البعد الأهواوي في الفيلم السينمائي البوليوودي فير زارا

سهام أوصيف.
كلية: الآداب واللغات.
جامعة عباس لغرور –خنشلة-

الملخص

شهدت الساحة الفنية رواجا كبيرا للأفلام السينمائية **البولوودية** منذ المنتصف الأول من القرن العشرين (1913م)، عبرت هذه الصناعة البوليوودية عن انشغالات مجتمعات العالم الثالث خاصة الهندي منها، فأضحت **أكبر منتج** أفلام في الهند، وواحدة من أكبر مقرات إنتاج الأفلام في العالم.

يعد الفيلم السينمائي **فير زارا** من أهم الأفلام البوليوودية وأكثرها شهرة ، إذ سجّل أعلى دخلا عام 2004 في شباك التذاكر الهندي والعالمي محققا أكثر من**942.2** مليون روبية هندية (**14** مليون دولار أمريكي) في جميع أنحاء العالم، لما يحمل بين طياته من صراعات درامية شيقة، إضافة إلى استناده لموسيقى مثيرة مقتبسة من المؤلفات القديمة لـ**مادان موهان** وقصائد **جافد أختار**. سعى البحث إلى دراسة هذا الفيلم السينمائي كصورة متحركة، وقد استعان بالمقاربة السيميائية الأهوائية قصد استكناه مضمراته،كشف جمالياته ، ورصد مختلف الوظائف الإنفعالية التي تعتري الذات داخليا وتبين تحركاتها وبرامجها في الواقع...

الكلمات المفتاحية:الصورة المتحركة (الفيلم السنمائي)، سيميائية الأهواء.

Summary

The art scene has seen a great demand **for bollywoodian film** scince the first middle of the twenteith century (1913).This bollywoodian industry explained the concerners of the third world society especially the Indian one, it preserves their features and

confirms the authenticity. It reflects with truthfulness the pains of the any citizens and it is design of their general soul and their common emotion. It has became the largest film producer in India or and one of the biggest headquarters of film production in the world.

Veer Zaara film considered as the most important and famous film,as it saved the highest in income in 2004 in Indian box office and globel achieving mor than 942,2 millions Indian repee(14 millions us) all over world. For what it carries between its fold from conflicts dramatic interesting.

In addition to fit an exciting music adapted from ancient literatus for Madan Mohen and Javed Akhtar poems.

The sin of the search of this film as a moving image, In this research we focus on the study of the film to use the semiotic approach(semiotic emotion) as to ward a logic in order to form the general semiotic roots of these narrations with difference forms to explore its secrets and to discover its splendou.

مقدمة

السيميائيات علم، نظرية ، استراتيجية ...حقل من حقول المعرفة التي وسمت الدراسات الحديثة والمعاصرة ...ومنذ ظهورها المزدوج الولادة– أوروبية أمريكية – (بداية القرن العشرين) ، وهي تعنى بتفسير معاني الدلالات والرموز والاشارات ... " ...علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية... "[1].وأن العلامة، هي كل أنواع السيميائيات[2]؛ لا يقصد العلامة اللغوية فقط، بل أيضا أنساق العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الإجتماعية.

شكلت السيميائيات موجة وعي معرفي لا حد لامتدادها؛ فقد تبنت نتائجها النظرية والتطبيقية علوم كثيرة : كالأنثروبولوجيا ،السيوسيولوجيا، التاريخ، التحليل النفسي، الخطاب الحقوقي وكل ما له صلة

بالآداب والفنون البصرية وغيرها، بل أصبحت منذ الخمسينات من القرن الماضي، في المجال الأدبي، تيارا فكريا أثرى الممارسة النقدية المعاصرة وأمدّها بأشكال جديدة فريدة لتصنيف الوقائع الأدبية وفهمها وتأويلها.[3]

من سيميائية العمل إلى سيميائية الانفعال (من حالات الأشياء إلى حالات النفس):

يستجدي الحديث في هذا الموضوع الحديث عن **ألجيردا جوليان غريماس Aljirda Julien Greimas** الذي يتوخى بدوره تقديم خطاطة نظرية للاتجاه المقترن باسمه، رفقة مجموعة من الباحثين ، من أمثال: **جوزيف كورتيس Josef Courtès**، **جان كلود كوكي Gean Claude Coquet**، **جاك فونتنيي Jacque Fontanille**...،الذين كرّسوا حياتهم لتأسيسه والتعريف به، غير أن ما اندسّ في كتب : **أ.ج.غريماس** أهّله لممارسة تأثير قوي وعميق أو ليُقل لمسة سحرية مبهرة في النقد المعاصر، وفي النحو الإبستمولوجي السيميائي بوجه خاص، وجعله جديرا لاحتلال منزلة الرّيادة للسيميائية الفرنسية دون منازع.

ويتعلق الأمر هنا بالإتجاه السيميائي الفرنسي، المعروف ببصمته الخاصة في تناول الخطابات والتعامل معها، محاولة منه إيجاد أجوبة شافية لتساؤلات متميزة محيّرة كثيرا ما يطرحها عليها: " يحدث كل هذا، وكأنّ الأسئلة المطروحة على النص رحلت وتغيّرت، فهي ليست: ماذا يقول هذا النص؟ ولا: من يقول هذا النص؟ ولكن: كيف يقول هذا النص ما يقوله؟"[4]

يبدأ **أ.ج.غريماس** بحثه من مفاهيم نظرية في مسألة المعنى ضمّنها كتابيه: **في المعنى Du Sens** و**الدلالية البنيوية Sémantique Structurale** بغية الوصول إلى نموذج عام يقنّن الإمكانيات السّردية، باعتبارها نظاما دلاليّا، وشكلا من أشكال التواصل مقرّا:" إن الفائدة العظيمة التي برزت منذ بضعة سنوات ، فيما يخص الدراسات التي قامت حول السردية، تتمثل في سيرها موازية للآمال والمشاريع التي وضعت من أجل إقامة سيمياء عامة، تتحدد شيئا فشيئا كل يوم، سمحت المقارنة في البداية بين نتائج الأبحاث المستقلة التي قام بها كل من **فلاديمير بروب** حول الفولكلور و**كلود ليفي ستراوس** حول بنية الأسطورة ، و**إيتيان سوريو** حول المسرح، بتأكيد وجود مجال دراسة مستقل، وقد ظهرت محاولات عملت على تعميق المنهج فقام **كلود برومون**د باستنباط منطق القصة، واتّجه **آلان دندس** إلى إعطاء نظام القصة شكل نحو سردي . تنوعت بعد ذلك الأبحاث النظرية ، ينصب اهتمامنا الأساسي حول توسيع مجال تطبيقات التحليل السردي، والبناء التصاعدي للنماذج الجزئية التي نتوصل إليها أثناء سير البحث. لقد اتّضح لنا أنه من الأهمية بمكان الإلحاح

على الطابع السيميائي اللساني للأصناف المستخدمة في إقامة النماذج، والذي يضمن شموليتها، ويدرج البنيات السردية في نظرية سيميائية عامة".[5]

تقدّم بناء النظرية شيئا فشيئا وأدّى إلى ما سماه **غريماس** بـ**المسار التوليدي** في محاولة إدراك جديدة لعملية التدلال **السيميوزيس** **Sémiosis** وهي" الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها، إنها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة".[6] لأن مايهم سيميائي ك**غريماس** في تناوله للنصوص، هي الشروط الداخلية للمعنى، إذ يجب اعتماد التحليل المحايث المقتصر على فحص الاشتغال النّصّي لعناصر المعنى، دون اعتبار للعلاقة التي يقيمها النص مع أي عنصر خارجي عنه، كالمرجع والمؤلف " المعنى سيعتبر إذن كأثر وكنتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة"[7]. ويتحقق ذلك إذا تعرف على هذه الوحدات المشكلة للنص كنسق وكبنية ، وميّز أ. ج. **غريماس** في معالجته للقصة بين مستويين مشكلين للمسار التوليدي في التحليل: " نعتبر أن التحليل عليه أن ينظر في مستويين اثنين:

المستوى السطحي (الظاهر).

المستوى العميق (الكامن).

-في المستوى السطحي سيكون لزاما رصد تركيبين اثنين تقعّدان لنظام العناصر المعروفة بانتمائها لهذا المستوى:

أ-تركيبة سردية :تضبط، كما سنرى، التوالي والترابط الخاص بالحالات وبالتحولات.

ب-تركيبية خطابية:تضبط في نص ما الترابط الخاص بالصور ومولدات المعنى.

- وفي المستوى العميق هناك مخططان اثنان للنّظام يسخّران لضبط العناصر المعروفة بانتمائها لهذا المستوى:

أ-شبكة علاقات تنجز تصنيفا لقيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها.

ب-نسق عمليات أوإجراءات ينظم الانتقال من قيمة لأخرى".[8]

وهناك من يشكلن المسار التوليدي في ثلاث مستويات: مستوى العمق مع بنيته الدلالية الأولية والمربع السيميائي -وهي بنية مجردة -، مستوى السطح أين تتحول البنية الأولية إلى بنية سردية مع برامجها السردية المساعدة والرئيسية وبنية العاملين -وهي بنية بين المحايثة والجلاء- ومستوى الخطاب (التمظهر) -وهي بنية

متجلية –حيث يتحول كل ذلك إلى شيء محسوس مثل خطاب شفهي أو نص أدبي أو لوحة فنية أو صورة ....وافترض غريماس أن هذه المستويات متمفصلة بعضها ببعض ومتساوية المعنى.[9]

لم يطمئن **أ.ج.غريماس** ورفقاؤه لهذه النتائج بل خيّم هاجس الحيرة والتساؤل عليهم معتبرين النظرية والمنهجية ناقصتين متسائلين: ماذا عن العواطف والأهواء التي تعتري الذات الفاعلة قبل انجازها للعمل ؟ كيف يمكننا أن نحلل الغضب والغيرة والبخل والتغيرات التي قد تحدثها هذه العواطف في سياق الأفعال المستقيمة للبرنامج السردي ؟[10]، وهكذا بدأ **غريماس** مشروعه التكميلي المعروف **بسيميائيات الأهواء Sémiotique des passions** رفقة **جاك فونتني** وأصبحا يمثلان هذا الاتجاه.

تحيل سيميائيات الأهواء على السيميائية الذاتية أو الإنفعالية وتتعلق بعالم الذات والهوى والإنفعال، وكل ما يتعلق بالرغبات والأهواء كالحب ، الكراهية، السرور، الكدر..." ظاهرة الهوى كما يمكن أن تتجسد في صفات يتداولها الناس ويصنفون بعضهم بعضا استنادا إلى ممكناتها في الدلالة والتوقع الانفعالي. فالبخل والغيرة والحقد والحسد والغضب وغيرها من الصفات هي كيانات تعيش بيننا ضمن ما تحدّده **العتبات** التي يقيمها المجتمع ويقيس من خلالها **الفائض الكيفي** في الإنفعال الموجود على جنبات **اعتدال،** هو ذاته ليس سوى صيغة مفترضة لايتحدد مضمونها إلاّ ضمن التّقطيعات الثقافية المخصوصة التي يتحقق داخلها هذا الهوى أو ذاك" [11]. وإذا كانت سيميائية العمل تقر بوجود مسافة بين الذات والعالم وتستلزم البعد المعرفي لبرمجة مشروع الذات من أجل تحقيق المطمح المنشود، فإن سيميائيات الأهواء تهتم بالحالة النفسية للذّات وما يعتريها من أحاسيس وانفعالات، ولما تشعر الذات تنعدم المسافة بينها وبين العالم بوصفه حالة للأشياء ينسخ في حالة الذات ويدمج في فضائها الداخلي ثم يجسد في إطار افتراض وجود حالة كلامية تتدخل للصّدع بما يعتري الحالة النفسية وبيان تحركاتها وبرامجها في الواقع –كما يؤدي الغضب إلى التدمير و الحماسة إلى البناء– ، وتتحدد من خلال الثنائية: الصمت– الكلام ، وتتشخص علاقة الكلام المعالج سيميائيا بالحالتين السابقتين على النحو الآتي:[12]

هوى ⟵ كلام ⟵ فعل

فعل ⟵ كلام ⟵ هوى

فعل ⟵ هوى ⟵ كلام.

كما أثبت **محمد الداهي**:"أن الوحدات الكلامية قد تتقدم أو تتأخر عن الوحدات التمرّسية أو الاستهوائية. إن الحالة النفسية التي تنسخ حالة الأشياء بحاجة إلى كلام ينقل مضمراتها من حالة الكمون إلى حالة البروز ويسعفها على التأثير في الواقع وتغييره. وإذا كانت حالة النفس منفصلة عن حالة الأشياء فإن الوحدات الكلامية تلعب دورا في الكشف عما تتضمّنه السريرة وفي دفع الذات إلى التحرك والانتقال من حالة إلى أخرى .وبذلك، تنهض بدور اتّصالي بين الحالتين السابقتين، وتحوي عينات (أفعال اللغة) تستتبع إنجاز أفعال لإحداث تغييرات في العالم وفي معتقدات المتلقي ومواقفه السلوكية" [13]

سيميائية الشخصية:

تم الخلط في الدراسات الكلاسيكية بين الشخص والشخصية. فالشخص إنسانا حيا واقعيا أما الشخصية كائن ورقي إبداعي وتخييلي. وبتعبير آخر الشخص إحالة مرجعية واقعية وسيكولوجية بينما الشخصية علامة خيالية . ويعني هذا أن مفهوم الشخصية يلتقي " بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص"[14]

تجاوزت الدراسات الشكلانية والبنيوية و السيميائية مفهوم الشخص والشخصية إلى مفاهيم لسانية جديدة مأخوذة من النحو واللسانيات كالفاعل والعامل والممثل. وعوّضت الأحداث بالوظائف بينما استبدلت الشخصيات بالحوافز أو العوامل والفواعل كما عند **فلاديمير بروب، إيتيان سوريو، كلود بريمون، رولان بارت، تزفيتان تودوروف، توماشفسكي وغريماس** .

يعرف **العامل** بالذي: "ينجز فعلا أو يخضع له في استقلال عن كل تحديد آخر (دلالي أو إيديولوجي) وقد يكون كائنات إنسانية أو حيوانات أو أشياء أو مفاهيم" [15]، ويتموقع في البنية السطحية (التركيبة السردية أو المكون السردي) حيث ينجز مجموعة من الأفعال والتحولات، ويرد في شكل حالات متنوعة في علاقته بموضوع الرغبة اتصالا وانفصالا ، يتم الحديث هنا عن **الفاعل المنفذ**، ويرتبط **العامل** أشد الارتباط بالبنية العاملية ، وهي مبنية على منطق الحالات والتحولات والجهات، وتتموقع في البنية البنية بين المحايثة والتجلي، في حين يتموقع **الممثل** في التركيبة الخطابية، وهي بنية متجلية متمظهرة، يمكن القول أن مصطلح **الفاعل** يحيل على الفعل والانجاز و**ممثل** يحيل على المسرح والدراما أي **العامل** مرتبط بالتركيب في حين يرتبط **الفاعل** و**الممثل** بالدلالة "فإذا كان مفهوم العامل يتميز بطبيعته التركيبية فإن مفهوم الممثل/ الفاعل يبدو منذ الوهلة الأولى على الأقل غير مرتبط بالتركيب ولكن بالدلالة" [16]

يضطلع الفاعل بأداء مجموعة من الأدوار نظرا لتموقعه بين المستويين السردي والخطابي أي كونه حلقة وصل وسطى بين المكون الخطابي والمكون التركيبي" إن الاعتراف بوجود مستويين –سردي و خطابي– مستقلين ومتمفصلين يحل مسألة الخطوة الغامضة لفاعل السرد الذي تكون على عاتقه المواكبة المتوازية لمسارين مركبيين يكون مجبرا عليهما: من جهة البرنامج السردي المحدد بتوزيع الأدوار العاملية ومن جهة أخرى المسار المتميز الذي تؤسسه التصويرية الخطابية ذلك أنه بمجرد أن تتحدد فيها وحدة معجمية فإنها تعمل على اقتراح تسلسل تصويري قسري"[17]، يمكن الحديث عن نوعين من الأدوار الفاعلية في سيميائيات العمل هما: الدور العاملي والدور الموضوعاتي ، في حين أضافت سيميائيات الأهواء دورا آخر هو الدور الإنفعالي أو الإستهوائي.

دواعي اختيار الفيلم كنموذج للدراسة:

يتضمن الفيلم حكايا من الواقع الانساني المعيش هو واقع الانسان الهندي وعلاقته بأبناء جيرانه الباكستانيين، ويروج لمقولة العدل الحرية السلم المسلواة و الحب قيم حق للجميع وبلا وطن لها، تتسم مشاهده بالإثارة، التشويق وبراعة السبك والحبكة من حيث شخصياته وأحداثه ، ليجسد بعدا رمزيا كثيفا يفتح عين المشاهد على مخيال درامي اجتماعي سياسي عقائدي وطقوسي تقليدي ، ويكتشف المُشاهد في هذا الفيلم بعدا أخلاقيا قيميا، تجسّده نماذج من علاقات إنسانية ترسخ الحب، التضحية، الفضيلة... باعتبارها قيما إيجابية أو مواقف تستهجن الظلم ، الاستبداد، الخيانة، الكره، الحقد... باعتبارها قيما سلبية .

أهم ما يلفت الانتباه في الفيلم البداية التي تشد المشاهد إليها شدا وتسحره لدرجة إعادة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة دون ملل ولاضجر،و كذا توظيفه للشعر والموسيقى المقتبسين من المؤلفات القديمة لـ**مادان موهان** الموسيقار ، و**جافد أختار** الشاعر؛ أبيات من الشعر المنثور تصور الحكاية وتسردها دون تصريح تصحبها مشاهد لمناظر طبيعية خلابة ملائمة للمقال، وما هي إلا حلما يراود سجينا يتضح فيما بعد أنه البطل يحمل معه أخبارا من ذاكرة الماضي ويشير إلى ازدهار براعم الذاكرة من جديد دلالة على الفرج القريب والفرح:" في يوم من أيام الصباحات الباكرة وبينما كان يغيب ظلام الليل ساكنا، أشرقت الشمس من وراء الجبل ورأت الوادي خلفه مليئا بموسم الحب .أغصان الذاكرة أزهرت براعم لا تحصى، مرت صامدة في الماضي ولم تسمع الإستفاقة نصفها كان نائما ونصفها مستيقظ، بينما كان تتدفق موجة تلوى الأخرى ...كانت كأنها حياة جديدة ولكنها نفسها نتلاقى ونفترق والوقت يمضي كالجدول الذي يجري متدفقا وهو يعانق الصخور، وكأن أغصان الذاكرة أزهرت من جديد ، آه، إنها براعم الماضي : لماذا الريح يغني بهذا الهدوء؟ لماذا السماء ملبّدة؟. يتساءل قلبي: ماذا

سيحدث اليوم؟ لماذا ضوء القمر ينير لياليا ويداعب مشاعرنا ويواسينا في حزننا؟ في أي إتّجاه ستذهب بنا هذه الحياة؟ بما تنبئ هذه الحياة؟"

يستيقظ السجين مفزوعا من حلمه، لكن سرعان ما يطمئن باله برفع الآذان، وهو الأمر الثاني الهام في هذا الفيلم ؛ فتوظيف الآذان دلالة على السكينة وراحة البال وانفراج حال السجين، وهكذا يرفع الستار وتتوالى الأحداث ب**تقنية الإسترجاع** في الدراسة الأدبية أو **الفلاش باك** في المجال السينمائي، إضافة إلى ذلك يروج الفيلم لرسائل وأهداف نبيلة هي من مضمرات الفيلم التي سيتم سبرها لاحقا.فهو الفيلم كصورة متحركة أرض خصبة للاسراتيجية للسيميائيات، ولسيميائية الأهواء خاصة.

ملخص الفيلم البوليوودي الهندي فير زارا:

البطاقة الفنية للفيلم:

عنوان الفيلم:فير زارا VEER-ZAARA

بطولة : شاروه خان بدور(**فير براتاب سينغ وبريتي زينتا** بدور(**زارا حياة خان)**

المخرج : ياش شوبرا

السيناريو و الحوار : اديتا شوبرا

تاريخ اطلاق الفيلم : 12 –نوفمبر **-2004**

نوع الفيلم : رومانس ودراما

المدة : 192 دقيقة

الجوائز : 15 جائزة و **25** ترشيح.

الجوائز التي حظي بها الفيلم :

جائزة أفضل اخراج ، افضل قصة، أفضل خلفية موسيقية، أفضل ممثل وأفضل ممثلة (شاروخ و بريتي) 2005.

حكاية الفيلم:

يعالج الفيلم قصة حب مستحيلة بين الطيار الهندوسي المسلم **فير براتاب سينغ** والحسناء الباكيستانية المسلمة **زارا حياة خان** تنتهي بتضحية (**فير**) بعمله الذي يعشقه ،و بـ **22** سنة من حياته في السجون الباكستانية ، جاءت بداية الفيلم مثيرة شيقة تنمّ عن فنّية وبراعة الحبك؛ ترسم المشاهد الأولى صورة وهيئة شخصيات الفيلم وتبدأ بالبطلين، وهما: **فير براتاب سينغ** السجين رقم**786** ضابط بالسرب البحري الهندي و**زارا حياة خان**

الفتاة الطّيبة الناعمة نؤومة الضحى المخطوبة لرازا **شيرازي** –زواج مدبر من العائلتين–، يرفع الستار على صوت **فير سينغ** يتلو أشعارا حول الحب، أذكار الماضي التي تزهر براعم جديدة هي في حقيقة الأمر حلم يراود السجين وتذكّره بالماضي وتوحي بفرج قريب، يليه صوت الآذان — الدال على الديانة الاسلامية – والذي يعكس في الآن ذاته قشعريرة وهدوء نفسي يطابق إلى حد ما حالة البطل السجين – يتسلل خلال قضبان السجن الذي يقبع فيه سجين هادئ بدى تأثير السنون واضحا عليه، يحمل في يده خلخالا هو سلواه في سجنه، تشاء الأقدار أن تفتح الحكومة الباكستانية قضايا المساجين الهنود وتوكّل **راني موخرجي** بدور **سامية صدّيقي** محامية بالنيابة عن لجنة حقوق الانسان، تتحسس خطواتها الأولى وتطمح للدّفاع عن حقوق الانسان وحقوق نساء بلدها في العمل جنبا الى جنب مع الرجل، التي تتمكن من كسر حاجز صمت السجين **فير براتاب سينغ** ، والغوص في أعماقه وكشف أسراره ويروي حكايته في شكل عملية استذكار أو مايعرف بالفلاش باك في السينما : ينقذ **فير سينغ** الطيار **زارا حياة خان** أثناء حادث الباص الذي أقلّته **زارا** لتحقيق رغبة الجدّة في رمي الرماد بموطن ولادتها الهند، يساعدها **فير سينغ** في تحقيق هذه المهمة وترافقه هي إلى قريته لتتعرف على أهله بطلب من **فير سينغ** المتعلّق بحبال حبّها من النظرة الأولى، تسرّ **زارا حياة خان** بالزيارة وتطمئن لأهله، وعند عودتها تلتقي **برازا شيرازي** خطيبها فيعلم **فير سينغ** بأمر خطبتها وتخيب آماله وخاصة بعزمه التصريح عن حبه وطلب الزواج منها ما يثير حفيظة خطيبها **رازا شيرازي**، تعود الفتاة لمنزلها وتتأكد من تعلّقها وولعها بالشاب **فير سينغ** تخبر خادمتها **شابو** التي تتصل **بفير سينغ** لتخبره بمعاناة **زارا حياة خان** وبتحديد موعد زفافها، يستقيل بدوره من منصبه ويتوجه إلى باكستان، تنهار **زارا حياة خان** أمامه على مرأى من عائلتها ويسقط **جهنغير حياة خان** مغشيا عليه، ويزيد عزم واصرار أهل **زارا حياة خان** على الزواج من **رازا شيرازي** لأنه بمثابة تحالف بين العائلتين يضمن السلطة والجاه ويرفع مكانتهما في الدولة الباكستانية، حيث تتوجه **مريم حياة خان** إلى **فير سينغ** راجية تطلب منه اقناع **زارا حياة خان** بنسيانه واستحالة ارتباطهما حفاظا على حياة زوجها، يقتنع **فير سينغ** ويرضى بالأمر الواقع، تتفاجأ **مريم حياة خان** بنبل أخلاق **فير سينغ** وتشعر بالندم ، بينما يخطط **رازا شيرازي** لحبس **فير سينغ** انتقاما من **فير سينغ** واشباعا لغروره وكبريائه ويجبره على توقيع أوراق تثبت جاسوسيته على الدولة الباكيستانية مقابل سعادة **زارا حياة خان** فيضطر لتوقيعهاحفاظا على سمعة وشرف **زارا حياة خان**، وهكذا يقضي 22سنة من حياته سجينا، وتشاء الأقدار أن يتعرض الباص لحادث مميت يحول دون اكتمال العرس، ويقضي بسفر **زارا حياة خان** إلى قرية **فير سينغ** بالهند لتواسي عائلته وتكمل

مسيرة **باوجي** تحقيقا لحلم حبيبها **فير سينغ**، تسافر **سامية** للهند بحثا عن أدلة كافية لتحرير **فير سينغ** وتعلم أخيرا بما جرى فتصطحب **زارا حياة خان** إلى باكستان لتثبت براءة **فير سينغ** وتفوز بالقضية، وهكذا تتحقق العدالة الإلهية ويجتمع العاشقان وتثبت **سامية** جدارتها.

شخصيات الفيلم:

الشخصيات الرئيسية:

شاه روخان: فير براتاب سينغ. بطل الفيلم.

بريتي زينيتا: زارا حياة خان. بطلة الفيلم

راني موخيرجي: سامية صدّيقي محامية الدفاع بالنيابة عن لجنة حقوق الانسان.

الشخصيات الثانوية:

مانوج باجباري: رازا شيرازي خطيب **زارا** من عائلة ثرية.

كيرون خير:مريم حياة خان. والدة **زارا**.

بومان إيراني: جهنغير حياة خان والد **زارا** . يشغل منصب هام في السلطة الباكيستانية

ديفيا دوتا: شابو خادمة **زارا**.

أميتاب باتشان: سومير سينغ عم **فير** ومربيه بعد وفاة أبيه

هيما ماليني: ساراسواتي تاور مالتي زوجة عم **فير** بمثابة أمه

زهرة سيغال: بيبي مربية زارا جدّتها.

أنوبام خير: ذاكير أحمد . ممثل النيابة.

ضابط الزنزانة و سائق الباص...

الأهواء في الفيلم:

أولا: الحب:

ورد في لسان العرب: " الحب نقيض البغض، والحب الوداد والمحبة وكذلك الحب بالكسر ، وحكى عن خالد بن نضلة: ما هذا الحب الطرق؟. أحبه فهو محب وهو محبوب على غير قياس، وقال عنترة حب الشيء، فهو محبوب ثم لا يقولون: حبيبة كما قالوا جن فهو مجنون." [18] الحب شعور جميل يحمل بين طيّاته جميع الصفات الحميمية كالرحمة، الوفاء، الحنان ، الصدق، الطمأنينة، الودّ والّسلم....فهو نقيض كل الصفات

المكروهة المنبوذة. يصوّر الفيلم هذه العاطفة أو الهوى بكثير من التحفظ والإثارة والتشويق بعيدا عن الإباحية المألوفة في مثل هذا النوع من الدراما، وتتجلى من خلال تعلّق **فير بزارا** و**زارا بفير** وتمكّن الحب منهما، بينما يعتبر شعور **رازا** نحو **زارا** تملّك، استغلال، أو لنقل تحالف من أجل المصلحة العامة –**السلطة** و**الجاه** – وليس بالحب كما يستدلّ عليه في محطات لاحقة.

يبدو تعلّق **فير بزارا** منذ الوهلة الاولى في قوله وهو يروي القصة للمحامية **سامية**:" لسّاتني بها الوقت بحس بإيديّ عم يرجفو وقلبي عم يخفق خفق..." ، وعند معرفتة بأنها مخطوبة:"...كان طول الوقت عمفكّر كيف يمكن أقدر امنعك من السفر وخلّيكي عنّا وقلّك إنّي معجب فيكي كتير ، وإذا كان ما عندك مانع أنا كان بدّي نتزوج ونعيش سوا..." ، أيضا في ردّه على **رازا** حين تنبه بحبه **لزارا**:" أنا ما بعرف شو هو الحب، بس يمكن بتمنّى من كل قلبي أنّو عيون **زارا** ما تدمع أبدا، إن شاء الله تبقى على طول بتضحك وإذا كنت إنت بتسمي هذا حب فهذا هو الحب" ، كما نستدل على هذه العاطفة الصادقة القوية في الأغنية التي أدرجها المخرج على لسان **فير** و**زارا**:" لثانيتين فقط، توقفت قوافل أحلامنا ثم مضيت في طريقك وأنافي طريقي"(1ساو23د)، وفي ردّ **فير** على طلب **مريم حياة خان** –أم زارا– اقناع ابنته بنسيانه:" ...ومثل مابقولوا الحب أعمى كتير، وإذا كان الحب بيعمينا ما كنا شايفين غير بعض ووقتها ما كنا شايفين شيء أبدا..." ، كما أدرك أبويه حبه لها فنصحاه قائلين له: **باوجي**:" ...بس أهم شيء عندي لما بتكون البنت اللي بتحبها قاعدة وراك على البسكليته وحاطة إيده على كتفك ما رح توقع وما راح تروح على الطريق الخطأ،... اسمع لما تفوت البنت المناسبة على حياة الشاب وقتها بتكتمل حياتو...أنا **شودري براتاب سينغ** حياتي ما اكتملت دون **مالتي**، وإنت يا قائد أسطول **فير براتاب سينغ** ما بظن حياتك تكتمل دون **زارا**"، مالتي:" ...بركي صارلها شيء لما تخلّيها تكمّل لحالها وإنت حبيتها من أول نظرة...".

كما نستدل على ذلك من خلال مجموعة من المؤشرات الخارجية لما همّ لانقاذها ووقع نظره عليها: " ...كل الموضوع إني ما شفت أحلى منها...ظليت اطّلع فيها ما بعرف ليش" ، لما حقق رغبتها واسترجع حقيبتها رغم الخطر المحدق بكليهما، وكذلك حين أبدى رغبته في مرافقتها لرمي رفاة جدّتها حيث يدرج المخرج مرة أخرى أغنية على لسان البطلين تصور التآلف والاخاء بين البلدين وكذا يبدي فير احساسا بأن الحب سيطرق بابه قائلا:" غراب يغرّد على شرفتي...ستصلني رسالة من حبيبي"، ويمكن اعتبار طلب فير من زارا قضاء يوم معه ليعرّفها على أهله كرد لجميله من أبرز هذه المؤشرات:" بدّي ياكي تمنحيني يوم واحد من حياتك...أنا بدي

آخذك معي إلى القرية لتتعرفي على أهلي..."، واحتفاظه بسوارها:" خليه معي بعدين بعطيكي إياه". أمّا المؤشرات الداخلية فكثيرة، منها: حين يجيب فير زارا عن سؤالها:"كم مرّة رح تنقض حياتي" مجيبا:"كل مرّة بتلاقي حالك إنت في خطر" ، في قوله حين علم بأمر خطوبتها:" أنابعرف إنك مرتبطة بغيري وما راح يتحقق الحلم إللي كنت عمقلك إيّاه وإذا فيوم احتجتي لرفيق اتذكّري إنّو عندك رفيق ما بينساكي وهو مستعد يضحي بحياتو كلّها كرمانك ويعمل المستحيل مشانك"، كما يتضح ذلك في طلبه من **رازا** العناية **بزارا** ردّا لجميل صنيعه مع **زارا** قائلا:" خلّي **زارا** دائما مبسوطة هيك بتكافيني"

عصف الحب **بزارا حياة خان** وأدركت مشاعرها أخيرا لحظة وداعها **لفير** في المحطة :" لثانيتين فقط، عاشت قصة قلبينا ثم مضيت في طريقك وأنا في طريقي" وفي لقائها واجتماعها **بفير** أخيرا بالمحكمة:" لكن في قلبي شعلة الحب كانت تشتعل من أجلك، من أجلك فقط"، ورغم تحقيقها حلم جدّتها إلاّ أنها بدت كئيبة شاردة الفكر بل منها أضحت مهووسة بذكريات الماضي القريب في أغنية أدرجها المخرج:"انظري عزيزتي المسافات تتلاشى، أنا هنا، هنا، هناوهنا...وراء كل الحدود والعوائق، أنا هنا ، هنا، هناوهنا...لماذا أنت متفاجئة من هذه الذبذبات لأنني صوت قلبك...اسمعي إن أمكنك سماع إيقاع نبضات قلبك أنا هنا، هنا، هناوهنا...أنا الوحيد الآن الموجود في أفكارك، أنا في جميع أسئلتك وإجاباتك...". ويمكن للمشاهد استجداء هذه المشاعر من خلال مجموعة من المؤشرات الداخلية، منها: حين توجّهت إلى صديقتها **شابو** قائلة:" **شابو** قوليلوي يبعّد عن عيوني أنا بشوفو بكل مكان حوليّا ليكي هو ساكن جوات روحي، قوليلو يبعّد عنّي قوليلو يخلّيني بحالي، بترجاكي **شابو**"، وفي حوار بينها وبين أمها عن إمكانية تضحية الأب بحياته من أجل أمها التي أبدت عدم تأكدها من ذلك وأن الحب وهم من نسج الشعر والحكايا :" أنا بعرف شاب فيه كل المواصفات اللي بحبها قلّي إنّو مستعد يضحي بحياتو كلّها كرماني ويعمل المستحيل مشاني... شاب إذا اطّلعتي بعيونو تعرفي إنّو ما بكذّب وكلماتو كلّها صدق، وهو مستعد يتخلّى عن كل شيء ويضحي بحياتو مشاني، ما بهمّو إذا كنت هندية أو باكستانية.." تجلّدت الأم من ردّ ابنتها خوفا ممّا حدث بينهما فأجابتها **زارا**:" هو ما لمسني حتّى إمّي ...بس أنا عطيت قلبي للشاب إللي حبيتو" ، وفي لقائها الأخير مع **فير** قائلة:" ,,,صار هالشيء بسبب غلطة سخيفة من عندي وعدت حالي إنّي ما بنهار بالمرّة بس ما قدرت امسك حالي امبارح لما شفتك ... ."أما المؤشرات الخارجية : لما طلبت منه المشاركة في تقديم الطقوس الأخيرة لجدّتها :" صدّقني أنا ما كنت بعمل هالشي لولاك، لهيك بدّي إياك تشاركني هذه الطقوس الأخيرة مشان يكون بينك وبين جدتي رابط...، في قول

مريم حياة خان طالبة من **فير** اقناع ابنته بنسيانه:" أنا اسمي **مريم حياة خان** ...أمّها **لزارا** بس يمكن هلّأ فقدت الحق أنّو ناديها بنتي لأنها صارت ملكك...".ويستدل على ذلك في رواية **شابو** لتوالي الأحداث بعد سجن **فير** لسامية المحامية:" ...لما سمعت **زارا** بخبر انقلاب الباص ووفاة **فير** لغت العرس وقررت تجي تساعد **باوجي** وتحقق حلم **فير**، قررت تعيش وتموت بهذا المكان..." وكذلك على لسان **فير** في المحكمة:"أنا قضيت 22سنة بالسجن مشان ما تتوسخ سمعتها، مشان تعيش مرتاحة وسعيدة بحياتها، وهي كانت عايشة عند أهلي وناسي...".

ثانيا: الحزن:

ورد في لسان العرب أن الحزن:"هو نقيض الفرح خلاف السرور، قال تعالى :"وقالوا الحمد لله الذي أذهب عنّا الحزن"، وقالوا الحزن هم الغذاء والعشاء، وقيل: هو كل ما يحزن من حزن معاش أو حزن عذاب أو حزن موت" [19]. تتبدى هذه العاطفة في محطات متفاوتة من الفيلم؛ في بدايته حيث أدرج المخرج مقطوعة شعرية على لسان **فير**:"... أغصان الذاكرة أزهرت براعم لاتحصى، مرت صامدة في الماضي ولم تسمع الاستفاقة نصفها كان نائما زنصفها كان مستيقظا، بينما كان تتدفق موجة تلوى الاخرى كانت كأنها حياة جديدة ولكنها نفسها نتلاقى ونفترق والوقت يمضي كالجدول الذي يجري متدفقا وهو...آه إنها براعم الماضي"، وحين علم **فير** بخطبة **زارا**:" إنت غلطتي غلطة كبيرة يا **زارا** أنا شاب بسيط كتير بحكي بصراحة وبتفهم كل الأمور هاي أول مرة بنحط بهيك موقف بحياتي وبفكر بها الطريقة....بس لما وصلنا لهون بصراحة أنا تفاجأت بكتير شغلات طلع كلّو مجلّد حلم مو أكتر" ، في ردّه على **رازا** الذي نبهه أنه يتحدث عن خطيبته:" الحقيقة أنا ما بعنيلها شيء بنوب ولا شيء بس إنت هلّأ أكيد **لزارا** كل شيء"، عند لقائه واجتماعه **بزارا** في المحكمة:" لقد عشت كل هذه الأيام من أجلك مع دموعي المنهمرة"

تسلّل الحزن إلى **زارا** فبدت كئيبة حزينة خاصة بإعلان موعد زفافها، نستدل على ذلك في قول أبيها وهو ينصحها ويذكّرها بأهمية زواجها من **رازا** :" صار لي زمان ما شفت هالغمّازات الحلوين والخدود الحمر، بس ديري بالك لا تكوني نسيتوهن بالهند بنتي"، في موضع آخر وهي تودع **فير** قائلة:" ليش الزمن بيعمل فينا هيك، بحياتي ما سويت شيء غلط..."، كما تتضح معالم هذه العاطفة في أغنية أدرجها المخرج على لسان **زارا** أثناء احتفالات زفافها:" لا تسأل ما هي شكواي، لما منحت هذه التعاسة...ما نوع العالم الذي نعيش فيه، حيث الأحزان ترتدي فيه قناع السعادة"

ثالثا:القلق والحيرة:

يتجلّى هذا الهوى حين أدرك كلا البطلين مشاعره الصادقة واستحالة اجتماعهما مجسّدة في مجموعة من التساؤلات أدرج بعضها في المقطوعة الشعرية التي تصدرت بداية الفيلم على لسان فير:" ...يتساءل قلبي: ماذا سيحدث اليوم؟ لماذا ضوء القمر ينير ليالينا ويداعب مشاعرنا ويواسينا في حزننا؟ في أيّ اتّجاه ستذهب بنا هذه الحياة؟ بم تنبّئ هذه الحياة؟" . والبعض الآخر ورد في مواضع متعددة من الفيلم هي أغان على لسان **فير** و**زارا**: "**فير**:" هل كنت أنت فعلا أم كان شعاع شمس مضيئا"**زارا**:"هل كنت أنت أم كان برعما يتفتح" **فير**:" هل كنت أنت أ م كانت تلك رياح أحلامي؟" **زارا**:" هل كنت أنت أم كان ذلك غيمة من السعادة "، **فير**:" هل كنت أنت أو كانت رياح فوّاحة" **زارا**:" هل كنت أنت أو كانت ألوان في كل مكان"، في موضع آخر فير يطلب وعدا من **زارا** بأن:" ...بس توعديني تكوني مبسوطة كتير بحياتك، حبنا ما راح يضعف أبدا، ما راح تكوني صغيرة بعين حدى، رح تشرفي عائلتك؛ لما تكوني زوجة منيحة، وأنا كمان رح حقق حلم باوجي وكمّل مسيرتو بالقرية"، وفي اعلامه **لزارا** بضرورة الفراق تلبية لرغبة الام مع حيرته وعدم اقتناعه بالامر:" غذا بتعقدي إنّي بتخذ القرار الغلط، قوليلي هاذ الشيء لأنّو ما في حدى بيمنعني آخذك معي للهند..."

رابعا:الخضوع :

تستشف هذه العاطفة حين يضطر كلا الحبيبين للخضوع للأمر الواقع والرضا بقرار زواجها من **رازا** وابتعادها عن **فير** وبمساندته هو نفسه حرصا على سمعة عائلة **جهنغير حياة خان** و**فاخير لاهور** الاسم المرتبط بالاحترام والقوم والمجد الدئم، وذلك في الملفوظات الآتية: لما همّت **مريم حياة خان** طالبة المساندة من **فير** فأجابها:" ...لا تخافي أبدا لأنّو زارا راح تتزوج الشاب المناسب يلّي اخترتوه، أنا بنفسي راح اقنع **زارا**، وانتي جهّزي للعرس، إحنا لازم نضحي مشان حياة أبوها"، وفي توجه **زارا** لأبيها طالبة الصفح والعفو ومبدية الرضا بقرار زواجها:" اجيت قلك أنّو اليوم عرسي، يعني ما راح تسلّمني لعريسي، وتحط إديدك على راسي مشان تباركني". وفي موضع آخر يخضع **فير** لخطة **رازا** الشريرة القاضية بحبسة حين وقّع الأوراق دليل ذلك ما ورد على لسان **فير** وهو يروي القصة لـ**سامية** :" سافرت بالباص من **لاهور** واتعرّض لحادث أودى بحياة جميع الركاب، وكان اسمي بلائحة الركاب...بالهند **فير سينغ** ميّت وبالباكستان ما في دليل إنّو سافر هويته الوحيدة هي السجين رقم **786**"

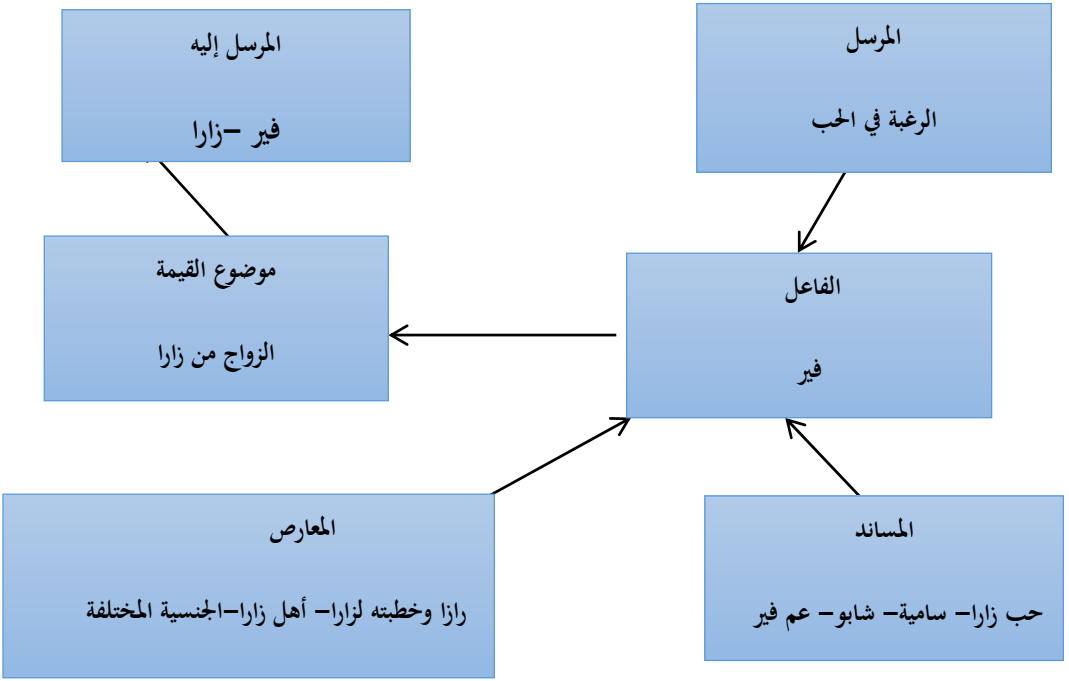
خامسا:الوفاء والإخلاص:

قصة حب **فير** و**زارا** بريئة شفافة حساسة صادقة لأبعد الحدود، فهذا **فير** يجنح للحفاظ على سمعة عائلة حبيبته من العار ويرضى بالسجن وهذه **زارا** تلغي العرس وتسافر إلى باكستان بعد سماعها خبر وفاته لمساندة أبوي **فير** وتحقيق حلمه وتكملة مسيرة **باوجي** في القرية، نستدل على ذلك في مواضع مختلفة من الفيلم: قول **سامية** لـ**شابو** لما روت ماجرى بعد حبس **فير**: " شو طينة هالشابين **شابو**؟، هنيك **فير** قضى **22**سنة من حياتو بالحبس مشان يحافظ على شرف **زارا**، و**زارا** ضحّت بـ**22**سنة من حياتها وهي قاعدة بعيدة عن كل ذكرياتها وقعدت هون مشان تحقق حلم حبيبها **فير**. مو معقول هالقصة وظروفها أديش عظماء هالشخصين، أكيد هنّا ما بيتكرّروا..."، وعلى لسان **فير** :" ...أنا السجين رقم **786** اطّلعت من وراء حديد السجن عطول بشوف زارا قدّامي ملتفّة بألوان قريتي، هي نسيت كل أحلامها بس مشان تحقق أحلامي هي تركت أهلها وناسها هون وراحت مشان تساعد أهلي وناسي...، أنا قضيت **22**سنة بالسجن مشان ما تتوسخ سمعتها مشان تعيش مرتاحة بحياتها...". وفي موقف آخر يتعلّق برغبة سامية الملحة في الدفاع عن الإنسان واثبات حقوق المرأة بباكستان تكملة لمشوار الأب المهني، وكذارغبة **باوجي** الملحة في تطوير القرية ووصيته لـ**فير** بتكملة المسيرة، تبدو هذه المواقف طبيعية لأنّها رغبات تتعلق بأشخاص من العائلة لكن فيما يخص وفاء واخلاص كلا الحبيبين لايفسّره سوى الحب...

2-البرامج السردية للفيلم:

عمد البحث إلى استقصاء ملامح البرامج السردية المسيّرة للفيلم قصد التفصيل في القص وتبيان معالمها بتوضيح علاقة الشخصيات ببعضها البعض، وليتسنى استجداء الأهواء المتعلقة بهذه العلاقات، يبدو جليّا أن للفيلم برنامج رئيسي متعلق بقصة حب **فير** و**زارا** وزواجهما، وأربع برامج سردية ملحقة: الأول: يخص **زارا** ومهمة تحقيق حلم الجدة، الثاني: يخص **رازا** وزواجه من **زارا** لتحقيق السلطة والجاه، الثالث: يتعلق بالمحامية **سامية** وتحقيق حلم الأب في اثبات مكانة المرأة بباكستان والدفاع عن حقوق الإنسان، والرابع متعلق بالمخرج: الحب الحقيقي لا تقيّده الحدود ولا المسافات، الإنسانية العدل المساواة الحرية قيم لا وطن لها وحق للجميع.

البرنامج السردي الرئيسي للفيلم:



النموذج العاملي باعتباره نسقا:

1– المرسل/المرسل إليه (محور الإبلاغ): دور المرسل (الحب الذي تمكّن من فير وزارا) هو إقناع العامل الذات " أنا ما بعرف شو هو الحب، بس يمكن بتمنى من كل قلبي أنّو عيون زارا ما تدمع أبدا، إن شاء الله تبقى على طول بتضحك وإذا كنت إنت بتسمي هذا حب فهذا هو الحب" " لكن في قلبي شعلة الحب كانت تشتعل من أجلك، من أجلك فقط"، أما المرسل إليه (فير وزارا) فهو يشكل العامل المستفيد من الموضوع (اللقاء فالزواج)، ولهذا فإن محفله يكون في النهاية.

2– الذات/الموضوع (محور الرغبة): يشكل هذا الزوج قطب الرّحى في النموذج العاملي، إنّه يشكل محور الرغبة أي أن الذات (فير) يرغب في موضوع القيمة (الزواج من زارا) "...كان طول الوقت عمفكّر كيف يمكن أقدر امنعك من السفر وخلّيكي عنّا وقلّك إنّي معجب فيكي كتير، وإذا كان ما عندك مانع أنا كان بدّي نتزوج ونعيش سوا..."، ويكون هذا بعد إقناع العامل الذات من قبل العامل المعارض.

3- المساعد/المعارض (يشكل مقولة الصراع): نجد أن لأحداث هذا الفيلم كحكاية مرتبطة بنوعيتها، فإذا كان المعارض المحتمل (خطبة زارا كتحالف بين عائلة زارا ورازا) "...بس هلّأ لأنّو أبو رازا بجنبي أكيد راح أوصل لشيء اللي بدّي إيّاه بعد كام يوم راح تصيري عندهن بالبت بدّي إياكي ترفعي راسنا فوق...إنتي صلة الوصل الوحيدة اللي راح تقوّي العلاقة بينا وبينهم بنتي"، على لسان والد رازا: " ست مريم هالزواج مو مجرد رابط بين رازا وزارا في تحالف كبير وراء هالموضوع على هذا الأساس راح تتوقف حياة زوجك وحياة ومستقبل رازا كمان..."، فإن مجرد اقتناع الأب بضرورة إلغاء الخطبة والزواج وتقديم مصلحة البنت زارا على مصلحة العائلة السلطة والجاه هي المساندة المرتبطة بكون قيمي مخصوص، وهذا يعني أنه لن يعترض سبيلهما أي شيء لذلك فالمعارض سيبقى في حدود الإمكان لا التحقق. كما يتجلى أن القضاء والقدر حال دون عودة فير للهند وإلا لقي حتفه في حادث الباص.

النموذج العاملي بوصفه إجراءا: إن النموذج العاملي باعتباره نسقا بنية ساكنة ولا يمكن .تحريكها إلا عبر الانطلاق من النسق إلى الإجراء عبر ترسيمة سردية من أربعة مواقع [20]

1-الإيعاز أو التحفيز Manipulation (فعل الفعل): حيث قام المرسل(الحب)بإقناع العامل الذات (فير) بالحصول على موضوع القيمة (اللقاء والزواج من زارا) لكن يتضح في حكاية الفيلم أن هذا الإقناع في حدود الإمكان لا التحقق فبمجرد الوقوع في الحب يعني التنفيذ من دون اقتناع من قبل العامل الذات.

2-القدرة أو الكفاءة Compétence (كينونة الفعل): إن الإقناع والاقتناع ليسا كافيين لتحقيق الرغبة بل لابد من تحقق القدرة التي تعني الشروط الضرورية لتحقيق الإنجاز ، وتتلخص في:

- إرادة الفعل: العامل الذات فاقدة الإرادة لأن الحب يلزم.

- القدرة على الفعل: العامل الذات قادر على ذلك لأنه عانى من عذابات الحب و بلغ به الشوق خاصة بعد معرفته بأحوال زارا المشابهة.

-معرفة الفعل: العامل الذات إلتقى بمن سهل له المهمة وحدوده القيمية تجعله عارفا.

- وجوب الفعل: التنفيذ. هذه الشروط تتطلب برنامجا استعماليا يتوخى الحصول على الموضوع الجيهي المشتمل للقيم الجيهية إنه يرتبط بالبعد الذريعي مادام هو أساس البرنامج الأساس.

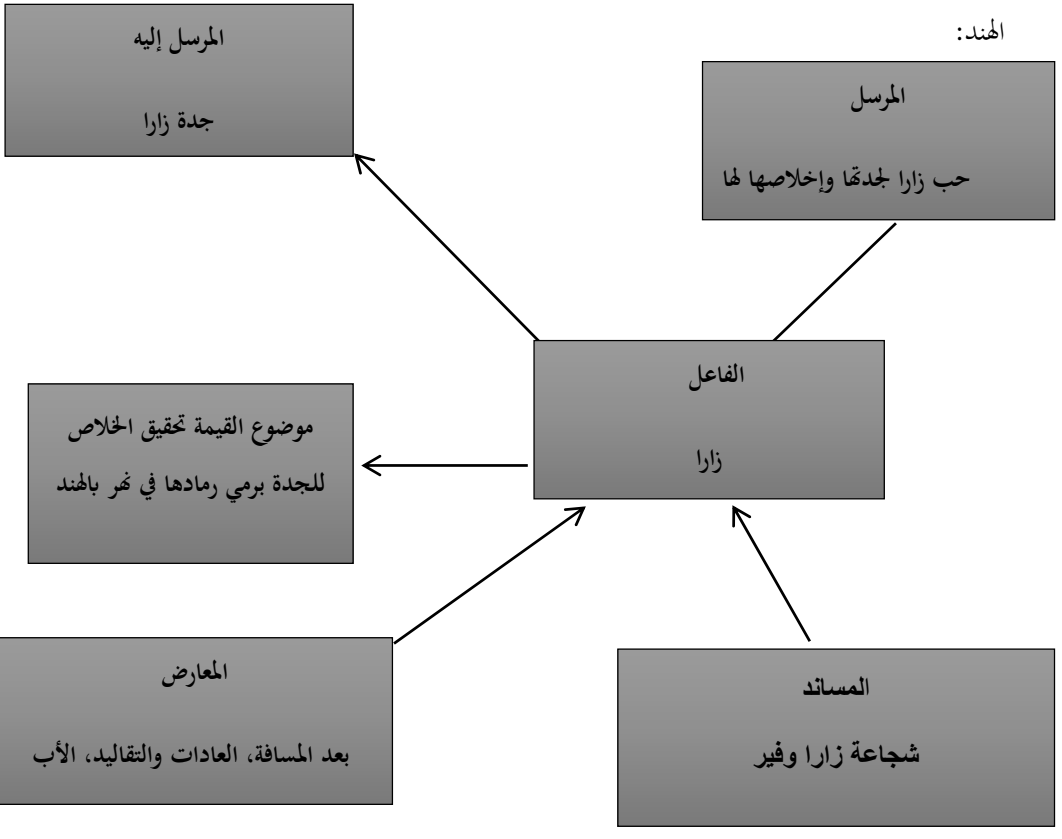
3 -الإنجاز أو الأداء Performance (فعل الكينونة): ويشكل المرحلة الثالثة في الترسيمة السردية؛ والإنجاز هو كل عملية تحقق تحولا لحالة فير "الحقيقة أنا ما بعنيلها شيء بنوب ولاشيء، بس إنت هلّأ أكيد لزارا كل

شيء"، وهذه العملية تقتضي عاملا هو الفاعل الإجرائي(فير) إننا ننتقل مما هو محين إلى ما هو محقق والتحقيق يتطل برنامجا أساسا هدفه الحصول على موضوع القيمة (اللقاء والزواج) غير أن تحقيق الرغبة لا يكون مفروشا بالورود بل إنه خاضع للبنية الجدلية التي تحكم النموذج العاملي إذ نجد برنامجا مضادا يقوم به فاعل إجرائي معارض(خطبة زارا وتحالف العائلتان).

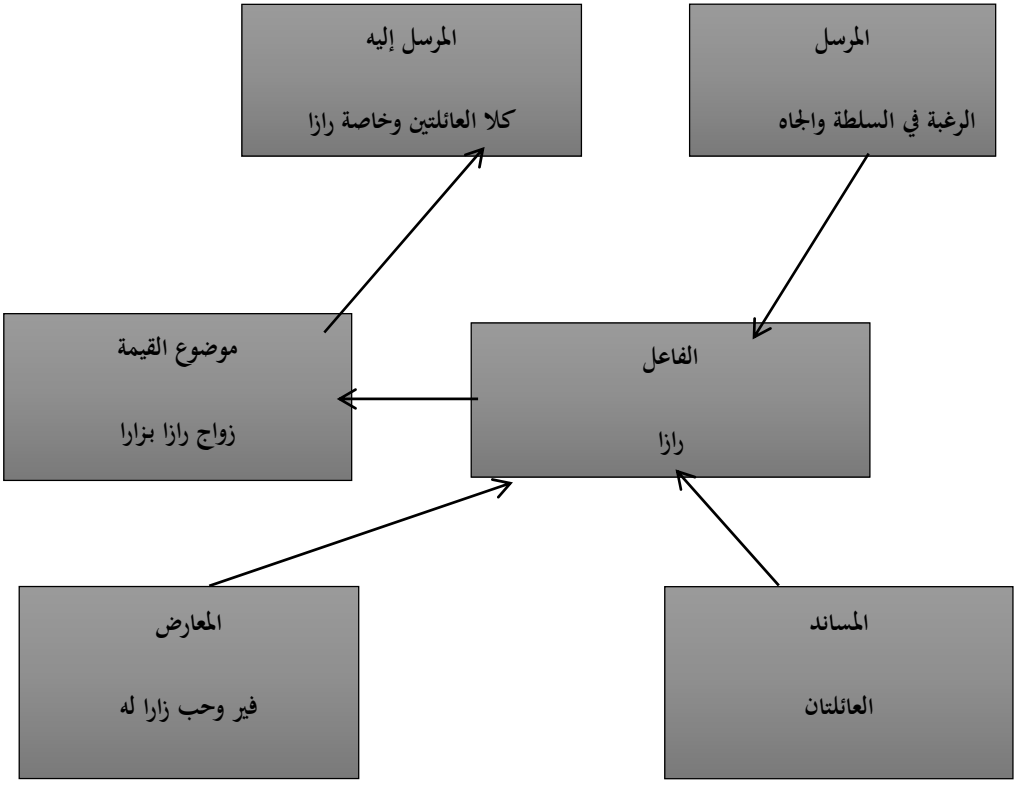
4- الجزاء أو التقويم Retribution (كينونة الكينونة): إنه الحكم على الإنجاز (اقتناع عائلة زارا وإلغاء الزفاف) فإذا كان المرسل هو الذي يحكم على نجاح البرنامج السردي أو فشله ، فإنه هنا في حكاية الفيلم مغيّب مادامت معرفة نجاح البرنامج السردي أمرا مفروغا منها لأن الفاعل الإجرائي حين علم بحب زارا تزوّد بالمعرفة التي أطلعته عليها شابو؛ فكان الجزاء والتحفيز سيان.

النماذج العاملية الملحقة:

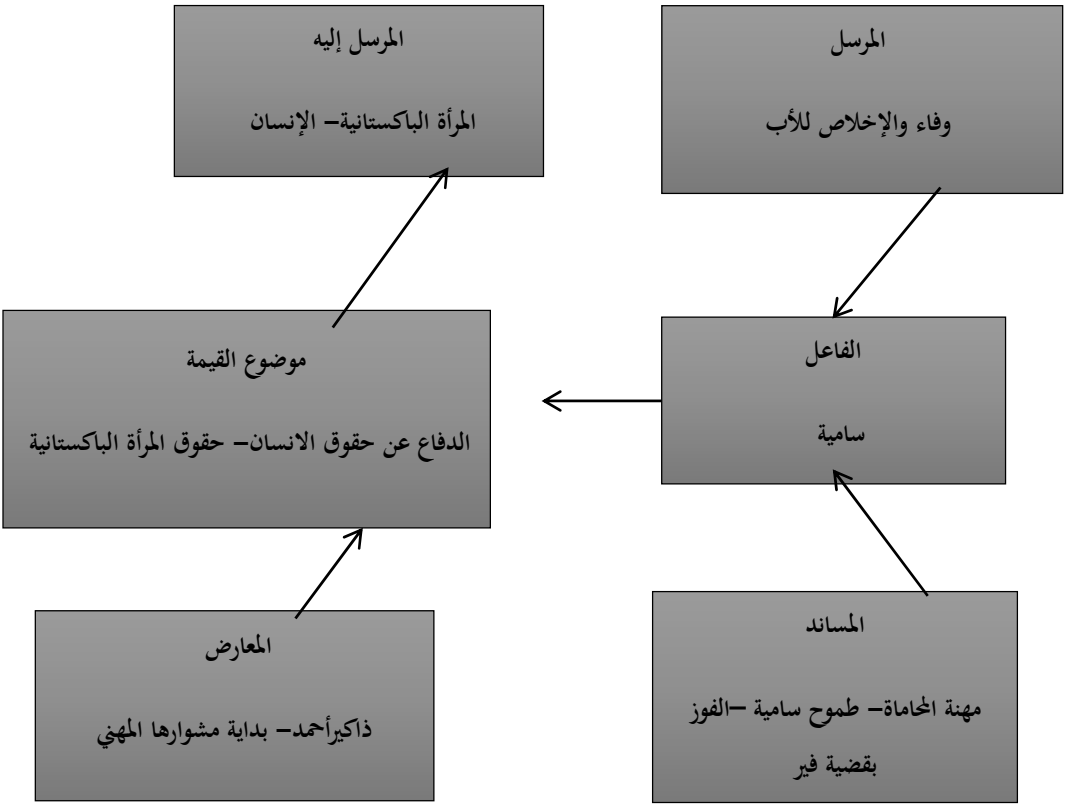
النموذج العاملي للبرنامج السردي الملحق الأول: تلبية رغبة جدة **زارا** وتحقيق خلاصها برمي الرماد بنهر في الهند:



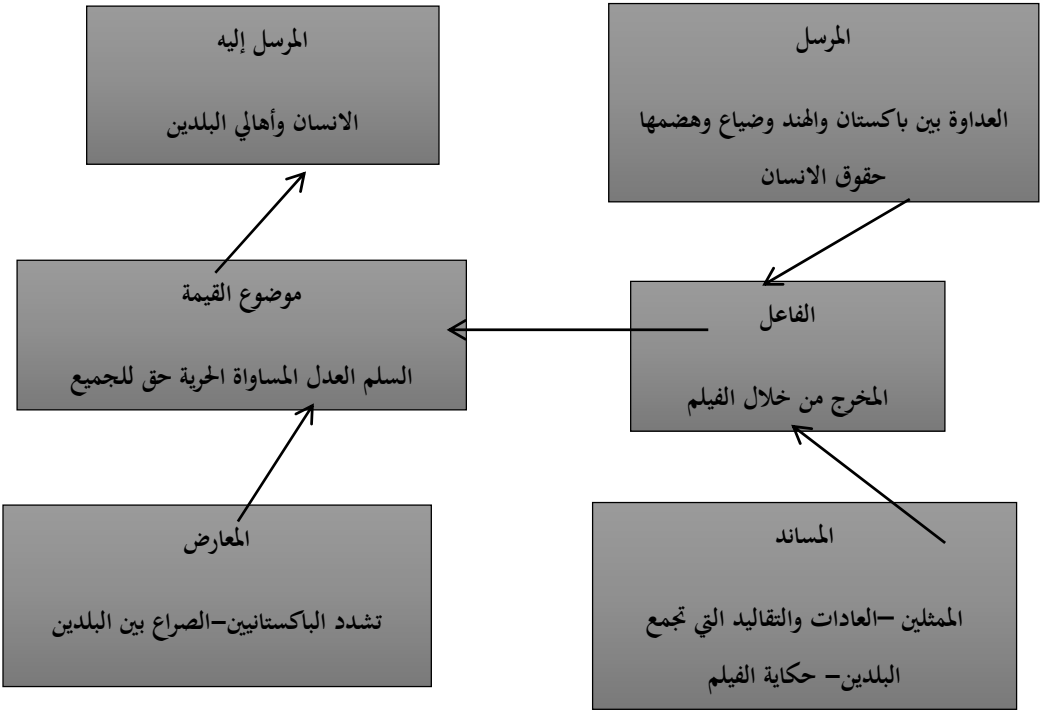
النموذج العاملي للبرنامج السردي الملحق الثاني: زواج رازا شيرازي برازا :



النموذج العاملي للبرنامج السردي الملحق الثالث:سامية وحلم الدفاع عن حقوق الانسان واثبات مكانة المرأة بالهند:



النموذج العاملي للبرنامج السردي الملحق الرابع: الحرية العدل المساواة الانسانية السلم قيم لا وطن لها وحق للجميع.



الأهواء المستجلية من علاقة الشخصيات:

1- الإحترام:

تتراءى هذه العاطفة في تصرفات زارا مع أبوي فير في حين لمست قدمي باوجي طلبا للبركة:" ...بس لازم يطلبو البركة قبل مايودعو أهلهن"، وفي رد فعل فير حين أقبلت مريم حياة خان عليه طالبة منه اقناع زارا بنسيانه زارا:" الأم مو مضطرّة تترجّى ابنها بالمرّة لازم تطلب منّو وتأمروا، دائما كانت زارا بنتك يلّي بتحبيها ورح تبقهيك، وإذا كنت مفكّرة إنّي رح آخذ زارا دون إذن منك..." .

2-اللامبالاة:

"تتحدد اللامبالاة من خلال "عدم الإكتراث المطلق لأيّة مصلحة شخصية" "[21]. تتجلى هذه العاطفة في علاقة زارا برازا ، فهي تعتبره شخص عادي الخطبة هيي الرابط الوحيد بينهما؛ لا تعتبرها دافعا للتغيير من تصرفاتها وارضائه:" أنا ما راح أتغير مشان حدى... هذه شخصيتي وسأبقى كذلك دائما... سواءا كان سعيدا

أو حتى إن لم يكونو سعداء فلن أغيّر أسلوبي...أنا أميرة مشاعري وعقلي ...لماذا عليّ أن أضع حجابا إن وقع الوشاح".

3- الغيرة:

" تشير تعريفاب الغيرة، بشكل مباشر أو غير مباشر، إلى وجود ذات مضادّة تهدّد بالعقاب، أو قامت بذلك.وقد يفسّر أحد أضداده، "الرّجل الطّيب" مثلا، باعتباره" مجاملا"، "مهادنا"، " مسالما"، وهو ما يؤكد الطّابع "القتاليّ" و" الهجومي" للغيور، ويشير إلى وجود غريم في ساحته،...ومن جهة أخرى، فإن الغيور هو قبل كل شيء شخص " متعلّق بشدّة..."،- ومن خلال الإشتقاق ذاته- فهو " يحرص كلّ الحرص على..."."[22]

تتضح هذه العاطفة في موقف رازا خطيب زارا عند وقوع ناظريه على فير إلى جانب زارا في المحطة ؛ إذ توجه إليه قائلا:" أوه إنت مين حضرتك"، وفي ردّه على فير حين طلب منه اسعاد زارا:" إذا سمحت انتبه لكلامك مليح يا أستاذ فير مشان ما آخذ فكرة غلط عنّك أنّو وقعت بحب زارا" وفي موضع آخر:" أستاذ فير بظن عمتحكي على خطيبتي قدّامي، ما بعرف أنا أعتبر هالحكي مدح أو إهانة بس الأحسن ما اعتبروا شيء بنوب بالمرّة" "أوه، شو هالعشق إذا ذكرت اسمها أكيد رح تجيبلها العار، أنت رح ادّمر حالك وحياتك، بس أنا متأكد إنك ما راح تجيب لحبك اللعنة... فيك تتخيل أنّو كل يوم بحياتي رح يكون جحيم مثل نار جهنّم بالنسبة لإلي...وإنت وزارا لاثنين الوحيدين اللي تجرّأت على الحب...".

4- الحقد والحسد:

" الحسد: معروف حسده يحسده، ويحسد حسدا وحسده إذا تمنى أن تتحول إليه نعمته وفضيلته، قال الجوهري: الحسد أن تتمنى زوال نعمة المحسود إليك، يقال حسده يحسده حسود"[23]

أن يحقد رازا على فير فهذا شعور طبيعي خاصة حين أدرك أنه مجبر على زواج من امرأة تحب غيره فحياته معها أشبه بمن يدمن على شراب قاتل "آه يا فير سينغ آه ، شو كنت مفكّر إنّك تجي لهون وتعلن حبكللبنت اللي راح تصير مرتي قدّم الكل وبعدين تروح تاخذها بكل بساطة، وأنا واقف بتفرّج عليكون مشان شوف كل المسرحية اللي بتعملها... أنا يا فير سينغ كنت على وشك أتزوج بنت بتحب شاب تاني غيري وكمان ما فيني اعمل شيء بصراحة...ما فيني أتراجع عن شيء أبدا... أنت هلّأ لازم تختار يا حياة زارا ياحياتك بس مو حياتي أنا... إنت بتاخذ شرف كبير بحبّك"

5- الكره:

" الكره ما أكرهت نفسك عليه، والكره أكرهك غيرك عليه،تقول جئتك كرها وأدخلتني كرها، قال الليث في الكره والكره:" إذا ضمّوا أو حفظوا قالوا :كره، وإذا فتحوا قالوا: كرها، تقول فعلته على كره وهو كره وتقول: فعلته كرها، قال: الكره المكروه"[24].فهو يحيل على كل ما تنبذه النفس الإنسانية وتشمئز منه.

يكّن رازا مشاعر الكره الشديد لفير لأن قصة حبه وزارا ستغير مجرى حياته وتحرمه لا من خطيبته التي يحبها فقط وإنّما من السلطة والجاه والمكانة المرموقة المحصّلة وراء هذا الزواج، يتجلى ذلك في تخطيطه لحبس فير دون علم أحد:" طول ما إنت قاعد وساكت بين حيطان السجن الأربعة تأكّد إنّو حياة زارا رح تكون جنة...بس باللحظة اللي رح تحكي فيها شيء وقتها رح تكون حياتها كئيبة وفضيعة مثل نار جهنّم" ثم يستطرد قائلا:" نحن أتلفنا هوية فير سينغ كل هذا الشيء مشان تعطي زارا حياة جديدة..."

6- الندم والحسرة:

أدرك جهنغير والد زارا ومريم حياة خان أم زارا الندم وعصفت مشاعر الحسرة بهما؛ لأنّهما يعلمان أن زواج ابنتهما الوحيدة المقرّر من زارا بمثابة انتحار بطيء تحقيقا للمنفعة العامة، ربما هي مشاعر الأبوّة والأمومة المسيقظة أخيرا لكن دون إمكانية العدول عن ذلك؛ يستشف ذلك من خلال طلب أب زارا الصفح من ابنته:" بترجاكي تسامحيني يا بنتي أنا ما بعرف إذا كان هذا الشيء واجب ولازم اعملو". بينما تنحو الأم مريم حياة خان خطوة أخرى نحو فير قائلة:"ليك هالشريطة مقدسة رح تحميك من كل خطر... بعرف أنّو ديني ما يسمحلي اعمل هالشيء بس أنا كل يوم رح صلّي مشان يوهبلك زارا بكل ميلاد.."

7-الحماس:

يقال إنّه" نشاط حيويّ لخدمة شخص أو قضيّة نذر لها لإنسان حياته"[25]. تتجلى هذه العاطفة بقوة في موقف المحامية سامية صدّيقي ونضالها المستميت في سبيل تحقيق واثبات قيم ومبادئ انسانيّة ساميّة ورثتها عن والدها، نستدل على ذلك في الآتي: " ...بابا بوعدك إني ما رح إجي لقبرك وحط ورد لحتى اثبت وجودي وحقق حلمك"، ردّها على الضابط العسكري الذي حاول كبح عزيمتها:" الحرية حق لكل شخص ...لهيك خليك بشغلك وخليني بشغلي.."، وكذلك في ردّها على ذاكير أحمد- ممثل النيابة العامة- الذي رفض مساندتها في قضية السجين الهندي فير سينغ: "...لأنّك بدّك اطّلع مجرم وفق مبادئي هذا غلط,,,إنت بتقاتل مشان تفوز، وأنا بقاتل مشان الحقيقة والعدالة " ، " سامحني أستاذ نسيت لوهلة إنّك كنت شبه إنسان، أنا جيت

لهون مشان نتناقش إذا كان فيه احتمال ولو ضعيف إنّك تعطيه الحرية دون محاكمة، لهيك رح نتلاقى بالمحكمة، حضّر حالك مشان تخسر قضيّتك الأولى، لأنّو السجين رقم 786رح يطلع، لا إنت ولا باكستان رح توقفني"

8-السخرية والتهكم:

تبدو ملامح هذا العزى في نظرة المجتمع الباكستاني للمرأة وواجباتها وقدراتها، خاصة في حوار ضابط السجن مع زميله كريم خان ساخرا من عمل سامية كمحامية ومستفزّا لها ، الضابط :" كريم خان هات قلّي لشوف شو بتعرف تطبخ مليح؟ . كريم خان: " ما بعرف أطبخ ، بس مرتي هي اللي بتطبخ", الضابط:" بس أحسنلك تتعلّم من هلّأ، لأنّو نسوان هالأيّام صاروا يشتغلوا شغل لرجال ، وما بتعرف إمتى بينكتب عليك تنام جوعان ومعدتك فاضية"، كما يستشف ذلك من قول ذاكير أحمد للمحامية سامية:" أنا تجاهلت عمرك وتجاهلت خبرتك وكمان حتّى حقيقة إنّك امرأة وعطيتك القضية، بس إنتي رميتي القضية وطلعتي من المكتب".

الإحالات

(1) Ferdinand de Saussure: Coures de linguistique generale,68 éditions Talantikit, Bejaî,2002,p22.

(2) ميشال آ ريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانييه وجوزيف كورتيس: السيميائية أصولها وقواعدها، تر:رشيد بن مالك، مر وتق: عوالدين المناصرة، منشورات لإختلاف، الجزائر، 2002، ص 21.

(3) ينظر:قدور عبد الله ثاني:سيميائية الصورة : مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع،2005، ص76.

(4) Groupe d'entrevernes :Analyse sémiotiques des textes , 6éd , PUL,1979,p7.

(5) Voir : A . J.Greimas : Sémantique structurale ,Larousse,Paris,1966

وعبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 38.

(6) موسى ربابعة: آليات التأويل السيميائي، دار الآفاق، الكويت،ط1، 2011، ص56.

(7) Groupe d'entrevernes ,p8 .

(8) Ibid ,p9.

(9) ينظر:هايدي توبل: المبادئ التي كان غريماس يبني عليها السيميائية والنتائج المنهجية التي نجمت عنها، السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي السادس ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 18-19-20 أفريل 2011، ص46.

(10) ينظر:هايدي توبل: المبادئ التي كان غريماس يبني عليها السيميائية والنتائج المنهجية التي نجمت عنها، مرجع سابق، ص46.

(11) ألجيردا جوليان غريماس وجاك فونتني: سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النّفس، تر وتق: السعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتّحدة،بيروت،ط1، 2010، ص9.

(12) ينظر:محمد الداهي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1 ، ص 34.

(13) محمد الداهي: سيميائية الكلام، ص35.

(14) فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: السعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، ،ط1999،1،ص21.

(15) محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري،إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 1985، ص152.

(16) عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط2002،1، ص155.

(17) جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر:جمال حضري،مطبعة الجسور، وجدة، ط1، 2007، ص 125.

(18) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت)،ج4، باب الحاء، ص6.

(19) ابن منظور: لسان العرب، باب الحاء، ص111.

(20) J.Courtess : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Ed Hachette, Paris, 1976,p 120.

(21) ألجيردا .ج,غريماس وجاك فونتني: سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: السعيد بنكراد،دارالكتاب الجديد المتّحدة، بيروت،2010،ط1، ص179.

(22) المرجع نفسه، ص237.

(23) ابن منظور: لسان العرب، ج4، باب الحاء، ص115.

(24) ابن منظور: لسان العرب، مج13، ص57.

(25) ألجيردا .ج. غريماس وجاك فونتني: سيميائيات الأهواء، تر: السعيد بنكراد، ص250.