OPEN ACCESS
Received: 14 -08 -2026
Accepted: 01- 11-2026

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Binary Oppositions in the Yemeni Television Drama Series *Durub al-Marjalah*

Dr. Abdulqawi Ali Saleh Al-Afiri *

alafere@gmail.com

Abstract

This study examines binary oppositions in the Yemeni television drama series *Durub al-Marjalah*, exploring their structural, semiotic, and aesthetic functions across its three seasons. Moving beyond the conventional view of opposition as a device for generating conflict, the study approaches binary oppositions as a central organizing principle of dramatic discourse. Drawing on structuralist and semiotic methodologies, it analyzes three interconnected dimensions: dramatic construction, including characters, dialogue, events, setting, and time; directorial techniques, particularly lighting, color, and costumes; and aesthetic expressions involving humor, Bedouin evening songs, and children's belongings. The analysis demonstrates that binary oppositions operate not only within the narrative but also through visual and symbolic elements that shape the series' dramatic meaning. The findings reveal that these oppositions establish an integrated structural and visual framework governing dramatic conflict while permeating the psychological, verbal, and spatial dimensions of the work. Devices such as deceptive dialogue and the closed temporality of the past transform contrasting elements into meaningful dramatic expressions, producing a distinctive tragic depth. The study highlights the significance of binary oppositions as an analytical framework for understanding Yemeni television drama.

Keywords: Binary Oppositions, *Durub al-Marjalah*, Shot, Television Series, Dramatic Scene.

* Associate Professor of Modern Literature and Literary Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts and Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

Funding Acknowledgment: This research was supported by the General Research Program of the Deanship of Scientific Research at King Khalid University, Saudi Arabia, under Grant No. GRP/50/46.

Cite this article as: Al-Afiri, A. A. S. (2026). Binary Oppositions in the Yemeni Television Drama Series *Durub al-Marjalah, Arts for Linguistic & Literary Studies*, *8*(4): 319 -346 https://doi.org/10.53286/jez1xb07

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2026/08/14م
تاريخ القبول: 2026/11/01م

الصورة الضدية في المسلسل الدرامي اليمني "دروب المرجلة"

د. عبد القوي علي صالح العفيري *
alafere@gmail.com

ملخص:

يهدف البحث إلى تقديم مقاربة نقدية تُخرج الصورة الضدية من قالبها المباشر القائم على الصراع، إلى الدراسات السيميائية والبنيوية المعاصرة بوصف هذه الصورة مرتكزا دلاليا لقراءة الدراما التلفزيونية. وكذلك نقل حقل دراسة الأضداد من النصوص الشعرية والروائية إلى فضاء الدراما التلفزيونية اليمنية من خلال نموذج مسلسل (دروب المرجلة) بأجزائه الثلاثة كونها أرضا بكرا غنية بالتقابلات الضدية البصرية التي لم تنل حظها من الدرس والتحليل. انطلق هذا البحث من فرضية مفادها أن الصورة الضدية في المسلسلات الدرامية ليست مجرد أداة صانعة للصراع فحسب، بل هي بنية مركزية محركة للعمل الدرامي في بنيتيه النصية والإخراجية. وتناول الصورة الضدية في المسلسل الدرامي اليمني "دروب المرجلة" من خلال تتبع تجلياتها عبر ثلاثة مستويات؛ الأول: على مستوى عناصر البناء الدرامي (الشخصية، الحوار، الحدث، المكان، الزمان)، والثاني: على مستوى المعالجة الإخراجية (الإضاءة، الألوان، الأزياء) باعتبارها رموزًا بصرية دالة على الصورة الضدية، والثالث عند جمالياتها الخاصة، مستعرضًا بعض نماذجها الفنية الماثلة في توظيف الطرافة، وغناء السامر البدوي، ومقتنيات الأطفال، متخذًا من المنهجين البنيوي والسيميائي إطارًا تحليليًا للظاهرة المدروسة. وتوصّل البحث إلى أن الصورة الضدية في مسلسل "دروب المرجلة" شكّلت بنية هيكلية وفلسفة بصرية متكاملة أدارت الصراع الدرامي، وتغلغلت سيميائيًا في أبعاد العمل النفسية، واللفظية، والمكانية؛ لتتحول التناقضات كالحوار المخاتل وزمن الماضي المغلق إلى أدوات تعبيرية أضفت عمقًا تراجيديًا مغايرًا.

الكلمات المفتاحية: الصورة الضدية، دروب المرجلة، اللقطة، المسلسل، المشهد الدرامي.

* أستاذ الأدب الحديث ونقده المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية.

شكر وتقدير: هذا البحث تم دعمه من خلال البرنامج البحثي العام بعمادة البحث العلمي، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية، برقم (46 /50/ GRP).

للاقتباس: العفيري، ع. ع. ص. (2026). الصورة الضدية في المسلسل الدرامي اليمني "دروب المرجلة"، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *8*(4): 319- 346 https://doi.org/10.53286/jez1xb07

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

مقدمة

نالت الصورة الضدية اهتماما واسعا عند الكثير من الباحثين، ولا سيما الدراسات النقدية واللغوية، وذلك لما تحمله من أهمية في تكوين المعنى، وإنتاج الدلالة والخروج بالنص إلى مستوى اللغة العالية (حسان، 2019، ص71) ففي الدرس اللغوي، فإن تقابل الألفاظ وأضدادها كالفرح والحزن، والأمل واليأس، والفقر والغنى يشكل منحىً دلاليًا يُبرز المعنى ويقويه، ويحقق التوازن والتكامل في السياق (حسان، 2019، ص82)، وفي الدرس النقدي يبرز التضاد كآلية جوهرية من آليات النظرية البنيوية في فهم النص وتفكيك بنيته (الديوب، 2017م، ص 15). ولأن الصورة الضدية سمة حياتية كما شاع في الدراسات التي تناولت الصراع في الواقع، فدراستها في الدراما ضرورة حتمية، لا لأنها تُعرِّف بأسرار العمل الدرامي وتكوينه فحسب، بل لأنها من أهم الركائز الأساسية في بناء الدراما، فهي لا تتوقف عند الوظيفة المباشرة حين تعكس صراع الإنسان وتوتراته وقناعاته، بل إنها تحضر في المعالجة الإخراجية لمنح الصورة المرئية أبعادا تكميلية لما عجز عنه نص السيناريو.

وفي هذا السياق، يأتي مسلسل "دروب المرجلة" * كنموذج درامي يمني بارز يتجاوز الأنماط التقليدية في توظيف الصورة الضدية، فهي في هذا المسلسل ليست تزويقا فنيا، بل هي إستراتيجية توليدية مشحونة بالكثير من المعاني والدلالات؛ حيث يسعى البحث إلى إزاحة الستار لمعرفة معمارها الداخلي عبر مستويين :المستوى النصّي (السيناريو) الراصد لتجلياتها في عناصر البناء الدرامي (الشخصية، الحوار، الحدث، المكان، والزمان)، والمستوى المشهدي المتمثل في آليات المعالجة الإخراجية (الإضاءة، الألوان، والأزياء) وصولًا إلى استكشاف الأبعاد الجمالية التي منحت الصورة الضدية طرافتها.

تتحدد مشكلة البحث في ندرة الدراسات النقدية التي تتناول الصورة الضدية داخل الخطاب الدرامي التلفزيوني، إذ ما يزال الفهم التقليدي لهذه الظاهرة ينحصر في مستوى الصراع المباشر والسطحي بين الشخصيات، دون الالتفات إلى أبعادها الدلالية وتشكلاتها في البنية العميقة في العمل الدرامي. وينطبق هذا القصور النقدي بشكل جلي على الأعمال الدرامية اليمنية، وفي مقدمتها مسلسل (دروب المرجلة) الذي اقتصرت القراءات الموجهة إليه على انطباعات صحفية عامة غير متخصصة، تتنازعها ثنائية المدح والقدح دون استناد إلى معايير نقدية منهجية. من هنا، يسعى هذا البحث إلى سد هذه الفجوة عبر دراسة تجليات الصورة الضدية في المسلسل على مستويين: مستوى عناصر البناء الدرامي للسيناريو، ومستوى التشكيل البصري والسمعي للإخراج.

يطمح هذا البحث للإسهام في تقديم قراءة نقدية تطبيقية للصورة الضدية في مسلسل دروب المرجلة على مستوى البناء الدرامي والمعالجة الإخراجية وهو ما يمثل دليلًا إجرائيًا يمكن أن يفيد المشتغلين في الحقل الدرامي (تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلًا) لتعميق الوعي بالصورة الضدية ووظائفها.

ويسعى البحث لتحقيق عدد من الأهداف منها:

-تقديم مقاربة نقدية تخرج الصورة الضدية من قالبها المباشر القائم على الصراع، إلى رحاب الدراسات السيميائية والبنيوية المعاصرة بوصفها (الصورة الضدية) مرتكزا دلاليا لقراءة الدراما التلفزيونية.

-نقل حقل دراسة الأضداد من النصوص الشعرية والروائية إلى فضاء الدراما التلفزيونية اليمنية من خلال نموذج مسلسل (دروب المرجلة) بأجزائه الثلاثة كونها أرضا بكرا غنية بالتقابلات الضدية البصرية التي لم تنل حظها من الدرس والتحليل، فلعل هذا البحث يسهم في رفد المكتبة النقدية للدراما التلفزيونية ببحث متخصص يزاوج بين البناء السردي والمعالجة الإخراجية للصورة الضدية، مما يفتح آفاقًا جديدة للباحثين والنقاد في مجال الدراما.

يتحدد هذا البحث في نطاق الحدود الآتية:

• الحدود الموضوعية :يتناول البحث دراسة "الصورة الضدية" في مسلسل (دروب المرجلة) *بأجزائه الثلاثة، وينحصر التحليل في مستويين رئيسين متكاملين:

مستوى البنية النصية (السيناريو) :ويشمل تتبع التضاد في عناصر البناء الدرامي (الشخصية، الحوار، الحدث، المكان، الزمان) ومستوى التشكيل البصري (المعالجة الإخراجية): ويقتصر على تحليل عينة مقصودة من المشاهد واللقطات المرئية؛ لتفكيك جماليات الإخراج وعلاماته السمعية والبصرية (كالإضاءة، والألوان، والظلال، والمؤثرات).

• الحدود المكانية: يتحدد البحث بالبيئة الدرامية اليمنية (المحلية والبدوية) كفضاء موضوعي وجغرافي احتضن أحداث المسلسل وجسّد هويته الثقافية.

• الحدود الزمانية :يتحدد البحث بالفترة الزمنية التي أُنتج وعُرض فيها المسلسل بأجزائه الثلاثة على قناة السعيدة الفضائية، خلال المواسم الرمضانية للأعوام (2024م، 2025م، 2026م)

وفي حدود علم الباحث، لا توجد دراسة أكاديمية تناولت (الصورة الضدية) في المسلسلات الدرامية اليمنية؛ إذ تكاد الدراسات المتخصصة في هذا الحقل تكون شبه منعدمة، باستثناء بعض القراءات الانطباعية العامة التي ينشرها غير المتخصصين في الصحف ومنصات التواصل الاجتماعي.

وتأسيسًا على ذلك، لم يغفل الباحث الدراسات التي اشتغلت على التضاد برؤى مختلفة في سياقات درامية وسينمائية مغايرة، ومن أبرزها: 'الثنائيات الضدية في سينما المخرج يوسف شاهين: فيلم المهاجر نموذجًا'(عبد الحميد،2015) التي فككت التضاد عبر مستويات ثقافية (البداوة مقابل الحضارة)، وبيئية (الجدب مقابل الخصوبة)، وقيمية (التسامح مقابل الانتقام). ودراسة أخرى بعنوان 'الدلالات البنائية لشخصية الضد الدرامية في الخطاب السينماتوغرافي'(عبد الجليل،2022) التي ركزت على البُعد الوظيفي لشخصية الضد وتأثيرها في تصعيد الصراع الدرامي.

وعلى الرغم من الأفق المعرفي الذي تقدمه هاتان الدراستان، فإن دراستنا الحالية تختلف عنهما وتتميز بتوجهها نحو البيئة الدرامية اليمنية من خلال مسلسل 'دروب المرجلة'. ويتجلى هذا التمايز في مستويين: أولهما 'أصالة السياق المحلّي' الذي لم تطأه الدراسات السابقة، وثانيهما الاتجاه نحو تفحص (الصورة الضدية) بأبعادها الجمالية والبصرية والدرامية المتكاملة داخل بيئة بدوية وقبلية ذات خصوصية سوسيو-ثقافية فريدة، وهو ما يمنح هذا البحث أصالة علمية وإضافة للمكتبة النقدية العربية.

يعتمد البحث على الاستعانة بأدوات المنهج البنيوي لتفكيك الصورة الضدية في عناصر البناء الدرامي (الحدث، الشخصية، الحوار..) والمنهج السيميائي لفك شفرات علامات الصورة الضدية البصرية والسمعية في المعالجة الإخراجية (الإضاءة، الألوان، الظلال). وتتلخص الإجراءات التطبيقية في المسح الشامل لأجزاء المسلسل الثلاثة لرصد مواطن الصورة الضدية، ثم اختيار عينة قصدية من اللقطات والمشاهد الأكثر تكثيفًا بالظاهرة، وصولًا إلى تفريغها وتحليلها دلاليًا لاستنباط النتائج النقدية.

تمهيد:

إن المتتبع للصورة الضدية يلحظ أن جذورها في التراث اليوناني تعود إلى ما قبل سقراط؛ حيث رأى الفلاسفة الأوائل أن الصراع بين الأضداد هو مبدأ الحركة والحياة. وجاء أفلاطون فجعل من الأضداد مبدأً وجوديًا وفق رؤية تقوم على توالد الأضداد؛ فالنوم ينبثق من اليقظة، والحياة تنبثق من الموت، والحركة لا تُفهم إلا بوجود السكون(أفلاطون، 2001، ص 115) وهو ما يتباين مع رؤية أرسطو حين قدم تحليلًا منهجيًا يدحض ما جاء به سلفه، وصنف التضاد إلى أربعة أنواع هي: المتقابلان

كالأبيض والأسود، والنفي والإثبات، والملكة والحرمان (أرسطو، 1980، ج1، ص 54.) ثم توالت الرؤى الفلسفية حتى قيل إن كل تغير في الطبيعة ينشأ من صراع بين قوتين متضادتين، وهو ما أسس لما عُرف بالجدلية الهيغيلية التي تُرجع التقدم والتركيب الجديد لصراع الأضداد (هيغل، 2007، ص 215-220).

وفي التراث العربي، تجلت الكثير من الدراسات التي تناولت التضاد بمسميات مختلفة ك (المقابلة، الطباق، التضاد، والتكافؤ)، لاسيما عند علماء البلاغة القدامى غير أنه ظل يُنظر إليه في الغالب بوصفه زينة لفظية أو وسيلة بيانية لتقوية المعنى (مطلوب، 1990، ص 280-283). وفي العصر الحديث، اكتسب هذا المصطلح بعدًا جديدًا أكثر عمقًا مع ظهور المناهج النقدية المعاصرة، وتحديدًا البنيوية والسيميائية التي جعلت من التقابل الركيزة الأولى لإنتاج الدلالة وتفكيك الخطاب؛ إذ يُمثل مشروع (دي سوسير) المهاد الأول عبر أطروحته حول(الثنائيات الضدية) (التي قرر فيها أن العلامات لا تكتسب قيمتها ودلالتها إلا من خلال نظام التباين والاختلاف(دي سوسير،1985، ص 142) وهو المبدأ التأسيسي الذي اتسع أثره نقديًا وتطبيقيًا في الفكر النقدي العربي بوصفها النظام المولد لإنتاجية النص وحركيته الدلالية" (أبو ديب، 1979، ص 24-29).

إن هذا التحول المنهجي لقراءة التضاد أدى إلى تجاوز الفهم المباشر للمقاطعات اللفظية، ليتجه نحو قراءة تغوص في شبكة العلاقات التي تنسج النص، وفق ما جاء به (شتراوس) الذي تتبع الثنائيات الضدية في بنية الأسطورة بوصفها أداة لتنظيم الصراعات الوجودية والقيمية الكبرى(شتراوس، 2008، ص231) ويمتد هذا التحول النقدي لاستنطاق النصوص الدرامية (السيناريو) تماشيًا مع ما تبلور من دراسات نقدية حديثة؛ في تأكيدها، أن التضاد يسهم في إدراك البنية العميقة للنصوص وتحقيق حبكها وانسجامها (فضل، 1992م، ص244،243.)وأنها طاقة توليدية للمعنى (ربابعة، 2003، ص 45-52)

ولأجل تفكيك العلاقات المضمرة داخل الصورة، تُفيد الدراسة من (المربع السيميائي) ل(غريماس) لكونه الأداة الأقرب لحصر مسارات التضاد والتناقض(غريماس، 1991، ص42) فضلا عن منهجية (بارت) في سيميولوجية الصورة لتجاوز الدلالة التقريرية الظاهرة نحو الدلالة الإيحائية الخفية (بارت، 2005،ص42) ويقترن هذا البناء البصري في أبعاده الزمنية وحركية المونتاج بمرئيات (كريستيان متز) في سيميولوجيا السينما، لدراسة تتابع اللقطات وتصادمها (قدور، 2014، ص 24) في حين تُفسَّر حركية الصراع الدرامي بين الشخصيات استنادًا إلى طروحات (تودروف) في بنية الحكي بوصفه تحولًا بنيويًا يحرك نظام السرد (تودروف، 1987، ص 50) وتأسيسا على هذا التعدد في المقاربات النقدية، يظل مفهوم (الصورة الضدية) محكومًا باختلاف التوجهات البحثية؛ ومن هنا، تجب الإشارة إلى أن الصورة الضدية في بحثنا تهدف إلى مقاربة التضاد بوصفه بنية حية ومحركًا مشهديًا يسهم في بناء السيناريو دراميًا.

إن هذا المنظور الإجرائي يتخطى الفهم التقليدي الذي يقتصر على الثنائية المباشرة بين (الشيء وضده) ليتجه صوب التقابل الدلالي في المعنى، وهو ما يتقاطع مع تفسير أبي الطيب اللغوي بقوله: "ليس كل ما خالف الشيء ضدًا له، ألا ترى أن القوة والجهل مختلفان وليسا ضدين.. فالاختلاف أعم من التضاد، إذ كان كل متضادين مختلفين وليس كل مختلفين ضدين" (أبو الطيب، 1963م، ص3).

وبناءً على هذا التمايز، يتجلى التضاد كآلية إدراكية تنشط عبر تداعي الأفكار وتوارد الخواطر؛ فبمجرد أن يتبادر إلى الذهن لفظ أو مفهوم ما، يستدعي الوعي نظيره المقابل؛ لأن استحضار أحد الطرفين يستتبع بالضرورة استحضار الآخر. وتتخذ هذه العلاقات التقابلية مستويين دلاليين: فقد تنهض على تضاد حاد ومباشر بين المدلولات، أو تأتي في سياق تقابل غير ضدي يقوم في جوهره على التوافق والتكامل لإنتاج دلالة مركبة.

وتأسيسًا على ذلك، غدت الدراما التلفزيونية في جوهرها تجسيدًا فنّيًا خالصًا لـ (الصورة الضدية)؛ كونها تنبثق أساسًا من تفاعل النقيضين، وتنبني على رؤى عميقة تتجاوز مجرد الصراع التقليدي بين الإرادات، لتتحول إلى أداة معرفية تفكك تعقيدات الواقع. فهي لا تكتفي بالرصد الساكن للبيئة والمجتمع، بل تعيد تشكيلهما عبر شبكة من المتقابلات الممنوحة للمشهد، فتضفي عليه طاقة دلالية متجددة، تخرجه من شرنقة المباشرة التقريرية إلى فضاء تأويلي أرحب. وهي بهذا المنظور، لا تقف عند حد تصوير المتناقضات، بل تغدو شرارة تثير في ذهن المتلقي جملة من التساؤلات التي تقوده بوعي نحو الغاية الدرامية المنشودة.

ومن هذا المنطلق، يمثل مصطلح (الصورة الضدية (في هذه الدراسة مفهومًا إجرائيا يدمج السيميائية البصرية ببنيوية العلاقات التقابلية؛ ليتخلق مصطلح مشهدي تتشكل بنيته التضادية من التباين المرئي المنظّم على الشاشة .وبذلك، يتمايز هذا المفهوم عن اللسانية الجافة لـ(الثنائيات الضدية)، وعن النصيّة اللفظية لـ(التضاد الدرامي)، بنقله الصراع إلى فضاء الكادر والمونتاج والإضاءة وحركية الجسد، ولعل المعالجة الإخراجية لمسلسل) دروب المرجلة (قد ترجمت هذه الطروحات الفلسفية إلى كتل مرئية؛ فتجسدت الجدلية الهيغيلية عبر المفارقة المونتاجية بالقطع المتوازي بين المشاهد المتضادة . كالأمن والرعب . لتوليد دلالة مركبة، في حين تجلت تصنيفات أرسطو للتضاد موضوعيا في ثلاثة أشكال أولها: المتقابلان عبر التباين الضوئي كالنور والظل، وثانيها: تفعيل ثنائية (النفي والإثبات) حركيًا بلغة الجسد عبر تمثيل الهدوء في مواجهة الفوضى، وثالثها: تجسيد تقابل (الملكة والحرمان) سيميائيًا في سينوغرافيا الديكور والتوزيع للشخوص المجسد لثنائية النفوذ والامتداد مقابل العجز والانكسار.

وفي ضوء هذه المقاربة، تُعرّف (الصورة الضدية المرئية) بأنها" :بنية بصرية ديناميكية تتشكل من التقابل الحاد والواعي بين عنصرين مرئيين متناقضين أو أكثر، سواء أكان ذلك في تزامن التكوين داخل اللقطة الواحدة أو في توالي التتابع عبر حركية المونتاج؛ بهدف تجسيد الصراعات النفسية والمكانية والبيئية واستنطاق البنية العميقة للنص دون اتكاء كلي على الحوار المباشر "(ياسين،2024 ، ص85) ولاستقصاء هذه البنية، تتحدد الصورة الضدية في هذه الدراسة عبر ثلاثة مستويات تطبيقية أولها:عناصر البناء الدرامي (لتقصي ثنائيات الشخوص والحدث وتكثيف الصراع، وثانيها: المفارقة المونتاجية والمكانية (لتتبع تباين الإضاءة والقطع المتوازي لإنتاج دلالات إيحائية، وثالثها:جماليات الصورة (للكشف عن طرافة الصورة الضدية الممتزجة بخصوصية البيئة اليمنية) حيث تتجه المباحث التطبيقية اللاحقة لترصد هذه الظاهرة بدءًا من المبحث الأول.

المبحث الأول: تمظهرات الصورة الضدية في عناصر البناء الدرامي

تتحدد الصورة الضدية في عناصر البناء الدرامي إجرائيا في هذا المبحث بوصفها " شبكة تقابلية بنيوية تخلق صراعا بين المكونات الدرامية لمسلسل(دروب المرجلة) كالشخصيات والأحداث والحوار محولة النزاع القيمي والاجتماعي من مستواه اللفظي الساكن إلى بنية حية مشحونة بالمفارقة والمجابهة المشهدية ويستند هذا التحديد الإجرائي إلى أن المعمار الفني للسيناريو لا يقتصر في بنائه على مجابهة الأفكار وتصادم القناعات فحسب، بل على ما يرافق ذلك من تقابلات مرئية تمنح المشهد طاقة توليدية تسهم في إنتاج المعنى وتعرية تعقيدات الواقع (الصحن، 2014، ص 114).

وانطلاقًا من هذه الخصوصية البنيوية للصورة الضدية في المعمار الدرامي للمسلسل، يتجه هذا المبحث في خطوته الأولى نحو استنطاق شخوص المسلسل؛ بوصفها المركز الحيوي والركيزة الفاعلة التي تتخلق في ثناياها وبواسطتها الصورة الضدية.

الصورة الضدية في الشخصية الدرامية:

يقصد بالصورة الضدية، تلك المشاهد الدرامية التي صورت مواجهة مباشرة بين شخوص المسلسل التي تتقابل فيها الذوات الفاعلة تقابلا إقصائيا؛ (عابر الطريق، قاطع الطريق/ من يسعى لبسط الأمن، مقابل من يمعن في إقلاق السكينة وبث الرعب... إلخ).

إذ يتجلى فضاء دراميّ مشحون بالتضاد من خلال الشخصية الدرامية؛ وهو ما ينعكس في المشاهد المنتشرة في المسلسل بأجزائه الثلاثة، والتي تتأرجح بين نقل هول المعارك بدمويتها وقسوتها، وبين ذروة الاحتفاء بما آلت إليه الأمور من ظفر أو انكسار، لتتجسد المرجلة في أبهى صورها حين يتعالق النصر بالهزيمة".وقد تبلورت هذه الجدلية الضدية في المشهد الذي يتعرض فيه المسافرون للسلب والنهب (دروب المرجلة، الحلقة 1/ ج2).



إن تلك البداية الفاجعة لا تقف عند حدود المحاكاة الوصفية لما يعتمل في الواقع من ثنائية (غياب الأمن / حضور الرعب) وفق ما يُعرف بالألم اللحظي الذي تعيشه شخوص العمل؛ بل إنها تتجاوز ذلك تمامًا لتحيل إلى دلالات بنيوية وثقافية أعمق. فالمشهد هنا يهمس بـ (الماضي) من خلال ما (كان)، ويُزيح الستار عن) الحاضر (عبر ما هو (كائن) في استدعاء وتناص نقديّ يربط وعي المتلقي بالصورة الذهنية التاريخية لـ (فئة الخلعاء والصعاليك في العصر الجاهلي) ليعيد المسلسل إنتاج هذا الصراع القيمي القديم المتجدد في قالب درامي معاصر.

وإذا كانت تلك الصورة الذهنية المستدعاة لفئة الخلعاء قد أسست لمناخ الرعب والتهديد القائم على سلب الإرادة؛ فإن هذا النسق الضدي لا يتوقف عند حدود المواجهة البدوية التقليدية، بل يمتد ليتعمق دلاليًا وحركيًا في مفاصل العمل اللاحقة، حيث تتجلى الصورة الضدية في مشهد فاجعة المغترب (دروب المرجلة، الحلقة 24/ج2) إذ لم تعد الضدية مجرد خلاف لفظي، بل تحولت إلى بنية درامية وسيميائية مركبة تُدير الصراع بين ثنائية (الحياة/الموت) و(الفرح/الحزن) .

ففي الوقت الذي كان فيه الفضاء الوجداني والمكاني لقبيلة الفوازع يتأهب للاحتفال بطقس المناسبة الاجتماعية (خطوبة حسناء) كان خط الحركة الدرامية للمغترب يسير نحو حتفه الفاجع. وتتبدى ذروة التضاد في مفصل النجاة؛ فحين توهمت الشخصية العبور إلى بر الأمان والبحث عن صلة وصل بالحياة (تغطية الجوال)، قادته خطوته إلى لغم أرضي كامن، ليتحول منطوق الأمل إلى صمت أبدي، واللباس المهيأ للعرس إلى كفن، ولتستقبل القبيلة (جثة هامدة) تقلب الفرح المنتظر إلى

مأتم، مما يثبت أن الضدية هنا صِيغت كفلسفة بصرية وحركية صدمت وعي المشاهد وتجاوزت التباين السطحي المألوف وهو ما يحقق الغاية الأرسطية في التطهير النفسي لدى المتلقي عبر استثارة الشفقة والخوف وتصريفهما أمام تساؤل مرير: ما ذنب البريء؟! (أرسطو، 1983م، ص105)

ومما يسترعي الانتباه في هذا السياق؛ أن تلك الصورة الضدية لا تبدو كبنية مُرحّلة تعسفيًا من الجزء الأول للمسلسل إلى هذا الموضع الدرامي، بل إنها تُمثل امتدادًا عضويًا وتطورًا حتميًا للمسار الفني الذي استهل به العمل نسخته الأولى؛ بدءًا من عتبته الافتتاحية وصولًا إلى خاتمته التي توجت بالقضاء على قطاع الطرق. إن استمرار هذه الصورة المأساوية وانبعاثها المتجدد في الجزء الثاني يؤكد ديمومة الصراع الأزلي بين ثنائيتي (الخير والشر)؛ حيث لا ينتهي التضاد بمجرد زوال شخوصه، بل يتخذ تمظهرات أخرى تضمن حيوية التدفق الدرامي واستمراريته.

وتتأكد هذه الفرضية المنهجية عند رصد التنامي المطرد في بثّ الصور الضدية للشخصيات بأسلوب تصاعدي حاد؛ فما توهمه المتلقي في خاتمة الجزء الثاني (مقتل الشيخ رعاد على يد أبناء قبيلته) بوصفه نهاية حاسمة للشر (دروب المرجلة، الحلقة 30/ج2) لم يكن في حقيقته البنيوية سوى عتبة درامية تؤسس لشرّ مستطير تتسع دائرته في الجزء الثالث للمسلسل. حيث يغدو صراع الشخوص أكثر تعقيدًا عندما يحلّ شر المؤسسة والمنظومة محلّ شر الفرد؛ فتتشابك العلاقات وتتقاطع الأنساق (فضل، 1987، ص252)

ويتجلى ذلك تطبيقيًا في شخصية (الشيخ رشاش) الرامزة للشر المطلق (دروب المرجلة، الحلقة 1 /ج3) والتي لم تعد تعمل بمعزل عن السياق، بل غدت تحظى بمساندة من داخل المنظومة الأمنية ذاتها كشخصية الفندم زاهر (دروب المرجلة، الحلقة 2/ج3) فضلًا عن خلايا شريرة محترفة لتنفيذ المهام ك (فزاع، العقرب، القنبلة، الجرمل). ولم يقف تمدد هذا النسق عند التهديد الخارجي، بل امتد ليحدث اختراقات عميقة في بنية قبيلة (الفوازع) متدثرًا بغطاء روابط الدم والعشيرة، عبر ما يمكن تسميتها بـ 'الشخصيات المساندة لتيار الشر' مثل (حابس، أم حابس، رملة، ذياب، ملقاط، مساعد، رميح). وفي المقابل الفني الصادم، تتشكل الصورة الضدية المقاومة لهذا المدّ عبر ملامح راسخة تحركها المنظومة المبدئية الدينية والوطنية، وتتجسد في جبهة التصدي والرفض التي قادها (الشيخ صقر، الشيخ نهان، شاهين، رشة، مقناص، عوض، زوينة، حسناء). إن هذا التكافؤ القوي البناء الذي تأسست عليه بنية الصورة الضدية هو ما منح العمل أبعادًا تراجيدية عميقة، ضمنت ديمومة الصراع وحتمية تصاعده.

بيد أن هذه الشخصيات الشريرة لا تبدو ثابتة في بنيتها؛ إذ تشهد خارطة العلاقات داخل الفضاء الدرامي تحولات وانزياحات نفسية لافتة، تعزز الملمح الواقعي للشخصية الدرامية النامية. ويتجلى ذلك في شخصيات انخرطت ابتداءً في القطب الشرير ثم ما لبثت أن تراجعت وأعلنت ارتدادها عنه لتنخرط في توجهات قبيلة الفوازع ومساعي الدولة لفرض النظام ومحاربة الجريمة، كشخصيتي (فليحان) و(مقناص).

وفي سياق متصل، تبرز شخصيات أخرى لم تكن مدفوعة بنزوع أيديولوجي نحو الجريمة، بل رهنها المسلسل تحت وطأة الضغوط وإكراهات الواقع البيئي والاجتماعي؛ مثل: (مساعد، رميح..)، وهو ما برهنت عليه المشاهد البصرية الدالة، كالمشهد الذي يقرر فيه (مساعد) الرحيل بفعل الضغط الاجتماعي (دروب المرجلة، الحلقة 22، ج3)، فإذا بالظروف تقهر إرادته ليقع أسيرًا بيد عصابة (فزاع) وفي هذا السياق التحولي، تنبثق شخصية (مساعد) كنموذج صارخ للشخصية المقهورة سيكولوجيًا واجتماعيًا. هذا الارتداد القسري الذي أعاد الشخصية إلى نقطة الصفر، سرعان ما يقودها إلى هاوية السقوط الأخلاقي التام(إسماعيل،1988، ص 114،115) لينتهي بها المطاف للوقوع في شباك) مقناص الذي بات يمثل عين العدالة

المترصدة حين يمسك به متلبسا بجريمة تتجاوز كل الحدود العرفية والإنسانية (أقدم على ربط شقيقته "حسناء") حين أدركت خطره (دروب المرجلة، الحلقة 26/ج3).

إن هذه المواجهة لم تكن مجرد نهاية درامية لأفول شخصية (مساعد)، بل كانت لحظة الانكشاف الدرامي والتعرية الأخلاقية الشاملة لخططه أمام مجتمعه (قبيلة الفوازع).إن السمة الأبرز في المقاربة النقدية تكمن في أن الصورة الضدية للشخصية في المسلسل لم تتغلب عليها الثنائيات المطلقة (الخير المطلق مقابل الشر المطلق) التي يمثلها قطبا الصراع، بل تجاوزت ذلك حين تجلت صور ضدية منشطرة دل عليها المونولوج الداخلي للشخصية، فشخصية مقناص يتولد ألمها من حقيقة أن حواره الداخلي ليس صراعًا لأجل العودة لممارسة الشر، بل هو صراع مع "الظلم الاجتماعي " فالرغبة العارمة في التكفير عن الذنب (عندما كان واحدا من قطاع الطرق ضد قبيلته الفوازع (دروب المرجلة، الحلقة 1،ج2) والتحول إلى درع مدافع عن القبيلة ينصدم بما علق في التفكير الجمعي للقبيلة واستمرارها في إسقاط صورة "قاطع الطريق" (دروب المرجلة، لحلقة9 /ج2) لتجد الشخصية ذاتها محاصرة في منطقة رمادية بين القبول والرفض، ليأتي مشهد الابتهال والتضرع إلى الله(دروب المرجلة، الحلقة 8 /ج3)؛ ليكون ملاذا آمنا ونقطة تحول مفصلية.

وتأخذ هذه العلاقة أبعادًا توجيهية عميقة عندما يتجاوز (مقناص) مرحلة التطهر الذاتي، ليتقلد دور الواعظ والمحفز (الصحن، ص 114) للشخصية الموازية .(فليحان). هذا التحول من رفقاء الدرب في معسكر الجريمة إلى شركاء في محراب الابتهال والتوبة، يمثل وجهًا إيجابيًا من وجوه الصورة الضدية للشخصية الدرامية، التي تثبت أن النفس البشرية قادرة على الانتقال من غياهب الإفساد إلى ضفاف الخير والصلاح، وهنا يصبح الالتجاء إلى الله أداة لإعادة ترميم الذات الممزقة، وتخفيف وطأة الاغتراب داخل القبيلة.

وفي السياق ذاته تتولد الصورة الضدية المنشطرة لدى شخصية مساعد حين تجد ذاتها أمام (خيارات مُرّة)، وتتمثل في تقابل "الذات النفعية/القاتلة" ضد "الذات الأخلاقية/الإنسانية" فالمشهد الدرامي الذي أظهر الشخصية وهي تنفذ الجريمة بدافع حماية سرّها الكامن، بدت فيه متأملة وهي تُجهز على ضحيتها (دروب المرجلة، الحلقة 8/ج3) مما يترك لدى المتلقي شعورًا بالصدمة الممزوجة بالشفقة على هذا المآل الإنساني المرعب. إن هذه الشخصية المنشطرة تعيش حالة من التذبذب التراجيدي، مما أسهم في إبراز التباين النفسي والاجتماعي الحاد بين النقيضين في المتن الدرامي (إسلن، 1987، ص59-61).

ولا تنفصل التحولات الدرامية السابقة عن بنية الأسماء (مسميات الشخصيات) التي شكلت في حد ذاتها صورة ضدية في المعنى، إذ تنقسم التسميات إلى قطبين :الأول يمثل: الحق والذود عن القبيلة الرامزة للوطن، ويتمثّل في أسماء ذات أبعاد وطنية ودينية نبيلة تحيل إلى اليقظة والعزة والعدالة والالتزام الأخلاقي، مثل(الشيخ صقر، الشيخ نهان، شاهين، مقناص، مهاوش، متعب، عوض، حسناء، زوينة،...والفندم سعيد، الفندم مراد) مقابل القطب الثاني الذي يمثل الجريمة وقطع الطريق وهي أسماء محملة بإيحاءات الموت والفتك والجدب، مثل (الشيخ رشاش، الشيخ رعاد، العقرب، القنبلة، الجرمل، حابس، ورملة..) وتصل هذه الضدية الاسمية إلى مستوى التوازي البنيوي، الذي يدمج البنية اللفظية للاسم بالدور الوظيفي للشخصية، لتتطابق التسمية مع الممارسة الإجرائية على الشاشة، وتعكس سلوكًا دراميًا يتأرجح بين المباشرة الفاضحة، وبين المخاتلة والتنكر المستمر (إسلن، 1987 ص59-61) الأمر الذي يعزز الصورة الضدية في العمل بين ثبات قِيَم الحُماة ونبل مسمياتهم، وبين تلوّن الجناة وقبح أفعالهم المستترة خلف أسماء وأقنعة متعددة.

الصورة الضدية في الحوار الدرامي:

تُعدّ الصورة الضدية واحدة من أبرز الأدوات التي تتعالق وتتكامل وظيفيًا مع الحوار الدرامي، لتشكل ثنائية إبداعية تتجاوز مجرد نقل الأحداث التتابعية إلى حيز إنتاج المعنى العميق للصورة الضدية (إسلن، 1987 ص112) ومن تأمل المشاهد البصرية للحوار الدرامي في مسلسل "دروب المرجلة"، نجد نماذج تجسد هذا التعالق العضوي بينهما.

إذ تمثل المشاهد الراصدة لحوارات شخصية "الشيخ رشاش "مع الآخر تضادا بنيويا؛ فحين نتابع حواراته مع فزاع حين يجمعهما العمل بتجارة المخدرات (الشيخ رشاش..أنا بين أقول لك اشتغل معي أحسن لك من الانتقام / فزاع: وايش الشغل / الشيخ رشاش: في المخدرات / فزاع: في المخدرات تباني أهرب لك مخدرات / الشيخ رشاش: شوف المصنع الذي عندك وأكمل بقية التركيبات ونغرق السوق ومن هنا نجمع فلوس الفلوس / فزاع: زين...) (دروب المرجلة، الحقة 5/ج3) مقابل كلمته (رشاش) التي خاطب بها الأيتام (أنتم العشرة الأوائل في مدرسة الأيتام أفتخر بكم كداعم لكم ولا تحزنوا، إن كنتم قد فقدتم آباءكم فأنا أبوكم.. أنا وكل ما أملك مسخر لكم...بما في ذلك الحوار المرن الذي جرى بينه وبين الفندم سعيد حين يلتفت ويجده بجواره (الشيخ يوسف: أهلا وسهلا ومرحبا.. تفضلوا زارتنا البركة والمعذرة كنت مشغولا مع الأطفال/ الفندم سعيد: شكرا لك، احنا ما جيناش للزيارة / الشيخ يوسف: خير يا فندم/ الفندم سعيد: عندنا بلاغ أنك حولت بيتك وكر للمجرم فزاع يختطف الأطفال ويمارس مهامه في بيتك ومن بيتك وأنت عارف أن هذا المجرم فزاع مجرم خطير/ السيخ يوسف: معقول يا فندم تصدق أننا أحتضن مثل هذا المجرم الذي تكرمت بوصفه؟ أنا الشيخ يوسف وأعتقد أن الناس كلهم يعرفوني.." (دروب المرجلة، الحلقة 28/ج3).

نلحظ أن المشهد الحواري الأول شكّل نسقًا تفاعليًا محكمًا يقوم على ممارسات مخيفة بظلال أسمائه المتبدلة (الشيخ رشاش / الشيخ يوسف)، فحواره (مع فزاع) يمثل "البنية العميقة "للشخصية؛ وهي بنية برغماتية عارية تعتمد لغة الفتك المادي وتدمير النسيج الاجتماعي بسموم المخدرات، فيما جاء المشهد الحواري الثاني (خطاب الاستمالة العاطفية للأيتام) ليقوم بوظيفة درامية تهدف لإخفاء تلك البنية العميقة (محمد، ص229).

إن هذا التقابل البنيوي بين حوار صناعة الموت وتدمير عقول الشباب وحوار صناعة الحاضنة الأبوية وحماية اليتيم يُنتج مفارقة تراجيدية تضع المتلقي أمام شخصية درامية نامية وخطيرة، تُعيد إنتاج "الشر" كنسق منظم غرضه تأمين الملاذ الإجرامي.



ولا يقف هذا النسق المنظم عند حدود الإستراتيجية الحوارية فحسب، بل يجد كماله الأدائي في العتبات السيميائية للشخصية؛ فشخصية رشاش تحترف عملية "التنكر اللفظي" بالتوازي مع تنكرها البصري؛ إذ نجده في المشهد الثاني مع الأيتام يتخلى عن اسم (رشاش) الحامل لدلالات القتل والدمار، ليرتدي اسم (الشيخ يوسف) كما أفصح عنه في الجملة الحوارية (أنا الشيخ يوسف.. والناس كلهم يعرفوني) كعتبة حوارية مخاتلة تحيل في ظاهر ها إلى معاني الطهر، والجمال، والعفة، والعدالة (بلعابد، 2008، ص 145،146).

وثمة حوارات تتأسس على الصورة الضدية تجمع بين الظاهر والمَخفي والحوار هنا لا ينقل الحقائق بقدر ما يُستعمل كأداة للمخاتلة والمناورة البصرية والنفسية؛ لتحقيق مآرب تدميرية، فالحوار القائم على الروابط القبلية في المشهد الذي صور عودة فزاع إلى قبيلته (الفوازع) وما يحمله من معاني الشوق كقوله ردا على الشيخ صقر: "الشاهد الله يا شيخ أن الديرة ما غابت عن بالي يوما وأنت بعد يا شيخ ما غبت عن بالي لحظة واحدة.."(دروب المرجلة، الحلقة8 /ج2) ما هو إلا مناورة درامية لإعادة التموضع والتحضير لشر قادم، فالمشهد برمته جاء كترجمة فعلية لحوار سابق جمع بين فزاع وعصابته حين يقرر العودة إلى ديرة الشيخ صقر للانتقام منه والبحث عما فقده من آثار ثمينة (دروب المرجلة، الحلقة8 /ج2)، وهو ما تحقق في المشهد الدرامي ومحاولة قتل الشيخ صقر بطرق ملتوية.

والملاحظ أن هناك ثيمات حوارية مبنية على التضليل اللفظي، أُسّست وفق تخطيط ماكر ومدروس بعناية .هذا التخطيط الملتوي الذي مارسته بعض شخصيات المسلسل مثل (فزاع ومساعد) ظلّ خارج إدراك الشيخ صقر وقبيلته، الذين تعاملوا بنوايا مستندة إلى أعراف القبيلة وحسن الظن؛ مما خلق فجوة معرفية شاسعة بين ما يعرفه المشاهد وما تجهله الشخصيات داخل المسلسل. هذه المفارقة الدرامية كانت المحرك الأساسي لعنصر التشويق، حيث وضعت المتلقي في حالة ترقب مستمر للمظاهر البصرية والنفسية الزائفة متى تنكشف، مما منح العمل شحنة درامية عالية التوتر".



ومع هذا التعقيد في بنية الحوار المخاتلة، فإن المسلسل قدّم هذه الصور الضدية بصيغة تراعي المشاهد (المتلقي) العادي وتبتعد عن النخبوية المفرطة؛ فالإشارات الدرامية لم تكن رمزية مغرقة في الغموض، بل جاءت مكشوفة وواضحة للمتلقي البسيط عبر الحوار المباشر أو ما كانت تتعمده الكاميرا في اللقطات القريبة التي تركز على ملامح الوجه أثناء المنطوق الحواري، مما جعل 'المشاهد العادي' شريكًا في اللعبة الدرامية، يفك شفرة الخديعة قبل وقوعها، وهو ما حقق للمسلسل معادلة تجمع بين العمق البنائي والانتشار الجماهيري الواسع (الصحن، 2014، ص114).

وعلى النقيض من ذلك تمامًا، تأتي حوارات "الشيخ صقر/شاهين / رشة...وسواها من الشخصيات المساندة) عبر لقطات متعددة لتشكل نمطًا من التعالق التكاملي الصلب؛ حيث تأتي الكلمة مقتضبة ومصحوبة بأفعال مترجمة للقيم البدوية الأصيلة في حماية الضعيف والذود عن القبيلة (دروب المرجلة)، وقد تأكدت الأحداث الدالة على التضحية الخالصة لهذا المنطوق، مما يرسخ صورتهما (الشيخ صقر/شاهين) في وعي المتلقي كحماة حقيقيين للمجتمع، في مواجهة التدمير الممنهج الذي يقوده قطب الشر "رشاش، فزاع.. وأعوانهم.

ورغم غلبة الحوار الصريح الذي انتهجه الشيخ صقر مع أفراد قبيلة الفوازع ومنهم شاهين ورشة ومهاوش وغيرهم، لم نعدم المخاتلة التي تحمل معنى إخفاء الحقيقة في حواراتهم حيث يتحول الحوار هنا من أداة للتنوير وكشف الأوراق إلى غطاء ذكي لإدارة الأزمة وحجب الحقائق كما يتجلى في الحوار القائم على التحقيق حين طلب الشيخ صقر من الشخصية المقيدة (هداس) أن يعترف بهويته ليصل في نهاية الحوار إلى انتزاع الحقيقة حين تعترف الشخصية المقيدة بهويتها (أنا هداس ولست فزاع.. وسيأتي فزاع لفك قيدي) (دروب المرجلة، الحلقة8 /ج2) وبالرغم من تجلي الحقيقة التي سيقت بنبرة تهديدية (سيأتي ليفك قيدي) إلا أنها تعود إلى مربعها الأول بإعلان الشيخ صقر وتأكيده للوهم المصنوع (دروب المرجلة، الحلقة8 /ج2) وإن كانت حركة الكاميرا وتركيزها تنذر بخطر قادم، فحجب هذه الحقيقة الصادمة عن أفراد قبيلته، وعن الأطراف المعنية مباشرة (شاهين، مهاوش، رشة)يشي في الظاهر بمناورة تكتيكية تكشف ملامح الحكمة في اتخاذ القرارات خصوصا عندما تكون المعرفة سطحية دون امتلاك حقائق واقعية (أفلاطون، 2001، ص 115).

ولا تقتصر الصورة الضدية في مسلسل "دروب المرجلة" عند مستويات المواجهة والمخاتلة في مضامين الحوار الدرامي فحسب، بل نجدها كذلك في البنية اللسانية والصوتية للحوار؛ إذ تشكلت حوارات المسلسل من مصفوفة لهجوية يمنية غنية، قامت في جوهرها على التضاد الجغرافي والثقافي والنفسي بين الشخصيات. ويمكن رصد هذا التباين الضدي في أكثر من مستوى؛ أولها التضاد اللهجي للحوار (لهجة المدينة / لهجة البادية) وتَمثَّل هذا التضاد حركيًا ولفظيًا في شخصية "شاهين" التي تمسكت باللهجة التعزية المرتبطة بنمط مدنيتها وثقافتها، متجلية في استخدام مفردات دالة عليها نرصد منها الجمل الواردة في حواره مع "رشة" (ونعم عديش ننتظر لبكره، الرقال شمقمبل بالديرة حقكم (أي الرجال لديه قنابل) وبعد ديرتكم مكلب، الناس شموتوا شموتوا، هذه مصيبة، أما هذه هَلّه..) (دروب المرجلة، الحلقة 16/ج2) لتصطدم هذه النبرة بشكل ضدي مباشر مع اللهجة البدوية الغالبة التي تفوه بها أفراد القبيلة (مثل: الشيخ صقر، الشيخ رعاد، فزاع، مهاوش، وحابس) والمستندة إلى طبيعة البيئة البدوية كما يتمثل في خطاب الشيخ رعاد (وش بلاك، صوتك لاخر الديرة، وش ذا الهرج، الشيخ صقر وربعه طالعين، أُف والعلوم الشينة، أقول: انحش) (دروب المرجلة، الحلقة8/ج2)فضلا عن استعمال مفردات ذات طابع بدوي خالص محملة بمعاني التهديد " أفرقعن راسك، اذلف، يا النطيلة، يا الهامل..، هذا التباين لم يكن مجرد اختلاف في مخارج الحروف واختيار المفردات، بل تعبيرًا عن تضاد فكري بين منطق "ابن المدينة" المحكوم بالدولة والقانون، ومنطق "أبناء البادية" المحكومين بأعراف الأرض والدم.

كما برزت اللهجة الصنعانية لا بوصفها هوية ثابتة، بل كـ"فلتات حوارية" تلقائية تشي بالخلفيات المستورة والتضاد النفسي للشخصيات (كأحاديث الشيخ رشاش، والدكتورة حنان، وزهرة، والفندم سعيد)؛ حيث يبرز التضاد اللساني حين تحاول الشخصية التماهي مع الفضاء البدوي المحيط، لتفضحها النبرة الصنعانية وعفوية التفوه ببعض الألفاظ الصريحة (ابسر، أيش..) (دروب المرجلة، الحلقة 15/ج2) هذا التذبذب اللساني خلق حالة من التضاد الدرامي الذي يفضح طبيعة المأزق النفسي والاجتماعي بين ما تظهره الشخصية وما تخفيه في واقعها البدوي المفروض.

ولم يغفل صناع العمل توظيف اللهجة التهامية التي تلبّسها "راعي الموتر" شخصية (عطا)، حين طلب نجدة شاهين لإعادة سيارته المسلوبة معرفًا بذاته" **أنا أمك أطا من تهامة.. (أي: أنا عمك عطا) و أنا جازئ جاو لي قطاء أمطرق بزوا ألّيّ أمسيارة وأموال (أي: و أنا ماشي جاؤوا قطاع الطرق وأخذوا عليّ السيارة والأموال)/ واياه مله الليل بنا، الليل غربن (أي: عجّل ماذا بك؟ قبل أن يأتي الليل، الشمس غربتْ)"** (دروب المرجلة، الحلقة 27/ج1)، إذ تجلت بنبرتها التهامية القائمة على إبدال بعض الأصوات؛ كإبدال العين همزة في قوله:(أطا/ عطا) واستخدام (أم) التعريف التهامية كقوله: (قطاء أمطرق / قطاع الطرق) فضلًا عن إبدال تاء التأنيث نونًا في الأفعال نحو (غربن / غربت) وهي ظواهر لغوية متأصلة في اللهجات اليمنية القديمة) الإرياني، 2012م، ص 24) ليصطدم هذا الإيقاع الصوتي التهامي المستسلم والمستنجد مع إيقاع قطاع الطرق القائم على نبرة بدوية حادة وجافة تعكس نزوع العنف والسطوة.

فهذا التنوع اللهجوي في الحوار لم يكن ترفًا فنيًا، بل أداة نقدية جسدت "الصورة الضدية" في أبهى صورها؛ حيث تحولت اللهجات إلى هويات متصارعة داخل الفضاء الدرامي الواحد، يعزز بعضها بعضًا بالتباين، ويكشف فيها التضاد اللساني عن عمق الفجوات الفكرية والنفسية (بنكراد، 2012م، ص74) بين شخوص "دروب المرجلة."

الصورة الضدية للحدث الدرامي:

تُمثّل الأحداث في المسلسلات الدرامية نافذة "الصورة الضدية"؛ فهي الوعاء الديناميكي الذي يشحن الصراع الدرامي بأبعاده السيكولوجية والاجتماعية، متجاوزًا المحاكاة البسيطة للبيئة نحو بناء بنية بصريّة سيميائية مشحونة بالرموز والدلالات. ويتأسس هذا التضافر الجدلي في مسلسل دروب المرجلة على شبكة معقدة من المواقف المتقابلة والأحداث المتضادة. ولم يكن هذا التضاد مجرد تنويع أسلوبي في السيناريو، بل مثّل المحرك البنيوي الأساسي الذي نقل العمل من فضاء المفارقة الكوميدية الخفيفة (في الجزء الأول) إلى تخوم الإثارة والدراما البوليسية والاجتماعية المعقدة (إسلن، 1987، ص 59، ص 115) في الجزأين الثاني والثالث وإن كان ذا طابع بدوي.

وعند مطالعة الصورة الضدية للمسلسل، نجد أن التضاد الدرامي للحدث، يتشكل عبر مستويين متداخلين:

أولًا: المستوى الخارجي

يتجلى هذا المستوى في تضاد المواقف والأفعال الجمعية الواضحة التي ترصدها العين مباشرة في الصورة المرئية. ويبرز ذلك في مشهد المعركة المفصلية بين قبيلة "الفوازع" وقطاع الطرق وتجار الآثار (دروب المرجلة، الحلقة5/ج2) إذ يمثل هذا الحدث النتيجة الحتمية للخط الدرامي وتراكم الأزمات التي بلغت ذروتها بتهديد الوجود القيمي للمجتمع البدوي، وبخاصة حين تتقاطع الأزمة العامة مع الانكسار الفردي لبطل المسلسل "شاهين" إثر تحطم حلمه الذاتي بذهب مقتنياته المرسلة من والدته.

هنا، يشتغل التضاد عبر قوتين متصارعتين: مساعي رجالات البادية لبسط الأمن وحفظ الأعراف لتأمين المسافر، مقابل العنف المنظم الذي تمارسه العصابات لترويع الآمنين.

ويتكرر هذا النموذج التقابلي في مشهد المواجهة الحاد بين قبيلتي "الفوازع" و"الرواعد"، حيث تتحرك الصور الضدية في خط صاعد يلتزم بالهندسة الكلاسيكية للحبكة المتنامية (حمادة، 1983، ص 94) فالصورة الضدية القائمة على المواجهة (الشيخ رعاد / الشيخ صقر) لم تكن مجرد معركة عابرة، بل كان تجسيدًا ماديًا لانفجار الضغوطات النفسية والاجتماعية التي تأسست على مواقف درامية سابقة، منها: هيمنة العاطفة (الحب) التي اجتاحت شخصية الشيخ رعاد تجاه ابنة الشيخ صقر (رشة) كما تجسده اللازمة اللهجية المتكررة (رشة سوت لي بعقلي ربشة) (دروب المرجلة، الحلقة 8/ج2) مقابل الرفض الذي تجاوز حدود الصد العاطفي(رفض رشة) ليشكل طعنة لكبرياء قبيلة الرواعد، فانتقل الجرح من الذات المفردة (العاشقة) إلى الجماعة التي تتوارى خلف الرمزية القبلية.

وتتكشف صور ضدية أخرى تتسرب من تلك العلاقة المتباينة تمثلت بسعي أم رشة لإجبارها على قبول الشيخ رعاد، مقابل سعي الأب لأخذ رأيها، وهنا تتناسل صور ضدية متعددة كضدية الإجبار والاستشارة وضدية سلطة الأم المباشرة مقابل سلطة الأب الحوارية، وضدية الزواج كمصلحة قبلية والزواج كاختيار شخصي، فكان لحدث (التنسيق مع فزاع لبيع الآثار والإضرار بالشيخ صقر) مبرره الدرامي الذي انتهى بأسر "شاهين" الورقة الأخيرة التي استخدمها الشيخ رعاد لفرض إرادته، مما جعل المواجهة المباشرة بين الشيخين (صقر ورعاد) حتمية لا مفر منها وهو ما تحقق في حدث المواجهة(دروب المرجلة، الحلقة 30/ج2).

واللافت هنا، أن البنية الدرامية للمسلسل تلعب على عنصر المفاجأة وخلخلة أفق توقع المتلقي؛ ويتجلى ذلك سيميائيًا في اللحظة التي ينحاز فيها الشيخ "نهان" إلى قبيلة "الفوازع" ضد ابن أخيه الشيخ "رعاد"، مما شكل انعطافة سلوكية غير مألوفة في السياق الدرامي البدوي.

في هذا الموقف، يتسامى الشيخ "نهان" فوق رابطة الدم مغلّبًا سلطة الحق والعدالة المطلقة. وبذلك، لم يكن هذا التحول مجرد صدمة للمتلقي فحسب، بل كان إعلانًا لصورة ضدية قيمية تتصارع فيها (صلة الرحم/ نصرة المظلوم)، مما أدى في النهاية إلى إعادة تعريف "المرجلة" والقيم القبلية الأصيلة التي تمثل مرآة وعنوانًا للعمل (دروب المرجلة).

وبناءً على هذه الرؤية الملتزمة، غدا القضاء على الشيخ "رعاد" كفعل قبلي نفذه عمه الشيخ نهان، بمثابة بترٍ إرادي للعضو الفاسد من داخل البنية العائلية لحماية شرف القبيلة وتاريخها.

وتتوالد الصور الضدية عبر الحدث الخادع حين يتخذ فزاع قرارا للعودة إلى ديرته (الفوازع)بقناع الروابط (ذياب) (دروب المرجلة، الحلقة 8/ج2) مما يعيد صياغة مفهوم المواجهة؛ فالانسلاخ القديم عن القبيلة لا يعود في هذا المشهد كعداءٍ سافر، بل يتخفى وراء بنية مجهرية معقدة تشبه "المسرحية داخل المسرحية". ومن رحم هذا التخفي، تولد حركة القتل الفوري للتابع الذي كلف بقتل (الشيخ صقر) كآلية لإنتاج دلالة مزدوجة ومخادعة؛ حيث تصبح تصفية الشريك وسيلة سيميائية لدفن السر وتوليد فائض من الثقة، ما يُفضي بنيويًا إلى مفارقة درامية تجعل من الفشل المادي للاغتيال نجاحًا معنويًا مطلقًا يعبر به فزاع (بشخصية ذياب) إلى عمق القبيلة متحصنا بمخاتلة الأحداث.

لقد نجح المشهد في صياغة صورة ضدية متكاملة؛ حيث لم يكن القتل وسيلة للتخلص من العدو، بل وسيلة لصناعة "قناع الثقة". فقد تحول جسد التابع المقتول جسرًا سيميائيًا عبر به فزاع (ذياب) إلى عمق قبيلة الفوازع، متحصنًا بالثقة الناتجة عن "إخلاص كاذب" ليصل إلى تنفيذ ما خطط له.

ثانيا: المستوى الداخلي

وعلى المستوى الداخلي نلحظ أن الأحداث الدرامية لم تعد كما كانت في فضاء الوديان والصحارى المفتوحة، بل انتقلت إلى فضاءات مكانية مغلقة مما يعيد تعريف مفهوم "العدو" و"المواجهة."

تتأسس الأحداث في هذا المستوى عن طريق الغدر، والشك، وانقلاب الولاءات. أي أنها تحدث بين الأقارب كما دل عليه المشهد الذي ظهر فيه مساعد وهو يصوب طعناته لفليحان (دروب المرجلة الحلقة 8/ج3) فهذا الحدث القائم على (المفارقة الدرامية والنفسية) مثل أداة رئيسية لتصعيد الصراع، كونه مبنيا على التناقض الصارخ بين "الظاهر والباطن" و"النوايا والنتائج" للشخصيتين (مساعد وفليحان).. وعلى المستوى الداخلي لقطاع الطريق تصبح الصورة الضدية مرآة تكشف هشاشة التحالفات المبنية على المصلحة أو انهيار منظومة الأمان المطلق أمام لوثة الجشع والخديعة. فكان لدائرة الجاسوسية (دروب المرجلة /ج3) دور في تفكيك قبيلة الفوازع عبر توزيع احترافي للأدوار؛ حيث قادت رملة الاختراق الناعم ونشر الشائعات، بينما تولى ذياب التحريض المباشر وتلفيق التهم لمقناص ودفع رشة لتنفيذ عقوبة القبيلة وفق الأعراف دون الاكتراث بالبحث عن الحقيقة، في حين كان (مساعد) ذراع الغدر الميداني الذي يستغل قناع المغترب لتصفية الخصوم.

وتجلت الصورة الضدية في هذا السياق عبر مفارقات صارخة قلبت الموازين؛ حيث تحول (مقناص) المخلص من رمز لأمان القبيلة إلى ثغرة استغلها الجواسيس لتلفيق تهم الخيانة وإلصاقها به حتى وصل الأمر إلى طرده من القبيلة، وتحول نوم(شاهين) في بيته إلى مصيدة استُبيح فيها أمنه برصاص التهديد بدلًا من أن يكون حصنًا له، وصولًا إلى "منتجعه الخاص" الذي يرمز للسيادة والرفاهية، فإذا به يتحول بمرارة وضدية كاملة إلى ساحة لتصفية الحسابات بين شخوص المسلسل (دروب المرجلة،12 /ج3).

ومن خلال هذا التضاد بين ظاهر متماسك وباطن متآكل، يكتسب العمل بعدًا تراجيديًا يثبت أن الحصون لا تسقط دائمًا بحصار الخصوم، بل بخلخلة القواعد من الداخل عن طريق (الخائن، أو القريب المخادع) فهو الأخطر لأنه يضرب من مسافة صفر وفي لحظة الأمان. هذا التضاد هو ما يمنح المسلسل عمقه الدرامي ويجعل المشاهد يترقب النصر النفسي والأخلاقي قبل النصر في المعارك.

وعلى المستوى الداخلي ل (عصابة الشر) تتجلى أحداث درامية بدوافع الفشل أو إرهاصات الحقيقة التي انتهت بإزاحة الستار عن الأعمال المخفية التي جمعت بين الشيخ رشاش وفزاع وما رافقها من أحداث طالت بعض الشخصيات (رملة، مساعد، الفندم زاهر، د. رشدي.. الخ) فالعلاقات المتصدعة في هذا الموضع الدرامي تقوم على "المصلحة والمنفعة المؤقتة" لا على المبادئ والقيم، ولذلك تتجلى الأحداث الضدية بينهم سريعا في صورة الشك المتبادل، والتنافس على تقاسم الغنائم والآثار .فالصورة الضدية للأحداث تؤكد قانونًا دراميًا هامًا: "الشر يحمل بذور فنائه داخله" وهو ما أكدته الأحداث الدرامية للمسلسل (دروب المرجلة، الحلقة 30/ج3).

الصورة الضدية للمكان:

يتجاوز التعالق بين فضاء المكان والصورة الضدية في المسلسلات التلفزيونية دور التأثيث البيئي أو التوثيق الجغرافي المحايد، ليتحول المكان إلى قوة تعبيرية تُعيد رسم الخارطة النفسية والدرامية للشخصيات (لوتمان، 2020، ص343، ص444) وتتجلى الصورة الضدية في "المكان الضد" للمسلسل من خلال التمرد على الاختزال الكلاسيكي للبادية بوصفها فضاءً للمثالية المطلقة، حيث أعاد المسلسل إنتاج الحيز المكاني عبر ثنائيات ضدية ندرجها في أكثر من مستوى، أولها: ضدية الاتساع والضيق للمكان، حيث يضعنا العرض البصري أمام لقطات واسعة وممتدة للتضاريس الوعرة والخيام المفتوحة البسيطة؛

وهي تضاريس توحي سيميائيًا بالفطرة النزيهة، والحرية، ونقاء الروابط الفطرية. بيد أن هذا الامتداد يرتطم في الوقت ذاته بـ "أماكن ضيقة معتمة ومعزولة" تضج بالدسائس الضيقة، وتجارة الممنوعات، وحبك المؤامرات في كواليس الظلام التي تخنق فضاء القبيلة ومنها المكان المعزول الذي يتحصن فيه زعيم قطاع الطرق (فزاع) وأفراد عصابته كما أظهره المكان الذي كانت تحاك فيه مؤامرات الشر (دروب المرجلة، الحلقة21/ج3).



إن هذا التوظيف للمكان الضد يخلق مفارقة بنيوية ينصدم فيها "أمن الحيز الجغرافي" بـ "فوضى السلوك البشري" الذي يحاك من الأماكن الضيقة، الدالة على ضيق الفكر، وهو ما يعزل المشاهد عن التلقي السلبي ويدفعه إلى مكاشفة نقدية يدرك من خلالها أن الانهيار الحقيقي لا يحدث في تضاريس الأرض، بل في تضاريس النفس (باشلار، 1984م، ص 38-) وبذلك، يصبح المكان شريكًا في الفعل أو شاهدًا على التطهير؛ كالبحر الذي ابتلع "شاهين" في غياب مفاجئ ليعيده حيًا(دروب المرجلة، الحلقة30/ج3) كرامز للبعث والولادة الجديدة، وهو ما يظهر وظيفة المكان حين يتحول إلى أداة درامية تمنح المسلسل ديناميكية تشويقية تجر المتلقي لترقب عمل جديد لمسلسل دروب المرجلة في فضاءات مائية تخفف من وطأة الفضاءات الوعرة اليابسة.

(المدينة / البادية) والتوزيع البصري غير المتكافئ

يتسع أفق التضاد المكاني في المسلسل ليتشكل عبر مستويين؛ المدينة بتفاصيلها الدالة على الرفاهية المادية، مقابل البادية بتفاصيلها الدالة على العناء والتعب. والملاحظ، أن هذا التضاد لم يتجلَّ بصورة متكافئة في العرض المرئي؛ إذ وردت صورة المدينة في حدود ضيقة، واقتصر حضورها على إبراز الاضطرابات ذات البعد السياسي التي يكون ضحيتها البريء، والبعد الخدمي عندما تكون ملجأ للمريض في مشافيها (دروب المرجلة، الحلقة27، ج3) وهو ما يمثل إيحاءً خفيفًا بحالة الأمان الاجتماعي المتجلي في البادية مقارنة بالمدينة.

لقد اعتمد المسلسل هنا على التلميح الخاطف، فلم يعمد إلى رسم واقع المدينة كفضاء يتسم برغد العيش والرفاهية بصورة توازي المكان الضد (البادية) في العرض المرئي، مما يحيل سيميائيًا إلى رغبة الرؤية الإخراجية في المحافظة على (مركزية البادية) كحاضن أساسي للهوية والقيم، والدفاع عن القيم الأصيلة (عبد الجليل، 2022، ص 228.).

أثر المكان الضد في تشويش الهوية (نموذج شاهين)

بالرغم من الحضور المهيمن للفضاء البدوي، فإن تعالقه مع فضاء المدينة خلَق دائرة متشابكة من الصور الضدية التي انعكست على وعي وسلوك الشخصيات، لاسيما شخصية "شاهين" التي نازعتها جملة من التناقضات. ليس على مستوى اللهجة فحسب، بل في ملبسه؛ فرغم استجابته الظاهرة لأعراف البادية (ارتداء القميص والمحزق) إلا أن شعوره بالضيق والاغتراب المكاني

ظل جليًا عبر توظيف الكوميديا الساخرة، مثل ارتدائه لقميص "مهاوش" الواسع وحركته الطافحة بالهزل وسط المشاهد الدرامية الجادة، مما يعكس رفض الذات المدنية للاندماج الكامل في الفضاء الجديد (البادية) (دروب المرجلة، الحلقة1 /ج2).

هذا التنازع البصري بين ثوابت المدينة ومتغيرات البادية يتجاوز جدلية الهوية السطحية ليتغلغل في بنية التحولات الدرامية الداخلية لشخصية المسلسل (شاهين) حيث تكشف الأحداث - لاحقًا -أن المكان ليس مجرد حيز محايد، بل قوة ديناميكية قادرة على توجيه العاطفة وتعديل الهوية. وإذا كان المكان المتضاد (المدينة / البادية) قد تنازعا شخصية (شاهين) كما في المشهد السابق، فإن هناك مشهدًا آخر يجسد تأثيرات أخرى للمكان الضد. وتتجلى هذه الجدلية في مشهد ذي دلالة سيميائية عالية يعقب طقس الزفاف؛ حيث ترصد حركة الكاميرا تحولات العبور والارتحال، متنقلةً بالشخصيتين (شاهين / رشة) من جغرافيا الخوف والفضاء البدوي المرعب المحفوف بمخاطر قطاع الطرق، إلى جغرافيا الأمان المفتوح المتمثل بمشارف المدينة (دروب المرجلة، الحلقة 28/ج3).

هذا الانتقال المكاني يفرز مفارقة ضدية حادة وصادمة بين وعي شاهين المدني ووعي رشة البدوي؛ فحين يحاول (شاهين) ممارسة 'مدنيته' المكبوتة، من خلال مخاطبته ل(رشة) باختيار الأماكن المدنية (كالمولات والحدائق) بما يستجيب لطبيعة الموقف الدرامي (رومانسية العرسان) والتخفيف من وطأة الصرامة البدوية، تتحطم هذه الرومانسية المدنية عند عتبة الوعي البدوي الخشن لـ'رشة "'حين اختارت المستشفى (دروب المرجلة، الحلقة 4/ج3).

ويأتي هذا الاختيار (المستشفى) لا كحيز مكاني للعلاج، بل كفضاء لمواجهة الخصم 'فزاع' وملاحقته وهو ما يمثل صدمة معرفية وبصرية للمتلقي، وهنا، يرتطم حنين شاهين إلى المدينة (بوصفها واحة للسلام البديل) مع رؤية رشة للمدينة (بوصفها مجرد امتداد جغرافي لمعركة القبيلة) مما يؤكد أن المشاعر العاطفية الفطرية ليست ملكًا لصاحبها، بل باتت خاضعة لسطوة المكان ومؤثراته الدرامية الثقيلة.

الصورة الضدية للزمن:

لا يتشكل الزمن في الفضاء الدرامي المعاصر بوصفه حيزًا فيزيائيًا خطيًا أو وعاءً قياسيًا محايدًا لرصد زمن الأحداث وامتدادها؛ بل يتحول إلى ثيمة بنيوية صانعة للتضاد، وقادرة على تفكيك المواقف وشحنها بالمفارقات السيكولوجية والسيميائية (ريكور، 2006، ص 112-124) وفي مسلسل *دروب المرجلة*، تتجلى "الصورة الضدية للزمن" وفق مستويات متقاطعة، ترصد انشطار الشخوص بين وطأة ذاكرة الماضي وإكراهات الحاضر، ويتضح ذلك جليًا في الآتي:

جدلية (الماضي المأمول / الحاضر المكبّل) والتصالح التعويضي:

يتبدى المستوى الأول للصورة الضدية للزمن في الحصار النفسي الذي يعيشه بطل العمل "شاهين"؛ إذ يتحرك وجوده بين زمنين متصادمين :زمن الماضي (فضاء العيش في المدينة) الذي يمثّل في لاوعيه واحة للرفاهية والحرية ويتوق لاستعادته، وزمن الحاضر (البيئة البدوية الصارمة) حيث يجد ذاته مكبلة بأعراف وتقاليد تفرض عليه خشونة قسرية تتنافر مع تكوينه المدني.

بيد أن هذا التضاد الزمني لا ينكفئ على قطبين معزولين، بل يتطور دراميًا عبر محاولات بصرية واعية لخلق "صورة توليفية" تسعى للمصالحة بين النقيضين.

إن إصرار "شاهين" على إنشاء (منتجع سياحي) (دروب المرجلة /ج3) ومساعيه لنقل تجربة المدينة في الإضاءة (المنظومة الشمسية) (دروب المرجلة) إلى عمق البادية، يتجاوز كونه فعلًا تنمويًا عابرًا؛ بل ينبئ عن إسقاط نفسي وتعويضي يترجم مشاعر النفس الطاغية تجاه زمنين. إنه يحاول بصريًا "تمدين" حاضر البادية الجاف، تلطيفًا لحدة اغترابه الزمني والفضائي (دولوز، 1999، ص120).

تضاد الماضي المظلم / الحاضر التائب:

على النقيض من الحنين التواق لشاهين، تطالعنا لغة الصورة بتضاد زمني تراجيدي تجسده شخصية "مقناص"؛ إذ يخوض صراعًا حادًا بين ماضٍ مثقل بالجرائم السلوكية (النهب والسلب) كما دلت عليه حلقات المسلسل (دروب المرجلة، الحلقة8 / ج3) ومحاولة طمسه والتبرؤ من ذاكرته، وحاضرٍ تائب يسعى لتقديمه كحلقة زمنية مستقلة ومطهرة بفعل الإنابة والندم، والتي تترجمها مشاهد الاستغفار المستمرة.

بيد أن المأزق الدرامي يتولد من اصطدام زمن الشخصية الذاتي بـ "الزمن الدائري للعرف القبلي ."فالقبيلة هنا لا تعترف بالزمن كأن ترى الزمن الماضي حلقة منتهية ومنفصلة بدافع التوبة؛ وبالرغم من أن الشخصية استوفت جزاءها المادي حسب أعراف القبيلة حين تم عزلها من المشاركة في أفراح القبيلة ومعاركها (دروب المرجلة)، فإن الوجدان الجمعي يظل محتبسًا داخل زمن دائري مغلق يبوح بنزعة الانتقام المعنوي ورفض الآخر، مما يحول الماضي من ذكرى ميتة إلى سجن أبدي يُطوق حاضر الشخصية ويخنق تطلعاتها المستقبلية (إلياد، 1987م، ص 93، ص145.).

الزمن الساكن والزمن الحركي (القائم على المباغتة الخاطفة):

تتأسس الصورة الضدية لثنائية الزمن الساكن والمتحرك على الإيقاع الإخراجي للمسلسل؛ حيث يعتمد العرض المرئي على التقابل بين زمنين إيقاعيين :الزمن الساكن الذي يظهر في اللقطات العامة للبادية والمراعي وحركة الإبل، بما في ذلك مشاهد جلسات السمر الليلية في البادية، و المشاهد التي تظهر شخصية عوض المتنقلة بين إصلاح موتره أو لقاءاته مع ابن عمه ذياب مما يدل على ثبات إيقاع الحياة اليومية للقبيلة وهو زمن يوحي بالطمأنينة والثبات التاريخي للقيم الأصيلة، وفي مقابل ذلك يتجلى (الزمن المتحرك) القائم على المباغتة الخاطفة التي تفرضها عصابات قطاع الطرق، إذ تتجلى هذه الضدية الإيقاعية في مشاهد الهجوم السريع والمشحون بالتوتر ليطيح بسكون المكان ويحول فضاءه الممتد فجأة من الطمأنينة إلى بؤرة صراع دموي، فبين تجليات الزمن الساكن، تظهر لقطات قريبة وسريعة ومباغتة تعكس " شعور الشخصية الشريرة (فزاع) بإيقاع الزمن المتسارع الذي دلت عليه ملامح (التلفت المتكرر، النظرات الخاطفة) (دروب المرجلة، 8 /ج2). هذا التباين البصري يضع المتلقي في توتر؛ كونه يرى زمنًا معلنًا، وزمنًا سريًا إجراميًا يتحرك بسرعة بهدف سرقة الآثار وتفخيخ القبيلة وتجارة الممنوعات، فكانت رصاصة الغدر إحدى نتائجه، محولةً مشاهد الطمأنينة إلى توتر ات ساخنة، مما يجعل المتلقي واعيًا بوجود زمنين داخل الفضاء ذاته: زمن بدوي نقي وثابت، وزمن مباغت تنسجه المؤامرات.



المبحث الثاني: الصورة الضدية في المعالجة الإخراجية

تُمثّل المعالجة الإخراجية للمسلسلات الدرامية إحدى أبرز الأدوات السيميائية التي تمنح الصورة الضدية عُمقًا فلسفيًا يتجاوز السرد الحرفي للمتن المكتوب (السيناريو). ففي الفضاء التلفزيوني الحديث، لم يعد المخرج مجرد وسيط تقني لنقل الحوار اللفظي، بل أصبح صانعًا أصيلًا لدلالات موازية تتأسس على مبدأ "الجدلية البصرية "حيث تتواجه العناصر السمعية والبصرية عبر التتابع المونتاجي لتوليد معانٍ جديدة تتخلق من رَحِم التضاد (ياسين، 2024، ص 174-175) إنها صياغة سينوغرافية واعية تُعيد ترتيب المرئي والمخفي لتضع المتلقي في عين العاصفة الدرامية.

وتتجلى الصورة الضدية في الرؤية الإخراجية في مسلسل دروب المرجلة من خلال تفتيت التناغم الظاهري للمشهد، وإحلال بنية قائمة على التضاد الصارم؛ سواء أكان ذلك التضاد سيكولوجيًا ينعكس على ملامح الشخصية وإيماءاتها في مواجهة محيطها، أم كان بنيويًا يتلاعب بكتل الإضاءة والظلال، وزوايا التصوير، وحركة الكاميرا. هذا التباين الإخراجي يعمل على تعرية الزيف الاجتماعي والنفسي للشخصيات، ويُحيل الفضاء المكاني من مجرد جغرافيا صامتة إلى بيئة ديناميكية ناطقة بالصراع (الصحن، 2019، ص 115).

ومن خلال التحليل السيميائي للصورة الضدية في العرض المرئي، يمكن رصد الصورة الضدية عبر مستويات عدة، منها:

1-التضاد اللوني

لم تأتِ الألوان في مسلسل (دروب المرجلة) كخلفية واقعية محايدة توضح فضاء المادة المصورة وفق ما يُعرف بالتوثيق الواقعي للصورة، بل اكتسبت طاقة تعبيرية فائقة عبر اختيارها بعناية لتسهم في تشكيل دلالات متعددة تعكس الصراعات النفسية والاجتماعية بلغة بصرية ناطقة، والألوان المتضادة قد تأتي بصورة نمطية صريحة وفق ما يُعرف بـ"ثنائية اللون" (كالأبيض والأسود)، وأحيانًا قد لا يلحظها المشاهد بصورة مباشرة، بل إن اللون الواحد يتضاد مع نفسه سياقيًا حين يدل على معانٍ متناقضة (غريماس، فونتني، 2010، ص 192) ففي أكثر من مشهد، يجد المتلقي ذاته قبالة صورة لونية متضادة؛ فاللون الأبيض الصافي المستوحى من فضاء الصورة الملتقطة في زمن النهار يحمل إيحاءً بدلالة الانكشاف، والوضوح، والمواجهة، مقابل الكتل السوداء الداكنة المستوحاة من زمن الليل التي تشير إلى المؤامرات والدسائس وما يُحاك في الخفاء(غريماس، فونتني، 2010، ص188).

هذا التوظيف البصري المباشر يعبّر عن صراع محكوم بثنائية (المواجهة العلنية مقابل المؤامرة الخفية)، وهو ما تجسده المواقف الدرامية بين مجموعتين، مجموعة الحق والأصالة :ويمثلها (الشيخ صقر، الفندم سعيد، شاهين، ورشة..)ومجموعة الغدر والخروج عن العرف :ويمثلها (الشيخ رشاش، فزاع، العقرب، الفندم زاهر،..) ويتضح هذا التضاد البصري للون جليًا حين يتحول ظلام الليل بسواده المخيف إلى خلفية للصورة التي يظهر فيها (فزاع /ذياب) متوعدا قبيلة الفوازع "الليلة ليلتكم يا قبيلة الفوازع، قنابلي باترعدكم رعيد"(دروب المرجلة، الحلقة 26 /ج2) يقابلها الصورة التي تعكس جمال البادية في ضوء النهار وهي ترصد حركة الفتيات بملابسهن البيضاء وحركة الظباء البيض وهن في الشعاب(دروب المرجلة، الحلقة 16/ 2)مما يؤكد أن التضاد اللوني المستوحى من زمني النهار والليل لم يكن نتاج مصادفة إنتاجية أو ترفًا جماليًا، بل ثيمة درامية تخضع لمنطق الضدية الواعي بالدلالة اللونية.

الرمزية اللونية في الأزياء (تحولات شاهين وفزاع):

لم تكن الأزياء التي تطالعنا بها شخوص المسلسل، محاكاة فوتوغرافية لتوثيق التقاليد الاجتماعية التي تميز بين الملبس البدوي والمدني أو أنها تعكس الذائقة اللونية لمن يرتديها؛ بل أصبحت أداة درامية فاعلة تسهم في تشكيل (الصورة الضدية) وتجذير عمقها الدلالي، حيث غدت الألوان بمثابة امتداد بصري للمواقف الفكرية والأخلاقية للشخصيات. فاللباس هنا لا يستر الجسد بقدر ما يعري الصراع النفسي الداخلي، مكرسًا التضاد بين أصالة المبادئ وانحراف السلوك عبر لغة بصرية صامتة بليغة الأثر (إسلن، 1987 ص 112).

فشخصية شاهين :خضعت أزياؤها لتبدلات متنوعة تواكب تحولاتها الدرامية. فالملابس المدنية ذات الألوان الزاهية التي كانت تجمع بين عدة ألوان (القميص الوردي والبنطال الأزرق.. والألوان الأخرى المتبدلة) (دروب المرجلة، الحلقة2/ج1) تتحول إلى ملابس خشنة حين ظهر بالقميص الواسع ذي اللون الأصفر والترابي (دروب المرجلة، الحلقة1 /ج1) وهذا التحول اللوني لم يكن خيارًا ذوقيًا، بل مثل حالة مضادة تعود قصتها دراميًا إلى نوع من "العقاب والامتحان النفسي" كما أظهرته أحداث المسلسل(دروب المرجلة /ج1) قبل أن تكتسب لاحقًا دلالة الاندماج، والتحول إلى رمز للحماية والدفاع عن المظلومين والتمسك بقيم المرجلة.

فيما تأتي التحولات اللونية والمظهرية لشخصية (فزاع) لتواكب مسارات طرق الشر المتعددة؛ إذ ارتبط اللون الأحمر بظهوره أثناء ممارسة جرائمه ليعلن بصريًا عن باطنه الدموي الساعي للعنف والسيطرة، في حين حدث ارتداد لوني حاد نحو اللون الأخضر عند تنكره باسم (ذياب) وعودته إلى قبيلة الفوازع، كرمز للأمان والأصالة (غريماس، فونتنيي، ص184-190) ومع تطور الأحداث، تجسد ظهوره متنكرًا بملابس الأطباء وعمال النظافة ومسوقي الأسماك (دروب المرجلة /ج3.) وكلها تمثل تحولًا دراميًا من موقع "المبادر بالجريمة" إلى "الهارب الذليل"، لتبرز المفارقة الصارخة بين نبل هذه المهن القائمة على التطهير والشفاء والعيش الحلال وبين باطنه الملوث، مما يثبت أن تدهوره المظهري وفقدانه لهويته البصرية لم يكن ترفا ذوقيا، بل انعكاس لنهايته الدرامية وسقوط قناعه الأخلاقي بالكامل، فالتحول اللوني جاء كغطاء مؤقت ومخادع لممارسة العنف، بدلالة عودة الشخصية السريعة إلى مربعها الإجرامي الأول في خاتمة المسلسل.

-الإضاءة وحركة الكاميرا (هندسة الظل والنور)

من يتأمل تصميم الإضاءة وحركة الكاميرا في مسلسل (دروب المرجلة) يدرك دورهما التكاملي الفاعل في إبراز التباينات في المسار الدرامي؛ إذ يتحول كل ضوء، أو ظل، أو انعكاس، بالتوازي مع زاوية وحركة العدسة، إلى خطاب بصري تتشكل تحت ظلاله ثنائيات ضدية كبرى: (الخير والشر، الأمل واليأس) (حنون، 2026، ص142). ونرصد هذا التمازج الإجرائي بين الضوء وحركة الكاميرا في محورين أساسيين:

1- صورة (الجمال /القبح)

تأتي الإضاءة الطبيعية الساطعة المستوحاة من جمال الصباح وشروق الشمس كعنصر بصري مفعم بجمال الحياة ليعبر عن سحر البادية، ويقترن هذا التدفق الضوئي بالكاميرا الثابتة واللقطات المتسعة التي تتحرك ببطء أفقي، لتتبع حركة الإبل والمواشي المتحركة (دروب المرجلة، الحلقة 5 /ج2) مما يوحي بصريا بالأمان والاستقرار والوضوح الأخلاقي، وتتناغم هذه اللوحة البصرية المضيئة مع أصوات الطيور والموال البدوي الشجي لتعميق الإحساس بالسلام الفطري وجعل الطبيعة شاهدًا على أصالة المكان.

إلا أن هذا التوظيف الجمالي للإضاءة الطبيعية الثابتة سرعان ما يتحول إلى وسيلة لصناعة "المفارقة الدرامية الصادمة" عبر انتقال إخراجي؛ حين يتبدد هذا الهدوء الصباحي المشرق فجأة، وينفصل الكادر عن سكونه لتتحول الأداة إلى الكاميرا المحمولة المهتزة التي تنتقل بعشوائية متوترة بين وجوه أفراد القبيلة واستنفارهم لمجابهة الخطر الداهم (فزاع وأعوانه). ومثل هذا التضاد البنيوي بين صفاء الإضاءة الصباحية في لقطة ثابتة وقبح الجريمة المباغتة في لقطة مهتزة، يمنح المشهد عمقًا تأثيريًا يجر المتلقي باتجاه التعاطف مع قوى الخير، ويفصح في الوقت ذاته عن نقيضه الموضوعي وهو (القبح والدمار)؛ بدلالة حالة الاستنفار القصوى التي أعلنتها قبيلة "الفوازع" لمداهمة الخطر القادم في وكره (حنون، 2026 ص143).

2-الإضاءة وحركة العدسة بين السطوع والخفوت

لا تقف الإضاءة وحركة العدسة في المسلسل عند حدود الإنارة الوظيفية أو التأثيث البصري للمشهد، بل تتحولان إلى إيقاع بصري يجمع بين السطوع والخفوت، والثبات والاهتزاز، ليترجم باطن الشخوص ومصائرها. حيث يمثل الخفوت الضوئي والامتداد الهادئ للإضاءة والظلال عتبة بصرية تحيل على معاني الخفاء والتستر، وما يحاك لقبيلة الفوازع من الداخل دون دراية، وعلى النقيض من ذلك تمامًا، ترتطم هذه الإضاءة بالسطوع حين تتجلى لحظات المواجهة والانكشاف.

ففي أحد المشاهد تصل الصورة الضدية في المعالجة الإخراجية للإضاءة إلى ذروتها التعبيرية من خلال التوظيف السيميائي الذكي لثنائية (الظل المعتم) حين يظهر ظل الجاسوس منعكسا على الجدران والرمال لحجب الهوية الحقيقية (دروب المرجلة، الحلقة 8/ج3) ويشتغل 'الظل' هنا ك (دال سيميائي) يحيل على معاني الخديعة، والمسالك الملتوية، وتلاشي المروءة؛ فالجاسوس الذي يبيع أخبار قبيلته ويتربص بتحركات أبطال المسلسل 'الشيخ صقر، شاهين' قد جُرّد بصريًا من ملامحه البشرية الواضحة ليتماهى مع عتمة المؤامرة وسوداوية الشر الخفي، وعلى النقيض من ذلك تمامًا، يرتطم هذا التخفي الظلي بـ(لحظة الانكشاف والتحول البنيوي الكبرى)؛ حين تتجلى (إضاءة ساطعة وبارزة) ك (فاضح بصري) يزيح الستار عن القناع الخادع، ويمزق شرنقة الظلام التي تظلل بها طويلًا.

إن هذا التقابل السينوغرافي الحاد بين 'عتمة الظل المحفّز للمؤامرة'، و'سطوع النور الحاضن للحقيقة، والعدالة'، لم يكن مجرد تنويع بصري، بل هو محرك جمالي، وبنائي صاغ معادلة الصراع التراجيدي، لكي يؤكد بصريًا أن شمس البادية، ونقاء قيمها (المرجلة)، كفيلة -في نهاية المطاف- بصهر الظلال، وفضح لصوصية التسلل، وغدر الأقنعة المستعارة (رستم، 2023م، ص 112-118)، وتعمل الحركة السريعة والبطيئة للإضاءة المتنقلة والمتأرجحة بين طرفي الصراع على تجسيد مسعيين متضادين:

الأول :يحمل دلالة الأمن، والسكينة، والاستقرار العرفي، بدلالة توظيف الإضاءة البطيئة والناعمة التي تنساب بتدرج طبيعي مستقر في أغلب المشاهد التي تظهر شخصية الشيخ صقر، لتعبّر عن رزانة وعدالة قيم القبيلة الراسخة. وهو ما يمنح بطل المسلسل هيبة وشموخًا، تعود إلى الجذور البدوية الأصيلة التي لا تهزها العواصف.

والثاني :يجسد ملامح الخوف، والذعر، والفوضى، فالإضاءة المضطربة المحيطة بشخصية (فزاع)توحي بعالم نفسي متأرجح يفضح تمزقه الداخلي وتوتره اللاهث وراء أطماعه (دروب المرجلة، الحلقة 9، 11، 29، 30/ج3).

المبحث الثالث: جماليات الصورة الضدية

يقود تأمل مشاهد العرض المرئي في مسلسل "دروب المرجلة "إلى معاينة جملة من الإيحاءات الجمالية الدالة، التي أضفت على المسلسل طابعًا جاذبًا يلامس عاطفة المتلقي ويثير وعيه الفني. وتتمثل هذه اللمسات في التوظيف الواعي لثنائيات

الطرافة والسخرية، وتجليات الشيلات والأهازيج البدوية، والإشارات التاريخية المبثوثة...وهو ما يمكن إدراكه عبر حركة الممثل وأدائه ومنها ما يتجلى عبر المنطوق اللفظي. وتعد هذه الخصائص إسقاطات فنية واعية؛ جاء بعضها نتاجًا لأداء الممثل المحترف، وبعضها الآخر بتوجيه رؤية المخرج الرامية إلى إحداث أثر في ذائقة المتلقي.

ومن خلال استقراء بعض الصور الضدية في العمل، تتجلى تلك الإيحاءات الجمالية عبر المحاور الآتية:

أولًا: طرافة الصورة الضدية

يكشف تتبع المسار البصري والدرامي للمسلسل عن تسلل واضح لعنصر الطرافة إلى مكونات الصورة الضدية، وصولًا إلى تغلغلها في أحلك المشاهد مأساوية؛ مما يسهم في رسم الابتسامة على شفاه المتلقي وهو يرقب الأحداث الدامية والصراعات القاسية، وهو ما يمكن رصده في المشهد الذي يجمع بين تراجيديا الصراع المسلح وكوميديا المواقف العفوية (حيث تحتدم المعركة بالأسلحة النارية بين قبيلة الفوازع بقيادة الشيخ صقر، وبين عصابة قطاع الطرق الملتفين حول فزاع.. ففي الوقت الذي ترصد فيه الكاميرا لهيب المعركة (غبار يملأ المكان، دوي رصاص متواصل، صرخات استنفار حماسية..، من قلب هذا العنف تبرز الشخصية الهزلية (مبروك) التي دخلت هذه الدروب بدافع مادي للبحث عن التمثال الأثري -لتجد الشخصية نفسها فجأة في "عين العاصفة "لتهرع بملامحها الكوميدية المذعورة باحثة عن أي مخبأ، فلا تجد أمامها سوى " تنور الخبز المصنوع من الطين (دروب المرجلة، الحلقة25/ج2) لتنكمش بداخله متخذة من غطائه درعًا واقيًا يحميها من لهيب المعارك وتطاير الرصاص في وقت تُحسم فيه مصائر الرجال بالبنادق؛ ليتحول "التنور" حسب التسمية المشهورة في البادية اليمنية من وظيفته المعتادة إلى ملجأ هزلي للهروب من الموت.

الملاحظ أن كل مشهد تظهر فيه تلك الشخصية (مبروك) لا يخلو من الطرافة، غير أن المبالغة أحيانًا في الأداء الحركي، وتعبيرات الوجه والمنطوق اللفظي، كانت تنحو بالشخصية نحو المرح الطبيعي المجرّد، وهو ما أخرجها -في بعض اللقطات- من سياق قيمتها الدرامية داخل المسلسل، لتتحول إلى استعراض كوميدي مستقل يلامس عفوية الممثل خارج حدود النص.

كما تتشكل الطرافة في مواقف درامية أخرى متجلية في بعض اللقطات لشخصية "شاهين "حين تساق سخرية مبطنة ولاذعة من عادات البادية. فقد أظهرته الكاميرا وهو يرتدي ثوبا واسعا ككائن عجيب غير معروف عززتها الحركة الماثلة بإمساك أطراف الثوب لتفادي التعثر فكانت الصورة كفيلة بخلق مشهد تهكمي طريف.

ولم تخلُ المشاهد التي تجلت فيها شخصية (مهاوش) وزوجته (خضرة) من الطرافة، كما في الجزأين: الأول، والثاني من المسلسل، غير أن اللافت هو قدرة العمل على تحويل "عاهة الشخير والنوم القهري" الملازمة لشخصية مهاوش إلى أداة درامية، وسيكولوجية بالغة العمق تعزز الكوميديا السوداء في العمل، وهو ما فتح باب التهكم والسخرية حين يتحول الشخير إلى أداة للتندر في عز الظلام، بدلالة العبارة التي تفوه بها مقناص (الله يبليك يا مهاوش حرمتنا من النوم، فكيف سيكون حالك مع من تحب (دروب المرجلة، الحلقة8/ج3) وسرعان ما تحولت تلك اللحظة التهكمية إلى مشهد صادم؛ حين تحول الشخير إلى غطاء صوتي يساعد المتربص (مساعد) لينفرد بالضحية وينفذ جريمته(القضاء على فليحان) (دروب المرجلة، الحلقة8/ج3) كما أن صوت الشخير أسهم في حجب أي ضوضاء للجريمة، هذا التناقض البصري والصوتي الذي يجمع بين الطرافة والفجيعة، يعكس غياب الأمان وتحوّل العجز البشري ـ وأن كان يمد العمل الدرامي بالطرافة ـ إلى وسيلة غير مقصودة لتمكين الشر.

وتتجسد الطرافة في شخصية "عوض "حين ينحصر دوره في إصلاح موتره دون الاكتراث بما يدور حوله، بما في ذلك لكنته المصاحبة لحواراته والبطولة القائمة على المصادفة المحضة. وتتحول حادثة قتله للمجرم "ملقاط" إلى لازمة درامية ولفظية عابرة للمشاهد الدرامية طيلة المسلسل؛ فكلما تحاور مع الآخر يبادر بترديد عبارته الشهيرة" :أنا فارس القبيلة وقاتل ملقاط"، مصحوبة بنغمة صوتية متبلدة تعكس تبلّدًا دالا على الطيبة المفرطة التي تصل إلى حد السذاجة. هذا التضاد بين جلال "البطولة والقتل" في العرف القبلي، وبين "التبلد والابتذال اللفظي الطريف" في أداء عوض، يمنح الصورة الضدية بعدًا عبثيًا بارعًا يُعرّي مفهوم البطولة الصارمة ويحيلها إلى فكاهة يومية تكسر جمود المشهد التراجيدي.

ثانيًا: الشيلات (أغاني السامر)

يستلهم المسلسل قالب "السامر البدوي اليمني "كعنصر جمالي وبنيوي؛ فحين تصدح هذه السهرات بالأنغام ورقصات البرع وهي تعبر عن مواضيع وجدانية واجتماعية متنوعة كالفخر، والمدح، والشهامة، والحماس، مستقاة بصورة حيوية من البيئة والثقافة المحلية (الأكوع، 1984، ص 45-52). فإنها تعكس إيحاءات جمالية كونها تلامس وجدان المتلقي.

ففي المشهد الاحتفالي لقبيلة الفوازع وهي تتراقص على نغمات الشيلة البدوية (السامر) نرصد تجليًا بصريًا وصوتيًا مدهشًا؛ حيث تتبدى الصورة الضدية عبر مشهد يمزج بين الفرح والأسى، متكئًا على التجليات العاطفية المستوحاة من كلمات الشيلة المعبرة عن الأنس والوئام:

"ما أحلى السمر بالطرب مصحوب.. واحنا وناسه وعز أصحاب/ وأنغام ترقص معاها قوم.. وأنسام مثل الشفا تنساب / بالوصل يتحقق المطلوب.. والشمل يلتم بعد غياب/ وأكبر شرف كلنا منسوب.. لأرض اليمن عز وأغلى تراب)" (دروب المرجلة، الحلقة 9/ ج2)

يلخص هذا المشهد الفلكلوري الفكرة المركزية للمسلسل دراميًا؛ كونه يلتحم التحامًا عضويًا بمضامين الصورة الضدية. فهذه الصورة -وإن تجلت بطابع فرائحي احتفالي يعكس عادات البادية في الاحتفاء بانتصارات القبيلة بدلالة الإيحاءات الحركية التي التقطتها عدسة الكاميرا (كالرقص، والتصفيق، والابتسامات) فإنها في العمق تمثل بوحًا إنسانيًا يقاوم الألم والحزن بأسلوب درامي يعيد استحضار حركة الطائر في قول الشاعر:

لا تحسبوا رقصي بينكم طربا.. فالطير يرقص مذبوحا من الألم (المراغي، 1993، ص 212.)

فالصورة بإيقاعها السمعي المستوحى من التصفيق المصاحب للرقص يقابله الشعور بالقلق والتوجس وهو ما أجلته الإضاءة التي ركزت على تضاريس بعض الوُجُوه كالملامح الظاهرة على وجه (رشة) فهي وإن كانت تعيش بهجة اللحظة بجسدها، فإن حركة العين، وجبينها المقبوض يحيلان إلى الخوف من القادم، مما يكشف عن تحول حاد في المشاعر، وينبئ بكارثة مرتقبة. وكأن وصلة السامر البدوي تحولت إلى سارد درامي يترجم التحولات النفسية والمصيرية للمجتمع البدوي، وهو ما يمكن إدراكه في الشيلة المقابلة للفرح حين تعبر عن الحزن الطاغي الذي خيّم على قبيلة الفوازع كأحد أعمق المشاهد السمعية والبصرية أثرًا، فمن تأمل كلماتها:

"حنين قلبي بندقي صاب وانصاب / أحباب منا يا إلهي وفينا / يا عالم بيض النوايا والأسباب / قل للعدو الذي مكشر الأنياب / الله معانا ما أنت قادر علينا، أدعيك يا اللي تجلي الهم والضيق / فرج على قلبي الهموم الكبيرة / محتار بين أمرين حيرة وتفكير / بين الأمل واليأس والحزن والضيق / والقلب يشعل في ضلوعي سعيره " (دروب المرجلة /ج3)، فالاستهلال بصيغة الفعل (صاب /انصاب) يبوح بتضاد صادم، فقد تحولت رمزيتها الدالة على القوة والانتصار، إلى مصدر للوجع الذي جاء بفعل العدو المتخفي (أحبابنا وفينا) وهي إشارة ضاجة بالشرخ الاجتماعي الذي حدث للقبيلة من الداخل، ومع بلوغ التمزق

السيكولوجي من الداخل ذروته عبر الصورة الضدية يتحول الانكسار إلى ابتهال روحي لمناجاة الله. وهنا تتجلى تراجيديا الهزيمة المباغتة التي أعقبت نشوة الانتصار". فصورة الفرح المنتزعة من ركام المآسي هنا جاءت مدججة بثيمات الحزن القادم، لأن الصورة المقابلة (الفرح) كانت في الأصل محفوفة بأشواك الفجيعة.

إن هذا التوظيف القائم على التنازع الشعوري لا يكشف طبيعة الحياة المتقلبة في بيئة المسلسل فحسب، بل يمنح الصورة الضدية إيحاءات جمالية هامسة بالواقع المكبل باستشراء الشر، دون أن تفقد طاقتها الإبداعية؛ فالسامر بإيقاعه الجمالي قادر على استثارة مشاعر المتلقي والتحليق بوعيه في أجواء متخيلة تخفف من وطأة التراجيديا المتتابعة، لأن " الإبداع الفني مزيج من تأثير المنظر وحس المبدع " (عمشوش، 2026، ص 35).

ثالثًا: توظيف مقتنيات الأطفال

تعد مقتنيات الأطفال (الدب) إحدى أهم الأدوات السينوغرافية التي وظفت لإبراز جمالية الصورة الضدية في العمل. فهذه المقتنيات، وإن كانت في ظاهرها الاستعمالي تصنف في سياق التسلية البريئة، إلا أنها تحولت في سياق العرض المرئي إلى رمز درامي يمنح المسلسل كمًّا هائلًا من التناقضات.

وتتبدى هذه الصورة في لعبة (الدب الأحمر) (دروب المرجلة، الحلقة7 /ج2)إذ يضعنا العمل الدرامي أمام تضاد بنيوي بين ثنائية الظاهر والمخفي؛ فالدمية التي ترمز سيميائيًا لبراءة الطفولة حين تلهو بها الطفلة (قمر)، تحولت في الوقت ذاته إلى علامة تُخفي تضاريس الجشع والمادة (بما أخفاه فزاع بداخله) من آثار ثمينة (دروب المرجلة)، فهذه الأيقونة البصرية تسببت بانشطار الهوية لشخصية (فزاع) بارتدائه لقناع 'ذياب' المخاتل ليتسلل إلى اللعبة، وعلى النحو ذاته، أفرز التضاد أبعادًا تراجيدية بالغة القسوة حين أوعز لـ 'رملة' باقتناص اللعبة، وهو ما أسهم بصنع مفارقة وجودية عميقة أثبتت أن الأداة المصنوعة لتوليد الحياة والبهجة غدتْ بؤرة لتوليد الفقد والهلاك، قبل أن تنتهي الدورة البنيوية للعبة (الدب) بعودتها إلى(شاهين) كرمزية لانكشاف الزيف وانتصار نقاء الفطرة البدوية، كما أن عودتها شكلت نقطة اختراق درامية غير مقصودة بين المتخاصمين؛ وكأن توظيفها يشي بإحالة رمزية يمكن مقاربتها بخديعة حصان طروادة (هوميروس، 1979م، ص 312-313). وهو ما جعل الصور الضدية في حالة تطور ونمو مستمر في العمل الدرامي.

النتائج:

تأسيسا على ما تقدم من رصد وتحليل للصورة الضدية في مسلسل دروب المرجلة، خلص البحث إلى جملة من النتائج الجوهرية أبرزها:

- أن الصورة الضدية في مسلسل "دروب المرجلة" ليست تلك الصورة التي اعتاد عليها المشاهد في المسلسلات الأخرى التي تركز على صراع الإرادات والأفعال، فقد تحولت في هذا المسلسل إلى بنية هيكلية فاعلة وعنصر تعبيري أصيل في فضاء العمل الدرامي بما في ذلك منطوق الممثل، وأزياؤه، وحركته، والمكان الذي يتحرك فيه؛ مما منح العمل عمقًا دلاليًا مغايرًا.

- كشف تحليل الصورة الضدية للشخصية الدرامية في المسلسل عن انزياحات نفسية، وتحولات واقعية؛تجلت عبر (المونولوج) القائم على التذبذب بين الذات الأخلاقية والذات النفعية، كما تبيَّن أن الصورة الضدية لم تقف عند حدود الأداء الحركي واللفظي للشخصية، بل تغلغلت سيميائيًا في بنية أسماء الشخصيات التي انقسمت دلاليا إلى قطبين: قطب الحق المحمل بإيحاءات العدالة والنبل، مقابل قطب الجريمة المحمل بإيحاءات الفتك والمخاتلة، وهو ما جعل من الصورة الضدية فلسفة بصرية وبنائية متكاملة أدارت الصراع وضمنت ديمومته.

- كشف تحليل الصورة الضدية في الحوار الدرامي عن أن المسلسل نأى عن توظيف الجمل الحوارية القائمة على التباينات اللفظية الضدية ولجأ إلى توظيف الحوارات المخاتلة، كالحوارات اللصيقة بالشخصيات الشريرة التي اتسمت بالبرغماتية لاستمالة المجتمع بغرض تضليله لصنع الجريمة وتأمين الملاذ الإجرامي، مقابل حوارات التضحية الصريحة لحماية القبيلة. كما أظهر التحليل السيميائي للصورة الضدية أن لغة الحوار الخارجي جاءت مشحونة بإيقاعات بدوية فرضتها طبيعة البادية في مواجهة الخصم، فكل مشهد حواري كان ينتهي بلازمة انفعالية تمثل خلاصة الحوار ونتائجه الضدية (دعيناك يا قبيلة الفوازع).

- كشف تحليل الصورة الضدية للمكان (المدينة / البادية) أن المدينة ظهرت في حدود ضيقة وخاطفة مقارنة بالبادية التي أخذت مساحة واسعة في خارطة العرض، فحضور المدينة مثل محطة عبور لبطل المسلسل (شاهين) لفضاء البادية، كما أن حضورها الضيق يهمس بمساوئها حين تتحول إلى ساحة صراع كما تترجمه الأحداث في الواقع السياسي لبيئة المسلسل، مقارنة بالبادية التي تجسد فكرة المسلسل لإبراز ملامح العقلية البدوية وقيمها الأصيلة، كما أنها (البادية) تمثل الملاذ الآمن لمن اكتوى بنار الحروب وهو ما دلت عليه بعض اللقطات التي ظهر بها الطفل جراح ووالدته.

- تجلت ضدية الزمن في ثلاثة مستويات: صراع حنين الماضي مع إكراهات الحاضر، وصدام الحاضر التائب بسجن العرف الجمعي الدائري، والتقابل البصري بين زمن ساكن أصيل وزمن حركي تآمري.

- نجحت الرؤية الإخراجية في تحويل "الإضاءة والظلال" إلى علامات سيميائية دالة على الصورة الضدية؛ إذ عكست مستويات التباين الضوئي حدة التناقضات النفسية للشخصيات، وصورت لحظات الشعور القائم على التضاد.

- وُظفت الألوان والأزياء لتكريس ثنائيات ضدية بصرية بعضها جاءت كترجمة لحالات النفس من الداخل وبعضها جاءت بإملاءات البيئة المكانية، فيما توحي بعض الألوان الضدية كاللون الأبيض والأسود إلى ثنائية ضدية دالة على بياض النوايا والسرائر مقابل سواد المؤامرات والشرور.

- وُظِّفت الكاميرا في تتبع ثنائية (الظل المعتم) وحجب الملامح البشرية الواضحة (كما في لقطات الجاسوس) لتعكس معاني الخديعة وسوداوية المؤامرة الخفية، وعلى النقيض، يرتطم هذا التخفي بحركة عدسة مفاجئة نحو "السطوع الضوئي الفاضح" لإزاحة الستار عن القناع الخادع وإعلان انتصار نقاء قيم البادية وتلاشي الشرور.

- بالرغم من اشتغال المسلسل على المشاهد المأساوية، إلا أن بعض اللقطات لم تخلُ من تسلل الطرافة، فهناك قفشات منتشرة على خارطة المسلسل حوّلت التوتر الدرامي إلى مفارقة كاريكاتورية طريفة.

- خلص التحليل إلى أن الشيلات الغنائية أو ما يعرف بالسامر البدوي اليمني، تجاوزت وظيفة التوثيق الفلكلوري، لتتحول إلى سارد درامي يجمع بين ظاهر احتفالي وباطن مثقل بالتوجس والقلق المرتقب.

- أظهر التحليل أن توظيف المسلسل لمقتنيات الأطفال (الدب) تحول من لعبة بريئة إلى أداة سيميائية مزدوجة تجمع بين إخفاء الشر وفضح الجريمة، ومثّل تنقله بين الشخوص اختراقًا دراميًا عزز حضور الصورة الضدية.

المراجع:

أبو ديب، ك. (1979). *جدلية الخفاء والتجلي: دراسات في شعرية التجديد* (ط.1). دار العلم للملايين.

أبو رستم، ر. م. س. (2023). *الإضاءة في السينما والتلفزيون، عمان* (ط.1). دار الأيام للنشر والتوزيع.

أرسطو. (1983). *فن الشعر* (إبراهيم حمادة، ترجمة؛ ط.1). مكتبة الأنجلو المصرية.

أرسطو. (1980). *الأورغانون: كتاب المقولات* (ط.1). دار القلم.

إسلن. (1987). *مارتن، تشريح الدراما* (أسامة منزلجي، ترجمة؛ ط.1)، دار الشروق للنشر والتوزيع.
أفلاطون. (2001). *محاورة فيدون* (عزت قرني، ترجمة؛ ط.1). دار قباء.
الإرياني، م. ع. (2012). *المعجم اليمني في اللغة والتراث* (ط.2). مؤسسة الميثاق.
الأكوع، إ. ب. ع. (1984). *الأمثال اليمانية* (ط.2). مؤسسة الرسالة.
بارت، ر. (2005). *بلاغة الصورة* (منذر عياشي، ترجمة؛ ط.1). مركز الإنماء الحضاري.
باشلار، غ. (1984). *جماليات المكان* (غالب هلسا، ترجمة؛ ط.2). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
بلعابد، ع. (2008). *عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص* (ط.1). منشورات الاختلاف.
بنكراد، س. (2012). *السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها* (ط.1). منشورات ضفاف، دار الأمان.
تودوروف، ت. (1987). *الشعرية* (شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ترجمة؛ ط.1). دار توبقال للنشر.
حسن، خ. ع. (2019). الثّنائيّات الضّدّيّة: الماهيّة والمصطلح. *المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، 5*(3)، 85-70. https://doi.org/10.26389/AJSRP.K160719
حماده، إ. (1981). *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية* (ط.1). دار المعارف.
حنون، ع. (2026). *الشكل وإنتاج المعنى في الدراما السينمائية والتلفزيونية* (ط.1). دار ساينتك بوك.
الديوب، س. (2017). *الثنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالاته* (ط.1). المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية.
دولوز، ج. (1999). *السينما 2: صورة - الزمن* (حسن عودة، ترجمة؛ ط.2). المؤسسة العامة للسينما.
دي سوسير، ف. (1985). *دروس في الألسنية العامة* (صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، ترجمة). الدار العربية للكتاب.
ربابعة، م. (2003). *شعرية التضاد* (ط.1). دار الكندي للنشر والتوزيع.
ريكور، ب. (2006). *الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي* (سعيد الغانمي، ترجمة؛ ط.1). دار الكتاب الجديد المتحدة.
شتراوس، ك. ل. (2008). *مقالات في الإناسة* (حسن قبيسي، ترجمة؛ ط.1). دار التنوير للطباعة والنشر.
الصحن، ص. (2014). *الشخصية النموذجية في الدراما التلفزيونية* (ط.1). صفحات للدراسات والنشر والتوزيع.
عبد الحميد، ن. (2015). *الثنائيات الضدية في سينما المخرج يوسف شاهين: فيلم المهاجر نموذجًا* [رسالة ماجستير غير منشورة]، جامعة باتنة، الجزائر.
العلفي، و. (مخرج). (2024–2026). *دروب المرجلة* [مسلسل تلفزيوني]. قناة السعيدة الفضائية.
عمشوش، م. س. (2026). *دراسات في الأدب الشعبي في حضرموت* (ط.2). منشورات مركز مهارات، دار حضرموت.
غريماس، ج.؛ فونتني، ج. (2010). *سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس* (سعيد بنكراد، ترجمة؛ ط.1). دار الكتاب الجديد المتحدة.
غريماس، أ. ج. (1991). *سيميائيات السرد* (عبد الحميد بورايو، ترجمة). دار بيت الحكمة.
فضل، ص. (1992). *بلاغة الخطاب وعلم النص*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
فضل، ص. (1987). *نظرية البنائية في النقد الأدبي* (ط.3). دار الشؤون الثقافية العامة.
أبو الطيب، ع. (1963). *كتاب الأضداد في كلام العرب* (عزة حسين، تحقيق؛ ط.1). مطبوعات المجمع العلمي العربي.
لوتمان، ي. (2020). *بنية النص الفني* (عبدي حاجي، ترجمة؛ ط.1). دار التكوين.
عبدالجليل، م. أ. (2022). الدلالات البنائية لشخصية الضد الدرامية في الخطاب السينماتوغرافي، *حوليات آداب عين شمس، 50*(14)، 244-226.
المراغي، أ. ب. م. (1993). *علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع* (ط.1). دار الآفاق العربية.
قدور، ع. ث. (2016). سيميائية السينما الحدثية: مقاربات كريستيان ماتز. *الصورة والاتصال، 5*(7)..

مطلوب، أ.؛ البصير، ك. (1990) *البلاغة والتطبيق*، مطبعة التعليم العالي.

هوميروس. (1979). *الإلياذة* (دريني خشبة، ترجمة؛ ط.3). دار الآفاق الجديدة.

هيغل، ج. ف. (2007). *موسوعة العلوم الفلسفية (إدراك الحقيقة: المنطق)* (إمام عبد الفتاح إمام، ترجمة؛ ط.3). دار التنوير.

ياسين، ع. (2024). *إنشائية الصورة في المسلسل التلفزيوني المعاصر* (ط.1). دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع.

References

Abū Dīb, K. (1979). *Jadaliyyat al-khafāʾ wa-al-tajallī: Dirāsāt fī shiʿriyyat al-tajdīd* [The dialectic of concealment and revelation: Studies in the poetics of renewal] (1st ed.). Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn. [in Arabic]

Abū Rustum, R. M. S. (2023). *Al-iḍāʾah fī al-sīnimā wa-al-tilifīzyūn, ʿAmmān* [Lighting in cinema and television, Amman] (1st ed.). Dār al-Ayyām lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Aristotle. (1983). *Fann al-shiʿr* [Poetics] (I. Ḥamādah, Trans.; 1st ed.). Maktabat al-Anjlū al-Miṣriyyah. [in Arabic]

Aristotle. (1980). *Al-Urghānūn: Kitāb al-maqūlāt* [Organon: Categories] (1st ed.). Dār al-Qalam. [in Arabic]

Esslin. (1987). *Tashrīḥ al-drāmā* [An anatomy of drama] (U. Manzaljī, Trans.; 1st ed.). Dār al-Shurūq lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Plato. (2001). *Muḥāwarat Faydūn* [Phaedo] (ʿI. Qarnī, Trans.; 1st ed.). Dār Qubāʾ. [in Arabic]

Al-Iryānī, M. ʿA. (2012). *Al-muʿjam al-Yamanī fī al-lughah wa-al-turāth* [The Yemeni dictionary of language and heritage] (2nd ed.). Muʾassasat al-Mīthāq. [in Arabic]

Al-Akwaʿ, I. B. ʿA. (1984). *Al-amthāl al-Yamāniyyah* [Yemeni proverbs] (2nd ed.). Muʾassasat al-Risālah. [in Arabic]

Barthes, R. (2005). *Balāghat al-ṣūrah* [The rhetoric of the image] (M. ʿAyyāshī, Trans.; 1st ed.). Markaz al-Inmāʾ al-Ḥaḍārī. [in Arabic]

Bachelard, G. (1984). *Jamāliyyāt al-makān* [The poetics of space] (G. Ḥalsā, Trans.; 2nd ed.). Al-Muʾassasah al-Jāmiʿiyyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Belʿābid, ʿA. (2008). *ʿAtabāt: Gérard Genette min al-naṣṣ ilā al-manāṣṣ* [Thresholds: Gérard Genette from text to paratext] (1st ed.). Manshūrāt al-Ikhtilāf. [in Arabic]

Binkrād, S. (2012). *Al-sīmiyāʾiyyāt: Mafāhīmuhā wa-taṭbīqātuhā* [Semiotics: Concepts and applications] (1st ed.). Manshūrāt Ḍifāf; Dār al-Amān. [in Arabic]

Todorov, T. (1987). *Al-shiʿriyyah* [Poetics] (S. Al-Mabkhūt & R. Bin Salāmah, Trans.; 1st ed.). Dār Tūbqāl lil-Nashr. [in Arabic]

Ḥasan, K. ʿA. (2019). Al-thanāʾiyyāt al-ḍiddiyyah: Al-māhiyyah wa-al-muṣṭalaḥ [Binary oppositions: Nature and terminology]. *Al-Majallah al-ʿArabiyyah lil-ʿUlūm wa-Nashr al-Abḥāth, 5*(3), 70–85. https://doi.org/10.26389/AJSRP.K160719 [in Arabic]

Ḥamādah, I. (1981). *Muʿjam al-muṣṭalaḥāt al-drāmiyyah wa-al-masraḥiyyah* [Dictionary of dramatic and theatrical terms] (1st ed.). Dār al-Maʿārif. [in Arabic]

Ḥannūn, ʿA. (2026). *Al-shakl wa-intāj al-maʿnā fī al-drāmā al-sīnimāʾiyyah wa-al-tilifīzyūniyyah* [Form and the production of meaning in cinematic and television drama] (1st ed.). Dār Sāyintik Būk. [in Arabic]

Al-Dayyūb, S. (2017). *Al-thanāʾiyyāt al-ḍiddiyyah: Baḥth fī al-muṣṭalaḥ wa-dalālātih* [Binary oppositions: A study of the term and its meanings] (1st ed.). Al-Markaz al-Islāmī lil-Dirāsāt al-Istirātījiyyah. [in Arabic]

Deleuze, G. (1999). *Al-sīnimā 2: Ṣūrat al-zaman* [Cinema 2: The time-image] (Ḥ. ʿAwdah, Trans.; 2nd ed.). Al-Muʾassasah al-ʿĀmmah lil-Sīnimā. [in Arabic]

De Saussure, F. (1985). *Durūs fī al-alsuniyyah al-ʿāmmah* [Course in general linguistics] (Ṣ. Al-Qarmādī, M. Al-Shāwush, & M. ʿAjīnah, Trans.). Al-Dār al-ʿArabiyyah lil-Kitāb. [in Arabic]

Rabābiʿah, M. (2003). *Shiʿriyyat al-taḍādd* [The poetics of antithesis] (1st ed.). Dār al-Kindī lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

Ricoeur, P. (2006). *Al-zamān wa-al-sard: Al-ḥikāyah wa-al-sard al-tārīkhī* [Time and narrative: Plot and historical narrative] (S. Al-Ghānimī, Trans.; 1st ed.). Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah. [in Arabic]

Lévi-Strauss, C. (2008). *Maqālāt fī al-anāsah* [Essays in anthropology] (Ḥ. Qubaysī, Trans.; 1st ed.). Dār al-Tanwīr lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr. [in Arabic]

Al-Ṣaḥn, Ṣ. (2014). *Al-shakhṣiyyah al-namūdhajiyyah fī al-drāmā al-tilifizyūniyyah* [The archetypal character in television drama] (1st ed.). Ṣafaḥāt lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic]

ʿAbd al-Ḥamīd, N. (2015). *Al-thanāʾiyyāt al-ḍiddiyyah fī sīnimā al-mukhrij Yūsuf Shāhīn: Fīlm al-Muhājir namūdhajan* [Binary oppositions in the cinema of director Youssef Chahine: The film The Emigrant as a model] [Unpublished master's thesis]. University of Batna, Algeria. [in Arabic]

Al-ʿAlafī, W. (Director). (2024–2026). *Durūb al-marjilah* [Paths of manliness] [Television series]. Al-Saʿīdah Satellite Channel. [in Arabic]

ʿAmshūsh, M. S. (2026). *Dirāsāt fī al-adab al-shaʿbī fī Ḥaḍramawt* [Studies in folk literature in Hadhramaut] (2nd ed.). Manshūrāt Markaz Mahārāt; Dār Ḥaḍramawt. [in Arabic]

Greimas, A. J., & Fontanille, J. (2010). *Sīmiyāʾiyyāt al-ahwāʾ: Min ḥālāt al-ashyāʾ ilā ḥālāt al-nafs* [The semiotics of passions: From states of affairs to states of feeling] (S. Binkrād, Trans.; 1st ed.). Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah. [in Arabic]

Greimas, A. J. (1991). *Sīmiyāʾiyyāt al-sard* [The semiotics of narrative] (ʿA. Ḥ. Būrāyū, Trans.). Dār Bayt al-Ḥikmah. [in Arabic]

Faḍl, Ṣ. (1992). *Balāghat al-khiṭāb wa-ʿilm al-naṣṣ* [The rhetoric of discourse and text linguistics]. Al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb. [in Arabic]

Faḍl, Ṣ. (1987). *Naẓariyyat al-bināʾiyyah fī al-naqd al-adabī* [Structuralist theory in literary criticism] (3rd ed.). Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyyah al-ʿĀmmah. [in Arabic]

Abū al-Ṭayyib, ʿA. (1963). *Kitāb al-aḍdād fī kalām al-ʿArab* [The book of contronyms in the speech of the Arabs] (ʿI. Ḥusayn, Ed.; 1st ed.). Maṭbūʿāt al-Majmaʿ al-ʿIlmī al-ʿArabī. [in Arabic]

Lotman, Y. (2020). *Binyat al-naṣṣ al-fannī* [The structure of the artistic text] (ʿA. Ḥājī, Trans.; 1st ed.). Dār al-Takwīn. [in Arabic]

ʿAbd al-Jalīl, M. A. (2022). Al-dalālāt al-binaʾiyyah li-shakhṣiyyat al-ḍidd al-drāmiyyah fī al-khiṭāb al-sīnimātūghrāfī [Structural signification of the dramatic antagonist in cinematographic discourse]. *Ḥawliyyāt Ādāb ʿAyn Shams, 50*(14), 226–244. [in Arabic]

Al-Marāghī, A. B. M. (1993). *ʿUlūm al-balāghah: Al-bayān wa-al-maʿānī wa-al-badīʿ* [The sciences of rhetoric: Elocution, semantics, and embellishment] (1st ed.). Dār al-Āfāq al-ʿArabiyyah. [in Arabic]

Qaddūr, ʿA. Th. (2016). Sīmiyāʾiyyat al-sīnimā al-ḥadathiyyah: Muqārabāt Krīstiyān Mīts [The semiotics of event-based cinema: Approaches to Christian Metz]. *Al-Ṣūrah wa-al-Ittiṣāl, 5*(7). [in Arabic]

Maṭlūb, A., & Al-Baṣīr, K. (1990). *Al-balāghah wa-al-taṭbīq* [Rhetoric and application]. Maṭbaʿat al-Taʿlīm al-ʿĀlī. [in Arabic]

Homer. (1979). *Al-Ilīdhah* [The Iliad] (D. Khashabah, Trans.; 3rd ed.). Dār al-Āfāq al-Jadīdah. [in Arabic]

Hegel, G. W. F. (2007). *Mawsūʿat al-ʿulūm al-falsafiyyah (Idrāk al-ḥaqīqah: Al-manṭiq)* [Encyclopedia of philosophical sciences (The apprehension of truth: Logic)] (I. ʿA. I. Imām, Trans.; 3rd ed.). Dār al-Tanwīr. [in Arabic]

Yāsīn, ʿA. (2024). *Inshāʾiyyat al-ṣūrah fī al-musalsal al-tilifizyūnī al-muʿāṣir* [The poetics of the image in the contemporary television series] (1st ed.). Dār Khuṭūṭ wa-Ẓilāl lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ. [in Arabic].