الثنائية في خطاب المنفى قاتمة ومقتضبة، وهي بمنزلة تذكير بالاعتراف بتعقيدات القدرات "التعويضية" لأدب السجون وتورطها، وارتباطها المباشر بالمعاناة والتضحيات التاريخية لأولئك الذين تحمّلوا أسوأ الأوضاع الممكنة في السجون. ويتّسم هذا الجانب السلبي لخطاب المنفى بالعنف والموت والدمار، ويمكن ملاحظة ذلك في المثال المأساوي لانتحار الشاعر الجنوب أفريقي المنفي آرثر نورتج (Arthur Nortje)، وفي موت حتمل في باريس عام 1994[39]. وهكذا، ينبّهنا أباني إلى أنّ علينا دائمًا التشكيك في "شذوذ الرومانسية" عندما يتعلق الأمر بأيّ قيمة ثقافية ممنوحة للمنفى[40].

يسلّط منيف الضوء، في مسعاه لتقديم مقدمة رثائية، على احتمالية وجود عزاء يتردّد صداه في الوجود الفعلي لأعمال حتمل المجمّعة وإنتاجها ونشرها. بالنسبة إلى منيف، فإن معاناة حتمل وسجنه وغربته في المنفى تتذكرها وتخلدها حقيقة أنّه كتب، وأنّ قصصه تُتداول بعد وفاته بوصفها قطعةً فنية أدبية. مع ذلك، بين قطبَي السجن والمنفى، في الفضاءات الغامضة لقصصه، يطرح حتمل فكرة الخلاص المحتمل الذي أحدثته عملية نشر كتاباته القصصية ويقوّضها. يكتب عن المنفى والسجن بوصفهما متشابكين في صنع الكتابة ومن خلالها، ولكن بالنسبة إليه تكشف تلك الكتابة دائمًا عن طبيعتها العرضية وتزوّدنا بقصة تحذيرية. ولا تُصوَّر الكتابة أنها حتمية سردية تصاحب مطالبات حقوق الإنسان فحسب، ولا تُبرز بوصفها مسارًا واضحًا للهروب العقلي أو العاطفي أو وسيلة

---

= الناس في المقام الأول، لكنّ التفكير في المنفى الذي يقدّم لنا هذا الأدب على أنه مفيد للإنسانية هو تسخيف للتشوهات والخسائر التي يلحقها بمن يعانونها، وللخرس الذي يستجيب به لأيّ محاولة لفهمه على أنّه مفيدٌ لنا. ينظر: إدوارد سعيد، **تأملات حول المنفى ومقالات أخرى**، ترجمة ثائر ديب (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2007)، ص 174.

(38) الجندي، ص 67.

(39) Abani, p. 23.

(40) Ibid., p. 24.

للمقاومة، بل تستطيع أيضًا في حدّ ذاتها أن تختلط في مساحة أخرى من النفي أو الاعتقال حيث تصبح الكتابة عن المنفى دائرة مغلقة أو متاهة لا مخرج منها[41].

ومن اللافت للنظر أنّ العديد من القصص التي يزيد عددها على الستين ضمن مجموعات حتمل الخمس لا تصف وصفًا مباشرًا الأوضاع المادية الدقيقة أو الأحداث أو الأحوال داخل جُدُر السجن[42]. ومثلما لا يصوّر صموئيل التعذيب أو السياسة مباشرة في كتاباته القصصية، فإنّ حتمل غالبًا ما يستحضر في قصصه إشاراته إلى السجن بصورة مقتضبة أو تلميحًا[43]. بدلًا من ذلك، يهيمن على قصصه القصيرة في كليّتها دائمًا صوت التساؤل الذاتي والتشكيك الذاتي للراوي الذي يتأمل في كلّ من إحساسه بالعزلة، ودوره بوصفه شخصًا كاتبًا يروي حكاياتٍ مبعثرة تُقدَّم إلى مخاطَبٍ مجهول، وإلى قرائه. ويطفو هذا الصوت وكلُّ ما فيه من إحجام ارتيابي ما وراء سردي إلى السطح من جديد في كلّ مكان، ويربط بين القصص المكتوبة أو المنشورة من أواخر السبعينيات إلى عام 1994[44].

تختلف مجموعته القصصية الأولى **الطفلة ذات القبعة البيضاء** عن المجموعات الأخرى في أنّ القصص مُيِّزت بالتاريخ فحسب، ويُفترض أنها

---

(41) كذلك أتوجه بالشكر إلى نادر عثمان لتوضيح هذه النقطة في ملاحظاته على المسودة الأولية من هذا الفصل.

(42) حصلت على اقتباسات قصص حتمل من أعماله المجموعة والمنشورة في مجلد واحد عام 1998 **المجموعات القصصية الخمس**. وهناك، بالطبع، استثناءات عديدة لهذا التأكيد، بما في ذلك قصص مثل "الشرطي". كانت القصة الأطول التي تصور السجن مباشرةً ضمن مجموعته الأخيرة بعنوان حدث منذ اثني عشر عامًا. ما أقصده هنا ليس القول إنّ السجن ليس محط تركيز كتابات حتمل، بل إن تجربة السجن في قصصه غالبًا ما تُكتب وتُصور على نحو غير مباشر، وفي بعض الحالات بصورة ثانوية، من خلال الحالات النفسية وذكريات شخصياته ورواته، أو من خلال تصوير الشخصيات خارج السجن. يقدّم عددٌ قليلٌ جدًا من القصص التي وقعت داخل السجن، على سبيل المثال، وصفًا ماديًا لمساحة السجن.

(43) ينظر الفصل الثاني للتعرّف إلى مناقشة غياب السياسة في قصص إبراهيم صموئيل القصيرة.

(44) نشر حتمل أربع مجموعات من القصص القصيرة قبل وفاته، وهي **الطفلة ذات القبعة البيضاء** (1981)، **وانفعالات** (1985)، **وحين لا بلد** (1993)، **وقصص المرض، قصص الجنون** (1994). ونُشرت مجموعته الخامسة **سأقول لهم فحسب** في المجموعة الكاملة من أعماله التي ظهرت في عام 1998، بعد أربع سنوات من وفاته.

كُتبت أساسًا في دمشق، وهناك عددٌ قليل جدًا من إشارات الوعي الذاتي - إن وجدت - إلى ممارسة الكتابة من جانب رواته بضمير المتكلِّم[45]. مع ذلك، يتخلّل الشعور بالغربة والتغريب (Defamiliarization) قصص هذه المجموعة الأولى وما يتبعها، وتُعرض الشخصيات، كما لو كانت فعلًا في المنفى داخل حدود الوطن، على أنّها تشعر بوجودها "خارج المكان"، ولديها إحساسٌ بـ"الحرمان الذي يشعر به المرء بسبب عدم الوجود مع الآخرين في الموطن الجماعي"[46]. وبالنسبة إلى حتمل، يبدأ النفي داخل تجربة السجن حتى قبل الاعتقال، ويُتوقّع أنّ الاغتراب الذي تعيشه شخصياته حتى وهي في وطنها، ستشعر به في منفاها الخارجي.

إضافة إلى ذلك، تؤطَّر أغلبية قصص حتمل باستمرار بالتهديد وخوف الاعتقال من جانب أبطال تلك القصص. ففي القصة الأولى "السير بخطوات بطيئة"، يقدِّم الراوي الغربة في المنفى على أنها سياسية أو جنسية أو رومانسية عندما علم باعتقال رفاقه، بينما أخفق، في الوقت ذاته، في الحفاظ على حوارٍ حميم مع حبيبته. يبدو أن رُواته وأبطاله مسجونون بسبب أوضاع لا مفرّ منها. ويشهد القارئ أيضًا على الاغتراب الذي يعانيه ناشط سياسي محبط (كما في قصة "يومٌ ليس عاديًا تمامًا في حياة مواطنٍ ليس عاديًا تمامًا")، وعلى تصوير إخفاقٍ آخر لعلاقة رومانسية بسبب غياب الانسجام في رؤية الالتزام السياسي بين رجلٍ وامرأة، وغياب الرجل لاحقًا بسبب اعتقاله (كما في غابة البنفسج).

---

(45) "التغريب" مصطلح مفتاحي استخدمه الشكلاني الروسي فيكتور شكلوفسكي (Viktor Shklovsky)، الذي يرى أنّ الغرض من الأدب هو "جعل الأشياء غير مألوفة، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة طول عملية الفهم وصعوبتها". ينظر:

Joseph W. Childers & Gary Hentzi. *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism* (New York: Columbia University Press, 1995).

والتغريب هو العنصر الأساس لاستخدام حتمل لما وراء السرد. التغريب مصطلح أدبي يُستخدم لوصف تقنية تُطبق في الأدب لجعل الأشياء التي نعرفها جيدًا تبدو غريبة أو مختلفة بطريقة تثير التفكير والتأمل. الهدف من هذه التقنية هو حثّ القرّاء على رؤية الأمور من منظور جديد وإشعارهم بالتفاصيل والجوانب التي قد تفوتهم في الواقع أو يتجاهلونها، وتُستخدم هذه التقنية لتحقيق تأثير فني وتوسيع فهم القارئ للعالم من حوله. (المترجم)

(46) سعيد، ص 177، 180.

يقدّم حتمل التأملات الحزينة لشابٍ يعترف بالألم الذي سبّبه لعائلته بينما كان هاربًا من السلطات الأمنية، ثم يُلقى القبض عليه، ويُعتقل أمام أعينهم في قصة "بقع شوكولاته". يستحضر إحساس الراوي الصارخ بالاغتراب وعبثية الحياة في قصته القصيرة **الطفلة ذات القبعة البيضاء**. وفي هذه المجموعة الأولى، يظهر تصوير مباشر للسجن في ثلاث قصص فحسب. يصف حتمل في "الغرفة أسفل الدرج" كيف يصبح شابٌّ ساذجٌ وصل توًّا إلى دمشق مسيّسًا بعد اعتقاله وتعذيبه بسبب النشاط السياسي لابن عمه. ويصوّر في قصة أخرى بعنوان "الشرطي" شرطيَّ مرورٍ مسجونًا بتهمة الرشوة. وفي "عشب أخضر رقيق على ساتر ترابي"، يكون الراوي في حالة تأملٍ في ذكرياته، ولا يدرك القارئ أنه في السجن حتى منتصف القصة.

في مجموعته الثانية، **انفعالات** (التي تتضمن **درج الأيام المنفردة**)، وفي المجموعات اللاحقة التي كتبها في أثناء وجوده في المنفى خارج سورية، **عندما لا يوجد بلد**، **قصص المرض**، **قصص الجنون**، **سأخبرهم**، يظهر الرواة مرارًا وتكرارًا ليصوّروا على نحوٍ غير مباشرٍ تجربةَ السجن كمنفى والمنفى كسجن. وفي العديد من القصص، يرتبط تصوير هذه التجارب بالتأملات الانعكاسية الذاتية في الكتابة، والتشكيك في فعل الكتابة نفسه. ويصبح استخدام هذا الشكل الانعكاسي بارزًا ومعقدًا بصورة متزايدة مع الاطلاع على أعماله. في قصص حتمل القصيرة، يتطابق مفهوم ما وراء السرد كحديث حدودي يلفت الانتباه إلى العلاقة المضطربة بين الخيال والواقع مع بعض الآراء المفهوميَّة عن المنفى؛ إذ يسنّ المنفى الشرط الحدودي نفسه لما وراء السرد. وإذا كان المنفى موجودًا في "المنطقة المحفوفة المتمثّلة بعدم الانتماء"، فإنّ مخاطر عدم الانتماء، بالنسبة إلى حتمل، تنعكس في استجوابه الخاص به حول أهمية فعل الكتابة وفائدته وعبثيّته[47].

توجد اختلافات شديدة في قصص ما وراء السرد عند حتمل؛ حيث تمرّر آثار الكتابة وتذكيراتها كعملٍ أو ممارسة أو تحفة فنية في جميع أنحاء المجموعات

(47) المرجع نفسه، ص 177.

القصصية، وتطفو إلى السطح لربط فكرة السجن كمنفى والمنفى كسجن من خلال اغتراب الراوي عن كتابته أو عملية السرد أو اغترابه عن قطعة فنية من الكتابة. وتظهر الكتابة في مجموعته الأولى بوصفها فعلًا أو موضوعًا أو بوصفها إطارًا سرديًّا بصورة متكررة، وفي الحالتين يمكن ربط الكتابة بالسجن. وفي إحدى القصص، يُجبر سجين، مثل رجب في **شرق المتوسط**، على توقيع اعترافٍ، وفي قصة أخرى، يشعر ضابط معتقل بالأسى من جرّاء فقدان دفاتره الشعرية[43]. ويقدّم حتمل في قصصه الأخيرة خاصةً رواةً يجتاحهم قلقٌ شديدٌ من أنّهم قد يخبرون أو يكتبون قصةً بطريقة خاطئة أو قد يقدّمون الحقائق بصورة غير صحيحة لجمهورٍ غير معروف. إنهم يروون قصصهم على أي حال، حتى إن كانت نهاية القصة غير واضحة أو غامضة، أو إن ظلّ الرواة بعيدين عن الاستنتاجات التي توصلوا إليها. ويلمح هذا التركيز إلى كيفية سرد القصة، وإلى الجوانب الشكلية للتأليف، إلى نوع من إعطاء امتياز للشكل على حساب مضمون القصة؛ يجب أن تتحدث شخصيات حتمل، لكنها تلفت الانتباه باستمرار إلى مشكلة الدقة والأصالة في قصصها.

---

(48) الإشارات إلى ما وراء السرد في نصوص حتمل كثيرة جدًّا ولا يمكن ذكرها هنا. ومع ذلك، هناك مثال آخر عن موضوع الكتابة هو التعهد غير الواقعي الذي كتبه مستأجر يتنازل فيه عن حقوقه في شركة أسمنت غير أخلاقية، والإفادة الرسمية التي كتبها رجل يدعي أنّه لا يعرف أن المستأجر كان متورطًا في السياسة في منزل طيني في حي العمارة. أيضًا في ختام قصة **الغرفة تحت الدرج**، أجبر ضباط الأمن طالبًا تعرّض للضرب على كتابة تقرير أحد المخبرين وتوقيعه. يقدّم حتمل مشهدًا مألوفًا لسجين يُجبر على كتابة اعتراف - لتسجيل جرمه في شكل رسمي ولإبلاغ من حوله. مع ذلك، في واحدة من الصور القليلة للمقاومة القوية في قصص المولف، لا يكتب الطالب عن ابن عمه، بل يكتب عن نفسه فحسب. وفي هذه الحالة وفي قصة أخرى **الأسرّة البيضاء** التي تصوّر مخبرًا يكتب التقارير عن زملائه السجناء، يقارن حتمل القدرات التدميرية للكتابة الرسمية أو السلطوية بمجازات الكتابة التي تصوّرها وتجسّدها رواياته. في **الغرفة تحت الدرج**، يقاوم الطالب الذي يُجبر على توقيع الاعتراف تلك القدرة التدميرية بالتزام الصمت عن ابن عمه. في قصة **الشرطي**، يلجأ الضابط إلى كتابة الشعر، ويحزن بسبب فقدان دفاتر ملاحظاته التي أُخذت منه في أثناء وجوده في السجن. إن فقدان القدرة على الكتابة في دفاتر ملاحظاته يتسبب في إصابة ضابط الشرطة سامي بالانهيار، وفي نهاية القصة، فور الإفراج عنه، يبدأ بالكتابة على جُدُر منزله، "مهيّنًا الرقيب والشرطة والحكومة والسيارات". ينظر: حتمل، ص 64. قد يُنظر إلى الكتابة في هذه القصة على أنها من أشكال المواجهة المباشرة لفساد الدولة، لكن فقدان القدرة على الكتابة يُنذر أيضًا بالجنون الذي يكاد يصيب الشخصية الرئيسة.

في بداية مجموعة حتمل الثانية انفعالات، تُروى القصص الثلاث الأولى، بما فيها انفعالات ثلاثة: درج الأيام المنفردة، بطريقة مجزأة على نحوٍ متواصل خلال الجزء الأكبر منها، على لسان راوٍ مجهول بصيغة المتكلّم. وتشير القصص الثلاث بصورة خاصة إلى الطرائق التي يربط بها حتمل بين المنفى والسجن وفعل الكتابة[49]. في انفعال 1: غرفة، يصف الراوي، متحدثًا بوضوح من مكان ما خارج السجن، روتينَه اليومي وضجره وإحساسه بالاغتراب من العزلة. ومؤكّدًا حقيقة أنه وحيد وغريب في هذه المدينة، وأنّه صادق، يتخيّل نفسه متحدثًا إلى امرأة مجهولة الهوية يراها في مقهى. يقول لها إنه سيتحدث عن "العسكر والزنزانات تحت الأرض والأصدقاء الغائبين أو الهاربين رغمًا عنهم، مثلي تمامًا"[50].

تؤطّر قصته الأولى الراويَ الذي يتحدث من منفاه الجغرافي، حيث يغمره إحساس بالغربة والتوق إلى الوطن. لا يريد الراوي التحدث عن سياسة القسوة التي هرب منها هو وآخرون فحسب، بل يرغب أيضًا في التحدث إلى امرأة (أو أي شخص) عن حبّه لمدينته الأم ومحبوبته التي تنتظره هناك وأخته الصغيرة وكتبه و"قصاصات الورق والجرائد المتناثرة فيها"[51]. وتتحول خاتمة القصة فجأة إلى صيغة ضمير الغائب؛ يوصف الراوي بأنه يعود إلى غرفة رمادية وحده، يستلقي على سرير قديم، ويتنهد بطريقة لا تمكن السيطرة عليها[52]. على الرغم من الإشارة إلى فعل الكتابة بطريقة غير مباشرة "قصاصات الورق" في القصة الأولى هذه، فإنّه يسلّط عليها الضوء مع تركيز أكبر في القصتين التاليتين.

أما الجزء الأول من انفعال 2: كوة، فإنّ حتمل يؤطّره على شكل رسالة يخاطب فيها الراوي بضمير المتكلم امرأةً غائبة تحادثه، ويمنحنا انطباعًا مباشرًا

(49) المجموعة مقسّمة ثلاثة أجزاء بعنوان انفعالات والناس والدول. وهناك أربع قصص في الجزء الأول، ثلاث منها نوقشت هنا والرابعة بعنوان ابقَ هذه الليلة، هذه الليلة فقط التي يمكن ربطها بالقصص الثلاث السابقة باستخدام الراوي المجهول نفسه بصيغة المتكلم. لم أُدرج مناقشة ابقَ هذه الليلة لأنها لا تشير إلى الكتابة، وهي لا تتحدث بوضوح، مثل القصص الأخرى، عن الرابط بين الكتابة والنفي والسجن.

(50) حتمل، ص 73.

(51) المرجع نفسه.

(52) المرجع نفسه، ص 74.

بأنه يتحدث من مكانٍ بعيد، ربما من مدينة أجنبية، حيث يسأل قارئه: هل تمطر حيث هي؟ مع ذكر المطر المتواصل في موقعه الحالي. ثم يمضي واصفًا رحلةً في الريف قام بها مع صديق ما، ويُعرب عن توقه إلى سماع أخبارها، ويعِدها أنّه سيزورها قريبًا. وانعكاسًا لـ **انفعال 2: غرفة**، تنتقل الفقرة الختامية القصيرة من هذه القصة إلى صيغة ضمير المخاطب. ثم يُكشف عن وجود الراوي في السجن، وليس في مدينة أجنبية أو بعيدة، بينما هو ينظر "من كوّة زنزانة السجن الضيقة"[53].

تمتزج هنا تجربتا الراوي في المنفى والسجن في تجربة واحدة[54]. وتمنحنا القصة، في بدايتها على الأقل، إحساسًا بأن الراوي ليس في السجن، بل خارج البلاد. وتظهر الكتابة كأداة بنيوية من خلال حقيقة أن جسم القصة، باستثناء الفقرة الأخيرة، كُتب على هيئة رسالة موجّهة إلى محبوبة الراوي. لكن في هذه الحالة، تؤدّي العبثية والإحباط الناتجان من فعل الكتابة إلى تمزيق الراوي لقطعة الورق التي كان يكتب عليها. على عكس يوميات أبي صالح التي سأتحدث عنها لاحقًا، يتلف الراوي كتاباته عندما يدرك أنه يتخيل محبوبةً لا وجود لها. وللمفارقة، يتناقض إتلاف كلماته المكتوبة في الرسالة مع كتابة القصة فعليًا، ووجودها جزءًا من مجموعات قصص حتمل القصيرة.

تقدِّم **انفعال ثلاثة: درج الأيام المنفردة** قصةً يكون فيها مكان الراوي، مرةً أخرى، غير واضح إن كان في زنزانة السجن أو في المنفى خارج حدود البلاد. وتتشابك في هذه القصة تأملات الراوي القلقة ووعيه الذاتي لحالته النفسية الضعيفة والأسئلة الفلسفية للوجود، مع استجوابه لوظائف فعل الكتابة وأغراضه. وتُروى القصة، كما هو الحال في القصّتين السابقتين، بضمير المتكلم في البداية، وتؤطَّر بمحاولات الراوي مخاطبة أنثى غائبة مجهولة الاسم بطريقة ترتكز على سيل من الأفكار والانفعالات المفكّكة. وفي هذه الحالة، يناشد الراوي الشخصية الأنثوية لفهم حالته الذهنية الحالية وكلّ ما عاشه ومرّ به، حيث يصف نفسه في

(53) المرجع نفسه، ص 76.

(54) يستخدم حتمل أيضًا أسلوب الكشف عن شخصية الراوي في السجن في خاتمة السرد في العديد من القصص الأخرى. مثال على ذلك قصة الباب التي يتعطّل فيها صخب الراوي في النهاية بسبب صوت المحقق.

حالة انهيار كامل[55]. ويثير عددًا من التساؤلات الفلسفية بخصوص علاقته بالآخر، ثم ينتقل إلى مسألة الكتابة. ويسأل: "هل أكتب الآن بدلًا من الرّد، هل أكتب لأمنع الانهيار، وحينما لا تحضرني الكتابة، هل أركض نحو الخارج لأطلق صرخاتي؟ أم غضبي؟ أم اختناقي؟"[56]. يتخيل العالم متجاهلًا صرخات الألم لأنّ العالم بات أصمَّ. يُفترض أن تكون الكتابة هنا وسيلة للسيطرة على مشاعر الراوي أو تجنّبها، لمنع الانهيار النفسي الكامل، لكنها لا تبدو أداةً فاعلةً تمامًا بالنسبة إلى الراوي. وفي النهاية يُقدَّم الراوي في القصة عاجزًا عن الكتابة، تمامًا مثل بطل رواية **تلك الرائحة** لإبراهيم.

وبدلًا من ذلك، يقدّم الراوي نفسه على أنه "الرجل الذي يجلس على درج الأيام المنفردة"[57]، وحيدًا ومهجورًا ومعزولًا، ويقارن نفسه بقطعة فارغة من الورق تُغمر بالحبر حتى لا يبقى فيها مساحة بيضاء[58]. تحدث الصورة التي أنشأها الوصف الذاتي للراوي كشخصٍ يجلس وحيدًا على **درج الأيام المنفردة** عن حالة حدودية دائمة متناقضة. إنه محتجزٌ بين حالتَي المنفى والاعتقال، بين التزام الصمت والمكافآت المحتملة ومخاطر التعبير عن الذات من خلال الكتابة. بالنسبة إلى راوي حتمل في هذه القصة، تعادل الكتابة اعترافًا قسريًا "أقبل مرة أخرى، كالمعتاد، بتؤدة، القرارات المكتوبة لأجلي"[59].

ثم يتأمل الراوي العقبات التي يواجهها في تحديد صعوباته الذاتية، تلك التي يمكن ربطها بعلاقته المضطربة بالكتابة. يقول: "هذا أنا من يعرف ذاته، لكن لا أعرف كيف أستوعب تلك الذات. هذا أنا...، وأنا... يجب أن أعطي الأولوية لأيّ عملٍ لا يقرّره أحدٌ سواي. عملٍ لن أندم عليه أبدًا.... يجب الآن"[60]. ينتهي هذا المقطع كما لو أن الراوي قد توقف فجأة. ويلمّح الجزء الأخير من القصة إلى موت الراوي واحتمال انتحاره، مشيرًا مرة أخرى إلى صورة ورقةٍ فارغة: "فجأة،

---

(55) حتمل، ص 77.
(56) المرجع نفسه، ص 78.
(57) المرجع نفسه.
(58) المرجع نفسه.
(59) المرجع نفسه، ص 79.
(60) المرجع نفسه. (علامات الحذف في الأصل)

في سكون الليل، سقطت بقعة صغيرة من الدم من رأسٍ سقط على الورقة"[61]. تشير النهاية الفجائية والقاتمة للقصة، مع صورة الدم بدلًا من الكلمات المتدفقة على الورق الأبيض، إلى تناقض حتمل حول استخدام الكتابة بوصفها أسلوبًا تعويضيًّا لتعريف الذات أو تجاوز الاضطهاد السياسي للدولة أو اغتراب المنفى. يبدو أن الكتابة نفسها متورطة بالموت، ولديها القدرة على تدمير الذات، وتخفق في "إعادة تجميع الهوية"[62]. على عكس فكرة الكتابة بوصفها وسيلة للبقاء والشهادة الموجودة في قصة **أبو صالح**، تصبح الكتابة هنا مصدرًا للسجن. إنّها ليست وسيلة للراوي "لمنع الانهيار" الذي يخشاه، ولا وسيلة للراوي لإراحة نفسه من إحساسه بالعزلة في "أيامه المنفردة".

أما قصة **أبو صالح** فهي تصوّر لنا السجن والكتابة بترادف يتشابك مع تأثير بائس، ومميت في نهاية المطاف، للصدع الناجم عن النفي. وتقدم القصة على هيئة سلسلة من الاقتباسات المنفصلة من مجلات وخطابات أبي صالح؛ المعتقل الذي نجح في الحصول على قلم وورقة في أثناء سجنه. وتؤطَّر هذه الاقتباسات على أساس أنّ راويًا مجهولًا يقرؤها (ربما زميل أبي صالح في الزنزانة). وعلى غرار "تشابك السرد الحالي مع الماضي" الموجود في أعمال معينة، ولا سيّما روايات جدار السجن الصيني، تتناقض كلمات أبي صالح مع لحظات الراوي الحالية (غير المحدَّدة في الاقتباسات) في التخيّل أو العودة إلى ماضي أبي صالح، ولا سيّما يوم اعتقاله، إضافة إلى أوقاته الأخيرة في السجن[63]. وعبر إعادة سرد قصة أبي صالح بطريقة مجزّأة، يصوِّر الراوي نفسه على أنه أبو صالح، مستخدمًا ضمير المخاطَب لوصف أفعال الشخصية وحالاتها العاطفية. من حيث الجوهر، كما في سرد قصة **أبو حمّود** لعباس عباس، يشهد الراوي مكان سجينٍ غائب الآن، ولا يتّضح في القصة بتاتًا إذا ما كان الراوي داخل السجن أو خارجه. ومع ذلك، فالقصة ليست مجرد شهادة على معاناة إنسان واحد وموته،

---

(61) المرجع نفسه.

(62) سعيد، ص 179.

(63) Philip F. Williams & Yenna Wu, *The Great Wall of Confinement: The Chinese Prison Camp through Contemporary Fiction and Reportage* (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 173. ينظر بشكل خاص مناقشة ويليامز ووو لأعمال كونغ ويكي.

وإحساس بالغربة، ومشاعر الحنين والخسارة والحزن والاغتراب، بل تمثّل تأملًا في ضرورة الكتابة، حتى إن كانت الكتابة مجرد صورة جزئية من الخلاص أو الشفاء من ماضٍ قمعي مؤلم.

إنّ تجاور تدوينات دفتر يوميات أبي صالح مع أوصاف الراوي يستحضر بنيويًا الشروط الحدودية لما وراء السرد والسجن والمنفى[64]. يبدأ الجزء الافتتاحي فجأة في منتصف مقطع من دفتر يوميات أبي صالح؛ يشير إلى مرور نحو سنة على اعتقاله، وإلى أنّ كتبه "اعتُقلتْ" معه. غير أنّ الخسارة الكبرى كانت خسارة دفتر ملاحظاته، وغياب الدفتر هو ما يعنيه. ويعلّق قائلًا: "هناك تركت الالتحام المتشابك بين قلبي ورأسي... كنت أرغب في النظر إليه ورؤيته بين فينة وأخرى. الآن، نسيت معظم ما كتبته على جلد صفحاته. لم أعد قادرًا على تذكّر السِّمات الدقيقة لتلك الأيام"[65]. يتألف المقطع الأول كاملًا من صوت أبي صالح في شكلٍ مكتوب. كان التركيز منذ البداية على شعوره بالخسارة لأنه فقدَ دفتره. ومن دون الدفتر ليس لديه دليلٌ مكتوبٌ على وجوده نفسه؛ فقد ضاعت ذكرياته المدوَّنة، وتزعزع إحساسه بذاته، وهو يخشى ألا تسعفه ذاكرته جيدًا، وأن ينسى التفاصيل الضرورية لتفسير ماضيه كاملًا.

وُضعت في النص فواصل تخطيطية بين قطع القصة القصيرة التي تتألف جزئيًا من مقتطفات من كتابات أبي صالح بصيغة أو صوت ضمير المتكلم، وهو يتأمل في اعتقاله واحتجازه ومنزله وتوقه إلى العائلة والأصدقاء وحبّه لامرأة بلا مقابل وتأملاته في الفلسفة والعواطف. وتتناوب هذه المقتطفات مع القطع التي يتحدث فيها الراوي بضمير المخاطب لتوضيح العديد من ذكريات الماضي المتعلّقة بقصة **أبو صالح**[66]. إن التأرجح المستمرّ بين تلك القِطع من كتابات أبي صالح وإسقاطات الراوي لذكريات الشخصية نفسها وتخيلاتها يدفع القارئ

---

(64) يمكن عدّ هذه القصة أيضًا قصة رمزية حول تصوير المكان/ المساحة في أدب السجون السوري المعاصر، لا سيّما مع تجاور داخل السجن مقابل الخارج كما يُبنى من خلال الذاكرة. ينظر الفصل الرابع للاطلاع على مناقشات تصوير مساحة السجن في أعمال أخرى.

(65) حتمل، ص 97. (علامات الحذف في الأصل)

(66) على سبيل المثال، يقترن الوصف الخلاب لمدخل قرية البطل والحنين إليها، والإشارات إلى اعتقاله الموثك، بذكر ابن العم الذي سيُكشف عنه لاحقًا بوصفه المخبر الذي سلّم أبا صالح إلى السلطات.

إلى التوقّف والتساؤل عمّن يتحدث، وإذا ما تبيّن أنّ الراوي هو أبو صالح نفسه. إضافة إلى ذلك، فإن الانتقال جيئةً وذهابًا بين هذين الصوتين يعزّز إحساس الانفصال والبعد الذي يشعر به كلٌّ من أبي صالح والراوي، بينما في الوقت ذاته، يستحضر استخدام الراوي ضميرَ المخاطب فكرةَ أن يضع القارئ نفسه مكان الراوي. وسنعلم في النهاية أن أبا صالح ما عاد موجودًا ليروي قصته. لكن خلال لحظات، مثل تصوير التعذيب في رواية الشرنقة لعبد الرحمن، تشدِّد الرواية على فعل التحدث بدلًا من المتحدَّث أو المحتوى الفعلي للقصة[67].

تفسح ذكريات الراوي مع تقدّم القصة عن ماضي أبي صالح المجالَ لكتابات أبي صالح الشخصية حول سجنه. ويبدأ فعل الكتابة في الظهور باعتباره نقطة رئيسة في تأملات أبي صالح المدوَّنة؛ يتذكر أنه في بداية اعتقاله كان الحصول على قلم رصاص وورقة من أولوياته: "الزنزانة الجماعية هادئة تمامًا. الجميع نائمون وأنا نعسان. هل تعتقد أن إمكانية الكتابة غير موجودة لديَّ ما لم يذهب الجميع إلى النوم؟ هذا ما جعلني مدمنًا السهر طوال الليل، ليس لأنني أكتب كلَّ يوم، ولكن لأنني أجلس لأتذكّر في هدوء أو لأحلم أحلام اليقظة كما يحلو لي، وأعيش هذا الانسجام بين الأحلام والأفكار والمشاعر كما أتمنى. لا أستطيع أن أفعل هذا كما يحلو لي، إلّا بعد أن ينام الجميع"[68]. إنّ الحصول على أدوات الكتابة في السجن بالنسبة إلى أبي صالح، يعادل إعادة بناء إحساسه بذاته. وهو أيضًا يتصوَّر الكتابة نوعًا من الهرب الذي يغلِّف الشعور بالوحدة بدلًا من العزلة. يتشابك فعل الكتابة مع اللحظات التي يسمح بها لنفسه بأن تتذكّر، وتحلم، وتفكّر، وتشعر بالحرية. ويشير إلى أنّ: "مثل هذه الأوهام ضرورية جدًا للسجين" لأنّه "عندما يتخيّل يشعر بالضبط كما لو أنه يعيش مع من يريد، ويقول لهم ما يشاء، ويجعلهم يقولون له ما يشاء"[69]. يحثّ الراوي أبا صالح على اللجوء إلى مثل هذه الأوهام عند الضرورة ليتذكر أنه لا يزال في قيد الحياة و"ما زال قادرًا على الحلم والكتابة والحب، فأنت ما زلت قادرًا على الحياة"[70].

---

(67) ينظر الفصل الثالث لمناقشة رواية حسيبة عبد الرحمن.

(68) حتمل، ص 99. (علامات الحذف في الأصل)

(69) المرجع نفسه، ص 100.

(70) المرجع نفسه، ص 101.

وتتعزّز قدرة أبي صالح على الحياة في النصّ كامله من خلال حضور كتاباته. ويشير الراوي أيضًا إلى أن هذه الكتابات هي التي تجب قراءتها، والاعتراف بها من أشكال الشهادة. غير أن القصة تنتهي بتأملات الراوي الختامية المؤرّقة، متسائلة عمّا إذا كان أبو صالح لا يزال في قيد الحياة: "وذات صباح، في وقتٍ مبكر جدًا من أحد الأيام، أتوا إليك وأيقظوك من نومك، وأخذوك سريعًا. لا تعرف إلى أين. نظرت حولك. إلى الوجوه التي أيقظتك، متسائلًا، مندهشًا، إلى الوجوه التي ظلّت مستيقظةً طوال الليل، ولم تنم إلى الآن. ربما نظرت أيضًا إلى الزاوية التي كنت تخفي فيها أوراقك وقلمك. تلك الأوراق. ذلك القلم الذي بقي وحيدًا، وحيدًا منذ ذلك الفجر البارد، ذلك الفجر"[71].

يكشف المقطع الأخير للراوي أن أبا صالح قد أُعدم على الأرجح؛ وما تبقى منه في جناح اعتقاله هو قلمه وأوراقه التي يُفترض أن الراوي كان يقرؤها وهو يروي قصته. يكتب أبو صالح في تعليقه الأخير عن "مفردات" تتكون من مصطلحات ثلاثة: الحياة، والموت، والإنسان. في وقت الكتابة، وصف نفسه بأنه متردّدٌ في الإجابة عن الأسئلة التي تشكّلها تلك الكلمات الثلاث. في نهاية القصة، من وجهة نظر الراوي، يقدّم أبو صالح إجابة برفض الردّ على أسئلة المحقّقين والتضحية بحياته، على الأرجح من أجل رفاقه وقضية سياسية لا تزال مجهولة في القصة. لا يزال يتعيَّن أن يسترد الراوي سجلَّه المكتوب ليكون دليلًا على وجود أبي صالح ومعاناته، لكنّ السجل ناقصٌ وغير قابلٍ للاسترداد بسبب غياب مؤلّفه.

ومن ناحيةٍ أخرى، تقدّم لنا قصص تحمل القصيرة قصةً تحذيرية تكشف الخيالية المشحونة لكتاباته، وتلمّح إلى القدرة المدمّرة لعملية الكتابة. ومع ذلك، بالعودة إلى وجهة نظر منيف، يُترك القارئ مع قصص تجب قراءتها وتفسيرها، قصص تثير الوعي النقدي بأن هذا الكاتب/ المعتقل/ المنفي، يقبع في وضع غير مستقرّ من عدم الانتماء. تُعدّ نصوص تحمل مثالًا بارزًا على كيفية إدراج السجن

(71) المرجع نفسه، ص 102. في النص الأصلي، لا تُستخدم علامات الاستفهام في أماكن عديدة كان من الطبيعي ظهورها فيها؛ وهكذا ذُكر العديد من الجمل في صيغة أسئلة، لكنّها رُقّمت، كأنها عبارات تمثّل حقائق مثبتة.

كمنفى، وكيف يصبح المنفى سجنًا أو لحظة توقّف معلّقة، وكيف يمكن أن تتأرجح الكتابة، في الحالتين، بين الخلاص وفضاء السجن المنفي الذي يظهر فيه الخلاص لكنّه، بعد ذلك، يُقوَّض أو يؤجَّل أو يُترك للقارئ لاستعادته. مثل أشعار محمود درويش، سواء أكان في تلميحه إلى فضاء السجون داخل الوطن أم أماكن المنفى المادية والجغرافية خارج حدود الوطن؛ يتحدث العديد من قصص حتمل القصيرة عن "الحاجة إلى إعادة تجميع الهوية من انكسارات وفجوات المنفى" والاعتقال[72]. وبالانغماس في تداعيات الضياع والشوق، ولا سيّما التوق إلى شخصية أنثوية غائبة أو بعيدة المنال، يمكن أن تشير إلى الوطن المفقود، تُعاد كتابة هوية المؤلف والراوي واستحالة العودة من المنفى مرارًا وتكرارًا من دون تقديم نتيجة تعويضية أو خلاصية معلنة تمامًا.

تطغى على مقدمة منيف لأعمال حتمل المجمّعة نبرة حِداد على الأحلام "التقدمية" الضائعة. ويقرأ القصص كأنها شهادة، وكأنها عمل حتمل الأخير في "الكتابة على جدار الزمن القاسي، معلنةً أنه عاش ورأى، حاول وعانى"[73]. وبالنسبة إلى منيف، بغضّ النظر عن المحتوى الفعلي للسرد، فإنّ تجربة الاعتقال السياسي وآثاره وتأثيراته هي التي يتردّد صداها في قصص حتمل جميعها. فالسجن "يظهر كأحد الوحوش، يراقب الحالمين والمصابين بخيبة أملٍ ليظفر بهم واحدًا تلو الآخر، ويمزّقهم بصورةٍ قمعية"[74]. وسواء أكانت قصص حتمل تنبثق من وجهة نظر المنفى كسجن أم السجن كمنفى، فهي تقدّم محاولةً موقّتة للنيل من التهجير الناجم عن صدع المنفى من خلال تأكيد اللغة أو استعادتها. وتظهر الحاجة إلى التغلب على اغتراب المنفى والسجن، من خلال فعل الكتابة في قصص حتمل، بوصفها حاجة "عاجلة" بشدّة و"شرطًا مسبقًا مطلقًا للتعاطي مع العمل الأساس لتعريف الذات والإبداع في عالمٍ دمّره تاريخٌ من السلب"[75]. ومع ذلك، في العديد من قصصه، لا يزال الدافع لإعادة تشكيل هوية أو إنشاء

(72) سعيد، ص 179.

(73) منيف، المقدمة، ص 13، 6.

(74) المرجع نفسه، ص 6.

(75) Anyidoho, "Prison," p. 16.

نمط ثابت لتعريف الذات، مثل العودة إلى الوطن من المنفى الأبدي، في حالة إرجاء أو تأجيل. هذا التأجيل لتعريف الذات والعودة إلى الوطن والخروج من السجون الحقيقية والمجازية، يظهر كحالة مشخَّصة مسبقًا من "الخسارة النهائية"، كما يردّد تمامًا صدى المصير المجهول إلى الآن للعديد من المعتقلين السياسيين من جيل حتمل، والجيل الذي شهد الثورة السورية عام 2011 وما أعقبها من حربٍ وأزمة لاجئين[76].

من خلال الاستخدام المستمرّ لإشارات ما وراء السرد، يكشف العديد من القصص في أعمال حتمل الكاملة أنّ محاولة استعادة اللغة، على الرغم من كونها فعلًا إبداعيًا مثمرًا، لا تكفي دائمًا لتعويض أو تخليص الكاتب أو الرواة من سجون الشعور المزمن بالضياع والشوق اللذين يميِّزان حالتَي النفي والسجن. وبديلًا من لذلك، فإن الانعزال غير القابل للإصلاح هو ما يُنقل، ويبدو أنّه يمنع أيَّ حلٍّ أو يحبطه. يعترف رواة حتمل بأنّ سلطة الكتابة مشبوهة، يمكن تقويضها وتخريبها، ويمكن اعتقال الشخص الذي يحاول الكتابة. وفي النهاية، فإن التعويض أو الخلاص النهائي المحتمل للمنفيين/ المعتقلين على درج **الأيام المنفردة** يكمن في بناء مجموعةٍ من النصوص، وفي أفعال التعويض التي ينفِّذها الجمهور الذي يقرأ ما كُتب، ومن ثمّ سيرسم، ويكتب استنتاجاته الخاصة لقصص حتمل في أعماله الكاملة.

## الكتابة ... دُوار الحرية

يُعدُّ عمل داغستاني البارز **دُوار الحرية** المنشور بعد ثمانية عشر عامًا من وفاة حتمل واحدًا من بين عددٍ من القصص والروايات التي تتناول موضوع السجن، وتختلف اختلافًا شديدًا عن القصص والروايات التي تسيطر فيها الواقعية الاجتماعية في الأدب السوري من الخمسينيات إلى السبعينيات، وهي من أنماط الواقعية التي تتجلّى في أعمال مثل **الثكنة الرابعة** (1958) لحورانية، و**السجن** (1972) لسليمان، وكلاهما يشدِّد على "أيديولوجية السجن" وصورة المثقف

(76) سعيد، ص 173.

الملتزم الذي يقاوم مقاومةً بطوليةً إكراهَ السلطة السياسية المستبدة[77]. تمثّل رواية داغستاني أيضًا خروجًا على حبكة رواية السجن الأكثر تقليديةً التي تصف بصورةٍ خطية الاعتقال والاستجواب والحياة في السجن، ثم الإفراج عن بطل الرواية.

كُتبت الرواية في صورة حلم يقظة أو فانتازيا طويلة، لكنها أيضًا مثالٌ على عمل أدب السجون الذي تشكّل فيه ميول ما وراء السرد عمودًا فقريًا في بعض الأحيان لسرد تدفّق الأفكار والانفعالات الواعية والغامضة. يرى الراوي المجهول في أثناء محاكمته بتهمةٍ سياسية غير معروفة بعد اعتقاله مدة سبع سنوات امرأةً لا يعرفها. ولا يلمّح عدم الكشف عن هوية الراوي إلى مخاوف محتملة من الرقابة وتداعيات كتابة القصة فحسب، بل يلمّح أيضًا إلى أنّ الكاتب يرى في الراوي ممثّلًا لآلاف المعتقلين السياسيين الآخرين. يشرع الراوي في تأليف فانتازيا مفصّلة ومُضجِرة في بعض الأحيان لعلاقته العاطفية والجنسية الطويلة الأمد مع هذه المرأة، مخاطبًا إياها بضمير المخاطب. تتألف القصة في معظمها من وصف الراوي نزهةً متخيَّلة إلى حديقةٍ مع محبوبته الخيالية، وبينما هو يتأمّل في لقائهما الجنسي المتخيَّل الأول، تنقطع أحلام يقظته بأحداث أخرى؛ تبدو أكثر إلحاحًا. وتتعطّل تأملات الراوي طوال القصة بتطفّل أصوات موظفي المحكمة والضباط والمحقّقين والوصف الموجز لمشاهد وأصوات المحكمة وحياة السجن، فضلًا عن ذكريات الطفولة وصوت والدته المتخيَّل. والأهم من ذلك، أنّ النصّ يسلّط الضوء على أسئلة الراوي وتأمّلاته لعملية الكتابة وعلاقتها بالجنس، إضافة إلى إدراكه لغرض فعل سرد القصة أو عبثيّته.

يهتمُّ بطل رواية داغستاني بكفاية اللغة ومسألة الحقيقة في سرد القصص؛ تمامًا مثل تأملات عباس عباس في أوراق سجنه. ويكشف الراوي عن وعيه بأن عملية الكتابة تنطوي دائمًا على مخاطر متأصّلة، بالتوازي مع كلمات جاك دريدا: "وهكذا، لا يوجد تأمين ضدّ مخاطر الكتابة. إن الكتابة ملاذٌ أولي وبلا رحمة

(77) ينظر الفصل الرابع لمناقشة رواية سليمان وتعريف الحاج صالح لـ "أيديولوجية السجن".

للكاتب"[78]. وعلى الرغم من مزالقه ومخاطره، فإنّ فعل الكتابة، وكتابة تخيّلاته، يظهر أنّهما وسيلة الراوي الوحيدة لبناء إحساسه بالحرية بوصفه كائنًا متحدثًا في أثناء اعتقاله. حتى في أثناء استيعاب فكرة أنّ الكتابة يمكن أن تعادل الحرية أو أنّها من أشكال المقاومة في خضمّ أوضاع قمعية جدًا، فإن الشخصية الرئيسة تعي جيدًا الانزلاق المحتمل أو التشويه أو فقدان المعنى بالنسبة إلى قرّائه ونفسه، مما يحاول نقله.

يتساءل الراوي في **دُوار الحرية** مرارًا وتكرارًا عمّا إذا كانت قصصه قابلةً للتصديق في النهاية. ويظهر هذا الاستفهام الذاتي في النصّ على الرغم من حقيقة أنه ممتلئ بعدم التسلسل، ويقدّم اعتراف الراوي بأنه يعيش في عالم خيالي جزئيًا على الأقل. ومع ذلك، يسمح مشهد الحلم للراوي بتخيُّل نفسه خارج جُدُر السجن، ومن ثمّ يوسّع إحساسه بالمكان والزمان في السجن. يسعى الراوي للحصول على اعترافٍ بهواجسه مِن قرّائه بمن فيهم النساء. يسأل حبيبته الخيالية وقارئه بسخرية: "وحتى نقترب من حقيقة ما كان يجري في الحديقة أكثر، لأقل: إنّي كنت أحكي لك، وأنتِ على ما أرجّح مقتنعة بصدق حكايتي، ولا يداخلكِ أيُّ شكٍّ في واقعيتها"[79]. يظلُّ الراوي مدركًا أنّه بينما يروي لقاءاته الخيالية، تقترب كلماته من نسخة معينة من حقيقته. ومن المفارقات تأكيده أنّ جمهوره "مقتنعٌ على الأرجح" بأنّ القصة التي يرويها حقيقية وواقعية وصحيحة.

كثيرًا ما يوضح بطل الرواية العلاقة بين السجن والحاجة إلى صور ذهنية وإبداعية للهرب والبحث عن أشكال جديدة للتعبير. يأخذ في أحد المقاطع استراحةً قصيرة من وصف لقائه بالمرأة التي يتخيّلها، ويستدعي والدته التي يتصوّر أنها ستوبّخه على تخيّلاته الجنسية، ويتوسّل إليها بالقول إنه يخلق أحلام اليقظة من أجل الهرب عقليًا من السجن، من أجل "تغيير خريطة هذا الموت"[80]. يقول لها:

---

(78) Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Alan Bass (trans.) (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 11.

(79) داغستاني، ص 20.

(80) المرجع نفسه، ص 26.

إنّه السجن يا أُمُّ، والسجن هو حين أسمع حشرجات صوتي وأبحث عمّن أودُّ أن أقول له بأنّي أختنق ولا أجد ...

السجن ... إنّ الذي خطرت له فكرة بناء أول سجن في التاريخ كان مجرمًا مهووسًا دون ريب. يا أُمُّ إنها ليست شيطنات ولدٍ عاصٍ، ولكنّها محاولة لتجميل هذا القبر ببعض الورود وبعض الخفقان الخارج عن أنظمة القلوب الصارمة، إنه اندلاع حلم وسط هذي الكوابيس المتلاصقة، علّني أستطيع التنفّس يومًا إضافيًا آخر، هي لغةٌ لمحاربة الموت المحيق بحصن القلب المحفوف بالخيبات والنبض الكئيب[81].

يبدو أن تكوين خياله هو الوسيلة الوحيدة التي يمكن أن يستخدمها الراوي لدرء الموت واليأس وإحساسه شبه القاتل بالعزلة. فهو يضع الخيال كلغةٍ تحت تصرفه، وتصبح هذه اللغة وسيلة كفاح وأسلوبًا موقّتًا للمقاومة. وعلى الرغم من هذا التبرير الموقّت للقوة الكامنة في سرد القصص والفانتازيا والتعبير الكتابي، ينتقل الراوي بعد ذلك فجأةً ليتأمل في الليلة التي تخيّلها وعلاقة اللغة بالجنس.

وبينما يبدو أنّه يُحاكَم بسبب نشاطه السياسي، يتأمل الراوي في الروابط بين اللغة والكتابة والجنس وذروة التهيّج الجنسي. ويواصل حديثه التخيّلي مع والدته، واصفًا تلك الليلة الخريفية بأنها لحظة "حيث تكفُّ الكلمات عن أن تكون لغةً ووسيلةً صالحةً للبوح"، وبأنّها "العودُ إلى ما قبل اللغات"[82]. اللغاتُ، وفقًا لهذا المقطع، "قاتلة القدرات على التعبير البكر"[83]. إنه يتأمل في اللقاء الجنسي بوصفه لحظةً من دون لغةٍ أو قبل اللغة. وبالنسبة إلى بطل رواية داغستاني المسجون، ليس ثمّة لغة تمنح القدرة على التعبير مثل "اللمسة المتأنية"[84]. ومن ثمّ نقرأ في بعض أجزاء القصة، من وجهة نظر البطل، أنّ الروابط الحسيّة بين جسدين، في أثناء اللقاء الجنسي، تملك القدرة على تجاوز اللغة بأشكالها جميعها.

(81) المرجع نفسه، ص 26-27. (علامات الحذف في الأصل)
(82) المرجع نفسه، ص 28-29.
(83) المرجع نفسه، ص 29.
(84) المرجع نفسه.

يعتذر الراوي في النهاية لقرائه لأنّه انحرف عن موضوع أحلام اليقظة الأصلي، ويعود إلى تصوّر وقته في الحديقة مع المرأة التي رآها في المحكمة. ومع ذلك، تستمرّ ذكريات طفولته، وصوت والدته يأمره بالتوقّف عن التوهم، وأصوات حراسه في التطفّل على خياله. وعلى الرغم من هذه الانقطاعات، يصرّ على الضرورة الملحّة لسرد الحكاية الحلم؛ بتحريضٍ من "عزلة هذا المكان"، تمكّنه "الحكاية الحلم" من "الابتعاد من خواء الروح"[85]. وعلى الرغم من حقيقة أنه يُجبَر أحيانًا على الاعتراف بـ "نعم... ما زلت في السجن"، فإنه يواصل إصراره على أنّ الحلم يفعل فعلَ المطارق و"يغرس عناصره في الروح أعمق وأعمق"[86]. وفي النهاية يتقاطع وصفه للقائه الجنسي بالمرأة مع رغبته في كتابة قصيدة عنها، إضافة إلى ذاكرة الطفولة في الكتابة.

تصبح تفاصيل جسد محبوبته الخيالية، وفعلهما الجنسي المتخيَّل، والقصيدة، أكثر وضوحًا، بينما يطلق في الوقت ذاته إشاراتٍ متكرِّرةً حول إذا ما كانت كلماتٌ معينةٌ كافيةً أو ملائمةً للقصة التي يرويها[87]. أخيرًا، تتلاقى هذه العناصر المختلفة من السرد حيث يقدِّم بطل الرواية تأملات ما وراء السرد أكثر شمولًا تعكس لحظة الذروة الجنسية:

> إنّ الكتابة كالحب تمامًا، فعلٌ مبرّر بذاته. إنه أولًا وقبل أيّ شيء، فعل حرية، ولا يحتاج إلى أي تبرير من خارجه. وأنا لا أخبئ شبقي الدفين مع التواءات الحروف، ولا أحبس غواياتي في نهايات السطور.
>
> إنّي أكتب وأسبح وأطير مسكونًا باللذة، وخدران من الدُوار. دُوار مفردةٍ عارية الصدر تهوي، ويلتقطها من طرف الخصر آخرُ السطر، ويُضجعها فوق سرير نوم القصيدة، ويقطف وردتها. إنّي خدرانٌ وخدرانٌ وخدرانٌ وأكتب... إنه دُوار فرط الحرية[88].

---

(85) المرجع نفسه، ص 55.

(86) المرجع نفسه، ص 59، 61.

(87) يمكن رؤية مثال على ذلك في قوله: "وفجأة تراخت راحتي عن خصرك والحقيقة إنّ قولي هنا لكلمة (فجأة) هو شيءٌ من قبيل المجازفة المجحفة لروح ما جرى"، ينظر: داغستاني، ص 81.

(88) المرجع نفسه، ص 84-85. (علامات الحذف في الأصل)

تتلاقى تأملات الراوي حول الكتابة مع ذروة لقائه الجنسي المتخيَّل. وتُقدَّم الكتابة هنا بوصفها طريقًا إلى التحرّر، على الرغم من أن هذا الطريق قد يكون محصورًا بحدود خياله، وقد يُحظر بسبب تطفّل حقائق اعتقاله. إنه نوع من الحرية متشابكٌ بنيويًّا مع حرية الشكل التي تترك الراوي في حالة خدرٍ وعدم اتزانٍ وضياع لحظي. وأخيرًا، يعود مرةً أخرى إلى الواقع الحالي المتمثِّل باعتقاله ومحاكمته من خلال صوت حارسٍ يأمر السجناء بالاصطفاف استعدادًا لركوب السيارة لإعادتهم إلى السجن.

بالنسبة إلى راوي داغستاني، الكتابة هي دُوار الحرية، وتظهر موقَّتًا بوصفها وسيلة لتقويض سلطة السلطات الأمنية السورية التي احتجزته، وعذبته، وأخضعته للمحاكمة. ومع ذلك، يحذِّر الراوي القراء من أن الكتابة لها حضورٌ مادي يُحتمل ضياعه، أو تغييره، أو تشويهه على الرغم من كلّ تبجّح المحتجَز: "ها أنا شارفت على الانتهاء من كتابة الحلم، وأراني خائفًا مما كتبت، رغم كل ما أمتلكه من جنونٍ وتهوّر. هل سأُبقي هذه الأوراق هكذا، وتمامًا كما هي؟ أم أنّي سوف أمزقها، وأُفتِّت هذا الهذيان الحرام، وتلك الخرافة المستحيلة، وأرمي مِزَق الأوراق أمامي على الأرض، ثم أهوي بقبضتي على الجدار، وأضرب بعنف شديد شديد"[89]. في الواقع، لا يحتجّ الراوي بضرب قبضته على الجدار؛ فقد حاول بدلًا من ذلك العودة مدة قصيرة إلى خيال الحديقة، وتذكّر صوت والدته. وفي النهاية، مع صورة البطل وهو يمزِّق كلماته المكتوبة (خيال أيضًا)، يرى داغستاني أن الكتابة فعلٌ من أفعال التمرّد الفاعلة. لا يزال السجين رهن الاعتقال، لكنّ أوراقه المكتوبة تظهر لنا في هيئة كتاب **دُوار الحرية**.

(89) المرجع نفسه، ص 92.

# خاتمة

في عام 2010، قبيل اندلاع الثورة السورية، التقت مجموعة من صانعي الأفلام في دمشق لإنشاء ما سيصبح فيما بعد المجموعة مجهولة الهوية المعروفة عالميًا باسم أبو نضارة (يعني الاسم "الشخص ذو النظارات"، وهو أيضًا اسم صحيفة ساخرة أصدرها الكاتب المصري الساخر يعقوب صنّوع في القرن التاسع عشر). وفي عقب حملة القمع والتنكيل الحكومية العنيفة ضدّ الاحتجاجات والعسكرة اللاحقة للصراع بين المعارضة والنظام وتشيّع وسائل الإعلام الرئيسة، الإقليمية والدولية، بصور هذه الأحداث، بدأت مجموعة أبو نضارة تعبّر عن مهمتها المحدّدة، وابتكرت عبارة "سينما الطوارئ" لوصف إنتاجها. اصطلاحيًا، تدلّ هذه العبارة على الارتباط الجليّ بين مساعي المجموعة الفنية والشعور القويّ بالإلحاح للتحدث عن لحظات الثورة والحرب والنزوح. وبدأت المجموعة بإنتاج وتوزيع "أفلام الرصاصة" أسبوعيًا، التي وصفها أحد النقاد بأنّها "قصيرة وعاجلة، وتهدف إلى اختراق الضوضاء المرئية المرتبطة بالتغطية الإعلامية للحرب والفظائع"[1].

لم تقدِّم المجموعة تعريفًا واحدًا كاملًا لما يؤلِّف سينما الطوارئ؛ بدلًا من ذلك، يبدو أنها فضّلت ترك أفلامها لتتحدث عن نفسها، والسماح للأفلام والأشخاص فيها بتحديد الجوانب المختلفة لما يُشكِّل سينما الطوارئ[2].

(1) Zainab Saleh. "A Dream's End: Temporalities in Abounaddara's Emergency Cinema." *Media Res*, 8 2 2016, accessed on 9 2 2017, at: https://acr.ps/1L9zPe2

(2) Ibid.

وقد سعى عددٌ قليلٌ من المتخصّصين والنقاد لوضع تعريف محدَّد لهذا النوع من السينما من واقع تصريحات المجموعة والمتحدثين باسمها. تقول زينب صالح: إن سينما الطوارئ "متعدِّدة التخصّصات" تجمع "الثقافة المرئية والأفلام مع الفلسفة والتاريخ والعلوم وعلم الاجتماع وغيرها لتقديم تحليلات متعمّقة مرتبطة بالرؤية"[3]. وعلى عكس التغطية الإعلامية السائدة للحرب السورية وأزمة اللاجئين، تتجنّب مجموعة أبو نضارة تحديد الانتماءات الدينية أو السياسية صراحةً لموضوعات العديد من أفلامها؛ فأولئك الذين ظهروا في أفلام الرصاصة للمجموعة يتحدثون عن أنفسهم[4]. وبعد أن فازت بالعديد من جوائز الأفلام وجوائز حقوق الإنسان، بما في ذلك جائزة مركز قائمة فيرا للفن والسياسة (Vera List Center Prize for Art and Politics)، أنتجت المجموعة المئات من الفيديوهات القصيرة التي تؤرِّخ، وأحيانًا تسخر من الجوانب المعقدة المختلفة للتجربة السورية المعاصرة، في الثورة والحرب والتهجير والقمع السياسي والرقابة، ومقاومة التطرف الديني والطائفية، ومواجهة الصور النمطية السائدة في وسائل الإعلام الغربية عن السوريين والعرب والمسلمين واللاجئين.

عبّرت مجموعة أبو نضارة باستمرار، من خلال بياناتها الرسمية وعلى لسان شريف كزوان، وهو أحد متحدثيها الرسميين، عن حقٍّ غير مدرج في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان أو مواثيق حقوق الإنسان اللاحقة: جادلت المجموعة بأن جميع البشر، ومن ضمنهم السوريون، لهم "الحق في الصورة"، بوصفه حقًّا أصيلًا من حقوق الإنسان[5]. في مقالة نشرتها في عام 2015، لاحظت أنه في أوضاع الحرب والانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان، يخلق التحكّم الإعلامي المفرط "صورًا نموذجية للضحايا"[6]. مع ذلك، بالنسبة إلى أبو نضارة، فإن هذا

(3) Elena R. Popan, "Building New Platforms for Civil Society: The Right to Image in Syrian Abounaddara Collective's Cinema of Emergency." *Spectra: The Aspect Journal*. vol. 5. no. 2 (2016). accessed on 8 2 2017. at: https: acr.ps 11.9zOMK

(4) وصرّح شريف كزوان: "نحاول ألّا نطيع أجندة وسائل الإعلام. أنت مندهش لأنك عادة ترى سوريين – دائمًا ما يجري تعريفهم على أنهم مسلمون ضدّ مسيحيين، وسُنّة ضدّ علويين. وفي أفلامنا، يُصوَّر الناس بوصفهم بشرًا". كلام كزوان مقتبس في: Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

الدافع لفضح المعاناة والظلم قد "أخذ الإنسانية بعيدًا" من الناس، وأخفق في الحفاظ على كرامة أولئك الذين يقاومون الاضطهاد[7]. ومن خلال إشارتها إلى حالة الإشباع في صور الأجساد المشوهة والهزيلة ومخيمات اللاجئين، وقد خيّم عليها البؤس، وأنقاض المدن التي تعرّضت للقصف، تدعو وسائل الإعلام ومنتجي الثقافة المرئية الآخرين إلى التركيز على أنماط الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية الجماعية التي "تدعم الأفراد في أثناء نضالهم من أجل العيش بكرامة وسلام"[8]. ومن خلال ربط مفهوم الحق في الصورة بالكرامة، تُذكِّر المجموعة مشاهديها بأنّ أيّ تمثيلٍ لمعاناة الإنسان والقمع هو خيار، ليس مجرد خيار جمالي، بل هو خيارٌ أخلاقي وسياسي. وتقول إنّ الأفراد يمكنهم امتلاك صورهم الخاصة إن جرى "تمكينهم قانونيًّا من التحدث"[9].

وتتساءل المجموعة: ماذا عن أولئك الذين ليس لديهم مثل هذه القوة؟ كان ردّ صانعي الأفلام أنّ الأشخاص الذين طُمست إنسانيتهم في الصور بسبب العنف والحرب والانتهاكات الجماعية لحقوق الإنسان لا يُسمح لهم أبدًا بالتحدث. لا يُسمح لهم بالتمتع بالكرامة و"أن يكونوا ضحية"[10]. وفي مثل هذه الحالة، "يمكن لجراحك أن تتحدث، لكنك لا تستطيع ذلك"[11]. ومع اهتمام واضح بإشكالية "الاستغلال الجمالي للصدمة"، تصرّ المجموعة على أنّ القانون الدولي لحقوق الإنسان يجب أن يتعامل مع معضلات تصوير الأشخاص الذين تحوّلوا إلى "حياة مجردة" من خلال انتهاكات حقوق الإنسان والحرب[12]. وفي بيانٍ آخر، أشارت المجموعة إلى أنّ المواطنين السوريين العاديين يصوَّرون من خلال "مشهد إهانة يُبثّ مباشرة من سورية تقريبًا منذ عام 2011"، في حين أنّ

(7) Ibid.

(8) Abounaddara, "A Right to the Image for All: Concept Paper for the Coming Revolution," *Post: Notes on Modern and Contemporary Art Around the Globe*, 19/10/2015, accessed on 2/2/2017, at: https://e-flux.com/journal/69/61192/a-right-to-the-image-for-all-concept-paper-for-the-coming-revolution/.

(9) Ibid.

(10) Ibid.

(11) Ibid.

(12) James Dawes, *The Novel of Human Rights* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018); Abounaddara, "Right to the Image".

بشار الأسد الذي استخدم الأسلحة الكيماوية ضدّ مواطنيه، يُقدَّم بوصفه "رجلًا نبيلًا يدافع عن آرائه أمام المؤسسات الإعلامية العالمية"[13]. وترى أبو نضارة أنّ التداول العام للصور المهينة واستخدامها للإثارة، من دون الموافقة الصريحة من أصحابها أو قدرتهم على التحدث عن أنفسهم، هو انتهاك صريح لحقوق الإنسان. وتشمل مثل هذه الصور جثة الطفل آلان الكردي التي جرفتها الأمواج إلى أحد الشواطئ التركية، وطلبت عائلته من وسائل الإعلام أن تتوقّف عن استخدامها؛ وكذلك الأشخاص الذين ذاقوا ويلات التعذيب والتشويه والتجويع والقتل في أثناء الاعتقال، كما هو الحال في صور قيصر، التي عُرضت بعد ذلك في الأمم المتحدة (من دون أيّ تأثير فوري)، ومتحف ذكرى الهولوكوست في الولايات المتحدة، وضحايا داعش الذين ظهروا في مقاطع الفيديو الشائنة التي بثّها التنظيم.

تسعى المجموعة في جميع أفلامها لاحترام مفهوم "الحق في الصورة"، ويتطرّق عددٌ منها إلى موضوع الاعتقال والتعذيب. يتبع العديد من أفلامها نسقًا وبنيةً واحدةً؛ على سبيل المثال، يعرض عدد من مقاطع الفيديو التي تتناول السجن والاستجواب شخصًا واحدًا متحدثًا من دون أن يبادره صانع الفيلم غير المرئي بأيّ أسئلة.

يعرض فيلم "المريض السوري" المكوّن من جزأين طبيبًا يصف معتقلًا يجري إحضاره إلى العيادة الحكومية أو العسكرية حيث يعمل. لا يُعرض وجه الطبيب وميزاته الدقيقة البتّة. بدلًا من ذلك، يروي الطبيب القصة ببطء وسلاسة مع لقطة مقربة لرأسه في صورة ظِلّيّة على خلفية بيضاء؛ يمكن أن يحدّد المشاهد شكل لحيته فحسب. يأمره اثنان من عناصر الأمن يحملان أسلحة بفحص المريض، يتذكّر الطبيب كيف لاحظ كدماتٍ على بطنه وظهره وصدره. وإدراكًا منه أنّ حالة المريض سيئة وتزداد سوءًا، حاول هو والطبيب المقيم قبول المريض، لكنّ عنصر الأمن رفض غير مرّة. وأخيرًا، سمح لهما بقبوله في العناية المركزة،

(13) Abounaddara. "Regarding the Spectacle: What Happens When a Society no Longer Has the Ability to Defend Itself Post-Truth?." *The Nation*. 2 12 2016. accessed on 2 2 2019. at: https://acr.ps/1L9zOBo

ورأى الشخص الذي أجريت معه المقابلة هذا "إنجازًا". مستذكرًا كيف ذهب إلى زيارة المريض في العناية المركزة في اليوم التالي، لاحظ أنّ المريض كان تحت مراقبة حارسين ومقيّد اليدين إلى سريره. ويصرّح أنه حاول دائمًا أن يقول "هؤلاء المرضى" لأنهم "كانوا يناضلون من أجل قضية" مماثلة لقضيته. وحينما عاد في اليوم التالي، علم بوفاة المريض. وتابع قائلًا إنّه لاحظ أنّ وفاة المريض لم تُسجّل في سجلّ المستشفى: "رسميًا، هذا الشخص لم يمت في المستشفى". لم يكن هناك تشريح للجثة أو شهادة وفاة، ولم يسجّل اسمه، "مات مجهولًا".

في الجزء الثاني من الفيلم، يكتشف المشاهد أنّ الطبيب انتهى به المطاف في مكان مريضه لأنّه هو نفسه اعتُقل، وهي إشارة إلى أنّ أيّ شخص قد ينتهي به الحال خلف القضبان، وأنّ أيّ شخص في أي مكان داخل سورية معرّضٌ للاعتقال. يصف دخوله زنزانة سجن جماعية كانت مكتظة بـ "تجمع من البشر، تجمع من البشر الشاحبين العراة" الذين كان لهم جميعًا "المظهر نفسه" مثل السجناء الذين حاول علاجهم. يتحدث بصوت منخفض يعلوه الحزن، يبدأ في الحديث ليصف موت رجل في زنزانته. هذا الشاب، على الرغم من إصابته، طلب إلى الطبيب فحص والده. كان الأب في حالة حرجة من الحماض. يصبح صوت الطبيب باكيًا بينما يتذكر كيف فحص الأب مرة أخرى بناءً على طلب الشاب؛ ليكتشف أن الأب قد فارق الحياة. تُركت الجثة وحدها، واستمر الابن في الإصرار على أنّ والده ما زال حيًّا. ينتهي الفيلم بقصة الإخفاق في الاعتراف، ويروي الطبيب أنّ ما أثّر فيه أكثر هو حقيقة أنّ الابن رفض الاعتراف بوفاة والده، ولم تكن لديه في البداية أيُّ ردّة فعلٍ عاطفية تجاه وفاته.

في فيلم آخر بعنوان "المعتقل غير موجود"، تصف أُمٌّ بحثها عن ابنها عندما عرفت باعتقاله. وعلى غرار الطبيب في فيلم "المريض السوري"، تظهر راوية هذا الفيلم في صورة ظِلّيّة، مع اكتساء جانب كبير من الشاشة بالسواد، حيث يمكن أن يحدّد المشاهد خطوط رأسها وذراعها فحسب، بينما تجلس على كرسي. تصف الأم كيف ذهبت إلى فرع مخابرات القوى الجوية، وتوسّلت الحارس ليطمئنها على سلامة ابنها، وأن يُسلّمه معطفًا وبعض الأغراض الأخرى. وأخيرًا، تخبر المشاهدين بأنّ الحارس أخذ الأغراض، وطلب منها العودة لاحقًا

تلك الليلة؛ عادت، واطمأنّت أنّه بخير. وفي اليوم التالي، عادت لتعرف متى سيُفرج عنه وسبب اعتقاله. أخبرها حارسٌ آخر أن الأمر سيستغرق بضعة أيام فحسب. ومع ذلك، تخبرنا السيدة أنّها استمرّت في العودة، ولم يُفرج عن ابنها إطلاقًا. وبعد ثلاثة أيام، أدركت أنّ ابنها لم يكن هناك، فبدأت تبحث عنه في فروع تحقيق أخرى يوميًا. وينتهي الفيلم بقولها إنها، بعد خمسة عشر يومًا، قرّرت مراجعة الشُّعب الأمنية كلها في دمشق (إشارة إلى أنها كانت وابنها يقيمان في إحدى الضواحي القريبة) ولم يخبرها أي شخص بمكان وجوده. لم يقدّم الفيلم أيَّ معلومات حول الفترة الممتدة من اعتقال الابن حتى تصوير الفيلم. ويبقى السؤال عن المدة التي بحثت خلالها الأم عن ولدها، وانتظرت عودته إلى المنزل من دون إجابة.

ومن أفلام مجموعة أبو نضارة الطويلة، الفيلم المكوّن من سبعة أجزاء "سجن صيدنايا... يرويه السوري الذي أراد الثورة". وتحمل الأجزاء السبعة من الفيلم عناوين ثانوية هي "التظاهرات" و"الاستقبال" و"العقوبة" و"العطلة" و"المستشفى" و"الزيارة" و"الخلاص". يُصوِّر الفيلم رجلًا لم يُذكر اسمه في أواخر العشرينيات أو أوائل الثلاثينيات من عمره، يروي قصة مشاركته في الاحتجاجات السلمية في مدينة حلب، ومن ثم اعتقاله وإرساله في نهاية المطاف إلى سجن صيدنايا. تتكون أجزاء الفيلم السبعة ببساطة من مشاهد للشاب، يظهر فيها من الخصر أو الكتفين إلى الأعلى بينما يجلس على أريكة يحكي قصته. وتنتقل الكاميرا من حين إلى آخر في أثناء اللحظات المؤثرة في الفيلم، لتعرض لقطةً مقربةً لوجهه. وتظهر الإضاءة في الفيلم خافتةً، وبينما يحكي يكون وجهه مرئيًّا غالبًا، لكنه أحيانًا يختفي جزئيًا في الظلال عندما يحرّك رأسه.

وعلى الرغم من أن الجزء الأول من الفيلم يتناول عمل الراوي في تنظيم الاحتجاجات والمشاركة فيها والتنسيق مع الجيش السوري الحر، فإنّ الفيلم يتبع من نواح عديدة النمط المعتاد لمذكرات السجن. تصف قصة الراوي تجربته الأولى في الاعتقال، ثم تقدّم للجمهور سلسلة من القصص أو المقتطفات عن السجناء الآخرين وعن نفسه. وفي الجزأين الثاني والثالث من الفيلم، يصف الرجل وصوله وتعذيبه في سجن صيدنايا، وصدمته وآخرين من احتجازهم مع

مدنيين آخرين في السجن العسكري، وكيف أنّ السجناء المحتجزين هناك مدة أطول كانوا متلهفين لسماع أخبار من الخارج عن الثورة.

ثمّ يروي قصة أبي فؤاد، من حيّ بابا عمرو في حمص، الذي كان شاهدًا على العديد من الاحتجاجات عام 2011، وشهد لاحقًا الاشتباكات بين قوات النظام والمعارضة. كان أبو فؤاد يعمل في تجارة البناء، ولم يشارك في التظاهرات ضدّ النظام، لكنه اعتُقل لأنه أجاب "لا أعرف" عندما سأله أحد جنود النظام عن مكان وجود مقاتلي المعارضة. يخبرنا الراوي أنّ أبا فؤاد استُجوب وعُذِّب على أيدي عناصر من أربعة فروع أمنية مختلفة في مدينته. وعندما وصل إلى صيدنايا، لم يستطع تحريك أصابعه وذراعيه، وعانى إصاباتٍ متفرقةً أخرى. وقد علم رفاقه في الزنزانة، في وقت لاحق، أنّ بنيته الجسدية قوية، وأنّه صمد أمام جولات التعذيب الأولى، ورفض الاعتراف بشيءٍ لم يفعله؛ وبسبب هذا عُلِّق من معصميه في زنزانة انفرادية مدة ثلاثة أيام، ولم يُقدَّم إليه طعام أو ماء. واضطُرّ أخيرًا إلى توقيع اعترافٍ زائف، ثمّ نُقل من فرع استجوابٍ إلى آخر، حتى وصل إلى صيدنايا بعد عشرة أيام أو خمسة عشر يومًا، وبحسب الراوي، حاول رفاقه في الزنزانة مساعدته ليتعافى. بعدها، اقتيد إلى محاكمة مدتها دقيقتان، وتعرّض لأبشع أشكال التعذيب مرةً أخرى، ما أدّى إلى تورّم في أجزاء مختلفة من جسده. وفي النهاية نُقل إلى المستشفى مرتين، حيث قال إنه استُخدم "فأر تجارب". مات الرجل على مرأى الراوي ومسمعه. وعلى الرغم من أنّ الراوي يذكر أنّ علاقته وثيقة بأبي فؤاد، فإنّه يروي قصته بنبرة واقعية، بينما تتجلّى مشاعره نحوه في عينيه.

يتبع قصة أبي فؤاد في الجزء الرابع حديث الراوي عن كيفية تعرّض السجناء للتعذيب الوحشي في أيام العيد، خاصةً على يدَي الحارس الأكثر بشاعةً، الذي أطلق عليه السجناء اسم "عبده". في أثناء حديثه، يصبح الراوي مضطربًا بعض الشيء وأكثر عاطفيةً حيث يمدّ يده مرارًا وتكرارًا ليفرك جبهته أو يضبط نظارته. حصلت جلسة تعذيب "لا تصدّق" في يوم عيد الحب. أطلق عليها السجناء اسم "مذبحة عيد الحب"؛ لأنّ الحراس، بمن فيهم عبده، استخدموا نوعًا جديدًا وأثقل وزنًا من الهراوات، وضربوا بانتظام عددًا من السجناء من كلّ زنزانة جماعية حتى

الموت. في البداية، كما يقول الراوي، اعتقد السجناء أن القتل وقع في جناحهم فحسب، لكنهم علموا لاحقًا أنه وقع في كل جناح من أجنحة السجن، وأدركوا أنّ الأمر لا بدّ أن يكون قد صدر عن إدارة السجن لأنّ ما لا يقلّ عن مئتي سجين قُتلوا في ذلك اليوم.

يصف الراوي في الجزأين الخامس والسادس من الفيلم رحلةً إلى مستشفى عسكري حيث تُرك اثنان من المعتقلين في حالة سيئة جدًا من دون علاج طوال الليل في مبنى خارجي بارد. وعلى الرغم من أنهما على شفير الموت، فإنّهما كانا في قيد الحياة عندما جاء الممرّض. ويتذكّر الراوي كيف رفض الممرّض أن يصدق أنّهما كانا حيَّين، وأُجبر المعتقلون الآخرون على وضعهما في أكياس جثث، على الرغم من أنّهم ظلوا يحاولون إخباره أنّهما ليسا ميّتين. صدر الأمر للسجناء في وقتٍ لاحق بتحميل الجثتين المفترضتين في سيارة إسعاف موقّتة، عندما اكتشفوا وجود ما لا يقلّ عن اثنتين وعشرين جثة لسجناء آخرين.

في الجزء التالي من الفيلم، يصف الراوي أن نقله إلى زنزانة جماعية أخرى أدى إلى تدهور صحته في أيار/مايو 2014. توفي زميله في الزنزانة وصديقه محمد، وبدأ يعاني أعراضًا مماثلة. تعرّض لنقصٍ حادٍّ وسريع في الوزن وفقدان التركيز مع صعوبة في المشي. كان يعلم أنّ لديه زيارة في الأول من حزيران/يونيو، وكان قلقًا من أنّه لن يتمكّن من الوصول إلى غرفة الزيارة، ولا يريد أن يراه والداه وهو في هذه الحال السيئة. جاء يوم الزيارة، ولم يستطع النهوض، فأجبره أحد الحراس على الوقوف وبدء عملية السير المؤلمة إلى غرفة الزيارة، لكنه انهار. فأسنده الحراس وأخذوه إلى غرفة الزيارة بناءً على أوامر السجان، وحاول إخفاء حالته عن والديه، لكنهما كانا يعلمان أنّ هناك خطبًا ما، وقطع الحراس الزيارة. كانت عملية العودة إلى الزنزانة عذابًا خالصًا حيث ركله الحراس وضربوه. وخلال الاثني عشر يومًا التالية، أخبر مشاهديه أنّه لا يستطيع المشي.

أما الجزء الأخير من الفيلم الذي يسمّى للمفارقة بـ"الخلاص"، فهو أقصر كثيرًا من الأجزاء الأخرى، مدته دقيقتان وسبع وأربعون ثانية فقط. يبدو أن المصطلح المستخدم لوصف الخلاص يشير إلى الإفراج أخيرًا عن الشاب. بدلًا

من ذلك، يصف الراوي كيف تلقّوا أخبارًا سطحية عمّا كان يحدث خارج السجن عند وصول سجناء جدد. وفي النهاية، شعروا بالصدمة والغضب عندما علموا بتشكيل ميليشيات معارضة مستقلة عن الجيش السوري الحر وفي صراع معه. يقول "في السجن، كانت توقعاتنا عظيمة كالمعاناة التي تحملناها. كان هناك كثيرون في السجن ممن يحلمون بأن يأتي الجيش الحر يومًا ليحرّرهم من الأسر. كان هذا حلم كثيرين، حتى أنا حلمت بذلك". بالنسبة إلى الراوي، تلك الميليشيات "أدّت إلى تفاقم معاناة المعتقلين فحسب". ويقول في نهاية الفيلم "لا أحد يمكنه الشعور بما يمرّ به المعتقلون. حقًا، هؤلاء في صيدنايا تمنّوا حقًا لو ماتوا، حتى أنا تمنيت ذلك. إن أرادوا أن يقدّموا معروفًا لنا، فعليهم أن يجعلوا السجن ينهار فوقنا. نريد أن نموت. الموت أسهل من الحياة هنا".

كلُّ فيلمٍ من أفلام أبو نضارة الثلاثة يعرض شخصًا واحدًا يروي قصته، وتعكس كلُّ قصةٍ أوجهًا عدة تتوازى مع أعمال أدب السجون التي تناولها هذا الكتاب. تشبه هذه الأفلام إلى حدٍّ بعيد القصص القصيرة لصموئيل والجباعي، وهي تلخّص الموضوعات الرئيسة نفسها المتمثلة بالاعتراف والهشاشة والنهايات المجهولة والمستقبل الغامض. وتتحدث الأفلام عن ضرورة سرد تجربة الاعتقال والتعذيب، لكنها تعكس أيضًا حالات الصمت والثغرات الحتمية التي تحدث عندما يتذكّر المعتقلون، ويتصفّحون تجاربهم وتجارب الآخرين مع صدمتهم بالعنف الذي تمارسه الدولة السورية. وتصوّر أيضًا أفعال التضامن بين المعتقلين، إضافةً إلى معاناة من ينتظرونهم خارج أسوار السجن.

وعلى الرغم من الأحداث المروّعة ومشاهد الفساد والمعاناة التي يصفونها، تقدّم شخصيات الأفلام نفسها، وتُعرض بطريقة تتجنّب الإثارة أو تحويل آلامهم غير المعلنة إلى مشاهد. تناقض صورة الشخص المتحدث، سواء أكانت في صورة ظلّية كاملة أو مع إظهار الوجه، الرعب الذي يصفونه في سياق ثورةٍ وحربٍ كانا مشبعَين بإفراط في الصور. بالنسبة إلى مجموعة صناعة الأفلام، هذا جزء مما يشكّل سينما الطوارئ وحتى عندما لا يشاهدهم الجمهور تمامًا، فإنّهم يحتفظون بحقوقهم في صورهم وقصصهم.

على غرار فيلم "سجن صيدنايا" لمجموعة أبو نضارة، يقدّم جلال الماغوط في الفيلم الوثائقي القصير بالصور المتحركة، "سُليمى" (2014)، صورةً لأحد المشاركين في التظاهرات السلمية التي ميّزت المرحلة الباكرة من الثورة السورية. تمامًا مثل الرواة الذين لم تُذكر أسماؤهم في أفلام أبو نضارة، اعتُقلت أيضًا راوية الفيلم، وهي امرأة فلسطينية تسكن إحدى ضواحي دمشق. مع ذلك، يقدّم فيلم الماغوط نظرةً أكثر تفاؤلًا للثورة. واستنادًا إلى قصة واقعية، يبدأ الفيلم بمشاركة سُليمى في تظاهرةٍ صغيرة مناهضة للنظام، تنفرط فجأة عند مجيء الاستخبارات. وفي أثناء استجوابها الذي عُرض بصورةٍ مقتضبة، بدأت في العودة إلى لحظاتٍ مختلفة من طفولتها وسنوات المراهقة وسنّ الرشد، بما في ذلك مشاركتها الأولية في الانتفاضة. وتشمل ذكريات ماضيها لقاءها بخطاب سورية الرسمي وأشكال القمع المختلفة. على سبيل المثال، تتذكّر أنّها كانت ذات مرة تمشي برفقة والدها، ورأت صبيًا يضربه رجلان من عناصر الاستخبارات، وعندما سألت أباها عن سبب ذلك، رفض الرد. ومع صور المراقبة المستمرّة وعناصر الأمن المنتشرين في كل مكان، تعود بمخيلتها إلى إحدى اللحظات في المدرسة، عندما كانت محبطةً بسبب المناهج الدراسية الرسمية والاستحضار المستمر للدعاية المؤيدة للنظام. قالت حينها بصوتٍ عال: "أكره حافظ الأسد!"، فوبّخها مسؤولو المدرسة، وعند عودتها إلى المنزل، تلقّت تحذيرًا بأنهم "سيعتقلون والدها" بسبب ما قالت.

وكجزء من ذكريات الماضي، يُظهر الفيلم كيف شاركت سليمى أول مرة في التظاهرات في وقتٍ باكر من الثورة عندما انضمّت إلى جنازة أحد المحتجين الذين قُتلوا في الغوطة. كانت سليمى المرأة الوحيدة في الجنازة. لاحقًا، أصبحت أكثر انخراطًا في الحركة الثورية، وبدأت العمل مسعفةً وممرضةً للجرحى والمصابين برصاص قوات النظام في أثناء التظاهرات. كان زوجها يخشى على سلامتها، ووبّخها بسبب إمضائها كثيرًا من الوقت بعيدًا من المنزل، وفي النهاية ترك المنزل مصطحبًا ابنهما وابنتهما. تعيدها الذكرى المرّة لغياب أبنائها إلى الحاضر في حضرة المحقّق. بعد الإفراج عنها اعتُقلت مرةً أخرى في إثر الاحتجاج على

مذبحة المدنيين في الحولة في عام 2012 التي ارتكبتها الميليشيات الموالية للنظام. وفي زنزانة السجن، تعلّق قائلة إن سماع أصوات تعذيب الآخرين أسوأ من تعذيبها شخصيًا. وتستمرّ في التأمل والتفكير في أنّها على الرغم من فقدانها لكلّ شيء فإنّها سعيدة لوجودها بصحبة أمثالها. ويُختتم الفيلم بقولها إنّها لا تخشى على أطفالها، وإنّها أمُّ الجميع (الأطفال وجميع المؤيدين للثورة).

الاسم المستعار "سُلَيمى" هو اسم تصغير مشتق من الاسم الأكثر شيوعًا سلمى ويعني المسالم. وكلاهما مشتق من الجذر نفسه "س ل م". عند تصوير التظاهرات في الفيلم، تضمّنت أشخاصًا يحملون لافتاتٍ كُتب عليها "سِلميّة" و"أوقفوا القتل" و"كرامة". يروي الماغوط قصة سُلَيمى من خلال الرسوم المتحركة المرسومة باليد باللونين الأبيض والأسود، مع مزيج من مؤثرات الرسوم المتحركة والصور الثابتة[14]. وتُستبدل بين الحين والآخر، ألوان الأسود والأبيض والرمادي باللون الأصفر لتصوير الضوء أو لتسليط الضوء على لحظات من الأمل بما في ذلك في نهاية الفيلم. ويصوّر الفيلم عناصر الأمن والمحقّقين، وغيرهم من المسؤولين الحكوميين، ببدلاتٍ سوداء أو ملابس داكنة دائمًا. ويظهر عناصر الاستخبارات، والمحقّقون بصورة خاصة، كشخصيات ذكورية ضخمة البنية تشبه الصناديق، تتمايل وتطلق التهديدات، بينما تظهر سليمى والناشطون والمتظاهرون الآخرون بظلال من الرمادي أو الأبيض.

يصوّر الفيلم لحظات استجوابها مدة قصيرة. وعلى الرغم من أنه يشير إلى تعرّضها للتعذيب، فإنّه لم يعرض لحظات التعذيب بصورةٍ مباشرة. بدلًا من ذلك، تملأ ذكريات الطفولة والحركة الاحتجاجية المبكرة الشاشة، تمامًا مثل شخصية كوثر في فيلم الشرنقة لعبد الرحمن، حيث طُمِس وجود جلّاديها من خلال التحدث عن ذكرياتها وأوهامها. لم يُذكر مصطلح **حقوق الإنسان** تحديدًا في فيلم الماغوط؛ بدلًا من ذلك، ينصبّ تركيز المتظاهرين على مفهومَي الحرية والكرامة، ورسالة سُلَيمى الأخيرة: التضامن والوحدة والأمل في المستقبل.

---

(14) أشكر جلين أوريتا (Glenn Urieta) لتوضيح ذلك، وأليكسا فيرات للفت انتباهي إلى مفهوم رسم الصورة الثابتة.

نجح محمد ملص، أحد أبرز المخرجين السوريين، في الإبحار عبر آليات الرقابة والإسكات التي مارستها الدولة السورية عقودًا من الزمن من دون أن يُعتقل. ومع ذلك، اعتُقل في آذار/ مارس 2014 على الحدود السورية اللبنانية. كان يخطّط للسفر من بيروت إلى جنيف لحضور مهرجان الأفلام الدولي ومنتدى حقوق الإنسان وعرض فيلمه الأخير "سلم إلى دمشق". وعلى الرغم من الإفراج عنه في اليوم ذاته فقد مُنع من مغادرة سورية، لكن هذا الفيلم لا يزال يُعرض في مهرجانات مختلفة حول العالم، وهو متوافر على عددٍ من المواقع الإلكترونية.

صُوِّر الفيلم سرًّا في دمشق من دون تصريح رسمي من الدولة، ولم يكن مفاجئًا أنّه محظورٌ من العرض في سورية. يحكي قصة شابين، مخرج سينمائي يُدعى فؤاد (يُعرف أيضًا خلاف ذلك باسمه المستعار "السينما") وممثّلة تُدعى غالية. تدور أحداث "سلّم إلى دمشق" -مثل "سُليمى"- خلال السنوات الأولى للانتفاضة والبداية المبكرة للنزاع المسلح بين النظام وقوات المعارضة. لم تشارك غالية، ولا فؤاد، مباشرةً في الاحتجاجات أو المعارك المسلحة، لكن الانتفاضة والخطر المتزايد من الصراع العسكري يظهران باستمرار في خلفية الفيلم، بما في ذلك من خلال المشهد الصوتي. كان فؤاد مهووسًا بصناعة الأفلام، وكانت غالية مفتونةً بسيدة اسمها زينة وبقصتها، وزينة هي شابة من طرطوس اعتُقل والدها، ولأنّها لم تكن قادرة على تحمّل فكرة غيابه واستيعابها، ووجوده وراء القضبان، قرّرت الانتحار في يوم اعتقال والدها من طريق السير في البحر وإغراق نفسها. تحاول غالية طوال الفيلم معايشة قصة زينة، إذ تعيد تمثيل عناصر من حياتها، وتسرد قصتها بطريقة تحاكيها، وتتحدث من منظورها. يبدو أن غالية تفعل ذلك محاولةً فهم سبب انتحار زينة، لكنّ إحساسها بكينونتها يتداخل مع قصة زينة إلى درجة أنّها تفقد، في بعض الأحيان، إدراكها للواقع وشعورها بذاتها.

بعد أن افتُتن فؤاد بغالية عقب مشاهدتها وهي تمثّل جزءًا من قصة زينة (إما في تجربة أداء مسرحي وإما في البروفة) تقرّب منها، وفي النهاية نمت بينهما علاقة وثيقة. أقنعته غالية بإخراج فيلم عن قصة حياة زينة تؤدّي فيه دور البطولة. وعلى الرغم من تقديمه في شكلٍ مجتزأ وغير متزامن، فإنّ جزءًا من رواية سلّم إلى

دمشق يتكون من مقاطع من فيلم فؤاد عن زينة التي تظهر في الخلفية، بينما تجري أحداث أخرى في الرواية. يشمل ذلك مقابلاتٍ مع والد زينة المسجون، ويؤدّي دوره المؤلف والكاتب المسرحي الجباعي الذي يظهر وهو يتحدث عن تجربة الاعتقال طوال الفيلم، ويتساءل عن حاجة الحكومة إلى اعتقال عشرات الآلاف من الأشخاص.

يصوِّر الجزء الرئيس الآخر من الفيلم حياة وتفاعلات أشخاص ذوي ميول فنية يعيشون في منزل تقليدي كبير في المدينة القديمة حيث يعيش فؤاد وغالية فيما بعد. سكان البيت، بمن فيهم فؤاد وغالية، من ديانات مختلفة، ومن مناطق متنوعة في سورية، ويمثّلون صورةً مصغرة من المجتمع السوري حيث يتفاعلون، ويقابلون بعضهم بعضًا بصورة يومية. لا أحد منهم يؤيد مباشرة استخدام العنف لإطاحة حكومة الأسد، ويبدو أنهم يأملون في التوصل إلى حلٍّ سلمي بين المتظاهرين والنظام. ومع ذلك، يتأثر العديد منهم فيما بعد بالنزاع المتزايد؛ تتلقى شخصيات مختلفة منهم، بمن فيهم فؤاد، اتصالات طوال الفيلم من أقاربهم الفارين من الأحداث الخطرة في مدن أخرى من البلاد، أو بشأنهم.

إن التهديد بالاعتقال من جانب الأجهزة الأمنية حاضرٌ دائمًا، وفي النهاية يُعتقل أحد سكان البيت، وفي إحدى المرات، تشاهد صاحبة المنزل المسنّة، وهي مسلمة متدينة، القوات الحكومية وهي تطلق النار على المتظاهرين بعد أداء الصلاة في الجامع الأموي. ويصوِّر المشهد الأخير أحد السكان، واسمه حسين، وهو يتفاعل مع الأخبار السيئة حول الأحداث في مدينة حمص، ويصبح مضطربًا ويشقّ طريقه إلى سطح المنزل. وبسبب القلق عليه من سلوكه، يتبعه جميع سكان المنزل. يأخذ حسين سلّمًا طويلًا لونه أزرق، ويحاول تثبيته في أثناء تسلّقه، لكنه لا يستطيع ذلك بنفسه. ونظرًا إلى عدم فهمه تمامًا لما كان يحاول القيام به، اجتمع جميع أفراد البيت لتثبيت السلم في أثناء تسلقه نحو القمة. يُختتم الفيلم بصورة حسين وهو يصل إلى قمة السلم ويصرخ بأعلى صوته "حرية"، ورسالة عن التضامن والوحدة.

فيلم "سلّم إلى دمشق" ليس الفيلم الوحيد لملص الذي يتناول تجربة الاعتقال في سورية. واحد من أفلامه الأولى كان بعنوان "الكلُّ في مكانه وكلُّ شيء على

ما يرام سيدي الضابط" الذي أنتجه في عام 1974 في معهد موسكو للأفلام حيث كان يتلقى تعليمه[15]. كتب سيناريو هذا الفيلم ملص والروائي المصري صنع الله إبراهيم، ويربط الفيلم بصورة مباشرة بين هزيمة 1967 والقمع السياسي من خلال متابعة ردّة فعل مجموعة من السجناء على أنباء الحرب. وبعد عدة سنوات، وكجزء من احتفالية منظمة العفو الدولية بالذكرى الخمسين للإعلان العالمي لحقوق الإنسان في عام 1998، أنتج ملص فيلم "فوق الرمل، تحت الشمس" وأخرجه. ويصوِّر هذا الفيلم بطريقة مجزّأة مأساة تجربة الاعتقال السياسي من وجهة نظر المعتقلين وعائلاتهم، والمعتقلين السياسيين المفرج عنهم مؤخرًا. وكان العديد من ممثلي الفيلم، مثل الصحافي والكاتب علي الكردي، هم أنفسهم معتقلين سابقين. إضافةً إلى ذلك، يمثّل الاعتقال جزءًا من القصة الدرامية لفيلم "باب المقام"، وفيه يؤدّي اعتقال شخصية الفيلم راشد إلى حدوث التوتر بين أفراد العائلة الذين يحزنهم غيابه. وتظهر طوال الفيلم صورٌ تشبه السجن، مثل البوابات والنوافذ ذات القضبان.

يربط فيلم "سلّم إلى دمشق"، ولا سيّما مع وجود سجين سياسي سابق، غسان الجباعي – من جيل سابق ممّن عارضوا الدولة السورية – الذي يؤدّي في الفيلم دور المعتقل الذي ينتقد استخدام الدولة للاعتقال باعتباره عقابًا جماعيًا ممنهجًا، بين قمع حركات المعارضة السابقة في الثمانينيات والتسعينيات، والثورة الأخيرة. مرةً أخرى، يستخدم النظام السوري استراتيجية الاعتقال الجماعي والتعذيب والإعدام خارج القانون أسلوبًا من بين أساليب كثيرة لتجنّب فقدان قبضته على السلطة. على الرغم من أن فيلم "سلّم إلى دمشق"، مثل "سُليمى"، لا يذكر صراحةً مصطلح **حقوق الإنسان**، فهو يعكس قضايا الحرية والكرامة والتنوّع، ولا سيّما في تقديمه لأسرة من مختلف الأعمار والخلفيات الإقليمية والأديان والأيديولوجيات والأعراق. وفي نهاية الفيلم، على الرغم من خلافاتهم كلها، يجتمع أفراد الأسرة لدعم حرية التعبير، والرغبة في تحرير أحد أفرادها.

---

(15) لوصف عملية صناعة الفيلم وخلفيته، ينظر: محمد ملص، مفكرة فيلم: الكل في مكانه وكل شيء على ما يرام سيدي الضابط (دمشق: دار المدى، 2003).

قد تكون أفلام مجموعة أبو نضارة، ولا سيَّما النهاية المتناقضة والغامضة لفيلم "سجن صيدنايا... يرويه السوري الذي أراد الثورة"، تذكيرًا بالإخفاق الذريع للنظام الدولي لحقوق الإنسان في منع المخالفات والانتهاكات والفظائع التي ارتكبها نظام الأسد قبل عام 2011 وبعده، أو التدخل فيها أو وضع حدٍّ لها. وعلى الرغم من الإفراج عن شخصية الفيلم، يبدو ألَّا خلاص أمامه بسبب اقتراب الموت من حلمه بسورية جديدة وحرّة. ومع ذلك، ما زالت مجموعة الفيلم تحتفظ بدرجة من الإيمان بمفهوم طموح لحقوق الإنسان يتّسم بالمرونة الكافية لاستيعاب الصيغ الجديدة والبديلة لما يمكن أن تكون عليه هذه الحقوق. وتنظر مجموعة **أبو نضارة** إلى الحق في الصورة على أنه "معقد ومتعدِّد الطبقات"؛ إنّه مرتبطٌ بطبيعته بـ"الاختيار الفردي وكرامة الإنسان"، فضلًا عن "حق أيّ شعب في تحديد شروط اجتماعه السياسي بحرية، بما في ذلك القضايا المتعلقة بالتعبير عن الهوية الثقافية"[16].

تحثُّ مجموعة أبو نضارة على إحداث تغييرٍ في التفكير في ما يشكِّل حقًا من حقوق الإنسان في المجتمع الدولي. وتسلط مناصرتها للحق في الصورة الضوء على الفجوات الملموسة في القانون الدولي لحقوق الإنسان. على الرغم من أنّ الانتقادات الأكاديمية لحقوق الإنسان في الأوساط المتحدثة بالإنكليزية قد أشارت إلى مثل هذه الثغرات، إلى "نهاية" أو "نهاية زمن" حقوق الإنسان، وتحدّت فاعلية مفهوم الحقوق القانونية، وتفحّصت الكيفية التي من خلالها تؤدّي السرديات القانونية إلى "الموت المدني" لمجموعات سكانية معيّنة، وإلى إدامة عنف الدولة العنصري الممنهج في الولايات المتحدة الأميركية وأماكن أخرى؛ فإن البديل الذي يمكن صوغه عوضًا عن الحقوق، حقوق الإنسان وغيرها، يظلُّ غير واضح. أين يترك هذا أولئك الذين يواصلون النضال من أجل حقوقهم؟ يبدو هذا المأزق حادًا بصورةٍ خاصّة، في جميع أنحاء العالم، عندما يستخدم الناس الذين يُنتجون حركات سياسية مناهضة للاضطهاد وأشكال العنف في جميع أنحاء العالم، صراحةً، لغة الحقوق بتنوعاتها كافة في نضالهم من أجل العدالة[17].

---

(16) Abounaddara, "Right to the Image."

(17) Costas Douzinas, *The End of Human Rights* (Oxford, UK: Hart, 2000); Costas Douzinas,

يشير الإلحاح على الحق في الصورة لدى مجموعة أبو نضارة إلى أنّه "على عكس الواقعيين والبراغماتيين ومنظّري السلطة"، يجب أن تأتي "الطاقة" اللازمة لحماية حقوق الإنسان، وتوسيعها، وإعادة صوغها من "أولئك الذين أُفسدت حياتهم بسبب الاضطهاد أو الاستغلال، والذين لم يُعرض عليهم، أو لم يقبلوا، التملّق السياسي ومكافآت اللامبالاة السياسية"[19]. ربما لو اعتنينا بالطرائق التي يُعاد من خلالها تقويم الحقوق وصوغها من جانب جماعات مثل أبو نضارة، واستمعنا إلى الأصوات النقدية والبديلة، وبحثنا عن أساليب تعبير أولئك الذين يواجهون الظلم، لأمكننا عندئذ البدء في صوغ مفهوم جديد وممارسات متنوعة لحقوق الإنسان العالمية التي من شأنها أن تؤدّي إلى مستقبل لا تظهر فيه أسس الإمبريالية والحرب والاستبداد وقواعدها.

*Human Rights and Empire: The Political Philosophy of Cosmopolitanism* (Abingdon, UK: Routledge, = 2007); Stephen Hopgood, *The End-Times of Human Rights* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2015); Colin Dayan, *The Law is a White Dog* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011).

(19) Douzinas, p. 66.

# المراجع

## 1 - العربية

**ملاحظة: بعض النصوص المتضمَّنة في هذه البيليوغرافيا تفتقر إلى المعلومات الكاملة بسبب ملابسات نشرها.**


إبراهيم، صنع الله. **تلك الرائحة وقصص أخرى**. القاهرة: دار المستقبل، 1993؛ [1966].

_____. **شرف**. القاهرة: دار الهلال، 1997.

_____. **يوميات الواحات**. القاهرة: دار المستقبل العربي، [د. ت.].

إبراهيم، طالب كامل. **شعاع الشمس**. [د. م.: د. ن.]، 2002.

_____. **أسئلة**. دمشق: دار الحوران، 2004.

أبو دهن، علي. **عائد من جهنم**. ط 5. بيروت: دار الجديد؛ أمم للتوثيق والأبحاث، 2012.

أبو نضال، نزيه. **أدب السجون**. بيروت: دار الحداثة، 1981.

إخلاصي، وليد. **الدهشة في العيون القاسية**. دمشق: وزارة الثقافة، 1972.

إسماعيل، صدقي. **العصاة**. بيروت: منشورات دار الطليعة، 1964.

اسمندر، وديع. **الرجل العاري**. بيروت: دار القدس، 1979.

_____. **سيرة رجل ما**. دمشق: وزارة الثقافة، 1979.

أنطون، سنان. **إعجام**. بيروت: دار الآداب، 2004.

البزرة، أحمد مختار. **الأسر والسجن في الشعر العربي**. دمشق: مؤسسة علوم القرآن، 1985.

برقدار، فرج. **وما أنت وحدك**. بيروت: دار الحقائق، 1979.

_____. **حمامة مطلقة الجناحين**. بيروت: دار مختارات، 1997.

_____. **تقاسيم آسيوية**. دمشق، دار الحوران، 2001.

_____. **خيانات اللغة والصمت**. بيروت: دار الجديد، 2006.

_____. **الخروج من الكهف: يوميات السجن والحرية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2013.

تامر، زكريا. **النمو في اليوم العاشر**. بيروت: رياض الريس، 2000؛ [1978].

_____. **ربيع في الرماد**. بيروت: رياض الريس، 2001.

_____. **تكسير ركب**. بيروت: رياض الريس، 2002.

الجباعي، غسان. **أصابع الموز**. دمشق: وزارة الثقافة، 1994.

_____. **ثلاث مسرحيات**. دمشق: وزارة الثقافة، 1995.

_____. **الوحل**. دمشق: وزارة الثقافة، 1999.

الجندي، سامي. **صديقي إلياس**. بيروت: دار النهار، 1969.

الجندي، عاصم. **الاغتيال**. بيروت: دار الفارابي، 1999.

الحاج صالح، ياسين. **بالخلاص يا شباب! 16 عامًا في السجون السورية**. بيروت: دار الساقي، 2012.

حتمل، جميل. **المجموعات القصصية الخمس**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.

حداد، لطفي. **رياض ترك: مانديلا سوريا**. نيويورج: مؤسسة جذور الثقافة، 2005.

حسن، روزا ياسين. **نيغاتيف: من ذاكرة المعتقلات السوريات**. القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2008.

_____. **حراس الهواء**. بيروت: دار الكوكب، 2009.

حسين، لؤي. **الفقد: حكاية من ذاكرة متخيلة لسجين حقيقي**. بيروت: دار الفرات، 2006.

حمّاد، محمد سليم. **تدمر: شاهد ومشهود، 1980–1991**. اللجنة السورية لحقوق الإنسان. 16/ 7/ 2007. في: www.shrc.org/?p=15321

حمادي، محمود. **مفاتيح السجن السوري: مصطلحات من وراء القضبان**. بيروت: أمم للتوثيق والأبحاث، 2012.

حميش، بن سالم. **مجنون الحكم**. لندن: رياض الريس، 1989.

حوراني، فيصل. **المحاصرون**. دمشق: [د. ن.]، 1973.

حيدر، حيدر. **وليمة لأعشاب البحر**. دمشق: دار الوارد، 2000.

خليفة، خاطر. **الكنائس: شهادات من سجون تنظيم الدولة في سوريا**. دمشق: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، 2018.

خليفة، خالد. **مديح الكراهية**. بيروت: دار الآداب، 2008.

خليفة، مصطفى. **القوقعة**. بيروت: دار الآداب، 2008.

خوري، إلياس. **يالو**. بيروت: دار الآداب، 2002.

داغستاني، مالك. **دوار الحرية**. دمشق: دار البلد، 2002.

الربيعي، عبد الرحمن ماجد. **الوشم**. بيروت: دار العودة، 1972.

الريس، منير. **الكتاب الذهبي للثورات الوطنية في المشرق العربي**. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1969.

السراج، براء. **من تدمر إلى هارفارد: رحلة سجين عديم الرأي**. ميدلتاون، ديلاور: [د. ن.]، 2016.

السراج، منهل. **كما ينبغي لنهر**. بيروت: الدار العربية للعلوم، 2007.

سليمان، نبيل. "نحو أدب السجون". **الموقف الأدبي**. العدد 1–2 (أيار/ مايو–حزيران/ يونيو 1973).

صفدي، مطاع. "الشمس خلف القضبان". **الآداب**. مج 12، العدد 7 (1964).

الصمد، واضح. **السجون وأثرها في الآداب العربية**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995.

صموئيل، إبراهيم. **رائحة الخطو الثقيل**. دمشق: دار الجندي، 1990.

_____. **النحنحات**. دمشق: دار الجندي، 1990.

عباس، عباس محمود. **توقًا إلى الحياة: أوراق سجين**. بيروت: دار الخيال، 2015.

عبد الرحمن، حسيبة. **الشرنقة**. [د. م.: د. ن.]، 1999.

_____. "شهادة كتابة رواية خرجت من القلب والذاكرة". **دراسات اشتراكية**. العدد 182-183 (2000).

_____. **سقط سهوًا**. [د. م.: د. ن.]، 2002.

العتوم، أيمن. **يسمعون حسيسها**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012.

عثمان، هاشم. **المحاكمات السياسية في سوريا**. بيروت: رياض الريس، 2004.

العجيلي، عبد السلام. **مجهولة على الطريق**. لندن: رياض الريس، 1997.

العزاوي، فاضل. **القلعة الخامسة**. قلونية: الجمال، 2000.

الغزالي، زينب. **أيام من حياتي**. القاهرة: دار التوزيع والنشر المصرية، 1999؛ [1978].

الغيطاني، جمال. **الزيني بركات**. بيروت: دار الشروق، 1994؛ [1974].

فاضل، خالد. **في القاع: سنتان في سجن تدمر الصحراوي**. اللجنة السورية لحقوق الإنسان. 29 شباط/ فبراير 2004. في: https://acr.ps/1L9zPc3

الفيصل، سمير روحي. **السجن السياسي في الرواية العربية**. طرابلس: جروس برس، 1994.

قصير، سمير. **ديمقراطية سوريا واستقلال لبنان: البحث عن ربيع دمشق**. بيروت: دار النهار للنشر، 2004.

كنفاني، غسان. **رجال في الشمس**. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1998؛ [1963].

محفوظ، نجيب. **الكرنك**. القاهرة: دار مصر، 1986.

معمعس، رياض. **حمام زنوبيا**. تونس: دار الجنوب للنشر، 2012.

ملص، محمد. **مفكرة فيلم: الكل في مكانه وكل شيء على ما يرام سيدي الضابط**. دمشق: دار المدى، 2003.

منيف، عبد الرحمن. **الكاتب والمنفى**. بيروت: دار الفكر الجديد، 1992.

_____. **الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.

_____. **شرق المتوسط**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999؛ [1977].

مينة، حنّا. **المصابيح الزرق**. بيروت: دار الآداب، 1982.

_____. **الثلج يأتي من النافذة**. بيروت: دار الآداب، 1999.

الناجي، عبد الله. **حمامات الدم في سجن تدمر**. اللجنة السورية لحقوق الإنسان. 16/ 7/ 2008. في: https://acr.ps/1L9zOxr

نعيسة، حسن. **شعراء وراء القضبان**. بيروت: دار الحقائق، 1986.

النقاش، فريدة. **السجن... الوطن**. بيروت: دار الكلمة للنشر، 1980.

هلسا، غالب. **الخماسين**. القاهرة: دار الثقافة الجديدة، 1975.

## مراجع إضافية

جريدة الزيتون ومركز البراءة للطفولة والتأهيل. **حين تحدث الزنازين: عن معتقلين من إدلب قضوا تحت التعذيب**. غازي عتاب: نون 4 للنشر والطباعة والتوزيع، 2018.

حورانية، سعيد. **المهجع الرابع: في سنين وتحترق الغابة**. دمشق: دار المدى، 2000.

الخطيب، محمد كامل. **المدن الساحلية**. بيروت: دار ابن رشد، 1979.

خوست، ناديا. **في سجن عكا**. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1984.

دغيم، محمد غانم. **ديوان تدمر: وثيقة للتاريخ من سجن تدمر العسكري**. بيروت: دار النواعير، 2013.

رزاز، منيف. **التجربة المرة**. بيروت: دار غندور، 1967.

رفاعية، ياسين. **الرجال الخطرون**. بيروت: دار الطلائع، 1979.

زرزور، فارس. **اللاجتماعيون**. دمشق: دار الجليل، 1981.

زكريا، غسان. **في سجون البعث**. لندن: إيبلا، 1999.

السباعي، فاضل. **الابتسامات في الأيام الصعبة**. دمشق: دار إشبيلية، 2002.

_____. **حزن حتى الموت**. دمشق: دار إشبيلية، 2002.

سعيد، رفعت. **البصقة**. بيروت: دار ابن خلدون، 1980.

سلامة، عبد الله عيسى. **بائس في فردوس الشيطان**. عمّان: دار العمار، 2010.

سليمان، نبيل. **السجن**. اللاذقية: دار الحوار، 1999؛ [1972].

_____. **سمر الليالي**. اللاذقية: دار الحوار، 2000.

_____ وبوعلي ياسين. **الأيديولوجية والأدب في سوريا (1967-1973)**. اللاذقية: دار الحوار، 1985.

سواح، وائل. **لماذا مات يوسف النجار؟**. [د. م.]: دار الحقائق، 1979.

_____. **قالت إيمان**. [د. م.: د. ن.، د. ت.].

شيحة، عماد. **موت مشتهٍ**. دمشق: دار السوسن، 2005.

_____. **غبار الطلع**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006.

_____. **بقايا من زمن بابل**. دمشق: دار السوسن، 2007.

عبد العزيز، أحمد. **قضية السجن والحرية في شعر الأندلس**. القاهرة: مكتبة أنجلو المصرية، 1990.

عبد القادر، سليم. **نقطة انتهى التحقيق**. [د. م.]: ناشرون بلا حدود، 2006.

_____. **القادمون الخضر**. [د. م.]: مكتبة بيت المقدس، [د. ت.].

عبيد، سلامة. **أبو صابر: الثائر المنسي مرتين**. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1971.

عثمان، ليلى. **المحاكمة**. دمشق: دار المدى، 2000.

عرسان، علي عقلة. **السجين 95**. دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1974.

عزام، ممدوح. **معراج الموت**. دمشق: دار البلد، 2003.

فارس، محمد عادل. **لأنهم قالوا لا**. [د. م.]: ناشرون بلا حدود، 2006.

كرابيت، آرام. **الراحل إلى المجهول: يومياتي في سجون سوريا**. الإسكندرية: جدار للثقافة والنشر، 2010.

الكردي، علي. **موكب البط البريء**. دمشق: دار الكنعان، 1998.

كسّاب، جوري. **الجلاد: عشرة أيام في سجن المزة**. بيروت: دار صيدون، 1983.

الكواني، إبراهيم. **الكهف**. ليماسول: دار التنوير، 1992.

الماغوط، محمد. **العصفور الأحدب**. بيروت: الدار الشرقية، 1967.

_____. أعمال محمد الماغوط. دمشق: دار المدى، 1998.

_____. المهرج. دمشق: دار المدى، 1998.

_____. سأخون وطني. دمشق: دار المدى، 2001.

منسّي، مي. أوراق من دفاتر سجين. بيروت: دار النهار، 2001.

## 2 – الأجنبية

Abd-Allah, Umar F. *The Islamic Struggle in Syria*. Berkeley, CA: Mizan, 1983.

Abou Shariefeh, Abdel-Qader. "The Prison in the Contemporary Arabic Novel." PhD. Dissertation. University of Michigan. Michigan, 1983.

Abramowitz, Isidore. *The Great Prisoners: The First Anthology of Literature Written in Prison*. New York: E. P. Dutton, 1946.

Adorno, Theodor W. *Notes to Literature*, vol. 2. Shierry Weber Nicholsen (trans.). New York: Columbia University Press, 1992.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Daniel Heller-Roazen (trans.). Redwood City, CA: Stanford University Press, 1998.

_____. *Means without End: Notes on Politics*. Vincenzo Binetti & Cesare Casarino (trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Ahnert, Ruth. *The Rise of Prison Literature in the Sixteenth Century*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2017.

Ali, Mir Adnan & Steve Mann. "The Inevitability of the Transition from a Surveillance-Society to a Veillance-Society: Moral and Economic Grounding for Sousveillance." IEEE International Symposium on Technology and Society (ISTAS). Toronto (June 2013).

Allen, Lori. *The Rise and Fall of Human Rights: Cynicism and Politics in Occupied Palestine*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2013.

Allen, Roger. *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1995.

_____. *An Introduction to Arabic Literature*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.

Amar, Paul & Vijay Prashad (eds.). *Dispatches from the Arab Spring: Understanding the New Middle East*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Amnesty International. *Amnesty International Annual Report 2005*. United Kingdom: Amnesty International Publications, 2005. at: https://bit.ly/3TA3dYF

_____ & Forensic Architecture. "Saydnaya: Inside a Syrian Torture Prison." Amnesty International. (August 2016). at: https://bit.ly/4ea5faq

Anker, Elizabeth S. *Fictions of Dignity: Embodying Human Rights and World Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2012.

Anyidoho, Kofi (ed.). *The Word behind Bars and the Paradox of Exile*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1997.

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1994; [1948].

Bahari, Maziar. *Then They Came for Me: A Story of Injustice and Survival in Iran's Most Notorious Prison*. London: Oneworld, 2013.

Bakhtin, Mikhael. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.

_____. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Bakhtin, M. M. & P. N. Medvedev. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Albert Wehrle (trans.). Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.

Batatu, Hanna. *Syria's Peasantry, the Descendants of Its Lesser Rural Notables, and Their Politics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

Baxi, Upendra. *The Future of Human Rights*. New Delhi: Oxford University Press, 2002.

Bayraqdar, Faraj. *Mirrors of Absence*. John Asfour (trans.). Toronto: Guernica, 2015.

Berlant, Lauren. "Poor Eliza." *American Literature*. vol. 70, no. 3 (1998).

_____ (ed.). *Compassion: The Cultural Politics of an Emotion*. New York: Routledge, 2004.

Bondi, Liz, Joyce Davidson & Mick Smith (eds.). *Emotional Geographies*. Hampshire, UK: Ashgate, 2012.

Bourke, Joanna. *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Born, Georgina (ed.). *Music, Sound, and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013.

Boullata, Issa J. (ed.). *The Arabic Novel Since 1950: Critical Essays, Interviews, and Bibliography*. Cambridge, UK: Dar Mahjar, 1994.

Bradley, Mark Philip & Patrice Petro (eds.). *Truth Claims: Representation and Human Rights*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.

Cave, Terence. *Recognitions: A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon, 2002.

Chase, Anthony & Amr Hamzawy (eds.). *Human Rights in the Arab World: Independent Voices*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.

Chevigny, Bell Gale. *Doing Time: 25 Years of Prison Writing*. New York: Arcade, 1999.

Childers, Joseph W. & Gary Hentzi. *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia University Press, 1995.

Cohen, Margaret. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.

_____ & Carolyn Dever (eds.). *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.

Cole, Elizabeth Ann. "Towards a Poetics of Russian Prison Literature: Writings on Prison by Dostoevsky, Chekhov, and Solzhenitsyn." PhD. Dissertation, Yale University, 1991.

Colie, Rosalie. *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1973.

Cooke, Miriam. "Ghassan al-Jaba'i: Prison Literature in Syria after 1980." *World Literature Today*, vol. 75, no. 2 (2001).

_____. *Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.

_____. "The Cell Story: Syrian Prison Stories after Hafez Asad." *Middle East Critique*, vol. 20, no. 2 (2011).

Corbin, John. "Images of War: Picasso's Guernica." *Visual Anthropology*, vol. 13, no. 1 (2010).

Cover, Robert M. "Violence and the Word." *Yale Law Journal*, vol. 95, no. 8 (1986).

Crampton, Jeremy W. "Cartography: Maps 2.0." *Progress in Human Geography*, vol. 33, no. 1 (2009).

Crewe, Ben et al. "The Emotional Geography of Prison Life." *Theoretical Criminology*, vol. 18, no. 1 (2013).

Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2011.

Currie, Mark (ed.). *Metafiction*. New York: Longman, 1995.

_____. *Metafiction*. New York: Routledge, 2013.

Dabbagh, Heba. *Just Five Minutes: Nine Years in the Prisons of Syria*. Bayan Khatib (trans.). Toronto: [n. pb.]. 2007.

Davidson, Joyce & Christine Milligan. "Embodying Emotion Sensing Space: Introducing Emotional Geographies." *Social and Cultural Geography*, vol. 5, no. 4 (2004).

Dawes, James. *That the World May Know: Bearing Witness to Atrocity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.

_____. *The Novel of Human Rights*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018.

Derrida, Jacques. "The Law of Genre." Avital Ronnell (trans.). *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1 (1980).

_____. *Writing and Difference*. Alan Bass (trans.). Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Dikötter, Frank & Ian Brown. *Cultures of Confinement: A History of the Prison in Africa, Asia, and Latin America*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007.

Dirsuweit, Teresa. "Carceral Spaces in South Africa: A Case Study of Institutional Power, Sexuality, and Transgression in a Women's Prison." *Geoforum*, vol. 30, no. 1 (1999).

Donnelly, Jack. *Universal Human Rights in Theory and Practice*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003.

Douglass, Ana & Thomas A. Vogler (eds.). *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*. New York: Routledge, 2003.

Douglass, Patrice & Frank Wilderson. "The Violence of Presence: Metaphysics in a Blackened World." *The Black Scholar*, vol. 43, no. 4 (2013).

Douzinas, Costas. *The End of Human Rights*. Oxford, UK: Hart, 2000.

_____. *Human Rights and Empire: The Political Philosophy of Cosmopolitanism*. Abingdon, UK: Routledge, 2007.

Esmeir, Samera. "On Making Dehumanization Possible." *PMLA*, vol. 121, no. 5 (2006).

Esperanza, Berta & Hernández-Truyol (eds.). *Moral Imperialism: A Critical Anthology*. New York: New York University Press, 2002.

Feldman, Allen. *Formations of Violence: The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Fiddler, Michael. "Four Walls and What Lies Within: The Meaning of Space and Place in Prison." *Prison Service Journal*, vol. 187 (2010).

Firat, Alexa. "Cultural Battles on the Literary Playing Field." Paper Presented at the Middle East History and Theory Conference. University of Chicago. May 11-12, 2007.

_____. "Post-67 Discourse and the Syrian Novel: The Construction of an Autonomous Literary Field." PhD. Dissertation. University of Pennsylvania. 2010.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1970.

Forché, Carolyn. "Reading the Living Archives: The Witness of Literary Art." *Poetry Magazine*. 2/5/2011, at: https://bit.ly/3XPbSJv

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*. New York: Pantheon, 1972.

_____. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon, 1980.

_____. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Alan Sheridan (trans.). New York: Vintage, 1992.

Franklin, H. Bruce. *Prison Literature in America: The Victim as Criminal and Artist*. New York: Oxford University Press, 1989.

_____. *Prison Writing in 20th-Century America*. New York: Penguin, 1998.

Freeman, Michael. *Human Rights: An Interdisciplinary Approach*. Malden, MA: Polity, 2013.

Frow, John. *Genre*. London: Routledge, 2005.

Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997.

George, Alan. *Syria: Neither Bread nor Freedom*. London: Zed, 2003.

Green, Tara. *From the Plantation to the Prison: African-American Confinement Literature*. Macon, GA: Mercer University Press, 2008.

Greenberg, Nathaniel. "Mythical State: The Aesthetics and Counter-Aesthetics of the Islamic State of Iraq and Syria." *Middle East Journal of Culture and Communication*, vol. 10, no. 1(2017).

Hafez, Sabry. "The Transformation of Reality and the Arabic Novel's Aesthetic Response." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 57 (1994).

Al-Haj Saleh, Yassin. *The Impossible Revolution: Making Sense of the Syrian Tragedy*. Ibtihal Mahmood (trans.). London: C. Hurst and Co., 2017.

Halabi, Zeina G. *The Unmaking of the Arabic Intellectual: Prophecy, Exile, and the Nation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

Hammad, Muhammad Saleem. *Tadmur: Witnessed and Observed*. Syrian Human Rights Committee (trans.). [n. p.]: Syrian Human Rights Committee, [n. d.], at: https://bit.ly/3XINEjM

Hanano, Amal. "The Cell of Survival: Bara Sarraj." *Jadaliyya*, 12/12/2011, at: https://bit.ly/47xEvhn

Hanne, Michael (ed.). *Creativity in Exile*. Amsterdam: Rodopi, 1994.

Harley, J. B. "Silence and Secrecy: The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe." *Imago Mundi*, no. 40 (1988).

Harlow, Barbara. *Resistance Literature*. New York: Methuen & Co., 1987.

_____. *Barred: Women, Writing, and Political Detention*. Hanover, CT: Wesleyan University Press, 1992.

Harmansah, Omar. "ISIS, Heritage, and the Spectacles of Destruction in Global Media." *Near Eastern Archaeology*, vol. 78, no. 3 (2015).

Harris, Leila M. & Helen D. Hazen. "Power of Maps: (Counter) Mapping for Conservation." *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, vol. 4, no. 1 (2005).

Hassard, John (eds.). *The Sociology of Time*. New York: St. Martin's, 1990.

Hemsworth, Katie. "'Feeling the Range': Emotional Geographies of Sound in Prisons." *Emotion, Space, and Society*, no. 20 (2016).

Hillier, Bill & Julienne Hanson. *The Social Logic of Space*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1984.

Hinnebusch, Raymond. *Syria: Revolution from Above*. London: Routledge, 2001.

Hopgood, Stephen. *The End-Times of Human Rights*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2015.

Hopwood, Derek. *Syria 1945-1986: Politics and Society*. London: Unwin Hyman, 1988.

Human Rights Watch. "Syria's Tadmor Prison: Dissent Still Hostage to a Legacy of Terror." *Human Rights Watch*, vol. 8, no. 2 (April 1996). at: https://acr.ps/1L9zOJD

_____. *No Room to Breathe: State Repression of Human Rights Activists in Syria*. 16/10/1997. at: https://bit.ly/3Tx6yHX

_____. *A Wasted Decade: Human Rights in Syria during Bashar Al-Asad's First Ten Years in Power*. 16/7/2010. at: https://acr.ps/1L9zOM1

_____. *Syria: Stop Torture of Children*. 3/2/2012. at: https://acr.ps/1L9zOrL

_____. *Torture Archipelago: Arbitrary Arrests, Torture, and Enforced Disappearances in Syria's Underground Prisons since March 2011*. 3/7/2012. at: https://bit.ly/3XMRAiD

Hunt, Lynn. *The Invention of Human Rights: A History*. New York: W. W. Norton, 2007.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 2005.

Ishay, Micheline R. *The History of Human Rights: From Ancient Times to the Globalization Era*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Ismail, Salwa. *The Rule of Violence: Subjectivity, Memory, and Government in Syria*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2018.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

Jewkes, Yvonne. *Captive Audience: Media, Masculinity, and Power in Prisons*. Portland, OR: Willan, 2002.

Kassab, Elizabeth Suzanne. *Enlightenment on the Eve of the Revolution: The Egyptian and Syrian Debates*. New York: Columbia University Press, 2019.

Kelly, Michelle & Claire Westall (eds.). *Prison Writing and the Literary World: Imprisonment, Institutionality, and Questions of Literary Practice*. New York: Routledge, 2020.

Khalili, Laleh. *Confinement in Counterinsurgencies*. Stanford: Stanford University Press, 2013.

Laird, Susan (ed.). *Philosophy of Education*. Urbana: Philosophy of Education Society, 1998.

Larocco, Steve. "Pain as Semiosomatic Force: The Disarticulation and Rearticulation of Subjectivity." *Subjectivity*, vol. 9, no. 4 (2016).

Lee, Richard Edward. "Guards, Prisoners, and Textuality: A Study of South African and American Twentieth Century Prison Narratives." PhD. Dissertation. Rutgers University, New Brunswick, NJ. 2000.

Lefèvre, Raphaël. *Ashes of Hama: The Muslim Brotherhood in Syria*. New York: Oxford University Press, 2013.

Levinson, Sanford (ed.). *Torture: A Collection*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Machor, James L. & Philip Goldstein (eds.). *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*. New York: Routledge, 2001.

Mascia-Lees, Frances E. & Patricia Sharpe (eds.). *Tattoo, Torture, Mutilation, and Adornment: The Denaturalization of the Body in Culture and Text*. Albany: State University of New York Press, 1992.

May, Charles E. (ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994.

McClennan, Sophia A. & Alexandra Schultheis Moore (eds.). *The Routledge Companion to Literature and Human Rights*. New York: Routledge, 2016.

McHugo, John. *Syria: A Recent History*. London: Saqi, 2014.

Mehrez, Samia. *Egyptian Writers between Fiction and History*. Cairo: American University in Cairo Press, 1994.

Meyer, Stefan G. *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant*. Albany: State University of New York Press, 2001.

Middle East Watch. *Syria Unmasked: The Suppression of Human Rights by the Asad Regime*. New Haven, CT: Yale University Press, 1991.

Miller, Quentin (ed.). *Prose and Cons: Essays on Prison Literature in the United States*. Jefferson, NC: McFarland, 2005.

Moi, Toril (ed.). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

Moran, Dominique, Nick Gill & Deidre Conlon (eds.). *Carceral Spaces: Mobility and Agency in Imprisonment and Migrant Detention*. Burlington, VT: Ashgate, 2013.

_____. *Carceral Geography: Spaces and Practices of Incarceration*. New York: Routledge, 2016.

Moyn, Samuel. *The Last Utopia: Human Rights in History*. Cambridge, MA: Belknap, 2010.

Mutua, Makau. *Human Rights: A Political and Cultural Critique*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

Nelson, Robert S. & Richard Shiff (eds.). *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Oliver, Kelly. *Witnessing: Beyond Recognition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Patten, Wendy. "Human Rights Watch Report to the Canadian Commission of Inquiry into the Actions of Canadian Officials in Relation to Maher Arar." Human Rights Watch. 7/6/2005. at: https://bit.ly/3TyEleC

Plesu, Andrei. "Intellectual Life under Dictatorship." *Representations*. vol. 49 (Winter 1995).

Popan, Elena R. "Building New Platforms for Civil Society: The Right to Image in Syrian Abounaddara Collective's Cinema of Emergency." *Spectra: The Aspect Journal*. vol. 5, no. 2 (2016). at: https://acr.ps/1L9zOMK

Price, Janet & Margrit Shildrick (eds.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Ramírez Díaz, Naomí. *The Muslim Brotherhood in Syria: The Democratic Option of Islamism*. New York: Routledge, 2018.

Ranciere, Jacques. *The Names of History*. Hassan Melehy (trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Rejali, Darius. *Torture and Democracy*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007.

Revel, Jacques & Lynn Hunt (eds.). *Histories: French Constructions of the Past*. Arthur Goldhammer et al. (trans.). New York: New Press, 1998.

Rice, Tom. "Sounds Inside: Prison, Prisoners and Acoustical Agency." *Sound Studies*. vol. 2, no. 1 (2016).

Robbins, Bruce. "Sad Stories in the International Public Sphere: Richard Rorty on Culture and Human Rights." *Public Culture*. vol. 9, no. 2 (1997).

Robin, Yassin-Kassab & Leila al-Shami. *Burning Country: Syrians in Revolution and War*. London: Pluto, 2016.

Rodriquez, Dylan. "Against the Discipline of 'Prison Writing': Toward a Theoretical Conception of Contemporary Radical Prison Praxis." *Genre*. vol. 35 (Fall-Winter 2002).

_____. *Forced Passages: Imprisoned Radical Intellectuals and the U.S. Prison Regime*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

Sakr, Rita. *"Anticipating" the 2011 Arab Uprisings: Revolutionary Literatures and Political Geographies*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Savic, Obrad (ed.). *The Politics of Human Rights*. London: Verso, 2002.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.

Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT.: Destiny, 1994.

Schaffer, Kay & Sidonie Smith. *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Scheffler, Judith A. (ed.). *Wall Tappings: An International Anthology of Women's Prison Writings, 200 to the Present*. New York: Feminist Press, 2002.

Serat, Austin & Thomas R. Kearns (eds.). *Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

Shareah, Taleghani. "The Cocoons of Language, The Betrayals of Silence." PhD. Dissertation. New York: New York University, 2009.

Shohat, Ella. *Taboo Memories, Diasporic Voices*. Durham, NC.: Duke University Press, 2006.

Slaughter, Joseph. "A Question of Narration: The Voice in International Human Rights Law." *Human Rights Quarterly*. vol. 19, no. 2 (1997).

Slaughter, Joseph. "Protagonizing Narratives: The Role of the Voice in the Literatures of Trauma and Human Rights." PhD. Dissertation, University of Texas, Austin, 1998.

_____. *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law*. New York: Fordham University Press, 2007.

Sobanet, Andrew. *Jail Sentences: Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, MA: Blackwell, 1996.

Syrian Human Rights Committee. *Tadmur Prison: A Special Report* (27 May 2015), at: https://acr.ps/1L9zOFb

Tambling, Jeremy. *Allegory*. New York: Routledge, 2009.

Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Turner, Bryan S. *Vulnerability and Human Rights*. University Park, PA: Penn State University Press, 2006.

Van Dam, Nikolaos. *Destroying a Nation: The Civil War in Syria*. London: I. B. Tauris, 2017.

Van Hoven, Bettina & David Sibley. "'Just Duck': The Role of Vision in the Production of Prison Spaces." *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 26, no. 6 (2008).

Van Ommen, Clifford, John Cromby & Jeffrey Yen. "The Contemporary Making and Unmaking of Elaine Scarry's The Body in Pain." *Subjectivity*, vol. 9, no. 4 (2016).

Wedeen, Lisa. *Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Whitlock, Gillian. *Postcolonial Narratives: Testimonial Translations*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Wieland, Carlson. *Syria – A Decade of Lost Chances: Repression and Revolution from Damascus Spring to Arab Spring*. [n. p.]: Cune Press, 2012.

Williams, Philip F. & Yenna Wu. *The Great Wall of Confinement: The Chinese Prison Camp through Contemporary Fiction and Reportage*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Peterborough, ON, Canada: Broadview, 2001; [1961].

Wilson, Richard Ashby & Richard D. Brown (ed.). *Humanitarianism and Suffering: The Mobilization of Empathy*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.

Wu, Yenna & Simona Livescu (eds.). *Human Rights, Suffering, and Aesthetics in Political Prison Literature*. Lanham, MD: Lexington, 2011.

Ziter, Edward. *Political Performance in Syria: From the Six Day War to the Syrian Uprising*. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2015.

Taleghani, R. Shareah. "Breaking the Silence of Tadmor Military Prison." *Middle East Report* 275 (Summer 2015). at: https://acr.ps/1L9zOCd

## مراجع إضافية

Abdel-Malek, Kamal & Wael Hallaq (eds.). *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature*. Leiden: Brill, 2000.

Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Daniel Heller-Roazen (trans.). Brooklyn: Zone, 2005.

Bakhtin, Mikhael. *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bayraqdar, Faraj. *Dove in Free Flight*. New York Translation Collective (trans.). Fayetteville, AR: UpSet Press, Forthcoming.

Boochani, Behrouz. *No Friend but the Mountains*. Omid Tofighian (trans.). London: Picador, 2019.

Booth, Marilyn. "Women's Prison Memoirs in Egypt and Elsewhere: Prison, Gender, Praxis." *MERIP Middle East Report* 149 (November-December 1987).

Cheliotis, Leonidas K. *The Arts of Imprisonment: Culture, Resistance, and Empowerment*. Oxon, UK: Routledge, 2016.

Cowan, J. M. *The Hans Wehr Dictionary of Modern Written Arabic*. Ithaca, NY: Spoken Language Services, 1994.

Davis, Angela Y. *Are Prisons Obsolete?*. New York: Seven Stories Press, 2011.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *Kafka: Towards a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Della Ratta, Donatella. "The Unbearable Lightness of the Image: Unfinished Thoughts on Filming in Contemporary Syria." *Middle East Journal of Culture and Communication*, vol. 10, no. 2-3 (2017).

Edgar, Andrew & Peter Sedgwick. *Key Concepts in Cultural Theory*. London: Routledge, 1999.

Elias, Chad. "Emergency Cinema and the Dignified Image: Cell Phone Activism and Filmmaking in Syria." *Film Quarterly*. vol. 71, no. 1 (2017). at: https://acr.ps/1L9zOil

Farquharson, Danine (ed.). *Prison Writings*. Oxford: Interdisciplinary Press, 2003.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Jay Miskowiec (trans.). *Diacritics*. vol. 16, no. 1 (1986).

Furst, Lilian (ed.). *Realism*. New York: Longman, 1992.

Goldberg, Elizabeth Swanson & Alexandra Schultheis Moore (eds.). *Theoretical Perspectives on Human Rights and Literature*. New York: Routledge, 2012.

Graham Burchell, Colin Gordon & Peter Miller (eds). *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Halasa, Malu, Zaher Omareen & Nawara Mahfoud. *Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline*. London: Saqi, 2014.

Human Rights Watch. *If the Dead Could Speak: Mass Death and Torture in Syria's Detention Facilities*. 16/12/2015. at: https://acr.ps/1L9zP5S

Jarvis, Simon. *Adorno: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 1998.

Joubin, Rebecca. *The Politics of Love: Sexuality, Gender, and Marriage in Syrian Television Drama*. Lanham, MD: Lexington, 2013.

Kahf, Mohja. "The Silences of Contemporary Syrian Literature." *World Literature Today*. vol. 75, no. 2 (2001).

Kassab, Elizabeth Suzanne. *Contemporary Arab Thought: Cultural Critique in Comparative Perspective*. New York: Columbia University Press, 2010.

Khalifa, Mustafa. *The Shell: Memoirs of a Hidden Observer*. Paul Starkey (trans.). Northampton, MA: Interlink, 2017.

Khoury, Philip S. *Urban Notables and Arab Nationalism: The Politics of Damascus 1860-1920*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.

Lane, Edward William. *An Arabic-English Lexicon*. Beirut: Librairie du Liban, 1980.

Larson, Doran. "Towards a Prison Poetics." *College Literature*. vol. 37, no. 3 (2010).

Lemke, Thomas. "'A Zone of Indistinction': A Critique of Giorgio Agamben's Concept of Biopolitics." *Outlines: Critical Social Studies*. vol. 7, no. 1 (2005).

Makdisi, Saree. "Postcolonial Literature in a Neocolonial World: Modern Arabic Culture and the End of Modernity." *Boundary 2*. vol. 22, no. 1 (1995).

Marsden, Peter H. & Geoffrey V. Davis (eds.). *Towards a Transcultural Future: Literature and Human Rights in a 'Post'-Colonial World*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

McQuillan, Colin. "The Political Life in Giorgio Agamben." *Kritikos*. no. 2 (July 2005).

Moore, Alexandra Schultheis. *Vulnerability and Security in Human Rights Literature and Culture*. New York: Routledge, 2016.

Ostle, Robin, Ed de Moor & Stefan Wild (eds.). *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*. London: Saqi, 1998.

Pannewick, Friederike & Georges Khalil (eds.). *Commitment and Beyond: Reflections on of the Political in Arabic Literature since the 1940s*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2015.

Parikh, Crystal. *Writing Human Rights: The Political Imaginaries of Writers of Color*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

Pen America. *The Named and the Nameless: 2018 Prison Writing Awards Anthology*. [n. p.]: Pen America, 2018.

Said, Edward. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage, 1996.

Segel, Harold B. *The Walls behind the Curtain: East European Prison Literature, 1945-1990*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.

Slymovics, Susan. *The Performance of Human Rights in Morocco*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.

Taleghani, R. Shareah. "Breaking the Silence of Tadmor Military Prison." *Middle East Report*. 275 (Summer 2015). at: https://acr.ps/1L9zOCd

# فهرس عام


— أ —

أباتي، كريس: 245-246

إبراهيم، صنع الله: 55، 86-87، 239-240، 253، 278

أبو دهن، علي: 214، 216، 230

أبو نضال، نزيه: 54، 65، 82-87

اتحاد الكتّاب العرب: 44

الاحتلال العسكري السوري للبنان (1976-2005): 43، 190، 205

أحداث 11 أيلول/ سبتمبر 2001: 57، 61، 101

الإخفاء: 117، 164

الإخوان المسلمون: 38-39، 169، 179، 203، 208، 215-216، 219-220، 223، 225

إدارة الأمن السياسي: 48

الإدارة العامة للمخابرات: 48

إدارة المخابرات الجوية: 48

إدارة المخابرات العسكرية: 48

أدب الالتزام: 56، 135

الأدب الأوروبي: 74

الأدب السوري: 55-56، 62، 144، 204، 259

الأدب العالمي: 41، 52، 84، 191

أدب المنفى: 20-21، 243

الإذلال: 15، 17، 101، 213، 224

الأذى النفسي: 19، 134

الأردن: 123، 215

أرسطو: 22-23

أزمة اللاجئين السوريين (2011): 243، 266-267

الاستجواب/ مراكز الاستجواب: 13، 48-49، 124، 127، 131-132، 138، 144-145، 147، 151-152، 158، 160، 162-164، 173، 175، 177-178، 180، 189، 192، 215-216، 220، 225-226، 260، 268

الاستخبارات الجوية السورية: 31، 48، 269

الاستعمار/ الحكم الاستعماري/ الحكومات الاستعمارية: 14، 42، 76-77، 239
الأسد، باسل: 206
الأسد، بشار: 34، 38، 206، 268
الأسد، حافظ: 34، 38-39، 43، 132، 180، 186، 191، 194، 203، 206، 274
الإسكات: 32، 160، 276
إسماعيل، صدقي: 43
اسمندر، وديع: 65، 94، 113، 115، 120
الاشتراكية: 13
أشكال الإنتاج الثقافي: 23، 64، 240
أشكروفت، جون: 123-124
أطفال درعا: 65، 92-94، 105، 121
الاعتراف: متواتر
الاعتراف السياسي: 22، 38، 65، 95، 103
الاعتقال: متواتر
الاعتقال التعسُّفي: 39، 82، 119، 170
الاعتقال الوقائي: 39
الإعدامات/ الجماعية/ الميدانية/ التعسفية: 15، 34، 39، 46، 49، 151، 156، 219
الإعلان العالمي لحقوق الإنسان: 38، 82-84، 99-100، 106، 112-113، 119، 266، 278
الاغتصاب: 142، 153-154، 205
الأفلام الدرامية: 20
أفلام الرصاصة: 265-266
الأفلام السينمائية: 23
الأفلام المصرية: 116
الأقليات: 51
الالتزام السياسي: 56، 248
أمازون (موقع إلكتروني): 47، 178
امتهان الكرامة الإنسانية: 15
الإنتاج الثقافي السوري: 23، 35، 44، 46-47، 53، 56، 62، 64، 68، 72، 240
الانتداب الفرنسي: 42، 203
انتهاكات حقوق الإنسان: 13، 15، 21-23، 32، 35، 40، 55، 60-61، 63، 65-67، 73، 80-81، 84، 88، 93-94، 97، 100-102، 104، 108، 111-112، 117، 119-121، 126، 130، 160، 162، 164-165، 168، 204، 233، 237، 267
أنطون، سنان: 27، 55، 241
انقلاب 8 آذار/ مارس 1963: 13، 39
أنكر، إليزابيث: 128-129
إنهاء العمل بقانون الطوارئ (نيسان/ أبريل 2011): 39
أوروبا: 47، 190، 240
أوليفر، كيلي: 122
أيديولوجية السجن: 135، 142، 259
إيران/ الجمهورية الإسلامية: 32، 68

ـــــــ ب ـــــــ

باريس: 190، 220، 243، 246

بتلر، جوديث: 665، 101–102، 104

بدر، يارا: 62

بدرخان، علي: 20

بريتباخ، برايتن: 70

بزّي، نذير: 117

بزّي، يوسف: 236

بساط الريح (طريقة تعذيب): 133

بغدادي، شوقي: 105

بلتير، ليونارد: 51

بن جلّون، الطاهر: 16

بثام، جيريمي: 166

البني، أنور: 62

بهاري، مازيار: 32

بوخاني، بهروز: 51

بورغمان، مونيكا: 29، 230

البويطيقا/ بويطيقا الاعتراف: 22–23، 37–38، 65، 94–95، 99، 102

بيرقدار، فرج: 28–29، 47، 50، 60، 66، 75، 81، 88، 126، 137–141، 161، 189–196، 199، 204، 208، 213–214، 226–230، 238، 242

بيرلانت، لورين: 97–98

بيروت: 25، 29، 43، 190، 231، 276

بيغ، معظَّم: 51، 169

بيكاسو، بابلو: 230

بين الذات/ الذاتية: 101، 147

بينسون، بيتر: 161

ـــــــ ت ـــــــ

تامر، زكريا: 109، 115

التحطيم: 15

التحوُّل التجريبي: 55، 86، 239

تدمير اللغة: 144، 147

الترحيل الاستثنائي/ القسري: 66، 130، 134

التصور: 45

التعتيم: 32

التعذيب: متواتر

التعذيب اليومي الممنهج: 49، 211

التعسُّف: 46، 167

التغريب/ الاغتراب/ اغتراب المنفى: 20، 104–105، 119، 243–245، 248–251، 254–255، 258

التغييب: 18، 32، 70

التقدُّم: 13

تنظيم الدولة الإسلامية في العراق والشام (داعش): 67، 201–202، 204–206، 209، 213، 230، 232–233، 268

التوثيق: 14، 23، 60، 69، 90، 124، 129

تورنر، بريان: 65، 94، 101–102، 104، 122

توفيق، رؤوف: 20

تونس: 27، 91

تويتر: 47، 177

ث

الثقافة: 21، 23، 147، 245، 266-267

الثورة السورية (آذار/ مارس 2011): 15، 31، 35، 38، 49، 63، 65، 68، 91-93، 163-164، 167، 169، 177، 230، 259، 265، 274، 278-279

الثورة المصرية (25 يناير 2011): 177

ج

جاكسون، جورج: 51

الجالية السورية في وندسور: 167

الجامع الأموي: 277

الجامعات الناطقة بالإنكليزية: 57

جامعة دمشق: 169، 178، 215

جامعة هارفارد: 179

جائزة فيكتوريا للأدب لعام 2019: 51

جائزة مركز قائمة فيرا للفن والسياسة: 266

جائزة نوبل للسلام: 40

الجباعي، غسان: 29-30، 46، 65، 94، 105، 107، 109-111، 120-121، 208، 273، 277-278

جزيرة مانوس: 51

الجسد الجماعي للأمة: 144

الجلادون: 137، 140، 148-150، 193-194، 217، 225، 231

الجمهورية العربية المتحدة: 43

الجندي، سامي: 43، 153، 241، 246

جنيف: 276

الجيش السوري الحر: 270، 273

ح

الحاج صالح، ياسين: 29، 66، 70-72، 75، 135، 155-159، 167، 170، 183، 204، 208، 211

حادثة أطفال درعا/ انتفاضة درعا/ حصار درعا (آذار/ مارس 2011): 65، 91-94، 105، 121

حافظ، صبري: 86

الحبس الانفرادي: 136، 148، 174، 189

حتمل، جميل: 21، 67، 75، 238، 241-244، 246-254، 257-259

الحراس/ حراس السجن: 111، 165، 175، 184-185، 193، 206، 211، 213، 215-217، 221-224، 226، 228، 231-232، 235، 263، 271-272

الحرب الأهلية الإسبانية: 230

حرية التعبير: 31، 41، 43، 82، 278

حزب البعث العربي الاشتراكي: 39، 56، 178، 206

الحزب الشيوعي السوري: 70

الحزب الشيوعي المصري: 86

حزب العمل الشيوعي السوري: 189، 242

حسن، روزا ياسين: 65، 69-71، 87-90، 137-138، 170، 217
حصار الجيش السوري لمدينة حماة/ مذبحة حماة (شباط/ فبراير 1982): 39، 14-144، 146، 152-154، 169، 176-178، 182
حكم جمال باشا (1915-1918): 42
حكم سلطات الانتداب الفرنسي (1920-1946): 42
حكم الملك فيصل (1918-1920): 42
الحكومة السورية: 31، 38، 41، 48، 92، 203، 209
حمّاد، محمد سليم: 50، 214-219، 222
حمادة، وائل: 63
حمادي، ناظم: 63
حمص: 29، 190، 201، 271، 277
حميش، بنسالم: 55
حورانية، سعيد: 43، 259
حيّ بابا عمرو (حمص): 271

خ

خان، محمد: 20
الخدمة العسكرية الإلزامية: 113
خطاب حقوق الإنسان: 22-23، 37، 59، 63، 65، 78-79، 81-82، 84، 94، 100، 125-126، 242
الخطاب السردي العربي: 86
الخطيب، حمزة علي: 92-93
الخطيب، محمد كامل: 83
خليفة، مصطفى: 17، 20، 47، 50، 67، 75، 177، 214، 220-221، 223
الخليل، سميرة: 63
خوري، إلياس: 26، 55، 241
خوري، ريم: 29
الخوف: 16، 18، 85، 101، 127، 131، 172-173، 175، 185، 202
الخولي، لطفي: 20
الخيال التصويري التأريخي: 55
الخيال التعويضي: 98

د

داغستاني، مالك: 60، 67، 238، 242، 259-260، 262، 264
الدباغ، هبة: 20، 66، 90، 161، 167-178، 183، 237-238
دخول الإنترنت إلى سورية (1997): 44
الدراسات النقدية: 44، 54، 57، 73
الدروس الدينية: 179
درويش، مازن: 61-63
درويش، محمود: 258
دريدا، جاك: 76، 260
الدستور السوري: 43
دمشق: 47-48، 162-163، 169، 208، 242، 248-249، 265، 270، 274، 276
دوغلاس، باتريس: 128
الدول الاستبدادية: 35، 51

الدول الأمنية: 55
الدولاب (طريقة تعذيب): 124-125، 131-132، 136، 141
الدولة القومية: 63، 72، 100، 122
دياب، محمود: 20
ديفيس، أنجيلا: 51
ديفيس، سوزان: 27
الديمقراطية: 13-14، 40، 61-62، 83

ر

رابطة حقوق الإنسان في سورية (2001): 40
ربيع دمشق (2000-2001): 38، 191
الرعاية الطبية: 49، 184، 225
الرعب: 14، 18، 32، 84-85، 93، 127-128، 173، 183، 203، 227-228، 245، 273
الرملي، لينين: 20
الرواية: 16، 20، 58، 69
رودريغيز، ديلان: 72، 76
روسيا: 63، 68
رومان، ميخائيل: 20
الريِّس، منير: 42

ز

الزنازين الجماعية: 49، 145، 206، 228
زيتونة، رزان: 63

س

سانتياغو باكا، جيمي: 51
سايمون، بول: 179
سايز، ناكونان: 128
سجن التحقيق العسكري: 171
سجن تدمر العسكري/ السجن الصحراوي: 16-17، 39، 48-50، 67، 157-158، 162، 177، 180، 183-184، 186، 188، 192، 197، 203-206، 208-213، 215-220، 222-224، 226-227، 230-234
سجن دوما/ سجن دوما للنساء: 48، 50، 63، 170-172
سجن صيدنايا العسكري: 48-50، 158، 162-164، 180، 192، 198، 211، 220، 270-271، 273
سجن عدرا المركزي: 48، 158، 162
سجن غوانتانامو: 51، 169
سجن قطنا: 162، 171، 173، 176
سجن قلعة صلاح الدين في دمشق: 162
سجن كفر سوسة: 162، 171، 175-176
سجن المزّة: 43، 162
سجن المسلّمية: 158
السرّاج، براء: 29، 35، 47، 66، 161، 177-189، 214-216
السرد الواعي: 55
سرديات ما بعد العاطفة: 98
السعداوي، نوال: 14
سعيد، إدوارد: 21، 245

سكاري، إلين: 65، 127–129، 144، 147–148
سلاوتر، جوزف: 60
السلطة الرمزية للدولة: 44–45
السلطة السياسية: 45، 127، 260
سليم، لقمان: 29، 230
سليمان، نبيل: 41، 43، 82، 88، 126، 134–136، 138، 141–142، 259
سميث، سيدوني: 54، 81
السياسات الوحشية: 32، 84
سياسة "كما لو أنَّ": 44–45
السيرة الذاتية/ السير: 16، 20، 172، 220، 240
سيغل، هارولد ب.: 52
سينما الطوارئ: 265–266، 273

— ش —

شافير، كاي: 54
شاكور، أساتا: 51
شاهين، يوسف: 20
الشبح على السلم (طريقة تعذيب): 138، 141
الشرق الأوسط: 51، 57، 71، 73، 132
شعار البعث "وحدة. حرية. اشتراكية": 206
الشعر: 15، 22، 29، 58، 75، 192، 199، 229
الشعر الشعبي: 20
الشعريَّة: 22–23، 60، 76
الشهادة: 16، 81، 140، 228، 236، 238، 254، 257
الشهبندر، عبد الرحمن: 42
شيحة، عماد: 50
شيفلر، جوديث: 53

— ص —

الصعق بالكهرباء (طريقة تعذيب): 124–125، 131، 133، 150
صفدي، مطاع: 43
صموئيل، إبراهيم: 19، 29، 47، 51، 65، 94–95، 97–99، 102–105، 115–116، 120، 134، 247، 273
الصين: 63

— ض —

ضباط الأمن السوري: 124
الضحايا: 15، 18، 80، 127، 266

— ع —

العالم التخيُّلي: 69
العالم العربي: 35، 47، 51، 55، 61، 73، 83، 190، 212
عباس، عباس: 35، 235–238، 254، 260
عبد الرحمن، حسية: 29، 51، 66، 87–88، 126، 141–142، 144، 146–148، 152–154، 170، 225، 256، 275
عبد الصبور، صلاح: 20
عبدلكي، يوسف: 190

عبد، سلامة: 43
العثمانيون: 42
العجيلي، عبد السلام: 112-113، 120
العداء للإمبريالية: 13
العدالة: 16، 18، 59، 61، 64، 113-115، 128-129، 237، 279
عزّار، ماهر: 66، 123-126، 129-134، 137-138، 237
العراق: 13، 67، 201-202، 215
العزاوي، فاضل: 88
علم المناعة: 179
العلمانيون/ اليساريون: 35، 38، 132، 204
العمري، منصور: 31-35، 41، 50، 63، 81، 156، 237
العنف: 61-62، 88، 108، 120، 128، 130، 201، 214، 223، 226، 230، 234، 246، 267، 273، 277، 279

غ

غرين، تارا: 52
الغزاوي، رزان: 31
الغزاوي، عزت: 19
غوغل/ غوغل إيرث: 164، 180، 207
الغيطاني، جمال: 55، 83

ف

فاضل، خالد: 214
فرانكلين، إتش بروس: 52
فرع فلسطين/ الفرع 235: 48، 124، 132، 138، 192-195، 226
فرنسا: 220، 243
فرو، جون: 74، 81
الفسخ (طريقة تعذيب): 139، 141
فقدان/ امتهان الكرامة: 15، 19، 119، 134
الفلقة (طريقة تعذيب): 133
الفن/ الفنون: 23
الفنون البصرية: 23
فوكو، ميشيل: 166-167
فيدلر، مايكل: 66، 158-159، 194
فيلم "82 اسم": 82-83، 237
فيلم "أبو نضارة": 68، 265-266، 268، 270، 273-274، 279-280
فيلم "سلم إلى دمشق": 276-278
فيلم "سُلَيْمى": 68، 274-276، 278

ق

القانون الدولي لحقوق الإنسان: 24، 40، 60، 79، 99، 121، 126، 267، 279
قانون الطوارئ: 39
القتل/ القتل الجماعي: 15، 93، 154، 209، 214، 219، 268، 272
القصة: 16، 20، 22
القصة القصيرة: 20، 22، 65، 97، 255
القصص الشخصية: 98
القصيدة: 16

القمع/ القمع السياسي: 24، 32، 39، 42، 47، 55، 68، 73، 77، 81، 84-85، 87، 93، 109، 115، 117، 119، 121، 132، 135، 178، 194، 265-267، 274، 278

ك

الكبل (طريقة تعذيب): 131
الكتابة الإبداعية: 73
الكتابة الأكاديمية: 21
الكتابة التقليدية: 50
الكتابة الخصبة: 14
الكتابة العقلية/ التأليف الشفوي: 190، 220
الكرامة الإنسانية: 68، 82، 100، 103، 106، 121، 184، 267، 275، 278
الكردي، آلان: 268
الكردي، علي: 29، 278
الكرسي الألماني (طريقة تعذيب): 139-141
الكرسي الحديدي (طريقة تعذيب): 131
الكشف: 66، 70، 106، 117، 139، 183
كلية كوينز: 27-28، 62
كوري، مارك: 67، 241
كوك، ميريام: 53
كوهين، مارغريت: 97
كيري، جون: 179-180
كيف، تيرانس: 65
كيندي، إدوارد: 179

ل

لاروكو، ستيف: 144، 147
لجان الدفاع عن الحريات الديمقراطية وحقوق الإنسان في سورية (1989): 40
اللجنة السورية لحقوق الإنسان (1997): 40، 162-163، 210
لعبي، عبد اللطيف: 190
اللغة الإنكليزية: 53، 58، 61-62، 72، 167-169، 177، 201-203، 279
لغتيري، مصطفى: 18
ليبيا: 13
الليثي، ممدوح: 20

م

ما وراء السرد: 67، 116، 146، 151، 239، 241، 249، 255، 259-260، 263
الماغوط، جلال: 274-275
ماكليان، صوفيا: 59، 61
متحف ذكرى الهولوكوست: 32-33، 268
المجتمع الدولي: 24، 63-64، 68، 279
مجتمع السجناء/ السجون: 107، 167
المجتمع العالمي للمشاعر: 94
المجتمع المدني: 15، 35، 40، 61

مجتمعات الأقليات: 51
مجتمعات الملونين: 51
محفوظ، نجيب: 20
المحكمة الفدرالية الأميركية: 109
مذبحة سجن تدمر العسكري (1980): 39
مذبحة المدنيين في الحولة (2012): 275
المرصد السوري لحقوق الإنسان (2006): 41، 162-163
المركز السوري للإعلام وحرية التعبير (2004): 31، 41
مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان: 69-70
المركزية الأوروبية: 58
المسرحية: 15-16، 20
مصر: 13، 91
مطار جون كينيدي الدولي: 123
المعارضة السورية: 34-36، 38، 62-63، 67، 70، 73-76، 83، 110، 119، 169، 190، 243، 265، 271، 276، 278
- الأحزاب/ الحركات السياسية المعارضة: 38، 62، 243، 278
- قوات/ ميليشيات المعارضة: 63، 276
المعتقلون: متواتر
المغرب: 191
مفهوم التنفيس: 45-46، 73
مفهوم "الحق في الصورة": 68، 266-268، 279-280
مفهوم/ نظرية النوع الأدبي: 64، 73-74، 76-77، 80، 85
ملص، محمد: 276-278
الممارسات السياسية: 44-45
منصة 4shared: 47
منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو): 201
منظمة رصد حقوق الإنسان في الشرق الأوسط: 132
المنظمة السورية لحقوق الإنسان (2004): 41
المنظمة العربية لحقوق الإنسان في سورية (2004): 40-41
منظمة العفو الدولية: 15، 40، 66، 132، 161-164، 189، 204، 278
منظمة القلم (Pen) الدولية: 189
المنفى: 20-21، 67، 168، 190، 242-255، 258-259
منيف، عبد الرحمن: 14، 55، 239-241، 243-244، 246، 257-258
مور، ألكساندرا شولتيز: 59
موران، دومينيك: 66
المؤسسات الأدبية الحكومية: 56
الموسيقى: 23، 187
موظف الرقابة: 47
الميليشيات الإيرانية: 63

مينة، حنا: 42

ـــــ ن ـــــ

نزعة ما بعد الحداثة: 55، 67
النشر الرسمي: 47
النشر الرقمي: 47
نظام الأسد: 15، 26، 32، 34-36، 40، 42-43، 63، 68، 91، 117، 92، 115، 121، 125، 164، 167، 177، 203-206، 209، 213، 228، 233، 237، 278-279
نظام الاعتقال التعسفي السوري: 19، 134، 167، 170-171
نظام حقوق الإنسان الدولي/العالمي: 23-24، 37، 65، 68
نظام الرقابة: 43-44، 46
نظرية الاعتراف النقدي: 61، 94، 101، 104، 122
نقابة المحامين في سورية (1976): 40
النقد الأدبي العربي: 41، 64، 76
النقد الأوروبي الكلاسيكي: 74
نورتج، آرثر: 246
نيويورك: 62

ـــــ هـ ـــــ

هارلو، باربرا: 87، 166
هافيل، فاتسلاف: 75
هانت، لين: 58، 104
هتشيون، ليندا: 110
الهشاشة: 65، 94-95، 97-98، 101-106، 111، 113، 115-116، 120-121، 128، 139، 172، 273
هنانو، إبراهيم: 42
هنانو، أمل: 179
هوبغود، ستيفن: 63
هيومن رايتس ووتش: 15، 162، 164، 189، 210

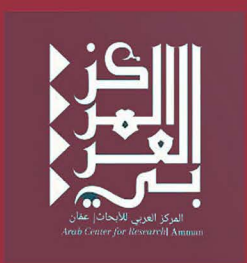
ـــــ و ـــــ

الواقعية الاجتماعية: 56-57، 105، 134-135، 142، 259
الواقعية السينمائية: 55، 86
واو، باتريشيا: 239، 241
وزارة الإعلام السورية: 44
وزارة الثقافة السورية: 44، 46-47
وسائل الإعلام: 15، 19، 91، 130، 191، 265-268
وضعية التَّسييف: 184، 211
الوعي التفكيكي: 88
الوعي الذاتي: 248
الوعي السريالي: 88
الوعي السياسي: 145
الوعي المكاني: 174
الوعي النقدي: 257
وفاة حافظ الأسد (2000): 34، 132، 191
الولايات المتحدة الأميركية: 33، 35، 61-63، 72، 100-101، 123، 125-126، 129-130، 179، 268، 279

ولد صلاحي، محمدو: 51
وليامز، فيليب: 52
ونّوس، سعد الله: 109
وهبة، سعد الدين: 20
ويدين، ليزا: 44-45، 167
ويلدرسون، فرانك: 128

ي

اليمن: 13
يناوو: 52


المركز العربي للأبحاث | عمان
Arab Center for Research | Amman