صورة المرأة في الدراما السورية في ظل الثورة

حمدان العكلة[1]

أولًا: ملخص البحث

أصبح للدراما التلفزيونية السورية موقف واضح من القضايا المشكلة التي باتت مطروحةً في المجتمع السوري منذ بدء الثورة 2011، فلم يكن موقفها موقفًا محايدًا مما يجري من أحداثٍ، إذ استطاعت الدراما السورية في ظل الثورة أن تقدم صورةً للمرأة السورية بنماذجها المختلفة، فترصد من خلال تلك النماذج الأدوار الاجتماعية والسياسية الجديدة التي وقعت على كاهل المرأة، حيث كانت عنصرًا فاعلًا ومشاركًا في ما يجري من أحداثٍ قلبت بصورة شبه كاملة الموازين التي صنفت المرأة ضمنها.

يهدف البحث إلى الوقوف على نماذج من صور المرأة عبر أعمال درامية ثلاثة هي:

1. (قلم حمرة) 2014 لمخرجه حاتم علي والكاتبة يمْ مشهدي، أنتجته شركة إيبلا (EBLA) للإنتاج الفني، وصُوِّر في لبنان على أنها العاصمة دمشق.
2. (عندما تشيخ الذئاب) 2019 لمخرجه عامر فهد، وهو عملٌ درامي مأخوذٌ من رواية تحمل الاسم نفسه للكاتب الأردني جمال ناجي، أنتجته شركة إي سي ميديا برودكشن (ISEE MEDIA PRODUCTION)، وصُوِّر في الإمارات العربية المتحدة وسورية.
3. (مسافة أمان) 2019 لمخرجه الليث حجو والكاتبة إيمان السعيد، أنتجته إيمار الشام للإنتاج الفني والتوزيع (EMAR ALSHAM)، وصُوِّر في دمشق).

وذلك لمعرفة أبعاد تلك النماذج السياسية والثقافية والاجتماعية، والتغيرات التي طرأت عليها في ظل الثورة السورية، وقد وقع الاختيار على هذه الأعمال الدرامية لأنها أنتجت خلال الثورة، وقد اختيرت تلك المسلسلات بعيدًا من الأعمال المشتركة التي شهدتها الدراما السورية خلال الثورة للتركيز

(1) دكتوراه في الفلسفة، تخصُّص فكر عربي معاصر من جامعة دمشق، له مقالات وأبحاث عدة منشورة تتناول القضايا السياسية والفكرية المعاصرة.

على قضايا المجتمع السوري والمرأة خصوصًا، مع الحرص على التنوع في الاختيار لتوضيح الصورة.

يحاول البحث الإجابة عن السؤال المشكل الآتي: ما هي الصورة التي قدمتها الأعمال الدرامية السورية للمرأة؟ وما هي النماذج التي تمخضت عنها هذه الأعمال في ظل الثورة السورية؟

ثانيًا: المقدمة

إن انتشار ثقافة الصورة تماشى جنبًا إلى جنبٍ مع ثقافة الكلمة أو ثقافة القراءة، إذ إن ما يمكن تقديمه عن طريق وسائل الإعلام المرئية أكثر تأثيرًا وانتشارًا في المتلقي، والجدل في هذه المسألة ما يزال قائمًا بين شد وجذبٍ، إن ((الصورة في هذا العصر قد دخلت بقوةٍ إل كل ميدانٍ، التلفونات تميل إلى نقل صورة المتكلم، والمشهد هو الأساس في المسرح وفي السينما وكذلك في التلفزيون... وحتى الفنون التي كانت تعتمد على الصوت وحده، مثل الغناء، صارت تشهد تحولًا نحو جعلها مادةً بصريةً لا تقتصر على الصوت وحده، والإعلانات تقوم أساسًا على الصورة، حتى الشعر بدأ يبتعد عن الإلقاء، أي إن الثقافة صارت ثقافةً بصريةً))[2].

يقدم العمل التلفزيوني الحدث عن طريق الحبكة الدرامية، فالحكاية المقدمة عن طريق العمل الدرامي تحتوي على بدايةٍ يتعرف المشاهد من خلالها إلى المحاور الأساس للحدث الدرامي والملامح العامة للشخصيات وزمان تلك الأحداث ومكانها، ومن ثم ينتقل المشاهد إلى العقدة التي تتأزم خلالها الأحداث، فلا تخلو من التشويق والإثارة، وفي النهاية يصل العمل الدرامي التلفزيوني إلى حلٍ يكون بمنزلة انفراج العقدة أو الخاتمة التي تتفق مع توقعات المشاهد أو تحقق له عنصر المفاجأة أو ما يسمى بكسر التوقع. وقد اتجهت الدراما العربية بعامة -والسورية بخاصة- إلى إنتاج المسلسلات التلفزيونية الرمضانية المؤلفة من ثلاثين حلقة، وبذلك فإن الأحداث تُستَطرد أو تُختزَل بحسب هذه المدة الزمنية.

دخلت الدراما التلفزيونية في القرن العشرين البيوت معظمها، وقد رفض مكرم محمد أحمد، رئيس المجلس الأعلى للصحافة والإعلام في مصر القول بتراجع دور الإعلام لصالح وسائل التواصل، وقال: ((الإعلام الذي تمثله القنوات الأرضية والفضائية، سوف يبقى، وهو صاحب الدور الأساسي في توجيه وقيادة المجتمع... أما مواقع التواصل، وإن كانت أمرًا واقعًا، فهي مرتعٌ خصب للشائعات، وهي ليست مصدرًا مؤكدًا للأخبار، ولا يعتد بها في ساحات القضاء، ومن السهل فبركة محتواها، ومهما

(2) ممدوح عدوان، جنون آخر، ط1، (دمشق: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، 2007)، ص31-32

كانت السلبيات التي تعتري العمل الإعلامي، تبقى له الأولوية المهنية، على الأقل في العقد القادم))[3]، وباتت الدراما تتناول موضوعاتٍ تهم الإنسان في كل زمانٍ ومكانٍ من مثل قضايا السياسة والدين، وتناولت موضوعاتٍ تناقش قضايا ساخنة من مثل الدراما التي تناولت قصص الثورات والحروب، ولعل الموضوعات التي تطرح قضايا المرأة أخذت حيزًا مهمًا من الدراما التلفزيونية بوصفها قضيةً ثابتةً وساخنةً معًا، لتعالج مشكلاتها في ظل الأوضاع الإنسانية المختلفة التي مرت بها، وفي بحثنا هذا سنتناول جانبًا مهمًا من تلك القضايا لنعرف كيف طرحت الدراما قضية المرأة السورية خلال زمن الثورة مأخوذةً من زواياها المختلفة.

ثالثًا: المرأة والأبعاد الدلالية في النص الدرامي

تستخدم الدراما التلفزيونية مجموعةً من العناصر التي تتكامل في ما بينها لتقديم العمل الدرامي بصورته النهائية، فالتعبير عن الصور الذهنية يحتاج إلى شخصياتٍ تتصارع في ما بينها عن طريق الحوار والجدل اللذين يسهمان في تصاعد الحدث وتأزمه، بمساعدة التعليق الذي يشرح بعض الثغرات التي يتركها الحوار ويفصلها ويملؤها، فالصوت والصورة باتا عنصرين متلازمين يستحوذان على حواس المشاهد بما يحملانه من دلالاتٍ تقدم بتكثيفٍ عن طريق الإيحاءات والإشارات والرموز، ما يعطي العمل الدرامي نوعًا من الإثارة والتشويق من خلال ربط الأحداث ببعضها، حتى يصل المشاهد إلى بنيةٍ دراميةٍ متكاملةٍ، وسنتناول في هذا المحور الأبعاد الدلالية للتعليق والحوار، وسنتوقف عند بعض الرموز التي تناولتها الأعمال الدرامية ووُظِّفت توظيفًا مبدئيًا لتوضيح الشخصيات التي تطرق إليها البحث في محوره الثاني.

1. التعليق والحوار

في مسلسل (قلم حمرة) يقدم العمل الدرامي الأحداث في مستوى غير متصاعدٍ، بل يكاد يكون على وتيرةٍ واحدةٍ، إذ تُعالَج الأحداث منذ بداية العمل حتى آخره عن طريق التعليق الذي تقدمه بطلة العمل (ورد)، وعن طريق جدلية الحوار بين الشخصيات، إذ يطالعنا صوت المعلقة البطلة في بداية كل حلقةٍ ليضعنا أمام مفهومات فلسفيةٍ جدليةٍ تعالج القضايا الوجودية، فلا تخلو حلقةٌ من مصطلحٍ يناقش قضيةً وجوديةً تصادفنا في حياتنا اليومية، كالذات والآخر والرغبة والحب والخوف... وهي مصطلحاتٌ تختلف تفسيراتها باختلاف الزمن.

(3) إبراهيم هلال، " التلفزيون لا يزال مسيطرا.. هكذا اخترق عالم السوشيال ميديا" موقع الجزيرة نت، (2019م).
https://cutt.us/laPYR

إن عملية طرح الأفكار وعرض الأجوبة المتعددة تجبر المتلقي على إعادة التفكير بحقيقة تلك الأجوبة المقترحة، ما يحيلنا على عملٍ درامي غير مقدمٍ للشرائح جميعها باختلاف الثقافات والأعمار، فهو عملٌ نخبوي بامتيازٍ[4]، يدعم تلك الفكرة اللغة المستخدمة وحساسية المصطلحات المطروحة.

تتحدث (ورد) الشخصية المثقفة عن مفهوم الرغبة، فالرغبة ترتبط بالحاجات البيولوجية للإنسان من مثل النوم والجنس والراحة وعدم تحمل المسؤولية والرغبة في امتلاك المال التي هي سبب استمرارنا في الوجود، شرط أن نتحكم فيها، لا أن تتحكم فينا، وبذلك تصل إلى نتيجةٍ مفادها أن التحرر من الرغبة هو الموت؛ لأن الرغبة ترتبط بأسباب الحياة، ثم تعود إلى التفسير النفسي الشهير لتربط الرغبة بالجنس (بالمعنى الفرويدي)، مع العلم أن فرويد كان ((سجين ثقافته، فالأسلوب الذي يصف به المرأة يمثل طبقةً اجتماعيةً معينةً في القرن التاسع عشر، ولم يستطع فرويد أن يدرس المرأة في ذاتها، ولكنه فحصها وانطلق من الرجل واختاره مقياسًا))[5]، فعندما تقول (ورد): ((كل شي بالنهاية مرتبط بالجنس حتى لو بدك تشتري كندرا جديدة مو لتكوني سكسي أكتر؟))[6] تشير إلى اهتمام بعض النساء بالمظهر من لباسٍ وحضورٍ وطريقة كلامٍ، وهي رغبةٌ جنسيةٌ ترتبط بالآخر، ولكن هذه النظرة قوبلت بطروحات لناقداتٍ نسوياتٍ قوضن النظرية الفرويدية ((فقد ظهر هذا النقد ليتحدى رأيه المثير للجدل بأن الهوية الأنثوية تتميز بالسلبية وخصوصًا بمشاعر الغيرة من العضو الذكري، وهو إحساس يلازمها مدى الحياة، بأنها ذات هوية دنيا، وأنها ناقصةٌ من الناحية الجسمانية))[7].

وتنتقل إلى مناقشة مفهوم الآخر بوصفه شرطًا لوجودنا الذي يحقق تلك الرغبة، فعن طريق الآخر يتحقق وجودنا، ويتحقق وجوده من خلال وجودنا، وهذا ما ترفضه بعض النسويات، لأنهن لا يربطن وجودهن بوجود الآخر، فالمرأة ((لم يعد محكومًا عليها بالبقاء في أوضاع التبعية))[8]، لذلك فهي قادرةٌ على التخلي عن ذلك الآخر، على الرغم من أن سارتر يرى أن الآخر هو الجحيم، ((فصحيح أن الإنسان يمتلك الحرية الكاملة إلا أن سارتر يشترط عدم تضارب هذه الحرية مع حرية الآخرين))[9]؛ لأنه بذلك يتعدى بوجوده على وجود الآخرين من خلال الإقصاء والتهميش أو التدخل والمراقبة.

(4) ونقصد بكلمة نخبويٍ هنا أنَّ العمل موجَّه إلى شريحة معيَّنة من المجتمع، هذه الشريحة تتمتع بمستوى متقدم من الثقافة، ويظهر ذلك في مسلسل قلم حمرة منذ بداية العمل حتى آخره متجليًا في مستوى الحوار ومضمونه، وطريقة عرض الشخصيات للقضايا الفكرية والإنسانية.

(5) بيير داكو، المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق، وجيه أسعد (مترجمًا)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1983)، ص84.

(6) قلم حمرة، ح2، د5.

(7) سارة جانبل، النسوية وما بعد النسوية، أحمد الشامي (مترجمًا)، ط1، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة والترجمة، 2002)، ص246.

(8) سيمون دي بفوار، الجنس الآخر، ندى حداد (مترجمة)، (عَمان: منشورات الأهلية، 2008)، ص237.

(9) جان بول سارتر، الأبواب المقفلة، هاشم الحسيني (مترجمًا)، (بيروت: دار مكتبة الحياة، بلا تا)، ص10 بتصرف.

أما الحوار في مسلسل (قلم حمرة) فقد اتسم بالطابع التهكمي، وخصوصًا عند بطلة العمل (ورد) بوصفها شخصية مثقفة، ما جعله حوارًا استفزازيًا في كثيرٍ من الأحيان، ففي حوار (ورد) مع صديقتها (جودي) دائمًا ما كانت تستخدم لغةً حادةً وصادمةً انطلاقًا من أنها صريحةٌ مع الآخرين من دون مراعاةٍ لمشاعر (جودي)، تقول لها: ((جلفة انت، ولما تكوني لطيفة بتكوني مصطنعة، وتتفهمني كتير، لك غيري تسريحة شعرك على القليلة، ومانك متواضعة أبدًا مع أنو ما عندك شي تشوفي حالك عليه، ولما بتتعاملي مع الرجال يا بتكوني مداس يا مناخيرك بالسما، وهدول حالتين الرجال ما بحبوهن))[10]، وترى النسوية المعاصرة أو الموجة الثالثة منها أن شكل المرأة هو ملكها وحدها، لا يتدخل فيه أحدٌ، فاهتمام المرأة بنفسها لا يكون تلبيةً لحاجات المجتمع، ((إنما تفعل ذلك إرضاءً لنفسها، والشعور على الدوام بصفتها كامرأة))[11]، وكذلك حوارها مع زوجها (غسان) حيث تطلب الطلاق جاء بطريقةٍ استفزازيةٍ، فتصف تلك الخطوة بالخطوة المؤجلة، تقول لزوجها: ((أنا مالي مهتمة نحن ليش وكيف وصلنا لهون))[12]، وما هو لافتٌ في هذا الحوار أن الشخصيات المتحاورة جميعها تتقبل أسلوب (ورد) في السخرية والتهكم.

وتعاني المرأة العاملة مشكلة التربية؛ لأنها غير متفرغةٍ تمامًا لشؤون أسرتها، فلا يتوقف صراع (هيفاء) مع ولديها، فهي تريد من ابنها (عمرو) أن يحمل مسؤولية رب الأسرة على الرغم من حداثة سنه، لتتخلص من بعض المسؤولية التي ترهقها، وهذه الفكرة تتناقض مع ما طرحته النسوية من محاولةٍ لتفكيك مفهوم الأسرة، فالنسوية ترفض صفتي ربة المنزل ورب الأسرة، لأن النسوية هي ((محاولة لتحدي النظام الأبوي في أية صورةٍ كانت... ويشير مصطلح الأبوي إلى علاقات القوة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل))[13]، وبذلك يكون مفهوم رب الأسرة ذكوريًا، ولا يتفق مع ما تطالب به النسوية من مساواة، فكيف إذا كانت المسؤولية ستلقى على كاهل مراهقٍ. أما معاناتها مع ابنتها (لينا) فتسير بمنحى مختلفٍ؛ لأنها ترى أنها فتاةٌ تعيش في مجتمعٍ شرقي أولًا وأخيرًا، وعليها أن تلتزم بقوانين المجتمع الذي تعيش فيه، في حين إننا لا نجد (لينا) تراعي هذه القوانين بسبب طموحها واندفاعها نحو الحياة، فتشكو (هيفاء) لصديقات ابنتها تلك المعاناة قائلة: ((قال منجيب ولاد حتى يعينونا... لك آخ وبس))[14]، فهي تسعى بكل ما أوتيت إلى ردم الهوة التي ما لبثت تتسع بينها وبين ابنتها، فتحاول أن تكون صديقةً لها بدلًا من تلك السلطة المتمثلة في الأمومة، ولكنها تفشل في كل مرةٍ لأن

(10) قلم حمرة، ح19، د26.

(11) سيمون دي بفوار، الجنس الآخر، ص236.

(12) قلم حمرة، ح12، د8.

(13) سارة جانبل، النسوية وما بعد النسوية، ص 22.

(14) قلم حمرة، ح8، د11.

غريزة الخوف على ابنتها هي التي تسيطر في كل موقفٍ.

يتمحور العمل الدرامي في مسلسل (عندما تشيخ الذئاب) حول ثلاثية الجنس والدين والسياسة، وهو الثالوث المحرم في المجتمع السوري، إذ إن العلاقة التي تربط بين هذه المحرمات الثلاثة علاقةٌ وثيقةٌ، ويفضي بعضها إلى بعضٍ، ويسخر بعضها لخدمة بعضها الآخر.

اعتمد المسلسل على تقنية الحوار الرشيق والموظف الذي يجذب المشاهد إلى ما يراه في الدرجة الأولى من حركاتٍ وإيماءاتٍ، وإلى ما يسمعه، ((لذلك يجب أن يدرك المؤلف التلفزيوني أنه يكتب عمله لوسيلةٍ تعتمد أول ما تعتمد على الصورة، لكي توضح الموقف، ثم تعتمد على الحوار ثانيًا بعد الصورة))[15]، وبذلك يكون الحوار واحدًا من وسائل التعبير عن مضمون الحدث الذي يبنى عليه العمل الدرامي.

ناقش مسلسل (عندما تشيخ الذئاب) قضايا عدة تمس المرأة، وأهمها خضوعها للسلطة الذكورية في البيئة الشعبية الفقيرة، حيث يسود الجهل والعادات والتقاليد المتزمتة، ونجد ذلك التسلط عند (عمران) مريد الشيخ الذي يعطي نفسه حق التحكم في مصير أخته، وبذلك يكون (عمران) واحدًا من فئةٍ كبيرةٍ أعطت نفسها حق الاستحواذ على المرأة ((من خلال رسم حدود جسد المرأة وتفاصيله ولباسها وحجمها ونومها ووجود جسدها في الفضاءات العمومية والخاصة بالشكل الذي يراه الذكور مناسبًا، بمساعدة الكثير من المتغيرات كالعادات والتقاليد والمواريث الاجتماعية والثقافية، واتخاذ الدين كذريعةٍ للسيطرة على جسدها وامتلاكه))[16]، وتتواطأ (أم عمران) مع سطوة ابنها خوفًا ورهبةً منه، لذلك فهي تحاول دائمًا أن تقنع ابنتها بالتسليم لمصيرها المحتوم بعد أن رفضت الزواج، لتقول لها: ((يامو فريال برضاي عليك ببوس أيدك ببوس رجلك توافقي... والله إذا ما وافقتي بتصير مصيبة كبيرة اخوك ما بيرحم))[17] فهي ترى أنه الأقدر على أن يختار لها الزوج المناسب الذي يخضع للشروط التي تناسب منزلته، أما هي فلا قرار لها في حياتها.

أما الحوار السائد بين النساء في تلك الحارة الشعبية، فكان يدور حول الزواج الذي تشكل المرأة فيه جزءًا رئيسًا، وبخاصة أنهن لا يعملْن ولا يدرسْن، فالزواج في نظرهن ضرورة تحقق هدفين؛ الأول هو التخلص من صفة العنوسة، والثاني تحقيق عاطفة الأمومة من خلال الإنجاب، حتى وإن كانت الفتاة غير مقتنعةٍ بالزوج، فهي تعرف أنها من العيب في نظر المجتمع أن تعبر عن رفضها أو أن تتطلق

(15) عادل النادي، الفنون الدرامية، (القاهرة: دار المعارف، 1987م)، ص75.

(16) مجموعة من المؤلفين، المرأة العربية بين فكي الهيمنة الذكورية والتدين، ط1، (برلين: المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، 2019)، ص5.

(17) عندما تشيخ الذئاب، ح22، د34.

من زوجها، ففي حوار (الجليلة) مع (سندس) ليلة زفافها تسألها إن كانت تحبه، فتجيبها بأنها لا تحبه، لكنها أصبحت في سن الزواج، ويجب أن تتزوج مثل بقية البنات، فتنصحها (الجليلة) قائلةً: ((ليكي شو لازم تعملي، لازم تجيبي ولد بسرعة، وتعطي كل الحب اللي جواتك؛ لأن المرا اللي بتجوز بدون حب ما عندا حل تاني غير الأولاد، وإلا مارح تقدر تكفي، لأن الحب إلي جواتها رح يضل يعذبها ويخنقها لحتى تموت قهر))[18]، وهذا ما يؤكد نمطية البيئة الاجتماعية التي لا تخرج عن المنظومة التي فرضتها على أفراده، ومن ثم انصاع الأفراد لها من دون محاولةٍ لتغييرها أو الخروج عليها، وكلها عاداتٌ تستلب حقوق المرأة، وتحط من حريتها، ولا تضع اعتبارًا لرغباتها.

ويعد مسلسل (مسافة أمان) عملًا يستشرف المستقبل لزمن نهايات الحرب في سورية، ويعرض فكرة استمرار النظام السياسي الحاكم بأيديولوجيته ذاتها. ويقدم الحوار في هذا المسلسل دليلًا على استطاعة المرأة أن تتحمل مسؤولية أفعالها وقراراتها، ففي حوار الطبيبة (سلام) مع أخت زوجها الذي قُتل على يد الجماعات المسلحة –بحسب التعبير في المسلسل- تستنكر الأخت تصرف (سلام) تجاه زوجها، حين وضعت أمام خيارين؛ إطلاق سراح زوجها بشرط أن تضع قنبلة متفجرة في المستشفى التي تعمل فيها، أو تصفيته إن امتنعت عن التعاون معهم، ولأن (الأخت) تفكر بمنطقٍ يجعلها تتبع العنف الذي غالبًا ما تسببه السلطة الذكورية المتحكمة، فإنها تهاجم (سلام)، وتتهمها بقتل أخيها فتقول لها: ((ما عم صدق أنو انت كان فيك تساعديه وما عملتي شي...كان فيك تعملي الي بدن ياه بدون ما تسألي حالك شو بدن يعملو فين، كنتي خلصتي أخي من بين ايديهن... لك يا ريتك قتلتي ضميرك مية مرة هديك اللحظة ولا قتلتيه لنادر))[19]، ولكن (سلام) لم تنظر إلى المسألة بهذه الطريقة، فتقول لها: ((حطي حالك محلي تخيليها للحظة، تخيليها، شلون بدي افتديه بإني موت كل هالعالم ما قدرت))[20]. فمظاهر العنف التي قد يسببها انصياع سلام لطلب المسلحين ستجعلها غير قادرةٍ على الدفاع عن حقوقها بوصفها امرأةً، إذ ترفض النسوية العنف بصوره كلها، كما ترفض خضوع المرأة لممارسة أي افتراضٍ قد وضعه الرجال، وأرسوا قواعده، نتيجة تحملها لتلك المسؤولية ورفضها العنف الذي كان سوف يتسبب به اختيارها لو أنها وضعت القنبلة في المستشفى، إلا أن شخصية (سلام) لم تخل من التناقض والازدواجية، حيث رفضت العنف الناتج من عمل الجماعات المسلحة، ووصفته بالعمل الإرهابي، ولكنها قبلت في الوقت ذاته بأيديولوجيا النظام القمعي حين كانت تعامل معاملةً خاصة من جانب الأجهزة الأمنية لأنها ابنة مسؤولٍ سابقٍ.

(18) عندما تشيخ الذئاب، ح6، د4.

(19) مسافة أمان، ح5، د32.

(20) مسافة أمان، ح5، د34.

2. الرموز والإيحاءات المشهدية

تحمل الرموز طاقاتٍ دلاليةً تكثيفيةً جماليةً واسعةً، فقد استطاع الرمز أن يتخلص من واقعيته تدريجيًا، ليصبح أكثر تجريدًا، فكلما تقدم الإنسان في المعرفة، زادت الحاجة إلى استخدام الرموز، ولا نستطيع أن ننكر أنها دخلت ميادين الحياة كلها، ومنها الفنون السمعية والبصرية، وقد يؤدي استخدام الرموز بكثرةٍ إلى الوقوع في الغموض ((نتيجةً لتشابك المعاني وكثرتها وصعوبة استخلاص بعضها من بعض، وذلك لتزاحم المجردات التي يستعصي على المتلقي فهم دلالاتها الحقيقية))[21]، فالرمز يوحي، ويترك للمشاهد مهمة تفسيره، وفك شيفراته وتأويلها، ومن ثم ربطها بالسياق بمجمله.

يطرح العمل الدرامي (قلم حمرة) بعض الرموز التي تحمل إيحاءاتٍ ذات دلالاتٍ متعددةٍ، ومن أهم هذه الرموز استخدام السجن بوصفه رمزًا يحيل على الحياة البدائية التي انعدمت فيها النظم والقوانين التي تصون إنسانية الإنسان وحقوقه، وعلى الحياة التي انتشر فيها العنف في المجتمعات، حيث كان الذكر هو صاحب السلطة، والمتحكم في كل من حوله، إذ لا فرق بين الحياة داخل السجن وحياة كهذه، تكون فيها المرأة مستلبة الإرادة ومهضومة الحقوق، وهذا ما عاينته وعانته (ورد) وبقية المعتقلات داخل جدران السجن، إذ تعرضن للإهانة والضرب والاغتصاب من دون أي رقابةٍ تحميهن أو سلطةٍ تدافع عنهن، وهذا ما يتناقض مع شعارات الحرية التي نادت بها الحركات النسوية في موجاتها الثلاث، خصوصًا أن النسوية الثالثة رفضت تلك الصورة التي تظهر فيها المرأة ضعيفةً أو بتعبيرٍ أصح ضحيةً وبحاجة إلى الحماية، تقول سارة جانبل إحدى الناشطات في موجة النسوية الثالثة إن العودة إلى تلك الصورة للمرأة ((تشبه إلى حد مدهشٍ مثال الخمسينيات الذي كانت أمي ونساء جيلها يناضلن بشدةٍ للابتعاد عنه، لقد كن غير راضياتٍ عن سلبيتها وبراءتها الشديدة، وكن غير راضياتٍ عن كونها تجرح دائمًا وأبدًا بالتلميحات الجنسية، ولم يكن راضياتٍ عن احتياجها المفرط للحماية))[22]، وبذلك تؤكد الحركات النسوية أن تعرض النساء للسجن في أثناء مطالبتهن بحقوقهن لا يمثل أي عارٍ بالنسبة إليهن حتى بعد الخروج من السجن، وهذا ما صوره العمل الدرامي حين عادت (ورد) إلى حياتها الطبيعية مقررةً استمرار حياتها كما ترغب فيها وحدها.

وكذلك عرض العمل الدرامي في أربعة مشاهد متفاوتةٍ مشهد موت العصفور في شرفة أستاذ الفلسفة (بسام) من خلال لقطةٍ دراميةٍ مؤثرةٍ من دون أي تعليقٍ يذكر، وبهذا يمكن أن يكون هذا المشهد مشهدًا رمزيًا يوحي بالحالة العامة لشخصيات العمل الدرامي، شخصياتٌ عدميةٌ أغلبها، لا تؤمن بجدوى الحياة التي تقيد المرأة وتمنع حريتها، ولا تستطيع الاستمتاع بما هو متاحٌ لديها، ف

(21) إنطوان غطاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، (بيروت: دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، 1949)، ص14 بتصرف.

(22) سارة جانبل، النسوية وما بعد النسوية، ص 81.

((العدمية هي تردي قيمة الأهداف العليا))[23]،بمعنى أنها تنشأ نتيجة فقدان الهدف في الحياة، فلا تبقى للحياة أي قيمةٍ في هذا الوجود الذي تتصارع معه، فيكون رمز موت العصفور مرتبطًا بحالة استمرار رضوخ تلك الشخصيات لواقعهن، فمثلًا يرتبط موت العصفور بشخصية (ورد) التي لا ترضى عن حياتها الزوجية التي تجبرها أن تكون تابعةً للرجل، وصورةً منعكسةً عنه، لأنها تنظر إلى مؤسسة الزواج بوصفها مؤسسة غير ناجحةٍ، بل هي نوعٌ من التقييد لحرية المرأة، فـ ((الزواج في رأي النسويات، يمثل النظام القانوني الذي يسوغ حبس المرأة في ما يسمى بالأسرة، فالزواج والأسرة عند النسويات هما التجسيد العملي لتصورات الرجل والميدان الذي يمارس فيه نزعته الاستعبادية المشروعة دينًا وعرفًا، حيث يعتبرن الأسرة مؤسسة إخضاع المرأة))[24].

وقد أضاف المخرج لتدعيم فكرة براغماتية المرأة العاملة (هيفاء) بعض الإيحاءات التي تؤكد هذه الفكرة، فهي تقدم عملها على أي شيءٍ آخر، فعندما تزورها صديقاتها تترك الطاولة لتنفيذ مهماتها بوصفها صاحبة البار، وعند زياراتهن لها في المنزل لا تتوقف عن أعمالها المنزلية[25]، وفي ذلك دلالةٌ على امتلاء وقتها كليًا، ومحاولتها الاستفادة من كل دقيقةٍ لتحقق التوازن بين عملها خارج المنزل ووظيفتها داخله.

استخدم مسلسل (عندما تشيخ الذئاب) رمز فستان العرس بوصفه مؤشرًا على حالة انتقال الفتاة إلى حياةٍ جديدةٍ، فـ((الرمز علامةٌ ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقةً، بفعل قانون ما يكون عادةً تشارك أفكار عامة))[26]، بمعنى أنه يُتفَق على دلالة الرمز بين مجموعة من الأفراد اكتسبوا العادات والتقاليد نفسها. ولكن فستان العرس تحول بالنسبة إلى (سندس)[27] إلى بداية مرحلةٍ جديدةٍ من المعاناة التي خلقها المجتمع، وأجبر المرأة على الرضوخ لها، إذ ترى بعض النسويات أن المجتمع يطبق على الفتيات صفقةً يبيعها فيها الأحلام، ويسلبهن حريتهن واستقلالهن، ويشكل فيه الفستان جزءًا من هذه الصفقة التي تعود في أصولها إلى المجتمعات الرأسمالية التي تقهر المرأة، وتقيد حريتها بتلك الرابطة الوهمية التي تشكل نموذجًا مستحدثًا من الاسترقاق لجسد المرأة وروحها، وقد عبرت عن هذه الفكرة تعبيرًا ممتازًا ((الرائدة النسوية الهندية "شيفا" متصدرةً لتيارٍ نسوي بيئي والمنادي بفكرة أن المرأة كالطبيعة يمكن لها أن تتعرض لنفس أنواع الاستغلال الذي تتعرض له

(23) رولان بارت، لذة النص، منذر عياشي (مترجمًا)، ط1، (حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1992) ص 81.

(24) بسام حسن المسلماني، النسوية وتفكيك الأسرة في المجتمعات الغربية، موقع لها أونلاين، (2016م).
https://www.lahaonline.com/articles/view/50337.htm

(25) قلم حمرة، ح12، د41.

(26) كيم إيلام، سيمياء المسرح والدراما، رئيف كرم (مترجمًا)، ط1 (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص37.

(27) عندما تشيخ الذئاب، ح6، د31.

الموارد الطبيعية من قبل النظام الرأسمالي))[28]، فسيتم تسليعها وبيعها مثلها مثل أي شيء مستهلكٍ.

ويستخدم المخرج بعض الإيحاءات المشهدية التي تترافق مع الحدث وتبلور شخصية المرأة الفقيرة وتعمقها، فـ (سندس) التي تزوجت من (رباح) الرجل الكهل العاجز جنسيًا تشعر أنها كبتت رغباتها الجنسية التي لا تلبث أن تتحرك مع رؤيتها لـ (عزمي) ابن زوجها في البيت نفسه، فتحاول أن تثير انتباهه، وتظهر اهتمامًا خاصًا به، تتكلم معه بصوتٍ رقيقٍ محاولةً لفت نظره، وتتطور تلك المحاولات لترتدي ثيابًا مغريةً أمامه[29]، معبرةً عن مشاعرها المكبوتة داخلها، ثم تصل إلى درجةٍ من الظمأ الجسدي الذي يجعلها تتجاوز حدودها بوصفها زوجة أبيه، فتنام في غرفته وعلى سريره[30] في أثناء غيابه، وتعانق ثيابه، وتشتم عطره، وهي بتلك الإيحاءات تعبر عن حالة الكبت التي تعيشها في بيئتها الفقيرة ذات العادات والتقاليد المتحكمة في سلوكات المرأة، فتحد من حريتها وحقها في التعبير عن رغباتها خوفًا من تلك الرقابة ذات المنحى الذكوري، فالمرأة تمتلك جسدها، وهي صاحبة الحق في التصرف به كيف تشاء.

في مسلسل (مسافة أمان) نجد بعض الرموز التي تجسدت في مشاهد إيحائية، تقدم دلالاتٍ واسعةً تختصر كثيرًا مما يمكن أن يقال، ففي الدراما ((من الممكن أن يستبدل موضوعٌ حقيقي ما في المجموعة برمزٍ، عندما يكون هذا الرمز قابلًا بأن تنتقل إليه علامات الموضوع نفسه))[31]، وبهذا يقوم الرمز مقام مدلوله، ولكن بطريقةٍ موحيةٍ ومكثفةٍ، بشرط أن يستوعب الرمز ما يُحمَّل من مدلولات.

وقد استخدم المسلسل مشهدًا إيحائيًا وهو مشهد المفتاح الذي كان يخص البيت القديم الذي كانت تعيش فيه (صبا) في الحارة القديمة، وكانت تتعرض بسببه لضغوط صاحب البيت المادية، وابتزازه إياها جنسيًا، مستغلًا فقرها وحاجتها، وعندما تخرج (صبا) من الحارة للإقامة في بيت عمها الفخم ترمي المفتاح في حاوية القمامة أمام صاحب البيت دلالةً على مرحلة التحول التي ستطرأ على حياة (صبا) من الفقر والحاجة والاستغلال إلى مرحلةٍ جديدةٍ تفتح لها أفق الحياة الكريمة، بعيدًا من الذل والهوان اللذين كانت تعيشهما في ذلك البيت.

(28) جمال قصودة، "الكتابة النسويّة وسلطة الجسد"، موقع ديوان العرب، (2017).
https://cutt.us/lYMla

(29) عندما تشيخ الذئاب، ح26، د27.

(30) عندما تشيخ الذئاب، ح24، د23.

(31) كيم إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص16.

رابعًا: الذات والبعد الفكري للمرأة في الدراما السورية

يخلق الكاتب الدرامي الشخصيات نفسيًا واجتماعيًا وأيديولوجيًا على الورق، ويحدد علاقتها بالحدث الدرامي والزمان والمكان والشخصيات الأخرى من خلال تلك الخبرات التي حُمِّلت لهذه الشخصية، لتنقلها عدسة المصور من خلال الشخصيات التمثيلية التي تتقمصها برؤيا إخراجيةٍ معينةٍ، وقد تناولنا في بحثنا بعض النماذج الدرامية التي تمثل شريحةً واسعةً من النساء السوريات، وتعبر عن واقعهن سلبًا وإيجابًا، فكان لدينا أربعة نماذج، وهي:

1. المرأة المثقفة وتأثيرها في الو اقع

قدم العمل الدرامي (قلم حمرة) نموذج المرأة المثقفة معبرًا عن قدرتها على فهم ما يدور في مجتمعها ومعالجته بطريقةٍ مثلى، والتفاعل معه انطلاقًا من خبراتها وتجاربها وما استطاعت أن تكتسبه لبلورة شخصيتها في المجتمع، وقد جسدت (ورد) بطلة العمل في مسلسل (قلم حمرة) هذه الشخصية النموذجية التي يمكننا أن نصفها بالشخصية المركبةً، وهي شخصيةٌ يبحر ((المتلقي في فك شفراتها، وحل ألغاز مشاعرها، والوصول إلى دوافعها))[32]، كونها قادرةً على استخدام الأقنعة تبعًا للمواقف التي تتعرض لها، استطاعت (ورد) أن تعبر عن شخصيتها الحرة الطموحة من خلال علاقتها مع ذاتها، ومن خلال علاقتها مع الآخرين، وقد استطاعت من خلال المساحة الزمنية المتاحة لها في الظهور الدرامي أن تتعمق بالحدث، وتتفاعل مع الشخصيات بصورة تبرز تطورها، وتسمح للمشاهد أن يتتبع هذا التطور، ويقارنه بالواقع، وما يجاريه من أحداث.

ظهرت (ورد) منذ بداية العمل لتعبر عن رفضها المنظومة التعليمية السائدة، فقالت: ((المدرسة الي تدخل أولادك إلها منشان ينضمو للقطيع))[33]، فهي تدرك عدم جدوى هذه النظم التعليمية المؤدلجة التي يتربى أطفالنا ضمنها على مبادئ وقيمٍ تجسد غاية السلطة السياسية. وتتمرد على العادات والتقاليد وعلى أنماط التفكير التقليدية السائدة كلها، فهي لا تؤمن بمؤسسة الأسرة، فنجدها غير منسجمةٍ مع زوجها، وغير قادرةٍ على تحمل مسؤولياتها تجاهه، لذا فإنها تفكر بالطلاق تفكيرًا مستمرًا، وتبرر سبب طلبها للطلاق بأنها لم تعد شغوفةً بزواجها، وباتت تعيش حالةً من التعاسة الدائمة، فالزواج عندها هو ((الراعي الرسمي للوحدة والعزلة))[34]، وهي تطمح دائمًا إلى الأفضل الذي لا تستطيع حتى تحديد ماهيته.

(32) عزة أحمد هيكل، الدراما التلفزيونية رحلة نقدية، ط1، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2016)، ص51.

(33) قلم حمرة، ح1، د11.

(34) قلم حمرة، ح8، د8.

لقد تميزت شخصية ورد بالجرأة في طرح مفهوماتٍ نخبويةٍ، ومناقشة المسكوت عنه في المجتمع، إذ إنها تطرح المحرمات الثلاثة في ثقافة المجتمع السوري المعاصر المتمثلة في الدين والجنس والسياسة، ففي حديثها مع صديقها (حازم) تسأله هل كان يخون زوجته بالخيال عبر تخيل امرأةٍ ثانيةٍ في أثناء علاقته الزوجية، فهي في حوارها هذا تبلور خطابها النسوي عن طريق اختلافها عن الذكر، هذا الاختلاف الذي تثبته من خلال شرط ((الندية بينهما وانتفاء التراتبية... والإصرار على تفرد الطبيعة الأنثوية للمرأة والمختلفة عن الطبيعة الذكورية للرجل))[35]، إنها تسعى من خلال اقتحامها لتلك المحرمات إلى تفكيك ثنائية (المذكر والمؤنث) التي لطالما شكلت صراعًا بدد من قدرات المرأة مدة طويلة.

ونجد شخصية المثقفة في مسلسل (مسافة أمان) متجسدةً في شخصية (سلام)، الشخصيةُ التي تجتهد في معالجة مشكلاتها، وهي طبيبة مات زوجها مقتولًا على أيدي المسلحين بصورة غامضة، وعلى الرغم من المعاناة التي تسيطر على حياتها منذ ذلك الحدث، لم تستسلم لذلك الغموض الذي أحاط بقضية مقتل زوجها الذي كان يعمل معها طبيبًا في المستشفى ذاته، فتبدأ عملية البحث من خلال الصراع مع شبكةٍ كاملةٍ تحاول إخفاء الحقيقة عنها، فتحاول الحصول على ملفاتٍ من المستشفى لمعرفة أسرار المرضى الذين كان يعالجهم زوجها الطبيب (نادر)، حيث تقول: ((بدي ضل ملاحقة القصة لحتى أمسك طرف خيط، حاسة المعلومات الي بالفايلات رح تجاوب على كتير أسئلة براسي، يمكن من خلالها أقدر أعرف مين خطف نادر))[36]، بمعنى أن شخصية (سلام) لم تكن تلك الشخصية التي تخضع لعذاباتها بصمت، بل عادت إلى الوقوف على قدميها من جديد لمعرفة الحقيقة، ولكشف شبكة تعمل في المتاجرة بأعضاء المرضى، و كان زوجها واحدًا منهم، وبالنظر إلى أبعاد تلك الشخصية يتضح أنها كانت إحدى ضحايا خديعةٍ انطلت عليها طوال مدة زواجها، وزمن بحثها عن الحقيقة، إذ تدافع عن زوجها حتى آخر حلقات المسلسل على الرغم من وجود (مروان) الذي كان يعمل حارسًا وسائقًا شخصيًا لدى (سلام) بعد أن ترك نشاطه مع الجماعة المسلحة التي شارك معها في عملية خطف زوجها، وقتله، إذ كان يحاول لفت نظرها إلى حقيقة زوجها المشترك في عمليات بيع أعضاء بشرية، والإتجار بها، وبيع أدوية فاسدة للمناطق المحاصرة والواقعة تحت سيطرة الجماعات المسلحة، وهذا ما يجعل تضحيتها من أجل زوجها في غير محلها، ويدل على تناقض تلك الشخصية بين ثقافتها وسلوكها.

(35) ميّة الرحبي، النسوية مفاهيم وقضايا، ط1، (دمشق: الرحبة للنشر والتوزيع، 2014)، ص33.

(36) مسافة أمان، ح15، د23.

2. حياة المرأة العاملة وصورتها غير النمطية

قدم العمل الدرامي (قلم حمرة)، صورةً للمرأة العاملة غير نمطية، فعمل المرأة بات ضرورةً معيشيةً تتطلبها أوضاع الحياة الجديدة، لا سيما بعد التبدلات التي طرأت على الأدوار الاجتماعية للمرأة السورية، فحملت على عاتقها مزيدًا من المسؤوليات، فكان عبئًا تنوء بثقله حينًا، وفي أحايين أخرى استطاعت المرأة الدمج بين مسؤولياتها داخل المنزل وخارجه من دون إحداث خللٍ واضحٍ في تلك المسؤوليات، ولتحقيق هذا التوازن كان لا بد من ((إدخال النساء في مجال العمل العام، وإلغاء الأسرة كوحدةٍ اقتصاديةٍ أوليةٍ))[37] لتفكيك النظام الأبوي، فتلك المهمات الموزعة داخل البيت وخارجه تتطلب من المرأة قوةً مضاعفة، لأنها تقوم بأعمال المنزل بلا أجرٍ ثم تتابع عملها خارج المنزل، وهذا ما ناهضته الحركات النسوية، إذ إنها ترى أن المرأة ليست ملزمةً أن تقوم بتلك الأعمال المنزلية من دون أجر.

وقد جسدت (هيفاء) نموذج المرأة العاملة، فهي شخصيةٌ واضحةٌ ذات وجهٍ واحدٍ، يستطيع المشاهد أن يتنبأ بتصرفاتها، لخلو تكوينها من التعقيد والازدواجية، وانفعالاتها مضبوطةٌ بالحدث، بحيث تتساوى ردة الفعل مع الفعل، تغضب وتفرح وتخاف وتحزن بالقدر الذي لا يخلخل علاقتها مع نفسها ومع الآخرين، وجدت (هيفاء) نفسها، وهي ما تزال شابةً، تحمل مسؤولية ولدين (لينا وعمرو) بعد طلاقها من والدهما الذي يعتنق دينًا مختلفًا عنها، وتخلي أسرتها عنها بسبب هذا الزواج، فكان الحل الوحيد أن تعمل لتؤمن لولديها سبل العيش الكريمة، فاستأجرت بارًا، وأدارته، وعملت فيه بنفسها، وبذلك استطاعت أن تكون الشخصية العصامية التي تعتمد على نفسها، وتتحمل مسؤولياتها داخل البيت وخارجه.

لكن كفة الميزان لا ترجح لصالحها، فتواجه (هيفاء) كونها امرأةً عاملةً كثيرًا من المشكلات، ما يجعلها دائمًا تشعر بأنها غير قادرةٍ على تخصيص وقتٍ كافٍ لتربية أولادها، ومراقبة تطوراتهم وتحصيلهم الدراسي، ولا سيما أن ولديها يمران بأصعب مراحلهما العمرية التي تتصف بالاندفاع، والرغبة في التخلص من المراقبة، والانتقال من مرحلةٍ عمريةٍ إلى أخرى، فهما بحاجةٍ إلى إثبات وجودهما من خلال طموحهما غير المحدود، بينما ما تزال (هيفاء) تراهما طفلين بحاجةٍ دائمةٍ إلى تقويمٍ وتأنيبٍ ومراقبةٍ، فلا تفتأ تذكرهما بطفولتها وشبابها، وأن عليهما أن يكونا مثلها، لذلك فإن (هيفاء) تعاني تلك المسؤولية، وتصارع بكل طاقتها حتى لا تفشل، حتى إنها تلجأ في بعض الأحيان إلى العنف لتدافع عن أسرتها من الانهيار، وانطلاقًا من تجربتها تنصح أصدقاءها بعدم الوقوع في فخ الطلاق، فهي تنصح كلًا من (ورد) و(حازم) بعدم التفكير بالانفصال، حين قالت لـ(ورد): ((عم تأخذي

(37) مجموعة من المؤلفين، النظرية النسوية، عماد إبراهيم (مترجمًا)، ط1، (الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، 2010)، ص103.

قرارات قطعية بحياتك بسرعة، وهي القرارات رح تعيشي معها كل عمرك))[38]، وأن مشكلات ما بعد الطلاق ستكون أكثر عبئًا من مشكلات الزواج، فالسعادة التي يظنان أنهما سيحصلانها هي سعادةٌ آنيةٌ، وموقتةٌ، وزائفةٌ، ولا تلبث أن تزول ليحل محلها اكتئابٌ وتعاسةٌ وندمٌ.

ترفض (هيفاء) بسبب هذه المسؤولية الدخول في علاقةٍ جديدةٍ، فهي ترفض طلب أستاذ الفلسفة (بسام) الذي لا يفتأ يعبر لها عن حبه قائلةً: ((أنا مرا مطلقة من زمان، ومن وقتها ما عندي رغبة أني كون حدا تبع أي حدا، ولا أني كون مع أي حدا غير ولادي))[39]، فهي تحمل مسؤوليات العمل والتربية، لذلك فإن مشاعرها موجهةٌ باتجاه محددٍ، ووقتها مستهلكٌ بالعمل الذي تعيش هي وأسرتها من ورائه، خصوصًا في ظل الأحوال الاجتماعية المتغيرة، فهدفها واضحٌ كما هي شخصيتها.

تتصف المرأة العاملة (هيفاء) بأنها امرأةٌ عمليةٌ براغماتيةٌ، تتجنب الخوض في ما لا يعنيها، وبخاصة أمور السياسة أو السياسيين، فترفض مشاركة ابنتها (لينا) في احتفال عيد النوروز خشية الملاحقات الأمنية المرافقة لأجواء هذا الاحتفال، وتسعى إلى تجنب المسؤولين الذين تحاول (لينا) التسلق عن طريقهم للحصول على فرصتها في الحياة، ما يعرضها لمحاولة اغتصاب ودخول السجن، فـ(هيفاء) تعي غياب القانون في الدولة، فهو زمنٌ تنعدم فيه الثقة، ولا مكان فيه للضعيف، فالقوي هو المتنفذ وصاحب السلطة، ولكنها أيضًا تمارس سلطتها على ابنتها التي تحاول أن تحقق ذاتها بمفردها، فقد كان بإمكانها أن تقدم لها نصيحتها من دون أن تتدخل في اختياراتها، فـ(لينا) فتاة راشدةٌ، وتتحمل مسؤولية خياراتها.

3. التحولات في شخصية المرأة المنتمية للطبقة الفقيرة

رصد مسلسل (عندما تشيخ الذئاب) التحولات الحاصلة في شخصية المرأة التي تنتمي إلى الطبقة الفقيرة، من خلال شخصية (سندس) التي يمكن أن نصفها بالشخصية التراجيدية التي تحاول الصراع للوصول إلى هدفها، ولكنها تسقط قبل أن تحقق شيئًا منه ضحيةً لمجتمعها، وما يحمله من عاداتٍ وتقاليد، وبخاصة أنها تنتمي إلى أسرةٍ فقيرةٍ تعيش في حي شعبي يعتاش على القيل والقال، تحاول (سندس) الخروج من هذه البيئة عن طريق الزواج بطريقةٍ تقليديةٍ من شابٍ ثري، على الرغم من أنها لا تحمل له أي مشاعرٍ، فالزواج كان بالنسبة إليها الخلاص والورقة الرابحة التي تستطيع من خلالها دخول عالمٍ جديدٍ، لكن أحلام (سندس) تتلاشى عندما تنتهي قبل أن تبدأ، ويفشل الزواج ليلة زفافها بسبب الخلاف بين والدها ووالد عريسها، في الوقت الذي ترى فيه النسوية ((ضرورة

(38) قلم حمرة، ح9، د14.

(39) قلم حمرة، ح6، د23.

اعتماد المرأة على ذاتها، وأن تختار بحريةٍ ما من خلاله تتطور قوى عقلها وجسدها، لمنحها الحرية الأكثر توسعًا في الفكر والفعل، والانعتاق الكامل من كل أشكال العبودية والأعراف والتبعية بشكلٍ يظهر تفردها وشخصيتها))[40].

تبدأ معاناة (سندس) وصراعها مع نفسها ومع المجتمع من حولها، فـ(سندس) الجميلة والصغيرة أصبحت في نظر المجتمع من الآن فصاعدًا المرأة المطلقة التي يحسب المجتمع من حولها عليها خطواتها، ويعد لها أنفاسها، فالأقاويل في الحارة الشعبية تنتشر كما النار في الهشيم، ما شكل لدى (سندس) ردة فعلٍ تجاه الناس من حولها، وبدأت تبحث عن الخلاص من جديد، خصوصًا بعد وفاة أبيها وبقائها وحيدةً في البيت مع أمها، ومحاولة إخوتها السيطرة على البيت بحجة خوفهم على سمعتهم، ووضع حد لأحاديث الناس، ولكن (سندس) لا تتوقف عن الصراع المستميت مع واقعها الجديد، فتحاول البحث عن عملٍ لكن من دون جدوى، تتفاقم معاناة (سندس) مع نفاد المال منها، وعدم حصولها على عملٍ، وانقطاع المال الذي كان يرسله إخوتها ضغطًا عليها وعلى أمها للرضوخ لرغبتهم في بيع البيت، وانتقالهم للعيش في مكان آخر.

تدرك (سندس) أن الخلاص هذه المرة لن يكون إلا بتضحيتها بشبابها، ووأد روحها بالزواج من (رباح) الذي يكبر والدها في العمر، لتضع حدًا لنظرات الناس التي تنتهك جسدها وروحها، فهي تدرك أنها لن تحظى بالزواج مرةً أخرى بشابٍ فقيرٍ أو غني، فهي المطلقة التي لاكت ألسنة الناس سمعتها حتى أوصلتها إلى الجحيم، فوجدت في (رباح) الرجل الصادق الذي يريدها لنفسه بكل شفافيةٍ لأنه يحبها، ولأنه الوحيد الذي كان يسأل عنها وعن أمها حين هجرها الناس، وابتعدوا عنها حيث تقول لأمها: ((لك ما حدا من كل هدول إلي برا قدر يشوفني مرتو غير هو، ما حدا))[41]، فهي، وإن كانت جميلةً، إلا أنها فقيرةٌ، وشعورها بالدونية أمام المجتمع لم يكن بسبب فقرها فقط، بل لأنها امرأةٌ ضعيفةٌ بلا سندٍ يحميها ويدافع عنها.

كان زواج (سندس) من (رباح) انتحارًا بكل ما تعنيه الكلمة، فتعاستها تتفاقم كل يومٍ، فيتحول (رباح) إلى كابوس يلاحق حياتها، فهي غير قادرةٍ على أن تعيش معه بوصفها زوجةً، ولا هي قادرةٌ على أن تصبح أمًا من رجلٍ عقيم، وتبدأ مقارنة الرجل العجوز (رباح) بابنه (عزمي) الشاب الموفور بالصحة والشباب، وتحاول أن تتقرب إليه، يبدأ بالممانعة ثم لا يلبث أن يستجيب لها، ومع هذه التناقضات الصارخة بين الرغبة في السترة والاندفاع لإرواء رغبتها الجسدية تصارع الشخصية التراجيدية، ولكن من دون جدوى، فهي محاصرةٌ بالناس وأقاويلهم من الجهات كلها، تواجه (سندس) المجتمع، وتطلب

(40) مجموعة من المؤلفين، النظرية النسوية، ص127.

(41) عندما تشيخ الذئاب، ح18، د13.

الطلاق من (رباح)، لتصبح مطلقةً للمرة الثانية، ولتسقط ضحيةً لمجتمعها الذي ساقها فطاوعته إلى النهاية في براثن اللذة ورغبات الجسد.

قدم مسلسل (مسافة أمان) نموذج الشخصية الفقيرة متمثلًا في شخصية (صبا)، وهي شخصيةٌ متناميةٌ وغير ثابتةٍ، إذ استطاعت من خلال الصراع مع أوضاع حياتها القاسية أن تحقق ذاتها، فقد كانت ضحية من ضحايا الحرب بعد أن دُمر بيتها، واضطرت إلى السكن في منطقةٍ شعبيةٍ مع أمها المريضة وأخيها (مروان) الذي يعيش حياة اليأس واللامبالاة، إضافة إلى معاناتها فقْدَ أخيها الصغير (إياد) خلال الحرب، فكانت المسؤولة عن الإنفاق على البيت من خلال عملها معلمة في مدرسةٍ ابتدائيةٍ، ومسؤولةً عن البحث عن أخيها المفقود.

يحاول صاحب البيت العجوز أن يستغل تلك الأحوال مجتمعةً ليتقرب إليها بطريقةٍ انتهازيةٍ، فيطلب الزواج بها، وهي بعمر أبنائه، وعندما ترفض طلبه، لا يقبل تأخير تسديد إيجار البيت، فتنجرف إلى السرقة من محفظات المعلمات، بحجة الظلم الاجتماعي والحاجة اللذين جعلاها ضحيةً للانحراف، فتقول: ((كل شي عم يصير صعب، كل شي، الوقت عم يصعب، في ظلم بيناتنا مابدو يخلص، ماعم يخلص كل الوقت))[42]. واضطرها أيضًا إلى الرضوخ لرغبات الرجل المسؤول (ربيع حمدان) ونزواته، ليساعدها في إيجاد أخيها، فتقول له: ((مضطرة أعملك الي بدك ياه وأمشي بالطريق إلي أنت بتختارو))[43]، وذلك خلافًا لما تنطوي عليه شخصيتها، فهي تعاني تلك الازدواجية التي باتت ترهق نفسيتها، فتقرر استخدام عقلها بذكاء، لتتبدل حياتها بعد أن تصبح زوجة (ربيع حمدان).

4. المشاركة السياسية للمرأة وتجربة الاعتقال

تجسد (ورد) في مسلسل (قلم حمرة) نموذج المرأة السورية التي عانت تجربة الاعتقال نتيجة مشاركتها في الحراك السياسي والشعبي، وهي تجربةٌ قاسيةٌ ليس لكونها امرأة، بل هي قاسيةٌ على الجنس البشري عمومًا، لأن فيها انتهاكًا لحقوق الإنسان رجالًا كانوا أو نساءً، حيث أصدرت منظمة (محامون وأطباء من أجل حقوق الإنسان) تقريرًا حول الانتهاكات الجنسية التي تعرض لها المعتقلون من الرجال السوريين في أثناء الحرب، فقالت إن: ((138 رجلًا، كانوا معتقلين لدى النظام، قال 40 % منهم إنهم تعرضوا لشكلٍ من أشكال الاعتداء الجنسي، وارتفعت النسبة إلى 90% عندما تم سؤالهم

(42) مسافة أمان، ح16، د29.

(43) مسافة أمان، ح21، د21.

عن التعرية القسرية التي فرضها عليهم سجانوهم))[44] الأمر الذي يبين أن الانتهاكات الجنسية لم تقتصر على النساء فقط.

ويرصد العمل الدرامي سوء معاملة المعتقلات، وابتعادها كل البعد عن الإنسانية، ويصف العلاقة أحادية الجانب بين السجين والسجان الذي يدير دفة الأحداث داخل السجن على هواه؛ لأنه يمثل السلطة في مكانه، ويسلط العمل الضوء على تأثيرات السجن في عقلية السجينات ونفسيتهن نتيجة تعرضهن للتعذيب الوحشي الذي لا يتناسب مع قوة تحمل المرأة وبنيتها الجسدية.

لقد استطاع مسلسل (قلم حمرة) أن يثبت أننا نعيش في حالة خوفٍ دائمةٍ من الآخر، هذا الخوف لم يكن وليد اللحظة، بل أسس له النظام السياسي الذي سعى جاهدًا إلى جعل الشعب خائفًا من الكلام والتعبير حتى بينه وبين نفسه، فجعله يشك في كل من حوله من خلال زرع المخابرات في كل مكان، حتى داخل السجن، فـ(صبا) كانت تتوجس من (ورد)، لذلك كانت تتكتم عن الإفصاح لها بأي معلومةٍ، فتخفي اسمها الحقيقي، وعملها، وتهمتها عن (ورد) التي تشاركها الزنزانة نفسها.

وكما استخدم إنسان الكهف جدران الكهوف لحفظ خبراته وتجاربه، كذلك فإن السجينات استخدمن الأرقام والإشارات للدلالة على عدد الأيام، بل إن (ورد) استخدمت تاريخ دورتها الشهرية كوحدة قياسٍ للوقت وللأيام، حيث تقول ساخرة: ((تقويم بنون النسوة))[45]، ذلك أن الانتظار هو قرين الاعتقال، لذلك تبرز قيمة معرفة الوقت والتاريخ، وربما الدافع من وراء ذلك هو الأمل في العودة إلى الحياة من جديدٍ، فكانت تلك الإشارة تحيل على قوة المرأة في مواجهة أصعب الأوضاع، وقدرتها على التحمل في سبيل أهدافها السامية التي تناضل من أجلها.

لقد دعت (ورد) صديقتها (صبا) إلى الحديث والاستمرار في الكلام، وألا تتوقف عنه، حتى تشعر بأنها ما تزال على قيد الحياة، ((الصوت يخليك تضلي تحسي حالك عايشة))[46]، فالصمت داخل المعتقل يعني الموت، و(ورد) لم تناد بالحرية وتخرج في التظاهرات إلا لكي تعيش حياةً حرةً، وتعبر عن رأيها بحرية، فالنساء في الحروب كن مشاركات فاعلات، وقادرات على صنع القرار مثلهن مثل الرجال.

إن خروج المرأة ومشاركتها في الحراك السياسي لم يكن يحمل شعارًا محددًا، بل تلاقت تحت شعار الثورة كل التيارات؛ لأن غايتها في النهاية كانت واحدةً، وهي الحرية ورفع الاستلاب القائم الذي يتحكم في الشعب كله، ويغتصب حريته بكل ما تحمل معنى كلمة الحرية من معانٍ وتفسيراتٍ، والرغبة في

(44) جلال خياط، "عنف جنسي.. واشنطن بوست تفضح ممارسات ميليشيا أسد ضد المعتقلين"، موقع أورينت نت، (2019).
https//:cutt.us/pWSl0

(45) قلم حمرة، ح2، د16.

(46) قلم حمرة، ح7، د15.

بناء مستقبلٍ أفضل يضمن للشعب حياةً كريمةً، لذلك نجد في زنزانةٍ واحدةٍ سجينتين بمعتقدين فكريين مختلفين، (ورد) العلمانية، و(صبا) الملتزمة دينيًا، فمثلًا حين تقول(صبا): ((هذا كله امتحان من رب العالمين))، فترد عليها (ورد): ((معقول نطلع كلنا مو دراسين))[47]، وغيرها من الحوارات التي تمثل اختلاف الآراء من دون أن يتحول ذلك الاختلاف إلى خلاف.

إن تجربة الاعتقال هي تجربة التحول، تحول الطموحات إلى محض أحلامٍ لا يمكن أن تتحقق، وربما كوابيس تلاحق أصحابها في المنام واليقظة، فطموح (ورد) وأحلامها يُحددان في الخروج من هذا الجحيم، أما مشاعرها الرافضة الصاخبة فقد تحولت إلى الرضا والقبول بأبسط الأشياء، حتى زوجها (غسان) الذي قررت الانفصال عنه، اشتاقت إليه، ولامت نفسها على خلافاتها معه، فتردد: ((مشتاقتلو لغسان، بدي غسان، نحن ليش كنا عم نتخانق؟))[48]، فشدة وطأة السجن وعذاباته جعلت المعتقلات يرين كل ما سواه جميلًا، ويشعرهن بالآخر الذي يؤكد وجودهن، فالمعتقلة (نورا) أمضت سنةً ونصف السنة وحدها، لم تر أحدًا خلال تلك المدة، درجة أنها لم تعد تتمنى أن تخرج خارج المعتقل فقط، بل تتمنى أن تستدعى إلى التحقيق، وبذلك ترى روحًا بشريةً غيرها تؤكد لها أنها ما زالت على قيد الحياة، فما تتعرض المرأة له من قمعٍ شديدٍ داخل السجن يجعلها تقبل بواقعٍ أقل سوءًا مما هو الحال عليه، وهذا لا يعني أن ما قبلت به قد يكون هو الأفضل بل الممكن في بعض الظروف.

ولم تنته معاناة (ورد) بعد خروجها من السجن، بل امتدت قسوة تلك التجربة بعد خروجها منه، فالآلام النفسية ما برحت تعذب روحها، وخيالات صنوف التعذيب كانت تطاردها في أحلامها وفي يقظتها، أما الآلام الجسدية فتلك التي جعلتها تعيش حالةً مريرةً بعد خروجها من السجن وعودتها إلى الحياة مع أهلها وأصدقائها، إذ تعرضت للاغتصاب الجنسي الذي خلف وراءه طفلًا ينمو في أحشائها، سيكون وصمة عارٍ وإذلال تحملها معها لتواجه به المجتمع الذي لا يبرر للمرأة أي حال كان.

وفي النهاية يمكننا القول إن الأعمال الدرامية مهما بلغت من الشفافية والدقة في الإخراج وتصوير المشاهد المأسوية لا يمكن أن تنقل التجربة الواقعية بأبعادها، ولا يمكن أن ترسم صورة المعاناة الحقيقية التي عانتها المرأة داخل المعتقل وبعد الخروج منه.

(47) قلم حمرة، ح4، د17.

(48) قلم حمرة، ح9، د43.

خامسًا: الخاتمة والنتائج

خلاصة القول:

1. لقد امتازت الأعمال الدرامية السورية في ظل الثورة بقدرتها على تسليط الضوء على القضايا المشكلة السائدة في المجتمع السوري، وعلى صورة المرأة بمختلف نماذجها، حيث استطاعت الكلمة المقترنة بالصورة التي تقدمها الشاشة التلفزيونية أن تعالج الواقع الجديد الذي تعيشه المرأة بأحوالها ومتغيراتها الناتجة من الحرب ومأساتها، على الرغم من أن النماذج المختارة تعد عينةً مجتزأة من نتاج درامي ضخمٍ طُرِح خلال السنوات العشر الماضيات، لذلك فإن ما توصلنا إليه من نتائج لا يمكن تعميمها على الدراما السورية بصورة عامة.
2. استطاعت الدراما التلفزيونية أن توظف الحرب وما تبعها من مآسٍ في صناعة دراما جديدةٍ، فاتخذت من الحرب وما أنتجته من نماذج مادةً دراميةً عالجتها من منظورات إخراجية متعددة، حملت وجهات نظر أصحابها وتوجهاتهم.
3. استخدمت الأعمال الدرامية المدروسة في البحث الوسائل الممكنة جميعها لنقل الحكاية الدرامية، فوظفت الحوار والتعليق والرموز والإيحاءات توظيفًا موجهًا لنقل صورة المرأة نقلًا واقعيًا، تجسدت من خلال بروز ملامح الشخصيات النسوية وبلورة سلوكها في ظل الأحداث التي تمر بها سورية.
4. برزت المرأة المثقفة بوصفها فاعلةً وقادرةً على التأثير في المجتمع من حولها من خلال معالجة الواقع بمنطقٍ وعقلانية استطاعت أن تصل إليهما نتيجة تراكم الخبرات والتجارب المكتسبة في حياتها، فـ(ورد) الجلفة لم تؤثر في استقبال المشاهد الإيجابي لها بسبب شخصيتها الموضوعية وتعبيرها عن موقف كثير من النساء اللواتي يطالبن بحقوقهن النسوية، أما شخصية الطبيبة (سلام) فقد عبرت عن انفصام بين ثقافتها المكتسبة وممارساتها المتناقضة التي لا تستطيع التمييز بين الثورة التي تقوم على المطالبة بالحق، وسياسةٍ قائمةٍ على القمع والاستبداد.
5. أثبتت المرأة السورية قدرتها على تحمل المسؤولية المضاعفة الملقاة على عاتقها نتيجة تغير الأدوار الاجتماعية في ظل الحرب التي حملتها مسؤولياتٍ إضافية لم تكن قد عهدتها قبل الحرب، مثل تحمل شخصية (هيفاء) مسؤولية أبنائها بعد غياب الزوج، وتنصله من مسؤوليته تجاه أولاده، ما أبعدها من الصورة النمطية المقدمة لها قبل الحرب.
6. تفاوتت نماذج المرأة الفقيرة في ظل الحرب السورية، فبينما استطاعت بعضهن تجاوز معانتهن بكرامةٍ، اضطرت الأخريات إلى تقديم تنازلاتٍ للوصول إلى أهدافهن.

7. أعطى نموذج المرأة المعتقلة سياسيًا صورةً عن الشخصية الصلبة التي تحمل مسؤولية أفعالها، وتقاوم من أجل سمو قضيتها ونبلها.
8. من خلال تطبيق اختبار Bechdel لتجنب الفجوة بين الجنسين في الأعمال الدرامية، وصلنا بعد طرح الأسئلة الثلاثة التي تخص الاختبار، وهي:
   أ. هل يحتوي الفيلم على أكثر من شخصيتين نسائيتين؟
   ب. هل تتحاور هاتان الشخصيتان؟
   ت. هل يتناول حوارهما موضوعًا غير الرجال؟

توصلنا إلى أن الأعمال المختارة حققت الشرطين الأول والثاني، أما الشرط الثالث فلم يتحقق، كون الحوارات كانت تتناول موضوعات تدور حول الرجال (الزواج، الطلاق، الإنجاب، الحب، الجنس، الصداقة وغيرها)، ما يؤكد استمرار هيمنة السلطة الذكورية على واقع المرأة السورية في ظل الحرب، على الرغم من ازدياد مهماتها، وتبدل أدوارها الاجتماعية، وهذا يؤكد أن رغبة صناع الأعمال في تقديم صورةٍ نسويةٍ للمرأة لا يعني بالضرورة تخلصهم من الذكورية، ومن عدم وقوعهم في مطبات التنميط.

المصادر والمراجع

1. أحمد هيكل. عزة، الدراما التلفزيونية رحلة نقدية، ط1، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2016).
2. الرحبي. مية، النسوية مفاهيم وقضايا، ط1، (دمشق: الرحبة للنشر والتوزيع، 2014).
3. النادي. عادل، الفنون الدرامية، (القاهرة: دار المعارف، 1987).
4. إيلام. كيم، سيمياء المسرح والدراما، رئيف كرم (مترجمًا)، ط1 (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992).
5. بارت. رولان، لذة النص، منذر عياشي (مترجمًا)، ط1، (حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1992).
6. جانبل. سارة، النسوية وما بعد النسوية، أحمد الشامي (مترجمًا)، ط1، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة والترجمة، 2002).
7. داكو. بيير، المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق، وجيه أسعد (مترجمًا)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1983).
8. دي بفوار. سيمون، الجنس الآخر، ندى حداد (مترجمة)، (عمان: منشورات الأهلية، 2008).
9. سارتر. جان بول، الأبواب المقفلة، هاشم الحسيني (مترجمًا)، (بيروت: دار مكتبة الحياة، بلا تا).
10. عدوان. ممدوح، جنون آخر، ط1، (دمشق: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، 2007).
11. غطاس. إنطوان، الرمزية والأدب العربي الحديث، (بيروت: دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، 1949).
12. مجموعة من المؤلفين، المرأة العربية بين فكي الهيمنة الذكورية والتدين، ط1، (برلين: المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، 2019).
13. مجموعة من المؤلفين، النظرية النسوية، عماد إبراهيم (مترجمًا)، ط1، (الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، 2010).