



الدلائل النسوية في الأغنية العربية المعاصرة: دراسة تحليلية للخطاب والجندر

أحمد سمير حماد*

الملخص

تقوم هذه الدراسة على تتبع الدلائل النسوية، التي تعني إشارات التعبير عن الفكر النسوي في الأغاني الرائجة عبر وسائل الإعلام بالتطبيق على منصة YouTube، وتوظف الدراسة النظرية النسوية ونظرية الأدوار الاجتماعية إطاراً نظرياً، بينما تقوم في الجانب المنهجي باعتماد المنهج المختلط عبر تطبيق أسلوب التثليث المتزامن لجمع وتحليل البيانات الكمية والكيفية، وتوظف أدوات تحليل الخطاب النقدي بأبعاده التطورية والنصية والسياقية وكذلك تحليل الأطر والاستدلالات، مع تطبيق التحليل الأيديولوجي باستخدام مربع فان دايك لفهم علاقات الهيمنة والسلطة، إضافة إلى تحليل الأدوار الاجتماعية من منظور جنسوي، إلى جانب تحليل المحتوى لجمع البيانات الكمية الوصفية الضرورية. وتمثلت عينة الدراسة في ٨٤ أغنية عربية في الفترة من ٢٠١١ حتى منتصف ٢٠٢٣ بشرط تجاوز عدد المشاهدات مليون مشاهدة حداً أدنى، وأسفرت النتائج عن تأكيد تطور الدلائل النسوية من مجرد التعبير عن الشكوى من التمييز أو التعنيف إلى المقاومة وتأكيد الحق في المساواة والاستقلالية، وصولاً إلى تأكيد الهيمنة والتفوق على الرجل، كذلك تطورت السياقات النفسية من الاستسلام مروراً بالمقاومة والصراع وانتهاءً بالزهو بالنفس واحتقار الرجل، ولم تستدع هذه الدلائل وجود خطاب نسوي متماسك معبر عن نظرية نسوية واضحة، كما لم تطرح أدواراً جنسوية جديدة للرجل والمرأة في المجتمع، بل طرحت أدواراً مختلفة في إطار العلاقة بين الرجل والمرأة تتغير فيها موازين القوى فيما بينهما.

مقدمة

تقوم هذه الدراسة على تتبع الدلائل النسوية التي تعني إشارات التعبير عن الفكر النسوي في الأغاني الرائجة عبر وسائل الإعلام بالقياس على منصة YouTube، فالدراسة لا تعتمد

* أستاذ مساعد، قسم الإذاعة والتلفزيون، كلية الإعلام، جامعة الأزهر بالقاهرة/ أستاذ مشارك، كلية الإعلام والاتصال، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض.



على تحليل الأغنية التي تعبر عن نفسها بأنها (نسوية) لا سيما أن أغلب الأغاني الموسومة بذلك تصدر من حركة فنية تعتمد بالأساس على الموسيقى البديلة^(١) التي تحمل خصائص محددة، وتخطب جمهوراً ذا ذائقة معينة، بينما الأغاني الرائجة التي تصدر عن المسار العام للأغاني العربية ذات جمهور عام وتصدر عن المجتمع الفني الطبيعي الذي يتسم بالشهرة والذويع والتأثير؛ ومن هذا المنطلق فإن التعبير الصارخ عن الفكر النسوي واتباع أجندة الحركة النسوية في العالم العربي قلما يرتبط بتأثير كبير على الجمهور العام ووجدانه وسلوكه، بينما تضمنين الأغاني الرائجة عبر منصات التواصل الاجتماعي ووسائل الإعلام التقليدية والرقمية لدلائل معبرة عن الفكر النسوي تكون أكثر تأثيراً وأهمية، ولا تسعى الدراسة في هذا الإطار إلى مناقشة الفكر النسوي من منظور قيمي أو أخلاقي أو اجتماعي أو ديني، وإنما تقوم على أن انتشار الدلائل النسوية في الأغاني النسائية العربية يؤثر على نحو ما في تبني المنظور النسوي بطريقة غير مباشرة لدى الجمهور، وتركز هذه الدراسة على تتبع هذه الدلائل وتحليلها على عدة مستويات تحليلية، وصولاً إلى تحديد تطور هذه الدلائل زمنياً وفكرياً وارتباط ذلك برسم صورة المرأة لنفسها والرجل والمجتمع، وطبيعة الأدوار الجندرية والاجتماعية التي تعكسها المناظير المعبر عنها عبر هذه الدلائل.

وتعد الأغنية إحدى أشكال التعبير بالكلمات والأداء التي تبث عبر وسائل الإعلام لا سيما مع تطور المنصات الرقمية والتي أثرت في عمليات إنتاج وتوزيع الأغاني بشكل كبير وزادت من إتاحتها وانتشارها وتكرارها، وعلى الجانب المقابل، فإن الفكر النسوي يشهد تصاعداً في الواقع الاجتماعي مما يُظهر تمثيلات كثيرة له، وصارت المناظير النسوية تؤثر في العلاقات الاجتماعية بشكل واضح، وقد أثر كل من الأغنية والنسوية في الآخر على نحو متشابك، وصار من الضرورات العلمية تتبع الأغاني النسائية العربية على مدى زمني مناسب لتحديد الدلائل النسوية في هذه الأغنيات، وتحديد ما إذا كانت في تطورها تصل لتمثل خطاباً نسوياً متماسكاً، أم تقتصر على الإشارات الواردة في الكلمات والأداء، مع ربط ذلك بالسياقات الثقافية والاجتماعية الواردة في الأغاني، وهل استطاعت هذه الأغنيات تقديم هوية جديدة للمرأة من منظور جندي أم لا زالت تدور في ظل الأدوار الاجتماعية المتعارف عليها.

الدراسات السابقة

يمكن تقسيم اتجاهات الدراسات السابقة إلى اتجاهين رئيسيين؛ هما:

(١) مثل أغاني دينا الوديدي، ويسرا الهواري، وتريز سليمان، وعزيرة إبراهيم، وبعض الفرق الموسيقية ولم تكسر أي أغنية نسوية منهم حاجز المليون مشاهدة بل تراوحت أغلب المشاهدات في مساحات أقل من ١٠٠ ألف مشاهدة فقط. مما يشير إلى ضعف الانتشار الكبير لها.



دراسات تناولت الخطاب النسوي في الموسيقى والغناء :

حيث أثبتت بعض الدراسات تأثير المحتوى النسوي في الموسيقى وارتباطه بأدوار المرأة في المجتمع، مثل دراسة Rahayu, Emerson, and Sittiprapaporn (2021) التي أكدت وجود الخطاب النسوي وارتباطه بالشخصية الواقعية للمرأة في جاوة بإندونيسيا، ودراسة Kim (2020) التي أكدت انتشار النسوية في أغاني الراب الكورية وارتباطها بأدوار المرأة ضمن السياقات العالمية، كذلك دراسة Webster-Kogan (2013) التي ربطت بين الأغاني الإثيوبية النسوية في المهجر مع فكرة الشتات والعودة للوطن، ليظل التعبير الأنثوي الواضح في الأغاني مرتبطاً بأبعاد جسدية أكثر منها أدواراً اجتماعية، والأمر نفسه تقريباً يتجلى في دراسة Pillai (2019) حيث تدرس تأثير الثقافة الهندية الأم على التعبير النسوي في الموسيقى لدى الأميركيين من أصول إندي-كاريبية، وتعد المرأة مبدعة في الثقافة الهندية، وكيف انعكس هذا التبجيل في هذه الأغاني رغم الصعوبات التي شابت هذا الاستدعاء لخصائص المرأة المبدعة في هذه الثقافة ضمن سياق الثقافة الأميركية الطاغية. وتستدعي كذلك دراسة Liska (2021) فكرة النسوية الروحية المستمدة من حضارات أميركا اللاتينية وانعكاساتها على الموسيقى الشعبية في اللغة الشعرية والمحتوى الموضوعي والتكوين السمعي والأدائي للأغنيات، وارتباطها بإحياء المعاني المتعلقة برفاهية المرأة وتوازن الطاقة الأنثوية وقوى المرأة التي أسكتها النظام الأبوي.

كما تتبعت Haynes (2018) التعبير عن القضايا النسوية في الغناء الريفي خلال فترة التسعينيات في أغاني ريبا ماكنتاير ودوللي بارتون وديكسي تشيكس، معتمدة على التحليل التاريخي والثقافي، وأثبتت حضور القضايا النسوية المتعلقة بالمساواة والاستقلالية فيما أسمته الباحثة النسوية الجبلية.

دراسات تناولت الموسيقى النسوية وقضايا الجندر

تأتي دراسة Feo and Lundstedt (2020) لتشير إلى تحول الغناء النسوي إلى مسار عام في الأغاني الرائجة في السويد والدنمارك، وتؤكد أن هذه المساحة التجارية وظفت النسوية النيوليبرالية ومعطياتها ضمن الأغاني مستفيدة من التوجه النسوي الشعبي، ومؤكدة الارتباط بالطرح النسوي التجاري الذي يربط القضايا النسوية بمكاسب تجارية عبر تسويق الطروحات النسوية وليس عن طريق تبنيها والتعبير عنها.

بينما تشير دراسة Peruzzo (2019) إلى تركيز الأغاني النسوية الأكثر شهرة بالتطبيق على أغاني بيونسيه على قضايا الطبقة والمهنة والعرق والتوجه الجنسي، وأن المرأة يتم تقديرها حسب جمالها، واعتبارات المظهر والملاءمة البصرية، في الوقت الذي أشارت فيه الباحثة إلى تجارب لأغانٍ نسوية تناولت قضايا النساء اللاتي يمتهنّ الدعارة وقضايا التحول الجنسي.



في الوقت الذي تنتبع دراسة Kim (2019) الخطاب النسوي في الموسيقى الشعبية الكورية الجنوبية، وكيفية تعزيزها للخطاب النسوي النيوليبرالي، وعالجت أغنيات أهم الفرق الكورية، واستنتجت أن الأغاني قامت بهذا التعزيز القائم على تصعيد الشعور بالهيمنة الأنثوية، ولكن مع استخدام آليات خطابية لا زالت ترتبط بمفهوم السلطة الأبوية في تناقض واضح لجوهر الطرح النسوي النيوليبرالي.

وفي سياق قريب، تناولت Hains (2014) فكرة النسوية السلعية، وهي المتمركزة حول إثبات قوة الفتاة من خلال الموسيقى؛ مما يزيد تسويق الفتيات في المجتمع بصفتهن قوى عمل أو حتى قوى جريمة، واعتمدت الباحثة على مقابلات الجمهور ممن تعرضن لأغنيات فريق سبايس جيرلز الذي كان يعزز هذه الصورة، وأثبتت الدراسة أن هذه الأغاني قد أثرت بشكل كبير على تجاربهن الحياتية، وشكلت تصوراتهن للمجتمع.

كما ركزت دراسة Jo (2007) على قضية ترتبط بالقيادة؛ حيث قام الباحث بسؤال الناشطات في المجال النسوي عن يعدنهم قادة خارج نطاق مجتمعاتهن الخاصة، وعند سؤالهن عن يمثلن النسوية المعاصرة يحدد الكثير منهن الأيقونات الموسيقية المعروفة باعتبارها كذلك، وهو ما يؤكد تأثير الموسيقى البالغ في تشكيل الشخصية النسوية لدى الناشطين، ومن جانب آخر يشير إلى ضعف عملية تشكيل القادة في الحراك النسوي.

تعقيب على الدراسات السابقة

يلاحظ شيوع تركيز الدراسات على مساحات مناطقية أو أشكال موسيقية محددة، وكذلك ربط الأغنية النسوية بالقضايا الجندرية ومراحل تطور الفكر النسوي، واعتماد أغلب الدراسات على عينات عمدية محدودة، وعلى وسائل تحليلية مختلفة للنصوص والموسيقى.

مشكلة الدراسة

تتحصر الدراسات العربية في مجال الخطاب النسوي في مجالات نصية، أو جدالات حوارية، وحتى التي ارتبطت بالفن والموسيقى لم تقدم في الواقع صورة تكاملية لأبعاد الفكر النسوي في الأغنية العربية، وجاء أغلب الإسهامات في هذا الإطار خارج سياق المنظومة الأكاديمية متمثلاً في مقالات صحفية أو نقدية، ولم يتم - على حد علم الباحث - تناول هذا المجال من منظور إعلامي أكاديمي؛ وعليه فإن مشكلة الدراسة تتحدد في: "ضعف الاهتمام البحثي وندرة الدراسات العلمية التي سعت إلى تتبع دلائل الفكر النسوي في الأغنية العربية المعاصرة من منظور إعلامي أو أكاديمي، أو باعتبار الأغنية في انتشارها تمثل مادة إعلامية تأثيرية بالغة التفوق في مقابل الدراسات التي ركزت عليها بوصفها شكلاً فنياً يتم تحليله عبر



تحليلات موسيقية أو نصية فقط"، وبالتبعية فإن هذه المشكلة تتبع منها مشكلة بحثية رئيسية يسعى الباحث إلى معالجتها لتمثل الهدف الرئيس للدراسة، هي: "الكشف عن الدلائل النسوية في الأغنية العربية المعاصرة الرائجة إعلامياً، وتتبع تطورها عبر المراحل الزمنية المختلفة، والمواقف الأيديولوجية المتضمنة بها، وتمثيل العلاقات بين الرجل والمرأة وتصوراتها لحدود الدور الجندي والواقع الاجتماعي المعبر عنه من خلالها".

الإطار النظري

النظرية النسوية وتطورها:

تطورت الحركة النسوية من حركة حريات بدأت في نهايات القرن الثامن عشر تطالب بتعليم المرأة، إلى حركة تطالب بالمساواة بين الرجل والمرأة، لتضع نظرية نسوية ذات طابع ثقافي واجتماعي وثقافي.

ويرى Powell (2013) أن جوهر النظرية النسوية هو التفكيك وإعادة التركيب، فهي تفكك المناظير الذكورية وتعيد تركيبها في المجتمع والفلسفة، والفلسفة النسوية الداعية لتمكين المرأة لا يمكن فصلها عن سياق اللامساواة الذي كان سائداً في فترة ظهورها (Buist 2015)؛ وهذا ما جعل تطور الفكر النسوي لا يظل ثابتاً في ظل اختلاف المعطيات الاجتماعية والثقافية؛ مما شكل ما يطلق عليه الموجات النسوية (Zack 2005).

ويمكن باختصار تحديد توجهات النظرية النسوية إلى اتجاهين رئيسيين؛ هما:

أولاً: النسوية الليبرالية: وتمثل المدرسة التقليدية في الفكر النسوي، التي تمثلت في الموجة الأولى للنسوية، وبلغت ذروتها خلال الفترة من ١٩٥٠ حتى نهاية الثمانينيات ثم تطورت منذ عقد التسعينيات، وتعرض Tong (2018) مراحل تطور الموجات الثلاث من المساواة في التعليم، للحقوق المتساوية في مناحي الحياة وصولاً للتقاطعية Intersectionality، وهي التعبير عن تأثير القمع المرتبط بالجنس والعرق مع الواقع الاجتماعي، ويمكن تلخيص معطيات النظرية النسوية الليبرالية فيما يأتي:

١- تحقيق المساواة القانونية بين الجنسين.

٢- تأكيد حصول المرأة على فرص متساوية مع الرجل.

٣- تمكين الحريات الشخصية للمرأة.

٤- تمكين المرأة في قطاعات العمل والاقتصاد.

والواقع أن هذه الرؤية النسوية تبنتها نسبة كبيرة من المجتمعات، فهي لا تزال تنتظر إلى المرأة بوصفها كائناً اجتماعياً له حقوق متساوية مع الرجل، ولكن ضمن السياقات الاجتماعية المتعارف عليها في السلطة والدور الاجتماعي.



ثانياً: النسوية الراديكالية: وهي التي تأثرت بالطروحات الفلسفية منذ منتصف الستينيات، وقد ترجع أصولها إلى تأثرها بالفكر الماركسي البنيوي الذي ركز على تأثير البنية الاقتصادية والاجتماعية وهياكل العمل والإنتاج على واقع المرأة وحياتها، والتي ترى أن المرأة ستعجز عن تحقيق ذاتها طالما أن النظام الاجتماعي والاقتصادي لا يزال كما هو، وهو ما يتطلب تغييراً جذرياً في المجتمع.

ويحدد Saulnier (2014) أبعاد النظرية على النحو الآتي:

١- أن الشخصي هو السياسي: حيث إن الخبرة النسوية الذاتية للمرأة ترتبط بتشكيل الواقع السياسي الذي يفرض عليها هذه الخبرة.

٢- أن القمع ينشأ من السلطة الأبوية: فهيكّل السلطة الأبوية القائم هو ما يجعل قمع النساء يبدو (طبيعياً).

٣- أن السلطة الأبوية البطريركية هي نتاج بيولوجي نفسي اجتماعي قائم على العنف.

٤- أن الرجل والمرأة كائنات مختلفة، فمكتسبات الرجل في العلاقة مع المرأة أكبر، وألمها على المرأة أكثر.

٥- أن المجتمع بأكمله يحتاج تغييراً شاملاً.

٦- ضرورة القضاء على البناء الهرمي للمجتمعات.

وبشكل عام، فإن النظرية الراديكالية تقوم على تحقيق تغييرات جذرية للتحرر من الهيمنة والنظم الاجتماعية السلطوية عبر تحويل وعي الرجال والنساء نحو أدوار جديدة وتشجيع التمرد والاحتجاج، وتشكيل أسس ثقافية للتحويلات، واستخدام آليات التأثير الممكنة لتغيير الواقع.

ويأتي الخلاف الأساس بين النظرية الليبرالية والراديكالية في أمرين:

أولهما: أن الراديكالية تفترض اختلاف الرجل عن المرأة، وهي بذلك ترى أن تحقيق المساواة غير ممكن، وأن هدف الحركة النسوية هو تشكيل بيئة متحررة من السلطة الذكورية القائمة، وقد أثر ذلك في ظهور النسوية الثقافية التي تفترض أن التجربة النسائية تختلف عن التجربة الذكورية في إدراك الواقع والشعور بالأشياء، وتسعى لتمكين قياسات الخبرة النسوية في تجارب الحياة، وتعزز فكرة الفن النسوي بصفته يمثل تجربة خاصة بالنساء.

آخرهما: أن الراديكالية لا تمنع في ظل الواقع الاجتماعي الجديد الذي تتادي به أن تتشكل هويات النساء بعيداً عن الرجال سواء على الواقع الجنساني أو الاجتماعي، بل لا تمنع فرض واقع جديد على الرجال من منطلق هيمنة المرأة وتفوقها على الرجل.



النظرية النسوية في الإعلام

انعكست النظرية النسوية في الإعلام بشكل عام؛ حيث طبقت مئات الدراسات الإعلامية واقع عدم المساواة بين الرجل والمرأة ودلالة التمييز في الرسائل الإعلامية بين النساء والرجال، وطبيعة تأثير الفروق الجندرية على المحتوى الإعلامي على مستوى الصناعة والتلقي، ويجمع Rakow and Wackwitz (2004) تطبيقات النظرية النسوية في الإعلام في ثلاثة تصنيفات؛ هي: الاختلاف والتمايز، والصوت والتعبير، والعرض والتمثيل، وكل منها مساحات اتصالية توظف عبرها المناظير النسوية باستمرار، وترى Cuklanz (2016) أن دراسات الاتصال ركزت على أبعاد الجندر والسلطة في تحليل النصوص البلاغية والوسيط، مع التركيز على التعبير عن أيديولوجيات السلطة والفرص والقيود المختلفة في إدراج الأفكار النسوية فيها.

نظرية الدور الاجتماعي

تتأسس النظرية النسوية على أبعاد جندرية؛ حيث إن التمييز قائم على النوع الاجتماعي الذي تفرضه هياكل المجتمع الأساسية، وتسعى النظرية النسوية إلى تحييد العوامل البيولوجية ووضع تصور للأدوار الاجتماعية القائمة على تصورات للواقع الاجتماعي دون النظر إلى الجنس بوصفه عاملاً مميزاً للرجل والمرأة (Kimmel 2000) وعلى الرغم من ذلك، فإن نظرية الدور الاجتماعي تقوم على اعتبار أن الأدوار الاجتماعية المرتبطة بالجنس تكمن وراء الأدوار الجندرية للرجل والمرأة، وهي ترتبط بالعرق والعمر والطبقة الاجتماعية، والمهن الأسرية والإدراك المسبق للعلاقات (Eagly 2009).

وعليه؛ فإن الأدوار الاجتماعية للرجل والمرأة يتم تشكيلها اجتماعياً عبر رؤى اجتماعية مسبقة؛ وبالتالي فإن الرؤى الاجتماعية قابلة للتغيير؛ وعليه فإن التغيير الذي تطمح إليه النسوية بنظريتها يمكن تحقيقه عبر تغيير الواقع الاجتماعي الذي يطرح بالضرورة أدواراً مختلفة للجنسين طالما تم استبعاد العامل البيولوجي، وهكذا تؤدي وسائل الإعلام دوراً كبيراً في تشكيل التصورات والاتجاهات حول الأدوار الاجتماعية الجندرية في المجتمع؛ الأمر الذي من شأنه تدريجياً تغيير الواقع الاجتماعي على النحو المراد.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى تحقيق ما يأتي:

- ١- فهم الخطاب النسوي المعبر عنه في الأغاني النسائية العربية المعاصرة.
- ٢- تحديد آليات التعبير الفني عن القضايا النسوية في الأغاني عينة الدراسة.
- ٣- إيضاح كيفية عرض القضايا النسوية ضمن السياقات الغنائية.



٤- ربط الأبعاد الثقافية والاجتماعية بالأبعاد الفنية المعبر عنها في الخطاب النسوي في الأغنية.

٥- رسم خارطة مفاهيمية تربط بين النسوية والأدوار الاجتماعية والخطاب النسوي الفني والموسيقي.

تساؤلات الدراسة وفروضها

التساؤلات:

تسعى الدراسة إلى الإجابة على التساؤلات الآتية:

- ١- ما الخصائص العامة للأغنية النسائية العربية المعاصرة؟
- ٢- ما عناصر الخطاب النسوي في الأغاني محل الدراسة؟
- ٣- ما طبيعة العلاقات المعبر عنها في الأغنية النسائية؟
- ٤- كيف تطورت أطر العلاقة بالآخر ومناظير الأغنية الرئيسة كما تبرزها الأغاني النسائية؟
- ٥- كيف يتم الاستدلال على المعاني في الأغنية النسائية؟
- ٦- ما حدود الدور الجندي للمرأة والرجل في الأغاني؟
- ٧- كيف تم النظر إلى الواقع الاجتماعي في الأغنية النسائية العربية؟

الفروض

تسعى الدراسة لاختبار الفروض الآتية:

الفرض الأول: توجد فروق دالة إحصائية بين مقاييس الدراسة المتمثلة في (طبيعة العلاقة مع الآخر، والمعنى، والأداء) وأطر العلاقة مع الآخر.

الفرض الثاني: توجد فروق دالة إحصائية بين مقاييس الدراسة المتمثلة في (طبيعة العلاقة مع الآخر، والمعنى، والأداء) والموقف الأيديولوجي المعبر عنه.

الفرض الثالث: توجد فروق دالة إحصائية بين مقاييس الدراسة المتمثلة في (طبيعة العلاقة مع الآخر، والمعنى، والأداء) ومنظور التركيز الرئيس في الأغاني.

الفرض الرابع: توجد فروق دالة إحصائية بين مقاييس الدراسة المتمثلة في (طبيعة العلاقة مع الآخر، والمعنى، والأداء) وأبعاد الاستدلال.

الفرض الخامس: توجد فروق دالة إحصائية بين كل من طبيعة العلاقة مع الآخر وكل من طبيعة المعنى والأداء.

الفرض السادس: توجد فروق دالة إحصائية بين طبيعة المعنى وطبيعة الأداء.



منهج الدراسة

تقوم الدراسة على تطبيق البحث المختلط Mixed Methods Research الذي يعرف بأنه "ذلك النوع من البحوث الذي يدمج عناصر المداخل الكيفية والكمية" (Creswell and Clark 2011)، وهذا الدمج لا يتوقف فقط عند دمج الأدوات أو أساليب جمع البيانات، بل يتعداه إلى دمج المداخل التحليلية وتكاملها.

ويطبق الباحث أسلوب التثليث المتزامن The Concurrent Triangulation الذي يعتمد على مرحلة واحدة لجمع البيانات الكمية والكيفية معاً، والحرص على تناغمهما معاً، ويراه Tashakkori and Teddlie (2002) أسلوباً لتحقيق تكامل التحليل وتكامل النتائج وإثبات صدقيتها، خاصة إذا كان العمل في ظاهرة تحمل مناظير مختلفة أو متداخلة، وقد أكدت دراسة Hesse-Biber (2012) فعالية تطبيق المناهج التثليلية في البحوث النسوية، كما ناقشت أكثر من دراسة تطبيق المناهج المختلطة في البحوث النسوية، منها دراستا Jackson (2011) و Fitzpatrick (2023) حيث أفادت بأن الخطاب النسوي في حد ذاته يحمل معاني متحيزة في جوهره، كما لا يمكن إغفال تحيزات الباحث الذاتية؛ الأمر الذي يجعل اتباع أساليب البحث المختلطة الحل الأمثل لضمان الوصول لنتائج أكثر موضوعية ووضوحاً.

أدوات الدراسة

يوظف الباحث ثلاث أدوات، هي:

١- تحليل المحتوى: للوقوف على الخصائص العامة للظاهرة المدروسة.

٢- تحليل الخطاب النقدي CDA ، الذي يشمل:

أ- التحليل التطوري عبر التركيز على تطور الأغنية في سياقاتها التاريخية والثقافية خلال فترة الدراسة.

ب- تحليل نصوص الأغاني والمفاهيم المتضمنة وفق التمييزات المستخدمة لتشكيل صورة المرأة.

ج- تحليل السياقات التي وردت فيها الأغنية النسائية.

د- تحليل الأطر التي اشتملت عليها الأغنية لتمثيل المشكلات والعلاقات.

هـ- تحليل الاستدلالات التي وظفتها الأغاني لتأكيد المعنى وأبعاده الإقناعية.



و- التحليل الأيديولوجي لفان دايك باستخدام مربع فان دايك لفهم علاقات السلطة والهيمنة.

ز- تحليل اتجاهات الأداء والمعاني.

٣- تحليل الأدوار الجندرية: ويركز على الأبعاد الجندرية، وكيفية تمثيل العلاقات في الأغاني، ويشمل:

أ- تحليل كيفية تمثيل العلاقات في السياق.

ب- تحليل الأدوار الجندرية للمرأة والرجل.

ج- تحليل الواقع الاجتماعي المعبر عنه في الأغنية من منظور جندي.

إجراءات الصدق والثبات

تم عرض أدوات الدراسة على ثلاثة من المحكمين من ذوي الخبرة، كما تم تطبيق أسلوب إعادة الاختبار لقياس الثبات، وبلغ معامل الثبات ٠.٨٩٦، وهي نسبة تشير إلى معدل ثبات جيد للغاية.

حدود الدراسة ومجتمعها وعينتها

أ- حدود الدراسة وإجراءات المعاينة:

حددت الدراسة موضوعياً: في الأغاني النسائية التي تقوم بالتعبير عن قضايا المرأة، وزمنياً خلال فترة زمنية تبدأ من ٢٠١١ حتى منتصف عام ٢٠٢٣، ومكانياً في العالم العربي وعلى منصة يوتيوب.

وعليه؛ فإنه تم تحديد مجتمع الدراسة في الأغاني النسائية التي تناولت قضايا المرأة في العالم العربي خلال الفترة من ٢٠١١ حتى منتصف ٢٠٢٣، وقد تم وضع شرط تجاوز مشاهدات الأغاني مليون مشاهدة حداً أدنى لاعتبارها متداولة.

وقد قام الباحث بالاعتماد على منصة يوتيوب مستخدماً أسلوبين، هما:

١- البحث بالكلمات الدلالية الخاصة بالمرأة والنسوية.

٢- استعراض قنوات الإنتاج السمعي والبصري، وقنوات المطريات العربيات زمنياً، واختيار ما ينطبق عليه معيار البحث.

وقد بلغت الأغاني التي انطبقت عليها شروط المعاينة (٨٤) أغنية ذات طابع نسوي.



ب- تأثير حدود الدراسة على النتائج المتوقعة:

وإذ تنطلق الدراسة من الحدود سالفة الذكر، فإنه لا يمكن القول بقدرتها على تقييم الفكر النسوي في البيئة العربية عبر وسائل التعبير المتعددة؛ لاعتبارين رئيسيين، هما:

١- أن مسارات الفكر النسوي في مساحات التعبير العام لا تنطلق بشكل متماسك ضمن أدوات التعبير الفنية بالشكل الذي يحقق الرسالة المباشرة؛ كون الأغاني في حد ذاتها أسلوباً يتسم بعدم المباشرة، ويستهدف خلق حالة شعورية بالأساس يتم دفع الأفكار عبرها؛ مما يجعل الأغنية في حد ذاتها أسلوباً لا يخاطب العقل بشكل كامل، وفي الوقت ذاته لا يمكن النظر إلى دلالات الفكر النسوي بوصفها تنطلق من أسس فكرية واضحة يمكن وضعها ضمن سياق نسوي واضح ومحدد من السياقات النظرية الثابتة في العالم الغربي.

٢- أن الدراسة كذلك في سعيها لتتبع الدلالات النسوية، اهتمت بالوصف والتحليل لهذه الدلائل النسوية وعلاقتها ببعضها البعض، وهذا البعد الاستكشافي التفسيري كان من الضروري مناقشته خارج سياقات التقييم الديني، أو الأخلاقي، أو الفكري، أو الاجتماعي أو على مستوى ممارسة ما تعبر عنه هذه الدلائل في الواقع العام؛ مما يجعل البعد التقييمي خارج حدود هذه الدراسة.

ج- اتجاهات البحث المستقبلي في هذا المجال:

تقدم الدراسة أساساً يمكن البناء عليه في دراسات مستقبلية قد تقوم على عدة اتجاهات، منها على سبيل المثال:

- ١- العلاقة بين الخطاب النسوي والسلوكيات النسوية في العلاقات الاجتماعية.
- ٢- تقييم تأثير الرسائل التعبيرية في وسائل الإعلام على مدركات الجمهور نحو العلاقات الاجتماعية.
- ٣- العلاقة بين انتشار المواد الإعلامية النسوية وأدواتها التعبيرية المختلفة والخطاب النسوي العام في المجتمعات العربية.
- ٤- حدود الخطاب النسوي، ومدى أهليته للانتشار في ظل السياقات الاجتماعية والدينية والأخلاقية.



تحليل البيانات

تم تحليل البيانات تزامنياً، الكمية منها والكيفية، وتم الاعتماد في عرض البيانات الكمية على أساليب وصفية شملت التكرارات والنسب المئوية والمتوسطات الحسابية، وتمت اختبارات الفروض باستخدام اختبار ANOVA.

وقد اعتمد الباحث على تقسيم نتائج الدراسة بحسب طبيعة التحليل على النحو الآتي:

١- تحليل المحتوى؛ حيث يتم عرض البيانات الكمية للمتغيرات، واختبار الفرضيات المتعلقة بعلاقات ثلاثة متغيرات؛ هي: طبيعة العلاقة مع الرجل، وطبيعة المعنى العام، وطبيعة الأداء التعبيري مع بعض المتغيرات الأخرى.

٢- تحليل الخطاب النقدي؛ حيث يتم تتبع تطور الأغنية النسائية وما احتوته من دلائل للفكر النسوي زمنياً في دراسة تطويرية تتبّع تطور المعاني والسياقات وعلاقات السلطة والهيمنة، والأيدولوجيا، وتطور أطر العلاقة بالرجل والمجتمع، وتطور المناظير الرئيسة للأغنية، وكذلك إيراد أهم الأبعاد المرجعية والاستدلالية على المعاني، وذلك في إطار النظرية النسوية ببعديها التقليدي والراديكالي.

٣- التحليل الجندي؛ ويربط الأغنية النسائية بما عبرت عنه من أدوار اجتماعية للمرأة، بدءاً من تمثيل علاقات المرأة، مروراً بالأدوار الجنديرية لكل من الرجل والمرأة، والرؤية الجنديرية للواقع الاجتماعي.

نتائج الدراسة الكمية

مثلت عينة الأغاني النسائية المختارة (٨٤) أغنية، قامت ٢٢ مطربة بأدائها، وكانت المطربة إيسا أكثرهن بواقع ٢٠ أغنية، أعقبها أصالة بواقع ٩ أغنيات، ثم آمال ماهر بواقع ٧ أغنيات، فأنغام ولميس بواقع ٦ أغنيات، ثم جنات وسميرة سعيد ونوال الزغبى بواقع ٤ أغنيات، ونانسي عجرم وشيرين عبد الوهاب ونوال عبد الشافي بواقع ٣ أغنيات، ثم مها فتوني ودنيا سمير غانم وهيفاء وهبي ولطفية بواقع أغنيتين، فبقية المطربات بواقع أغنية واحدة.

وكتب الأغنيات ٤٧ كاتباً، وكان الكاتب نادر عبد الله هو من تصدر كتابة الأغنيات بواقع ١٠ أغنيات، فأمير طعيمة (٥) ثم أيمن بهجت قمر، وبهاء الدين محمد (٤)، وأحمد مرزوق وعمرو المصري ومصطفى حدوتة (٣)، ثم أحمد الجندي وأحمد ماضي وتامر حسين وتركي وجمال الخولي وسلامة علي وشادي نور ومازن ضاهر ونور الدين محمد (٢)، وباقي الكتاب بأغنية واحدة فقط.



جدول (١) يوضح الخصائص العامة للأغاني النسائية عينة الدراسة

أ- جنس الكاتب	ك	%
نكر	٨٣	٩٨,٨
أنثى	١	١,٢
المجموع	٨٤	١٠٠,٠
ب- جنس الملحن	ك	%
نكر	٨٤	١٠٠
أنثى	٠	٠,٠
المجموع	٨٤	١٠٠,٠
ج- العام	ك	%
٢٠١١	٤	٤,٨
٢٠١٢	١١	١٣,١
٢٠١٣	٥	٦,٠
٢٠١٤	٢	٢,٤
٢٠١٥	٨	٩,٥
٢٠١٦	٥	٦,٠
٢٠١٧	٢	٢,٤
٢٠١٨	٧	٨,٣
٢٠١٩	٦	٧,١
٢٠٢٠	١١	١٣,١
٢٠٢١	٤	٤,٨
٢٠٢٢	١٤	١٦,٧
٢٠٢٣	٥	٦,٠
المجموع	٨٤	١٠٠,٠
د- مجموع المشاهدات		
الحد الأدنى	١.٠٢٥.٥٨٢	
الحد الأقصى	٢٧٢.٦٩٤.٤٧٩	
المتوسط الحسابي	٢٨,٦٦٦,٢٨٢	

تشير بيانات الجدول السابق إلى ما يأتي:

- بلغ جنس الكتاب ٩٨,٨٪ من الرجال، وهي نتيجة فارقة، تشير إلى تصدر الرجال للتعبير عن قضايا المرأة، في حين جاءت أغنية واحدة من تأليف أنثى هي منة القيعي بأغنية (غلبان)، والنتيجة على خلاف نتائج التوجهات العالمية في الفن النسوي، كذلك كان جميع الملحنين من الذكور؛ مما يحيد هذا المتغير في البحث، فالغريب أننا نتحدث عن قضايا نسوية كتبها ولحنها رجال وأدتها نساء؛ مما يجعل مفهوم الأغنية النسائية في هذا البحث يتمحور حول الأداء وطبيعة الموضوع المطروح فقط.



- جاء العام ٢٠٢٢ في المقدمة من حيث عدد الأغنيات النسوية البالغة (١٤)، ثم العام ٢٠٢٠، والعام ٢٠١٢ بواقع (١١)، بينما جاء العامان ٢٠١٤، ٢٠١٧ أقل الأعوام بواقع أغنيتين فقط، ولا يمكن استنادا إلى هذه البيانات إثبات وجود منحنى متصاعد في عدد الأغاني النسوية المنتجة عاما تلو الآخر؛ إذ إن الأمر يرتبط بنشاط المطربة ومواعيد إطلاق أغنياتها، إلا أن النتائج التفصيلية تشير إلى أن أعلى معدل لمشاركة مطربات في هذه الأغنيات كان في العام ٢٠٢٢ بواقع (٩) مطربات.
- كان المتوسط العام لعدد المشاهدات ٢٨ مليوناً و٦٦٦ ألفاً تقريباً، وهو رقم يشير إلى انتشار هذه الأغنيات مع الوضع في الحسبان الاعتماد على منصة واحدة هي يوتيوب وعلى النسخ الرسمية للأغنية، وإذا وضع في الحسبان عدد المنصات السمعية، والنسخ غير الرسمية، والفنونات التي تذيع الأغاني، وغير ذلك، يمكن القول إن هذه الأغنيات منتشرة للغاية وشائعة بشكل كبير، حتى أن أكثر الأغنيات حصلت على ما يفوق ٢٧٢ مليون مشاهدة، وهو رقم هائل وفق الاعتبارات السابقة أو دونها.

جدول (٢) يوضح عناصر الخطاب النسائي كما عرضته الأغنيات عينة الدراسة

أ- مساحات تركيز علاقة المرأة مع الآخر	ك	%
التركيز على العلاقة مع الرجل	٦٨	٨١,٠
التركيز على المرأة وحدها	١١	١٣,١
التركيز على المرأة وعلاقتها بالمجتمع	٥	٦,٠
المجموع	٨٤	١٠٠,٠
ب- الموقف الأيديولوجي	ك	%
تأكيد إيجابيات المرأة	٣٠	٣٥,٧
تأكيد سلبيات الآخر	٤٠	٤٧,٦
نفي السلبيات عن المرأة	٦	٧,١
نفي الإيجابيات عن الآخر	٨	٩,٥
المجموع	٨٤	١٠٠,٠
ج- أطر العلاقة مع الآخر	ك	%
الصراع	٣١	٣٦,٩
المقاومة	١٩	٢٢,٦
الكرب والصدمة	٢٠	٢٣,٨
الاستسلام	٣	٣,٦
الزهو بالنفس	١١	١٣,١
المجموع	٨٤	١٠٠,٠



د- منظور التركيز الرئيس	ك	%
اللامبالاة	١٣	١٥,٥
اللوم	٤	٤,٨
الظلم	١٢	١٤,٣
التحدي	١٣	١٥,٥
رثاء النفس	٦	٧,١
التعبير عن الشخصية	١٥	١٧,٩
الرفض	١٠	١١,٩
تفوق المرأة	١١	١٣,١
المجموع	٨٤	١٠٠,٠
ه- أبعاد الاستدلال	ك	%
اعتقاد الآلام	١٦	١٩,٠
عدم المشروعية الدينية	٣	٣,٦
حتمية الجزاء الإلهي	٣	٣,٦
الرجل شخصية معنفة	٤	٤,٨
طبيعة الشخصية الإنسانية	٢	٢,٤
احتقار الرجل من حيث الجنس	٢٨	٣٣,٣
التمسك باحترام الذات	١٨	٢١,٤
فساد المجتمع وعدم عدالته	١٠	١١,٩
المجموع	٨٤	١٠٠,٠

تشير بيانات الجدول السابق إلى ما يأتي:

- ١- ركزت الأغاني على العلاقة بين الرجل والمرأة بنسبة كبيرة للغاية بلغت ٨١٪ وهي تشير إلى أن التركيز الرئيس للأغنية النسائية يدور حول الرجل بالأساس؛ وهو ما يجعل الأغنية النسوية تثبت حالات التدافع بين المرأة والرجل، وتستدعي أدواراً اجتماعية متعددة، بينما جاءت الأغاني التي ركزت على المرأة وحدها ١٣,١٪ وهي نسبة لا بأس بها، وقد يرجع ذلك إلى حداثة هذه التجربة من جهة، ولاعتبارات تجارية ترتبط بالجمهور؛ حيث إن الأغنية المعبرة عن المرأة وحدها قد لا تلقى رواجاً بين الرجال، وجاءت الأغاني التي تركز على المرأة وعلاقتها بالمجتمع متأخرة بنسبة ٦٪ فقط، وقد يرجع ذلك للأسباب ذاتها.
- ٢- كان تأكيد سلبيات الآخر في المقدمة؛ إذ بلغ ٤٧,٦٪، وهو ما يؤكد فكرة التمحوّر حول الرجل في الخطاب النسوي، ثم تأكيد إيجابيات المرأة بنسبة ٣٥,٧٪، وجاء نفي الإيجابيات



بنسبة ٩,٥٪ مقابل نفي السلبيات بنسبة ٧,١٪، وهو ما يشير إلى أن المنطلقات السلبية تتفوق على الإيجابية.

٣- مثل إطار الصراع المنطلق من الندية والتكافؤ النسبة الأعلى؛ إذ بلغ ٣٦,٩٪، وهو ما يتسق مع سلبية الطرح، وجاء الاستسلام في المرتبة الأخيرة بنسبة ٣,٦٪ فقط، وهو ما يشير إلى تقلص هذه الفكرة لدى الخطاب النسوي، بينما جاء كل من الكرب والصدمة، والمقاومة بنتائج متقاربة جداً، وكلاهما يدل على عدم التكافؤ بين الطرفين، ويعزز فكرة اللامساواة، في حين جاء إطار الزهو بالنفس بنسبة لا بأس بها حيث إن المرأة منتصرة حتما بنسبة بلغت ١٣,١٪.

٤- جاءت مناظير التركيز الرئيسية في الأغاني متوازنة إلى حد كبير، باستثناء رثاء النفس واللوم التي جاءت نسبتها أقل بوضوح، وكلاهما يدل بشكل أو بآخر على كون المرأة طرفاً ضعيفاً، وهذه نتيجة طبيعية في الأغنية النسوية.

٥- مثل احتقار الرجل من حيث الجنس أعلى أبعاد الاستدلال؛ إذ بلغ ٣٣,٣٪، وهو ما يدل على التعاطي السلبي في العلاقة مع الرجل، ثم التمسك باحترام الذات، وكلاهما يدل على انتشار البعد النسوي، ثم اعتياد الألام بنسبة ١٩٪، وفساد المجتمع وعدم عدالته بنسبة ١١,٩٪، وجاءت نسب بقية الفئات متقاربة.

جدول (٣) يوضح طبيعة العلاقة والمعنى والأداء التعبيري في الأغنية النسائية عينة الدراسة

أ- طبيعة العلاقة مع الآخر	ك	%	المتوسط الحسابي
المرأة بصفقتها ضحية	٢٦	٣١,٠	٠,٠٣٥٧
المرأة بصفقتها كائنا مستقلا ومساويا للرجل	٢٩	٣٤,٥	
المرأة بصفقتها كائنا مهيمنا ومتوقفا	٢٩	٣٤,٥	
المجموع	٨٤	١٠٠,٠	
ب- طبيعة المعنى	ك	%	المتوسط الحسابي
سلبي	٣٩	٤٦,٤	-٠,٠٩٥٢
محايد	١٤	١٦,٧	
إيجابي	٣١	٣٦,٩	
المجموع	٨٤	١٠٠,٠	
ج- طبيعة الأداء	ك	%	المتوسط الحسابي
مأساوي	٣٤	٤٠,٥	-٠,٠٢٣٨
حماسي	١٨	٢١,٤	
مرح	٣٢	٣٨,١	
المجموع	٨٤	١٠٠,٠	



تشير بيانات الجدول السابق إلى:

أ- إيجابية عرض العلاقة مع الآخر؛ حيث بلغ المتوسط الحسابي ٠.٠٣٥٧؛ مما يعني أن عرض العلاقة بين المرأة والآخر، الرجل والمجتمع، جاء بصورة تدل على احترام المرأة نفسها، والتركيز على استقلاليتها وتفوقها.

ب- كانت المعاني المعروضة ذات توجه سلبي في الغالب، فهي تستدعي مشكلات وقضايا وعدم مساواة، وآلاما وخذلانا بشكل أكبر من الأبعاد المحايدة أو الإيجابية بمتوسط حسابي بلغ ٠.٠٩٥٢..

ج- كان الأداء المأساوي الحزين غالبا بفارق طفيف عن الأداء المرح، وكلاهما يعبر عن تقلبات في التعبير عن قضايا المرأة بين الحزن والسعادة، في حين جاء الأداء الحماسي المعبر عن الشغف بالنفس والمستقبل أقل منهما، وبلغ المتوسط العام -٠.٠٢٣٨؛ مما يجعل المقياس سلبيا.

وبشكل عام، كانت الفروق بين الأبعاد الإيجابية في المقاييس الثلاث والسلبية في نطاق ضيق للغاية أقل من ٠,١؛ وهو ما يشير في المجمل إلى التوازن النسبي بين الطرحين السلبي والإيجابي على مستوى المقاييس الثلاثة بانحراف محدود للغاية نحو السلبية والإيجابية.

جدول (٤) يوضح العلاقة بين أطر العلاقة مع الآخر ومقاييس الدراسة

المقاييس	أطر العلاقة مع الآخر	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجات الحرية	قيمة F	مستوى الدلالة
طبيعية العلاقة مع الآخر	الصراع	٣١	٠,٥٨٠٦	٠,٦٢٠٤٤	٧٩-٤	٣٢,٣٥٥	٠,٠٠٠
	المقاومة	١٩	-٠,١٥٧٩	٠,٥٠١٤٦			
	الكرب والصدمة	٢٠	-٠,٠٨٥٠٠	٠,٣٦٦٣٥			
	الاستسلام	٣	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠			
	الزهو بالنفس	١١	٠,٧٢٧٣	٠,٤٦٧١٠			
	المجموع	٨٤	٠,٠٣٥٧	٠,٨١٣٢٤			
طبيعية المعنى	الصراع	٣١	٠,١٢٩٠	٠,٨٨٤٧٦	٧٩-٤	١٢,١١٠	٠,٠٠٠
	المقاومة	١٩	٠,٠٠٠٠	٠,٩٤٢٨١			
	الكرب والصدمة	٢٠	-٠,٩٠٠٠	٠,٣٠٧٧٩			
	الاستسلام	٣	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠			
	الزهو بالنفس	١١	٠,٨١٨٢	٠,٤٠٤٥٢			
	المجموع	٨٤	-٠,٠٩٥٢	٠,٩١٣٣٤			



المقاييس	أطر العلاقة مع الآخر	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجات الحرية	قيمة F	مستوى الدلالة
طبيعية الأداء	الصراع	٣١	٠,٤٥١٦	٠,٨٠٩٨٩	٧٩-٤	٢٠,٢٠٧	٠,٠٠٠
	المقاومة	١٩	-٠,١٠٥٣	٠,٧٣٧٤٧			
	الكرب والصدمة	٢٠	-٠,٩٥٠٠	٠,٢٢٣٦١			
	الاستسلام	٣	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠			
	الزهو بالنفس	١١	٠,٧٢٧٣	٠,٤٦٧١٠			
	المجموع	٨٤	-٠,٠٢٣٨	٠,٨٩١٤١			

تشير بيانات الجدول السابق إلى:

- أن إطار الاستسلام انحصر في دور المرأة بصفتها ضحية تماماً، ثم الكرب والصدمة، فالمقاومة، وجميعها جاءت ذات طابع سلبي يدل على علاقة غير سوية مع الآخر، في حين جاء الصراع في مساحة إيجابية لصالح استقلالية المرأة وتفوقها، بينما جاء الزهو بالنفس في أعلى معدلات التعبير الإيجابي الدال على سيطرة المرأة وتفوقها، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين جميع الفئات، عدا الزهو بالنفس مع الصراع، والصدمة مع الاستسلام.
- كان المعنى سلبياً تماماً في إطار الاستسلام، ثم الكرب والصدمة، فالمقاومة، وهي نتيجة طبيعية، بينما جاء المعنى إيجابياً على مستوى الصراع، وبلغ ذروته في إطار الزهو بالنفس، وهي نتيجة متسقة كذلك، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين جميع الفئات، عدا الصراع مع المقاومة، والصدمة مع الاستسلام.
- كان الأداء مأساوياً تماماً على مستوى الاستسلام، ثم الكرب والصدمة، فالمقاومة بفارق كبير، بينما جاء الأداء مرحاً في إطار الصراع، وبلغ ذروته في إطار الزهو بالنفس، وهي نتائج طبيعية، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين جميع الفئات، عدا الصراع مع الزهو بالنفس، والصدمة مع الاستسلام.
- وعليه تم قبول الفرض الأول للدراسة.



جدول (٥) يوضح العلاقة بين الموقف الأيديولوجي ومقاييس الدراسة

المقاييس	الموقف الأيديولوجي	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجات الحرية	قيمة F	مستوى الدلالة
طبيعة العلاقة مع الآخر	تأكيد إيجابيات المرأة	٣٠	٠,٤٣٣٣	٠,٦٢٦٠٦	٨٠-٣	٤,٢٨١	٠,٠٠٧
	تأكيد سلبيات الآخر	٤٠	-٠,١٥٠٠	٠,٨٣٣٥٩			
	نفي السلبيات عن المرأة	٦	-٠,٣٣٣٣	٠,٨١٦٥٠			
	نفي الإيجابيات عن الآخر	٨	-٠,٢٥٠٠	٠,٨٨٦٤١			
	المجموع	٨٤	٠,٠٣٥٧	٠,٨١٣٢٤			
طبيعة المعنى	تأكيد إيجابيات المرأة	٣٠	٠,٤٣٣٣	٠,٨١٧٢٠	٨٠-٣	٦,٣٢٣	٠,٠٠١
	تأكيد سلبيات الآخر	٤٠	-٠,٤٠٠٠	٠,٨٧١١٩			
	نفي السلبيات عن المرأة	٦	-٠,٥٠٠٠	٠,٥٤٧٧٢			
	نفي الإيجابيات عن الآخر	٨	-٠,٢٥٠٠	٠,٨٨٦٤١			
	المجموع	٨٤	-٠,٠٩٥٢	٠,٩١٣٣٤			
طبيعة الأداء	تأكيد إيجابيات المرأة	٣٠	٠,٤٠٠٠	٠,٧٢٣٩٧	٨٠-٣	٥,١٣٢	٠,٠٠٣
	تأكيد سلبيات الآخر	٤٠	-٠,٢٠٠٠	٠,٩١١٤٧			
	نفي السلبيات عن المرأة	٦	-٠,٨٣٣٣	٠,٤٠٨٢٥			
	نفي الإيجابيات عن الآخر	٨	-٠,١٢٥٠	٠,٩٩١٠٣			
	المجموع	٨٤	-٠,٠٢٣٨	٠,٨٩١٤١			

تشير بيانات الجدول السابق إلى:

- مجيء تصوير العلاقة السلبي مرتبطاً بجميع المواقف، عدا تأكيد إيجابيات المرأة؛ حيث كان المتوسط إيجابياً، وهي نتيجة طبيعية، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٧، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين تأكيد إيجابيات المرأة وجميع الفئات.
- جاءت المعاني سلبية كذلك في جميع الفئات، عدا تأكيد إيجابيات المرأة فقط، وهي نتيجة طبيعية كذلك، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠١، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين تأكيد إيجابيات المرأة وجميع الفئات.
- كذلك كان الأداء مأساوياً حزينا في جميع الفئات، عدا تأكيد إيجابيات المرأة فقط، وهي نتيجة طبيعية كذلك، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٣، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين تأكيد إيجابيات المرأة وجميع الفئات.



• كان من الواضح حالة الاتساق شبه التام على مستوى المقاييس الثلاثة في التعامل مع المربع الأيديولوجي، فتأكيد إيجابية المرأة يتعلق بتفوقها، والمعاني الإيجابية والأداء المرح، والسلبية تتعلق بما دون ذلك.

• وعليه تم قبول الفرض الثاني للدراسة.

جدول (٦) يوضح العلاقة بين منظور التركيز الرئيس ومقاييس الدراسة:

مستوى الدلالة	قيمة F	درجات الحرية	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العدد	منظور التركيز الرئيس	المقاييس
٠,٠٠٠	٢١,٢٠٩	٧٦-٧	٠,٤٣٨٥٣	-٠,٢٣٠٨	١٣	اللامبالاة	طبيعية العلاقة مع الآخر
			٠,٠٠٠٠٠	-١,٠٠٠٠	٤	اللوم	
			٠,٣٨٩٢٥	-٠,٨٣٣٣	١٢	الظلم	
			٠,٦٣٠٤٣	٠,٣٠٧٧	١٣	التحدي	
			٠,٠٠٠٠٠	-١,٠٠٠٠	٦	رثاء النفس	
			٠,٤٨٧٩٥	٠,٦٦٦٧	١٥	التعبير عن الشخصية	
			٠,٧٨٨٨١	٠,٢٠٠٠	١٠	الرفض	
			٠,٣٠١٥١	٠,٩٠٩١	١١	تفوق المرأة	
٠,٨١٣٢٤	٠,٠٣٥٧	٨٤	المجموع				
٠,٠٠٠	٨,١٨٩	٧٦-٧	٠,٩٨٧١٠	-٠,١٥٣٨	١٣	اللامبالاة	طبيعية المعنى
			٠,٠٠٠٠٠	-١,٠٠٠٠	٤	اللوم	
			٠,٥٧٧٣٥	-٠,٨٣٣٣	١٢	الظلم	
			٠,٩١٢٨٧	٠,٠٠٠٠	١٣	التحدي	
			٠,٠٠٠٠٠	-١,٠٠٠٠	٦	رثاء النفس	
			٠,٧٣٦٧٩	٠,٤٠٠٠	١٥	التعبير عن الشخصية	
			٠,٧٨٨٨١	-٠,٢٠٠٠	١٠	الرفض	
			٠,٣٠١٥١	٠,٩٠٩١	١١	تفوق المرأة	
٠,٩١٣٣٤	-٠,٠٩٥٢	٨٤	المجموع				
٠,٠٠٠	٩,٩٨٠	٧٦-٧	١,٠٣٧٧٥	-٠,٠٧٦٩	١٣	اللامبالاة	طبيعية الأداء
			٠,٠٠٠٠٠	-١,٠٠٠٠	٤	اللوم	
			٠,٣٨٩٢٥	-٠,٨٣٣٣	١٢	الظلم	
			٠,٦٦٠٢٣	٠,٤٦١٥	١٣	التحدي	
			٠,٤٠٨٢٥	-٠,٨٣٣٣	٦	رثاء النفس	
			٠,٧٩٨٨١	٠,٢٦٦٧	١٥	التعبير عن الشخصية	
			٠,٧٨٨٨١	-٠,٢٠٠٠	١٠	الرفض	
			٠,٣٠١٥١	٠,٩٠٩١	١١	تفوق المرأة	
٠,٨٩١٤١	-٠,٠٢٣٨	٨٤	المجموع				



تشير بيانات الجدول السابق إلى:

- سلبية العلاقة في مناظير اللوم ورتاء النفس بشكل تام؛ حيث انحصرت في اعتبار المرأة ضحية، ثم كان التعبير عن الظلم فاللامبالاة كذلك سلبيا بمتوسط أقل، في حين كانت العلاقة مع الآخر تبدو فيها المرأة أكثر سيطرة على حياتها وعلى الآخر، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠,٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين اللامبالاة وجميع الفئات، وبين اللوم وجميع الفئات عدا الظلم ورتاء النفس، وبين الظلم وبقية الفئات، وبين التحدي وجميع الفئات عدا التعبير عن الشخصية، والرفض، وبين رتاء النفس والتعبير عن الشخصية والرفض وتفوق المرأة، وبين الرفض والتعبير عن الشخصية وتفوق المرأة.
- جاءت معاني الأغنية سلبية كذلك على نحو تام في مناظير اللوم ورتاء النفس، ثم الظلم، فالرفض ثم اللامبالاة، وانحصرت إيجابية المعنى فقط في التعبير عن الشخصية وبلغ أعلى مستوى في تفوق المرأة، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠,٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين تفوق المرأة وجميع الفئات عدا التعبير عن الشخصية، وبين التعبير عن الشخصية وبقية الفئات عدا التحدي وتفوق المرأة، وبين رتاء النفس وبقية الفئات عدا اللوم والظلم، وبين اللامبالاة وجميع الفئات عدا التحدي والرفض.
- جاء الأداء مأساوياً تماماً في منظور اللوم، فالظلم ورتاء النفس، ثم الرفض وأخيراً اللامبالاة، بينما جاء الأداء أكثر مرحاً وحماسة في التعبير عن الشخصية، والتحدي، وبلغ أعلى مستوياته في تفوق المرأة، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠,٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين اللامبالاة وجميع الفئات عدا الرفض والتعبير عن الشخصية، وبين تفوق المرأة وجميع الفئات عدا التحدي، وبين التحدي وبقية الفئات، وبين التعبير عن الشخصية واللوم والظلم ورتاء النفس.
- وعليه تم قبول الفرض الثالث للدراسة.

جدول (٧) يوضح العلاقة بين أبعاد الاستدلال ومقاييس الدراسة

المقاييس	أبعاد الاستدلال	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجات الحرية	قيمة F	مستوى الدلالة
طبيعة العلاقة مع الآخر	اعتقاد الآلام	١٦	-٠,٥٦٢٥	٠,٥١٢٣٥	٧٦-٧	٤٣٩,١٣	٠,٠٠,٠
	عدم المشروعية الدينية	٣	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠٠			
	حتمية الجزاء الإلهي	٣	-٠,٦٦٦٧	٠,٥٧٧٣٥			
	الرجل شخصية معنفة	٤	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠٠			
	طبيعة الشخصية الإنسانية	٢	-٠,٥٠٠٠	٠,٧٠٧١١			



المقاييس	أبعاد الاستدلال	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجات الحرية	قيمة F	مستوى الدلالة
	احتقار الرجل من ناحية الجنس	٢٨	٠,٧١٤٣	٠,٥٣٤٥٢			
	التمسك باحترام الذات	١٨	٠,٢٧٧٨	٠,٧٥١٩٠			
	فساد المجتمع وعدم عدالته	١٠	-٠,٣٠٠٠	٠,٤٨٣٠٥			
	المجموع	٨٤	٠,٠٣٥٧	٠,٨١٣٢٤			
طبيعة المعنى	اعتقاد الآلام	١٦	-٠,٥٠٠٠	٠,٨١٦٥٠	٧٦-٧	٧٨٤,٢	٠,١٢,٠
	عدم المشروعية الدينية	٣	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠			
	حتمية الجزاء الإلهي	٣	-٠,٦٦٦٧	٠,٥٧٧٣٥			
	الرجل شخصية معنفة	٤	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠			
	طبيعة الشخصية الإنسانية	٢	-٠,٥٠٠٠	٠,٧٠٧١١			
	احتقار الرجل من ناحية الجنس	٢٨	٠,١٤٢٩	٠,٨٩٠٨٧			
	التمسك باحترام الذات	١٨	٠,٢٧٧٨	٠,٨٩٤٧٩			
	فساد المجتمع وعدم عدالته	١٠	٠,١٠٠٠	٠,٩٩٤٤٣			
	المجموع	٨٤	-٠,٠٩٥٢	٠,٩١٣٣٤			
طبيعة الأداء	اعتقاد الآلام	١٦	-٠,٦٨٧٥	٠,٧٠٤١٥	٧٦-٧	٨١٨,٨	٠,٠٠٠,٠
	عدم المشروعية الدينية	٣	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠			
	حتمية الجزاء الإلهي	٣	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠			
	الرجل شخصية معنفة	٤	-١,٠٠٠٠	٠,٠٠٠٠٠			
	طبيعة الشخصية الإنسانية	٢	-٠,٥٠٠٠	٠,٧٠٧١١			
	احتقار الرجل من ناحية الجنس	٢٨	٠,٥٧١٤	٠,٧٤١٨٠			
	التمسك باحترام الذات	١٨	٠,٣٣٣٣	٠,٨٤٠١٧			
	فساد المجتمع وعدم عدالته	١٠	-٠,٢٠٠٠	٠,٤٢١٦٤			
	المجموع	٨٤	-٠,٠٢٣٨	٠,٨٩١٤١			

تشير بيانات الجدول السابق إلى:

- سلبية العلاقة تماماً في الاستدلال بعدم المشروعية الدينية، أو النظر إلى الرجل بوصفه شخصية معنفة، وجاءت أقل سلبية في حتمية الجزاء الإلهي ثم اعتقاد الآلام فطبيعة الشخصية الإنسانية، ثم فساد المجتمع، بينما جاءت العلاقة إيجابية في سياق التمسك باحترام الذات، وفي أعلى المعدلات مع احتقار الرجل، والاستدلالات هنا تتسق مع تصوير العلاقة مع الآخر



بشكل واضح، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين احتقار الرجل وبقية الفئات، وبين التمسك باحترام الذات وجميع الفئات عدا طبيعة الشخصية الإنسانية.

- سلبية المعنى تماماً في الاستدلال بعدم المشروعية الدينية، أو النظر إلى الرجل بوصفه شخصية معنفة، وجاءت أقل سلبية في حتمية الجزاء الإلهي ثم اعتياد الآلام وطبيعة الشخصية الإنسانية، بينما جاء المعنى إيجابياً في أعلى المعدلات في التمسك باحترام الذات، ثم احتقار الرجل، وأخيراً في التعبير عن فساد المجتمع؛ حيث ارتبط المعنى هنا بفكرة مواجهة فساد المجتمع، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠١٢، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين احتقار الرجل واعتياد الآلام وعدم المشروعية الدينية، والرجل شخصية معنفة، وبين التمسك باحترام الذات وعدم المشروعية الدينية واعتياد الآلام والرجل شخصية معنفة، وبين فساد المجتمع والرجل شخصية معنفة.
- جاء الأداء مأساوياً تماماً في كل من عدم المشروعية، وحتمية الجزاء الإلهي، والرجل شخصية معنفة، وبمتوسطات أقل في اعتياد الآلام ثم طبيعة الشخصية الإنسانية، ففساد المجتمع على الترتيب، وكان الأداء حماسياً مرحاً في التمسك باحترام الذات، وفي أعلى المعدلات عند احتقار الرجل من ناحية الجنس، وهي نتيجة تؤكد اتساق الأداء مع الاستدلالات المستخدمة، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين احتقار الرجل وجميع الفئات عدا التمسك باحترام الذات، وبين التمسك باحترام الذات وجميع الفئات عدا طبيعة الشخصية الإنسانية، وفساد المجتمع.
- وعليه تم قبول الفرض الرابع في الدراسة.

جدول (٨) يوضح علاقة طبيعة العلاقة بكل من طبيعة المعنى والأداء

مستوى الدلالة	قيمة F	درجات الحرية	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العدد	طبيعة العلاقة مع الآخر	
٠,٠٠٠	٣٤,٦٥٧	٨١-٢	٠,٠٠٠٠٠	-١,٠٠٠٠	٢٦	المرأة بصفتها ضحية	طبيعة المعنى
			٠,٨٤٨٠٦	٠,١٧٢٤	٢٩	المرأة بصفتها كائناتاً مستقلاً ومساوياً للرجل	
			٠,٧٨٣١٤	٠,٤٤٨٣	٢٩	المرأة بصفتها كائناتاً مهيمناً ومتفوقاً	
			٠,٩١٣٣٤	-٠,٠٩٥٢	٨٤	المجموع	



مستوى الدلالة	قيمة F	درجات الحرية	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العدد	طبيعة العلاقة مع الآخر	
٠,٠١٢	٤٥,٤٢١	٨١-٢	٠,٢٧١٧٥	-٠,٩٢٣١	٢٦	المرأة بصفقتها ضحية	طبيعة الأداء
			٠,٧٧٢٠٥	٠,١٠٣٤	٢٩	المرأة بصفقتها كائناً مستقلاً ومساوياً للرجل	
			٠,٦٦٩٥٣	٠,٦٥٥٢	٢٩	المرأة بصفقتها كائناً مهيمناً ومتفوقاً	
			٠,٨٩١٤١	-٠,٠٢٣٨	٨٤	المجموع	

تشير بيانات الجدول السابق إلى:

- أن المعنى السلبي كان سلبياً تماماً عند تصوير العلاقة مع الآخر باعتبار المرأة ضحية، بينما كان إيجابياً عند استقلاليته ومساواتها، وبلغ الذروة عند اعتبار المرأة كائناً متفوقاً؛ وهي نتيجة تؤكد اتساق المعنى مع العلاقة، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين جميع الفئات عدا المرأة بصفقتها كائناً مستقلاً والمرأة بصفقتها كائناً مهيمناً.
- أن الأداء المأساوي كان منحصراً في تصوير المرأة ضحية، بينما كان حماسياً في تصويرها مستقلة ومساوية، وكان مرشحاً للغاية عند التعبير عنها كائناً متفوقاً ومهيماً على الرجل، وقد كانت الفروق دالة إحصائياً عند مستوى ٠,٠٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين جميع الفئات.
- وعليه تم قبول الفرض الخامس للدراسة.

جدول (٩) يوضح علاقة طبيعة المعنى بطبيعة الأداء

مستوى الدلالة	قيمة F	درجات الحرية	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العدد	طبيعة المعنى	طبيعة الأداء
٠,٠٠٠	٣٤,٨٢٠	٨١-٢	٠,٦٦٨٣٥	-٠,٦٤١٠	٣٩	سلبية	
			٠,٨٦٤٤٤	٠,١٤٢٩	١٤	محايد	
			٠,٥٤٠٨١	٠,٦٧٧٤	٣١	إيجابي	
			٠,٨٩١٤١	-٠,٠٢٣٨	٨٤	المجموع	

تشير بيانات الجدول السابق إلى:

- أن الأداء المأساوي كان منحصراً في المعاني السلبية، بينما كان حماسياً في المعاني المحايدة بفارق نسبي، وكان مرشحاً للغاية مع المعاني الإيجابية وهي نتيجة طبيعية، وقد كانت الفروق



دالة إحصائية عند مستوى ٠,٠٠٠، وأظهر اختبار (LSD) أن منشأ الفروق بين المجموعات كان بين جميع الفئات.

- وعليه تم قبول الفرض السادس في الدراسة.

مناقشة النتائج

التحليل النقدي للخطاب:

لا يمكن اعتبار اتجاهات الأغنية النسائية العربية المعاصرة خطاباً متماسكاً واضح المعالم، إلا أنه يمكن تطبيق أدوات تحليل الخطاب النقدي عبر أساليب تقيس تطور الملامح السائدة في الخطاب؛ سعياً لفهم كيف تأثرت المعاني والسياقات والتوجهات، والسلطة بالتغيرات الزمنية من خلال ستة عناصر، وبما أن تحليل الخطاب قابل للمزج بين الأبعاد الكمية والكيفية فسوف يتم الاعتماد في بعض الظواهر على البيانات الكمية، وتطبيق آليات التحليل النقدي للخطاب في التفسير وإيضاح المعاني.

١- تطور الأغنية النسائية العربية زمنياً وتحديد أبعاد التركيز عليها:

انطلاقاً من بدء الفترة الزمنية للعينة منذ العام ٢٠١١ يمكن تقسيم الفترات الزمنية إلى ثلاث فترات زمنية؛ هي ما قبل ٢٠١٦، ومن ٢٠١٦ حتى نهاية ٢٠١٩، وما بعد ٢٠١٩، وهذا التقسيم تصنيفي وإن ارتبط في بعض السياقات الإعلامية ببعض الظواهر المحركة للرأي العام؛ ففي نهاية عام ٢٠١٦ ظهرت قضية الأم الوحيدة Single Mother فيما سميت به وقتها قضية دعم هدير، وحازت تلك القضية جدالات كبيرة على منصات التواصل الاجتماعي أعقبها المسلسل الاجتماعي سابع جار عام ٢٠١٧ لتبدأ نقاشات اجتماعية حول المرأة وقضايا نسوية، مثل الاستقلالية والعلاقات الزوجية وغير الزوجية والأم الوحيدة وغيرها من القضايا، ويلاحظ طرحها ضمن نطاق اجتماعي أكبر، وحازت القضايا النسوية مساحة غير معهودة، وفي العام ٢٠٢٠ ظهر الجزء الأول من سلسلة درامية من ثلاثة مواسم (ليه لأ؟)، التي تمحورت تماماً حول القضايا النسوية؛ حيث ركز الموسم الأول على الاستقلالية عن الأسرة وحرية الاختيار، بينما ناقش الموسم الثاني قضية الأم الوحيدة وقضايا التبني ومواجهة المجتمع، في حين ناقش الموسم الثالث قضية التعافي من العلاقات وحقوق المطلقات، والواقع أن هذا التصنيف الزمني يتسق نسبياً مع تصاعد طرح القضايا النسوية في وسائل الإعلام لا سيما ذات الطابع التأثيري منها مثل الدراما والغناء، ويلاحظ أن الجدالات الاجتماعية كانت لاحقة لعرض هذه المواد الإعلامية التأثيرية، باستثناء القضية الأولى الخاصة بدعم هدير الأم الوحيدة، وهو ما يشير إلى حقيقة انتشار المنظور النسوي وتوسعه في وسائل الإعلام وانعكاساتها على المجتمع وعلاقاته.



ويحدد هذا التصنيف الزمني بعض توجهات الأغنية النسائية العربية؛ حيث ركزت الفترتان الأولى والثانية على العلاقة مع الرجل بنسب شبه متساوية، في حين زاد التركيز على المرأة وحدها في المرحلة الثالثة، وعن علاقتها بالمجتمع في المرحلة الثالثة.

إذ بدأت الأغاني التي تركز على المرأة ومشاعرها وانفعالاتها وأبعادها الداخلية بالانطلاق من العلاقة مع الرجل بالأساس، ومثلت آمال ماهر وسميرة سعيد، وأصالة مع الكاتب نادر عبدالله أبرز من تصدروا هذه المرحلة، وركزت الأغنيات على ذكر عيوب الرجل، وتأكيد صبر المرأة وتحملها، وغياب العدالة في العلاقة مع الرجل. في حين مثلت المرحلة الثانية أنغام وإليسا والكاتب أمير طعيمة في مرحلة تظهر فيها المرأة تعاني أزمت نفسية وداخلية شديدة، لكن الخط العام كان يتمحور على قدرتها على التعافي من العلاقات المسمومة، وإدارة شؤونها والتخلي عن كل ما يسيء إليها. في حين يلاحظ في المرحلة الثالثة وجود أغلب المطربات والكتاب دون تميز واضح لأي منهم، وهو ما قد يشير إلى تماسك خط الأغنية النسائية بشكل أكبر، وجاذبيته للفنانات والكتاب المختلفين، بل بدأت الأغنية في اتخاذ أشكال موسيقية تقوم على توظيف أداء موسيقي سريع ومرح في بعض الأحيان، وبدا أداء المطربات حماسياً بشكل لافت للنظر، وتركز هذه المرحلة على فكرة مخاطبة المجتمع؛ فالمرأة ليست قادرة على تخطي الآلام، بل هي ملهمة بقدرتها على أخذ حقوقها من المجتمع.

وبالتالي؛ يمكن القول إن الدلائل النسوية ظهرت على نحو أوضح كلما تقدمت الأغنيات زمنياً من حيث الكم، ومن حيث الكيف؛ فقد تطورت الأغاني من مساحة إثبات الفروق بين المرأة والرجل، إلى إثبات المساواة والمقارنة مع الرجل، إلى تجاهل الرجل والحديث عن النفس إلى مخاطبة المجتمع من منظور نسوي، وهو ما يؤكد أن الأغنية العربية النسائية تتجه بشكل متطور ونظامي نحو الانخراط النسوي كما وكيفا.

٢- تطور المعاني والسياقات:

أما على مستوى التطور الزمني وعلاقته بالمعاني والسياقات، فقد اتضح أن سياقات الأغاني قد تطورت بشكل واضح بين التعبير عن المرأة بصفقتها ضحية، أو كائناً مستقلاً أو كائناً متقوقاً على النحو الآتي: حيث تم عرض المرأة بصفقتها ضحية للآخر المتمثل في الرجل والمجتمع على نحو واضح في الفترة الثانية، بينما كانت سياقات تصوير المرأة كائناً مستقلاً أو مساوياً للرجل أو مهيمناً ومتقوقاً مرتبطاً بالفترة الزمنية الثالثة، وهو ما يؤكد النتيجة السابقة. ومثلما تطورت السياقات، تطورت المعاني المستخدمة؛ ففي المرحلة الأولى نجد عناوين مثل اتقي ربنا فيا، حب ميئوس منه، ويلك من الله، تعبت منك، البادي أظلم، إنسانة بريئة، وهي كلها تتسم برثاء النفس أو إثبات خطأ الرجل وتبعات هذا الخطأ على المرأة، بينما تتطور المعاني لتصير عناوين الأغنيات



مثل متمردة، طريقي، هخاف من إيه، مش مهم، ذاك الغبي، كثيرة عليه، ارتاح وعيش، هبدأ من الآخر، وهي تشير إلى حالة من الندية والتحدي والصراع في العلاقة مع الرجل من جهة، وتدل على الثبات النفسي واللامبالاة من ترك العلاقة والنظر إلى النفس بقيمة أعلى من جهة أخرى، لتصل العناوين في المرحلة الثالثة إلى عناوين تشير إلى التفوق والهيمنة والسيطرة مثل: مسيطرة، غلبان، عارفة قيمتي، أسيب نفسي وأغني، مش محتاجة حد، مبضعفش، على كيفي، أنا فوق، وهو ما يؤكد أن المعاني العامة للأغاني وسياقاتها تزداد اتجاها نحو النسوية بشكل واضح، بل تتخطى مساحة النسوية التقليدية إلى النسوية الراديكالية.

٣- تحليل الموقف الأيديولوجي "المربع الأيديولوجي لفان دايك":

يتمثل الموقف الأيديولوجي الذي يشكل التصورات نحو العلاقات المتضمنة في الخطاب بما يمنح صورة واضحة لحالة الأيديولوجيا والمفاهيم والتصورات تجاه المرأة لذاتها أو غيرها. ففي الفترة الأولى غلب نفي الإيجابيات عن الآخر المتمثل في الرجل في الغالب وفي المجتمع أحيانا؛ فالرجل يبدو في الغالب غير مبال، غير ملتزم بالحدود، مفارقا للأصول المتعارف عليها والمجتمع غير عادل، وفي هذا استجلاب لما ينبغي أن يكون عليه الرجل أو المجتمع وفق التقاليد والأعراف الاجتماعية ثم نفيه عنه، فهو غير ملتزم بالشريعة، ولا العدل، ولا مراعاة الله؛ لذا فإن المنطلق الأصلي هو استدعاء الأعراف والتقاليد والصفات الإيجابية للرجل أو المجتمع ثم تأكيد نفيها عنه في الحالة الخاصة التي تعبر عنها الأغنية.

بينما في الفترة الثانية يأتي تأكيد سلبيات الآخر بشكل أكبر، كذلك يتكامل ذلك مع نفي السلبيات عن المرأة بشكل أكبر كذلك، وفي هذا الإطار فالرجل قاس، متجاوز للحدود، معنف، والمجتمع ظالم وقاس كذلك، والمرأة في المقابل في إطار المساحة الاجتماعية المتعارف عليها لا تقابل الإساءة بالإساءة، ولا تتجاوز في مقابل تجاوزات الآخر، واستلهاً التصادم هنا بين التأكيد والنفي يشير إلى سيطرة البعد السلبي في الأغاني، وتحميل الرجل والمجتمع مسؤولية التهاوي أو الضعف الإنساني الذي يعتري المرأة، فهي باحترامها للعادات والأعراف والتقاليد الاجتماعية وأصول العلاقة مع الآخر تجد نفسها في مساحة غير عادلة ولا آمنة ولا تسمح لها بتلقي المقابل أو التعامل بعدالة أو مساواة.

ويلاحظ أن هذا الخط يستدعي دوما فكرة المساواة دون الاستقلالية عن الآخر، كما يركز على الفروق بين الرجل والمرأة، والتي يقوم الآخر بدعمها على نحو مستمر.

بينما في الفترة الثالثة يلاحظ ارتفاع مستوى تأكيد إيجابيات المرأة، فقد توقفت المرأة عن الشكوى، أو السعي وراء نظام عادل يحقق لها العدالة والمساواة، وبدأت تستدعي حالة الاستقلالية، والحرية، واللامبالاة بالآخر، والشعور بالتفوق عليه في كثير من الأحيان.



والتحليل الأيديولوجي هنا يثبت كذلك تطور الخطاب النسوي عبر الفترات الزمنية من مرحلة إثبات حالة التمييز في الفترة الأولى حيث الآخر ليس كما يبدو، مروراً بحالة سلبية تؤكد فيها أن الآخر عتيد السلبية وهي تنفيها عن ذاتها وشخصيتها، لتصنع حالة تؤكد الفروق والتميزات، وتستدعي فكرة المساواة في الأدوار وتغيير الواقع؛ لتصل إلى التخلي عن الآخر تماماً ووضع شروطها في أية علاقة، وتأكيد استقلاليتها وحريتها وتهيئة الواقع لأدوار اجتماعية جديدة تناسب شخصيتها الجديدة.

وبتطبيق منظور فان دايك: فإن الأيديولوجية المعبر عنها في الخطاب تمثل خريطة لعلاقات السلطة والهيمنة، ويتضح من التحليل السابق أن الهيمنة والسلطة في الفترة الأولى كانت ذات طابع تقليدي يعد المجتمع بشريعته وعاداته وتقاليده، ورؤيته للعلاقة بين الرجل والمرأة؛ عاملاً مرجعياً حاسماً في تقرير السلطة، التي يشكل الرجل في صورتها التقليدية أحد عناصرها.

بينما في الفترة الثانية تبدو الأعراف والتقاليد الاجتماعية منوطة فقط بيد "حَكَم ما"؛ فأدوار الرجل والمرأة من الواجب أن تكون متكافئة، لكن الأغنية تثبت غير ذلك، والطرفان في الأغنية ليسا محل سلطة، ولا ينبغي أن يهيمن أحدهما على الآخر، والحكم هنا يستلزم تغيير الواقع الاجتماعي من سلطة غير واضحة على نحو قاطع.

في حين أن الفترة الثالثة يبدو الأمر فيها مختلفاً، فالمرأة أصبحت تمتلك السلطة والسيطرة والهيمنة على ذاتها وواقعها، بل يتطرف الأمر في بعض الأحيان إلى اعتبار المرأة بحد ذاتها تستحق أن تسيطر وتهيمن على الرجل وعلى الواقع العام، وأن تبني كيانا سلطوياً يصبح الرجل العنصر الأضعف فيه.

٤- تطور أطر العلاقة بالآخر:

تنوعت الأطر التي شملت العلاقة بالآخر سواء كان الرجل أو المجتمع، بل تطورت عبر الفترات الزمنية الثلاث؛ حيث يلاحظ أن حالة الصراع غلبت على أغنيات الفترة الأولى بشكل أكبر نسبياً من الفترتين اللاحقتين، وفكرة الصراع بذاتها تؤكد وجود حالة من التوازن النسبي بين المرأة والآخر، ويظهر وجود فوارق أساسية بين الرجل والمرأة مع طموح (ما) لجبر عدم التوازن إلى مساحة قد تحسم هذا الصراع بشكل نسبي، إلا أنه في الفترة الثانية يتضح وجود أطر سلبية تماماً حيث الكرب والصدمة الناتجة عن الخذلان والمفاجأة بالوقوع تحت طائلة الظلم، والمقاومة التي تغترض وجود كيان أكثر قوة وصاحب سيطرة، والاستسلام الذي يشير إلى الإنهاك النفسي



والجسدي الواقع على المرأة بما يدفعها للاستسلام للواقع غير المنصف، وفي الحالات الثلاث يبدو الآخر أكثر قوة وسيطرة وهيمنة، وتبدو المرأة الطرف الأضعف في العلاقة بالآخر، وهنا يتم توظيف المشاعر السلبية وكذلك الأداء الغنائي والموسيقي لتأكيد ظلم الآخر للمرأة، واستنفاد قدرتها في مجابهة هذا الواقع؛ حيث يصيبها الكرب والصدمة من جراء الخيانة أو الخذلان، أو تحاول أن تقاوم هذا الواقع بصعوبة بالغة، أو تستسلم لهذا الواقع؛ لأن أدواتها في إدارة الصراع مع الآخر محدودة.

بينما في الفترة الثالثة ترتفع مساحات الزهو بالنفس إلى مستوى قياسي مقارنة بالفترتين السابقتين؛ حيث تبدو المرأة متحررة من القيود الاجتماعية، وغير مبالية بالآخر، بل مزهوة بنفسها وبقدراتها بما قد يمثل حالة من التصالح مع النفس، والاستغناء عن الآخر أو عدم المبالاة به، فهي تذكر مزاياها وقدراتها وتستمتع بما هي عليه، وتدير العلاقة مع الآخر من منظور فوقي أو تتعالى على هذه العلاقة نفسها.

وهكذا يمكن القول إن الدلائل النسوية تتطور من إثبات حالة الاختلاف والصراع، إلى تأكيد حالة عدم العدالة في العلاقة وعدم تكافؤ الطرفين في الصراع بما يثبت عدم المساواة، وصولاً إلى التعالى عن حالة الصراع والتصالح مع النفس والاستغناء عن الآخر، وهو ما يتسق بدوره مع النتائج السابقة، ويؤكد تطور المنظور النسوي في الأغاني عبر الفترات الزمنية المختلفة.

٥- تطور المنظور الرئيس للأغنية:

لا تقوم الأغنية على مجرد طرح للكلمات والمعاني، بل تنطلق الأغنية من منظور رئيس يحوي النتيجة التأثيرية التي تسعى الأغنية للوصول إليها، ورغم اعتماد الكثير من الدراسات التي قامت بتحليل الأغاني على كلمة التركيز الرئيس Main Focus فإن تعريفها الاصطلاحي يأتي محدوداً للغاية، فهي بمثابة اصطلاح بدهي في تحليل الأغنيات في السياق الموسيقي، وتشير Kuhn (2010) إلى أن "المنظور الرئيس يعني ما تستهدف النصوص فعله وبأية وسيلة"، وهو ما يمكن تعريفه إجرائياً بأنه الهدف الرئيس الذي يستهدف صناع الأغنية ترسيخه في ذهن المتلقي عبر الكلمات والألحان والأداء.

واستناداً إلى ذلك التعريف، فإن المنظور التركيبي الرئيس في الأغاني العربية قد اختلف إلى حد كبير بين الفترات الثلاث؛ إذ يلاحظ أن الفترة الأولى شاع فيها اللوم أو التعبير عن الظلم



أساساً للأغنية، وهي تتسق مع فكرة إثبات الفروق وعدم المساواة، والوقوع تحت طائلة العلاقة غير السوية مع الآخر.

في حين يلاحظ في الفترة الثانية شيوع مناظير مختلفة؛ حيث إن رثاء النفس والسعي لإثبات القهر موجود بدرجة أعلى من الفترة الأولى، وهو ما يؤكد استمرارية التعبير عن الفوارق وعدم المساواة، إلا أن هذه الفترة قد ظهر فيها الرفض بشكل كبير بصفته منظورا للأغنية، فالمرأة هنا ترفض عدم المساواة والعلاقات المسمومة من وجهة نظرها، بل يتطور الأمر إلى شيوع منظور التحدي، فهي هنا لا تتوقف فقط عند رفض عدم المساواة، بل تتحدى الآخر المتمثل في الرجل والمجتمع، وترى في نفسها القدرة على إدارة الصراع من منظور مساو للرجل.

وفي الفترة الثالثة: ترتفع مستويات التعبير عن الشخصية بنسبة كبيرة للغاية، فهي هنا تتطرق من شخصيتها الأنثوية ولا تتطرق من الرجل أو من حالة الصراع كما هي العادة؛ مما يمثل ارتفاع شعور (الأنا) لديها وتنفيذ الاستقلالية بدلا من المناداة بها، وأحيانا تبدو لا مبالية بالآخر، فهي تعتزل ما يؤذيها، ولا تقبل ما يضرها، ولا تهتم بالآلام الناتجة عن فسخ علاقة مسمومة، ولا تبالي بالمجتمع أو كلام الناس عنها، فكل المنظومات العلاقاتية أو المجتمعية لا تهمها في سبيل الشعور بالسلام النفسي والرضا عن الذات مهما بلغ الألم مداه، في حين تعلقو كذلك فكرة سيطرة المرأة؛ حيث تخرج من مساحة إثبات الاستقلالية وعدم إيلاء المجتمع أهمية واللامبالاة بالتقاليد والأعراف والآلام والتبعات النفسية والاجتماعية إلى الشعور بالتفوق والسمو فوق الآخر بكل ما يمثله، فهي من تكسب دائما وهم من يخسرون باستمرار.

وهذا يتسق تماما مع النتائج السابقة المؤكدة تصاعد الدلائل النسوية من إشارات واضحة إلى توجه نسوي عام.

٦- أهم الأبعاد المرجعية والاستدلالية على المعاني في الفترات الزمنية المختلفة:

وردت في الأغاني الكثير من أبعاد الاستدلال على المنظور الرئيس للأغنية؛ حيث تتفاوت مساحات الاستدلال على المعاني حسب الفترة الزمنية على النحو الآتي: ففي الفترة الأولى انتشر فيها بشكل أكبر من غيرها الاستدلال بعدم المشروعية الدينية للسلوك الذكوري تجاه المرأة؛ إذ ترد كلمات مثل "تقي ربنا فيا"، أو "ما في شرع ودين بيقبل هالحال"، وهنا تستدعي المرأة النظام الاجتماعي القائم على المشروعية الدينية لتؤكد مظالمها وأحققتها في تحقيق العدالة، فعدم المشروعية الدينية لسلوك الرجل يستدعي المجتمع والنظام العام للحكم على هذه العلاقة المأزومة. وتأتي طبيعة الشخصية الإنسانية لتؤكد الكثير من مساحات الأغاني في هذه الفترة، فتظهر عبارات مثل "في حاجات تتحس ومتقالش"، لتدل على المشاعر الإنسانية والنفسية الداخلية للمرأة التي

تحتاج لمن يشعر بأحاسيسها الداخلية التي تخجل من إظهارها أو التعبير عنها، وجدير بالذكر هنا أنه في المقابل نرى في الفترة الثالثة في التصنيف ذاته كلمات مثل *أنا صاحبة رأي وعاشية حياتي بوجهة نظري* "تدليلاً على الاستقلالية وعدم الاحتياج لمن يقدر المشاعر الداخلية لها، ويأتي التمسك باحترام الذات بصفته أبرز أشكال هذه الفترة في الكثير من الأغاني، فهي تتخلى عن الحب الميئوس منه" وترفض معاملته المسيئة *لي مش معاملة تعاملني بيها* "وهي تمن عليه بشخصيتها الملزمة بالأصول *كتر خيرى إني قابلته واستحملته*" وتفارق دون ندم *سكة السلامة ... ياللا بالسلامة رد الباب وراك* "بل هي على استعداد أن تفارق حتى إن كتبت تعهداً بذلك تخلصاً من علاقة مسيئة *أنا عابزة نفسي حتى لو كل اللي باقى منها صوت ... هعيش لوحدي باقى عمري بس اعيشه باحترام*" كل هذه الاستدلالات على احترام الذات والتمسك بذلك، والرغبة في التخلص من ما يجعل صورتها الداخلية أمام نفسها أو أمام الآخرين تهتز أو تقل، يدفع المرأة إلى الاستغناء عن أية علاقة تشوبها الإساءة بأي شكل من الأشكال.

بينما في الفترة الثانية، يلاحظ التأكيد التمييزي على أن الرجل شخصية معنفة بطبيعته، وأن المرأة ضحية للعنف؛ فهي تعاني صعوبة الأيام *شفت وياك أيام صعبة* "كل ما الوجد أتطلع في بيضحك ويقول فين شفتك انتي ياما مرقتي علي وأكثر من مرة وجعتك" وهي تريد كذلك محو أيام القسوة التي عاشتها معه *ما حدا في إيده محاية يمحي وجعي .. ولا حدا قادر ينسى حكاية فيها العالم وقفوا ضده* "وقد سبق على هذه الفترة ولحقها كلمات ومعان أهم؛ إذ تظهر في أغنية *يا مرايتي* الكثير من الاستدلالات على قسوة الرجل وعنفه، ويتم تصوير ذلك في الكليب بشكل واضح، وتختتمه برسالة موجهة للمرأة المعنفة وإرشادات للتعامل مع العنف من قبل الرجل، وكذا أغنية *ما تعتر* التي تظهر في نسختها المصورة مشاهد عنف من الرجل ضد زوجته وأمام ابنه في ظل مشاعر خوف وترقب للعنف بل إذلال في الأغنيتين. ثم يأتي تأكيد فساد المجتمع وعدم عدالته تجاه المرأة؛ إذ تظهر استدلالات منطقية مثل *حد فيهم حس نلي لما دمر فيا كلي وجه على قلبي الضعيف، ولا مرة شالوا همي لما كان يحرق في دمي كل يوم بكلام سخيف* لتأتي أغنية مثل *كذابين* لنتهم المجتمع كله بالكذب والنفاق *في الزمن ده الكدابين اتمكنوا وكنروا*، وتأتي كذلك أغنية *عكس اللي شافينها* لتؤكد أن المجتمع يحكم بالظاهر فقط *وحكموا عليا من شكلي وم العيشة اللي عايشاها .. ولو شافوا اللي انا شفته هيتمنوا حياة ثانية*؛ حيث إن المجتمع بأكمله غير منصف.

أما في الفترة الثالثة فينتشر اعتياد الآلام، فهي متحملة للألم حتى النهاية *ولو والله صدقني حجر كان داب* "بل وإحساس الهزيمة يلزمها *كنت دايماً حاسة جنبك بالهزيمة*"، وتأتي فكرة انتظار حتمية الجزاء الإلهي كذلك *إلي الله وإلك الدني* "فهي تتخلى عن عالمه متيقنة بمصيره البائس كذلك تدعو الله عليه *بدعي يا رب أشوف في يوم اللي فيا فيك*" إضافة إلى يقين



أن "داين فتدان" وانتظار العوض من الله "هستعوض ربنا في الوقت المهدور وياك"، وفي كل هذه الحالات المذكورة هي تؤمن بأن الجزاء الإلهي مؤكد، لكن يلاحظ أنها تنتظر وقوع الجزاء العقابي على الرجل أكثر من انتظارها لجزاء إلهي لها بالعوض عما مرت به من آلام وأحزان.

ويأتي احتقار الرجل في مرتبة عالية في هذه الفترة، فهي تتعجب من تطفله على حياتها "وبرضه ادبت الحق لنفسك تضايقني وتتعدى حدودك"، وتعهده ميتا "هاعتبرك مت"، وهي تفرض وجودها وتعتبر عن أنها أقوى منه "بهجرك قسي عودي.. كل جرح وأنا بخير، تنعاد عليك المواجه"، بل لا تتوقف عند هذا المستوى، بل تؤكد أنها "ممكنة ومش ممكنة" أو أنها "مسيطرة همشيك مسطرة" حيث يبدو الرجل هنا ضعيفا هشاً رهن إشارتها، بل تعنفه حين تقول "بعد عني أنا مش طابقاك سبني مش عابزة أبقي معاك متورنيش وشك تاني" إلى غير ذلك من المعاني التي تعبر عن شخصية فارضة وجودها على الرجل وتتنظر إليه من منظور فوقي.

وبشكل عام، مثلت الاستدلالات في الأغاني تأكيدا لمساحات ذات طابع متطور ومتداخل في الوقت ذاته، من التدليل على الظلم ومقاومة ذلك عبر احترام الذات، وعبر عدم مشروعية فعل الظلم على المستوى الديني في المرحلة الأولى، إلى إثبات وتأكيد عنف شخصية الرجل، وربط ذلك بسياق عدم عدالة المجتمع أو النظام الاجتماعي، وصولاً إلى اعتياد الألم وانتظار تصاريح القدر ونهاية باحتقار الجنس الآخر، ويلاحظ هذا التصاعد في الدلائل النسوية على نحو واضح، والانتقال من مساحات شعور بالظلم إلى المقاومة والصراع إلى إثبات النصر والتفوق والسيطرة.

كما دلّ تحليل الخطاب النقدي بأبعاده الستة سالفة الذكر على وجود منحنى تصاعدي في إيراد الدلائل النسوية من التصريح الطبيعي لمشاكل المرأة مروراً بإثبات حالات الصراع والمقاومة، وانتهاءً بتأكيد التفوق والسيطرة، وهو ما يشكل اتجاهاً في خطاب الأغنية العربية نحو أبعاد أكثر راديكالية في التعامل مع قضايا المرأة وتبني مناظير نسوية أشد صرامة وقوة وتطرفاً، ويتسق ذلك مع السياق الاجتماعي العام السابق الإشارة إليه من وجود جدالات اجتماعية، وأعمال فنية وبالتحديد درامية، مرت بحالة التصاعد نفسها في مناقشة القضايا النسوية؛ حيث تبدو الأغنيات في هذه الفترات من أكثر أشكال الفن تأثيراً، خاصة حين تأتي من المجال العام الرئيس لصناعة الأغنية وليس عبر فن نخبوي أو نوعي؛ حيث يشارك أهم الكتاب والموسيقيين والمطربات في المنحنى التصاعدي، وتتفوق كذلك معدلات المشاهدة على نحو كبير لهذا النوع من الأغاني، وهذا يطرح وجود حالة من الاتساق والتماهي بين الاتجاهات الثقافية والاجتماعية والفنية بأنواعها في تأكيد حالة تصاعد المد النسوي ليس على مستوى الانتشار والكثافة، بل على المستوى النوعي في تصعيد التوجه الراديكالي على حساب النسوية التقليدية.



التحليل الجندي

عرضت الأغاني في أغلبها الأدوار الجنديرية للرجل والمرأة على عدة مستويات، ويمكن عرض هذه المستويات على النحو الآتي:

المستوى الأول: كيفية تمثيل العلاقات في السياق:

جاءت الأغنيات في أغلبها معبرة عن العلاقة بين المرأة والرجل أو المرأة والمجتمع، وعلى المستوى الكمي فقد كان هناك توازن نسبي في طبيعة العلاقات على مستوى الأغنيات جميعا على النحو الذي عرضه التحليل الكمي، إلا أن الخطاب النسوي حين ركز على فكرة أن المرأة ضحية للرجل أكد أن العلاقة في الأساس تقوم على فكرة تجاوز الرجل الدور المتعارف عليه اجتماعيا، فهو لا يقوم بدوره المنتظر منه ضمن الصورة التقليدية للمهام أو المسؤوليات أو الواجبات بصفتها طرفا في علاقته مع المرأة، فهو ظالم، أو خائن، أو مهمل، أو لا يبالي بها وبمشاعرها وأحاسيسها، وهي في المقابل تسود رؤيتها للعلاقة مشاعر الخذلان أو الألم أو الشعور بالغدر أو الامتهان، ولم تقدم الأغنيات صورة جديدة في الأغلب للتغلب على واقع العلاقة مع الرجل إلا الانفصال أو رفض التعنيف أو تجاوز الآلام أو الانتظار.

وفي المجمل كانت فكرة تصوير المرأة ضحية متسقة مع الخطاب النسوي تتمثل فيما يأتي:

- ١- تأكيد أن الرجل هو الطرف المتجاوز لحدود العلاقة المتعارف عليها اجتماعيا.
- ٢- تأكيد أن ضعف المرأة بالاستسلام أو الصبر أو العاطفة يشجع الرجل على الاستمرار والتماذي.

٣- تأكيد مشكلات التعنيف الجسدي أو العاطفي من قبل الرجل.

- ٤- تأكيد أن مقاومة كون المرأة ضحية يأتي عبر أدوات سلبية في أغلبها إلا فكرة التأكيد المتوقع على القدرة على تجاوز آلام العلاقة وتخطيها والنظر إلى المستقبل بصفتها امرأة مستقلة، سواء في سياقات الحديث عن العلاقة مع الرجل أو مواجهة المجتمع.

والواقع أن هذا الخطاب يستند إلى الرؤية النسوية للعلاقة مع الرجل أو المجتمع بصفتها علاقة غير متكافئة في المنظور التقليدي الذي ينتقده الفكر النسوي، وبأن المرأة ضحية للتعنيف من قبل الرجل والمجتمع على السواء، إلا أن الخطاب في هذا المستوى لم يتجاوز حدود الأعراف والتقاليد الاجتماعية، بل دار في فلكها، حتى أن الأغاني التي أكدت أن الخلاص يكمن في تخطي الخذلان وتجاوز المحنة لم يحمل شكلا حقيقيا لما بعد هذا في واقع الحياة سواء تطلعات أو ممارسات فعلية لدور مختلف للمرأة.



أما حين تناولت الأغنيات المرأة بصفتها مستقلة عن الرجل، فهي تبدو في أغلب الكلمات والسياقات ندا بند، فهي سترد على الإهانات، وستفعل بالمقابل مثلما يفعل، وستقاوم الأفعال السلبية من قبل الرجل بالرفض الصريح، بل هي قادرة طيلة الوقت على التخلي عنه أو الاستمرار من دونه، بل ستتعالى عليه إذا فكر في العودة إليها. وهنا يبدو الرجل في مساحات الدور المتعارف عليه اجتماعياً، لكن المرأة تبدو بصورة مختلفة؛ فهي قادرة على الاستقلال عن الرجل، بل تجاوز ذلك إلى القيام بأدوار ذات طبيعة ذكورية نسبياً في المجتمع، فهي قادرة على الاستقلال، والمواجهة، والتحدي، والصراع. وأن واجباتها من المنظور الاجتماعي لا تهمها بقدر ما تهمها سلامتها النفسية واحترامها لذاتها، فهي على استعداد دائم لإعالة نفسها دون الحاجة إلى أحد، والاستقلالية النفسية حيث لا تبوح بمشاعرها لأحد، وموازنة العلاقة من قبيل انعكاسات هذه العلاقة على نحو متوازن تماماً مع الرجل، فالعلاقة المتوازنة في الأدوار جيدة، لكن أية علاقة قد يقسو الرجل فيها فهي علاقة غير مرغوبة على الإطلاق، والبقاء وحيدة أفضل كثيراً من علاقة مسمومة.

وفي المجمل كانت فكرة تصوير المرأة مستقلة متسقة مع الخطاب النسوي تتمثل فيما يأتي:

- ١- إثبات الشخصية الندية للمرأة في مواجهة الرجل.
 - ٢- إثبات أن المرأة قادرة على كسر القيود الاجتماعية، لكن في حالة وجودها ضمن علاقة مسيئة مع الرجل.
 - ٣- إثبات القدرة على مواجهة المحن وتجاوز العلاقات دون احتياج لأية مساندة اجتماعية بديلة.
 - ٤- تأكيد أن آليات المقاومة والاستقلالية ممكنة ومتاحة وسهلة إذا ما تخلصت فقط من آثار العلاقة دون الاحتياج للدخول ضمن علاقة أخرى؛ حيث إن فكرة الاستغناء عن الرجل تماماً مطروحة؛ فهي إذاً علاقة شرطية، إما علاقة سوية متكافئة مع الرجل أو لا علاقة على الإطلاق.
- والواقع أن هذا الخطاب يكاد يكون أكثر الخطابات اتساقاً مع الخطاب النسوي التقليدي؛ حيث إن المرأة تتسم بالقدرة والفاعلية والاستمرارية من دون الرجل، وتكتسب قيمتها الحقيقية من نفسها، ولا تقبل في العلاقة مع الرجل سوى أن تكون في موضع متكافئ، مع التأكيد أن أدواتها هي قدرتها على التعبير عن شخصيتها ومواقفها، ومستوى احترامها لذاتها باستمرار.
- على أن هذا الدور الذي تم طرحه لم يتطرق لتغيير الواقع الاجتماعي الراهن في العالم العربي، فهي لم تقاوم الرجل في مساحات غير عاطفية، هي فقط تحاول نفي الضعف عنها، دون المطالبة بتغيير هذا الواقع نحو دور جندي جديد للمرأة أو حقوق مختلفة.



في حين تناولت بعض الأغنيات المرأة بصفتها متفوقة على الرجل، والمرأة هنا مسيطرة ومهيمنة ومتمكنة وقادرة على التخلي عن الرجل تماماً، بل على إخضاعه لرغباتها واحتياجاتها، فهي ليست في حاجة إليه، بل هو الذي يحتاجها، وهو الذي تقع عليه أعباء تحقيق رغباتها وإرضائها لرفعتها وشموخها وشخصيتها وقدرتها الفائقة على إدارة ما حولها، والرجل يبدو دائماً في هذا السياق أقل من المرأة فهو تابع أو خاضع لها، يسعى وراءها دوماً، فأقصى طموحه تتمثل في الوصول إليها أو البقاء بجانبها، والرفض الدائم من قبل المرأة نحو الرجل يبدو فيه تقليل لأهمية العلاقة من قبلها أو احتقار الرجل، وأحياناً إذلاله، وإخضاعه، وإهانته.

والدور الاجتماعي للمرأة في هذا السياق يبدو مختلفاً؛ إذ لأول مرة في الأغاني العربية تبدو العلاقة مع الرجل غير متكافئة لصالح المرأة، وهي خارج نطاق السياق الاجتماعي المتعارف عليه، وهو ما يتماس بصورة ضعيفة في أبعاد جنسانية لأول مرة؛ مما قد يمكن معه القول إن بعض هذه الأغنيات تعزز فكرة العلاقة التي تقودها المرأة Female-Led Relationship (FLR)، وهذا المصطلح في الأساس ذو طابع جنساني يستخدم في بعض الأدبيات بصفتها حالة خاصة بين الرجل والمرأة، وقد عبرت عنه بعض أعمال الدراما الأميركية (Rojc 2014) ويصل في بعض الأدبيات إلى اعتباره الخطوة الأخيرة قبل الوصول بالمجتمع إلى ما يطلق عليه Matriarchy والذي يعني النظام الأمومي المقدس للأنثى في مقابل Patriarchy حيث إن النظام يتمحور حول الذكر، وهو ما يعبر عن أفكار الحركة النسوية الراديكالية الناقدة لنظام المجتمع الأبوي الذكوري، واعتقاد أن مسار التاريخ قد تم تزيفه لصالح الرجل، بينما يؤكد التاريخ وجود نظام أمومي أنثوي كامل (Rowland 2013) (Robinson 2003)، وقد تناولت بعض الدراسات مظاهر لوجود ذلك في الأعمال الفنية، ومنها ما تعرض للأغاني مثل Patael (2014) ودراسة Thomas (2009) وقد أشارت هاتان الدراستان إلى استدعاء هذه الحالة المستندة إلى ممارسات تاريخية أو دينية في عصور تاريخية سابقة إلى أشكال فنية، على أن فكرة هذا الاستدعاء في الأغنية العربية لم يتم بعد، ولكن تم فقط استدعاء فكرة العلاقة التي تقودها المرأة فقط.

وفي المجمل كانت فكرة تصوير المرأة بصفتها متفوقة على الرجل تتمثل فيما يأتي:

- ١- المرأة في الأصل مستقلة تماماً ولا تبالي بالرجل ولا بالمجتمع.
- ٢- هي مزهوة بنفسها ومعجبة بشخصيتها وتذكر دوماً مزاياها الجسدية والنفسية.
- ٣- هي قائدة ولديها القدرة على إخضاع الآخر المتمثل في الرجل أو المجتمع بسهولة.
- ٤- أن خضوع الرجل لها أمر مفروغ منه، فهو يسعى دوماً وراءها في الوقت الذي تقابل فيه هذا السعي بالاحتقار.



المستوى الثاني: الدور الجندي للمرأة والرجل:

جاء الدور الجندي للمرأة المعبر عن صورة المستقلة القادرة على المواجهة أو التجاوز بما يتسق مع الرؤية التقليدية للخطاب النسوي امتداداً لفكرة تحقيق المساواة بين الجنسين، واعتبار المرأة كائناً له حقوق مساوية للرجل، وفي هذا الإطار لم تتحدد طبيعة جنسية مختلفة خارجة عن المألوف في طبيعة توزيع الأدوار الجنسية في المجتمع، فالجنس هنا مساو للنوع الاجتماعي بأدواره المتعارف عليها جسدياً ونفسياً واجتماعياً.

حتى أن الدور المعبر عن المرأة بصفاتها ضحية للرجل لم يميز بين التصور التقليدي للنوع الاجتماعي والتصور المرتبط بالأبعاد الجنسية إلا فيما ندر حين تناول الواقع الاجتماعي فقط، بينما انحصر الدور الجندي بصفته مساوياً كذلك للنوع الاجتماعي المتعارف عليه وإن أكد وجود فوارق بين الرجال والنساء اجتماعياً ونفسياً، إلا أن هذه الفوارق لم تتناول، بل إنها ابتعدت في الحقيقة عن التصور الجندي القائم على تحييد العامل البيولوجي والفوارق الطبيعية، وأكدت استمرارية النظر إلى الأدوار الجنسية المتعارف عليها اجتماعياً؛ حيث إن الرجل هو المسؤول عن المرأة، وأن ذكوريته تخلق فوارق في المساواة وفي الحقوق، وأن على الرجل القيام بدوره التقليدي في حماية المرأة نفسياً واجتماعياً، بل اقتصادياً أيضاً.

ورغم وجود اتجاه نحو كسر الصورة النمطية للمرأة واعتماديتها على الرجل في الأغاني التي تؤكد تفوق المرأة على الرجل، فإنها كذلك لم تخرج في أغلبها عن الدور المتعارف عليه اجتماعياً للمرأة، الفارق يكمن فقط في قدرتها على ممارسة ما سمح للمجتمع والقانون ونظام العمل به من ممارسات، فهي تعمل وتحب وتطلب الطلاق وتفارق الرجل وتقوم بما تريد، ولكن دون وجود مساحة لدور اجتماعي جديد، مثل أن تقود أو تحكم أي شيء خارج النظر إلى الرجل فقط بصفته طرفاً في العلاقة. بل إن هذا النوع من الأغاني اعتمد كذلك على تعزيز صورة المرأة بصفاتها أنثى بصفات جسدية، فهي جميلة ومثيرة ويتمناها الجميع، وهو ما يتناقض مع الرؤية الجنسية التي تحاول تحييد العوامل البيولوجية سعياً وراء إكساب المرأة الشخصية الأنثوية وفق العوامل الحاكمة للمجتمع والقابلة للتعديل.

ومما سبق يتضح أن الأدوار الجنسية كانت مساوية تقريباً للأدوار التقليدية للرجل والمرأة المعتمدة على التصور البيولوجي، والسياق الاجتماعي العام الذي يفرض مساحتين للمرأة وأدوارها، فهي مسؤولة من الرجل وعليه أن يتحمل مسؤولياته، وهي كذلك لديها القدرة على الاستقلال وممارسة حياتها على نحو مستقل، وكلا الأمران له ممارساته الاجتماعية المتعارف عليها، في حين لم تقم الأغاني بطرح رؤية جديدة لدور المرأة إلا في إطار العلاقة مع الرجل فقط حيث



يختلف دورها الجندري هنا بصفقتها المسيطرة أو المهيمنة على العلاقة، ولكن انطلاقاً من مساحة أنثوية ذات طابع بيولوجي لا اجتماعي.

المستوى الثالث: الواقع الاجتماعي:

لم يتم التطرق للمجتمع إلا في مساحات ضعيفة في أغاني الدراسة، إلا أن هذه المساحات في عموم السياقات الثلاثة لأغاني المرأة تم النظر فيها إلى الواقع الاجتماعي بصفته يعكس ثلاثة أمور:

الأول: المجتمع كيان ظالم للمرأة: حيث إن كلام الناس، وضغط المجتمع، وإهمال المرأة، وقبول التعنيف، ومحاباة الرجل في أزمت العلاقة هي الصورة الغالبة، والمرأة طوال الوقت في مساحة المظلومة المضطهدة التي لا يمنحها المجتمع حقوقها، بل يضغط أحياناً عليها لقبول علاقات مسمومة مع الرجل على حساب حريتها واستقلاليتها وسلامها النفسي.

الثاني: المجتمع كيان قادر على حسم النزاع بين المرأة والرجل: وهنا المرأة تستتجد بالناس والدين والشرع والمجتمع لتعرض أزمته مع الرجل، وهي على ثقة بأن تجاوز الرجل الأعراف الاجتماعية يمكن أن يرتد عليه إذا ما أدرك المجتمع ذلك، أو أدرك الرجل نفسه واجباته تجاه المجتمع أو الله سبحانه وتعالى.

الثالث: المجتمع كيان محايد: وهو ما يظهر ضمناً حين ترى المرأة أن القيود الاجتماعية متصورة وليست حقيقية، فهي صاحبة حقوق ولا بد أن تمارس هذه الحقوق، كما أنها تستطيع الاستقلال اقتصادياً واجتماعياً ونفسياً عن الرجل، وأن الأزمه ليست في المجتمع، بل في المرأة التي ينبغي عليها أن تبادر بأخذ حقوقها التي كفلها لها المجتمع.

والواقع الاجتماعي من منظور الجندر هنا لا يترتب عليه طرح واقع اجتماعي جديد؛ إذ إنه يثبت في مساحة واحدة فقط فكرة وجود فروق جندرية بين الرجل والمرأة بصفتهما كائنات اجتماعية، بينما يشير إلى قدرة المرأة على أخذ حقوقها واستقلاليتها في حدود الواقع الاجتماعي الطبيعي الموجود، دون طرح واقع اجتماعي جديد أو مختلف.

أهم النتائج

حازت الأغاني ذات الدلائل النسوية انتشاراً كبيراً دلت عليه معدلات المشاهدة عبر منصة يوتيوب، إلا أن هذه الأغاني لم تمثل خطاباً نسوياً متماسكاً وصلباً يمثل اتجاهها عاماً، وإن توافرت فيها دلائل الخطاب النسوي بشكل واضح، وظهرت علاقاتها البنينية على نحو أكده قبول فرضيات الدراسة، كما لم يعبر عن توجه فكري نسوي واضح لهذه الأغاني، ولا تزال الأغنية



النسوية تصدر عن كتاب وملحنين رجال بشكل كبير؛ مما يشير إلى أن الرجل لا يزال هو المتصدر للتعبير الفكري النسوي في مجال التعبير الفني العام، وقد تطور الخطاب النسوي عبر سنوات من الشكوى والدعوة للمساواة إلى الاستقلالية وممارسة الحقوق، وصولاً إلى تأكيد الهيمنة والتفوق، وهو ما يعكس تطوراً في نوعية الخطاب المرتبط بسياقات اجتماعية وثقافية واتصالية متعددة أثرت في تحديد مساراته ليكون أكثر وضوحاً وتماسكاً؛ مما قد يؤدي في المستقبل إلى وجود خطاب نسوي مستقل واضح و متماسك، ورغم ذلك فإن هذا الخطاب لم يتحول إلى تطبيق أو استدعاء فكري للنسوية الراديكالية أو أدوار جنسانية جديدة لكل من الرجل والمرأة في المجتمع، بل توقف عند تدوير العلاقة بين الرجل والمرأة في سياقات جديدة تتغير فيها مراكز القوى في العلاقة بينهما، كما أظهرت النتائج أن العلاقة بين الرجل والمرأة استقلت بشكل كبير عن الطرح التعبيري عن العلاقة بالمجتمع كله، وكأن الواقع الاجتماعي يأتي متأخراً أو مستجيباً لتطورات العلاقة بين الرجل والمرأة، ولا يخلو من وجود مظاهر كثيرة من عدم العدالة في التعامل مع قضايا المرأة.

المراجع

- Buist, Carrie L., and Jean-Anne Sutherland. 2015. "Warning! Social Construction Zone: Exploring Masculinities, Femininities, and Gender Roles in Cop Shows." *Feminist Theory and Pop Culture*, January, 77–88. https://doi.org/10.1007/9789463000611_007.
- Creswell, John W., and Vicki L. Plano Clark. 2011. *Designing and Conducting Mixed Methods Research*. SAGE.
- Cuklanz, Lisa M. 2016. "Feminist Theory in Communication." *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, March, 1–11. <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect157>.
- Eagly, Alice H., and Anne M. Koenig. 2009. "Social Role Theory of Sex Differences and Similarities: Implications for Prosocial Behavior." *Sex Differences and Similarities in Communication*, 156–171.
- Enns, Carolyn Zerbe. 2004. *Feminist Theories and Feminist Psychotherapies: Origins, Themes, and Diversity*. Routledge.
- Feo, Francesca, and Måns Robert Lundstedt. 2020. "Feminism Goes Mainstream? Feminist Themes in Mainstream Popular Music in Sweden and Denmark." *Partecipazione E Conflitto*, 13 (1): 284–314. <https://doi.org/10.1285/i20356609v13i1p284>.
- Fitzpatrick, Claire. 2023. "Trends Untold: A Mixed Methods Analysis of Feminist Politics and Discourses of Empathy in the Aftermath of the Christchurch Mosque Shootings." *Feminist Media Studies*, 23 (7): 3666–82. <https://doi.org/10.1080/14680777.2023.2226835>.



- Hains, Rebecca C. 2013. "The Significance of Chronology in Commodity Feminism: Audience Interpretations of Girl Power Music." *Popular Music and Society*, 37 (1): 33–47.
<https://doi.org/10.1080/03007766.2012.726033>.
- Haynes, J. Chris. 2018. "Looking for (Women's) Rights in All the Wrong Places? Country Music and Hillbilly Feminism in the 1990s." *Feminist Media Studies*, 18 (2): 315–18.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1436900>.
- Hesse-Biber, Sharlene. 2012. "Feminist Approaches to Triangulation: Uncovering Subjugated Knowledge and Fostering Social Change in Mixed Methods Research." *Journal of Mixed Methods Research*, 6 (2): 137–46. <https://doi.org/10.1177/1558689812437184>.
- Jackson, Lucy. 2011. "Mixed Methodologies in Emotive Research: Negotiating Multiple Methods and Creating Narratives in Feminist Embodied Work on Citizenship." *Graduate Journal of Asia Pacific Studies*, 7 (2): 46–61. <https://livrepository.liverpool.ac.uk/2025091/>.
- Kim, Gooyong. 2019. "Neoliberal Feminism in Contemporary South Korean Popular Music: Discourse of Resilience, Politics of Positive Psychology, and Female Subjectivity." *Journal of Language and Politics*, 18 (4): 560–78. <https://doi.org/10.1075/jlp.18058.kim>.
- Kim, Iljung. 2021. "A Study of Feminism and Womanism in Korean Hip Hop Songs by Female Rappers." *Journal of World Popular Music*, 7 (2): 228–49. <https://doi.org/10.1558/jwpm.42675>.
- Kimmel, Michael S. 2000. *The Gendered Society*. New York, United States of America: Oxford University Press.
<http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA83017762>.
- Liska, María Mercedes. 2021. "Música Y Feminismo Espiritual. Conceptos Y Estéticas Religiosas En Propuestas Musicales Recientes De Artistas Mujeres." *Contracampo*, 38 (1).
<https://doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28214>.
- Patel, Charul. 2014. "Expelling a Monstrous Matriarchy: Casting Cersei Lannister as Abject in a Song of Ice and Fire." *Journal of European Popular Culture*, 5 (2): 135–47.
https://doi.org/10.1386/jepc.5.2.135_1.
- Peruzzo, Renato Gonçalves, and Sandra Maria Pereira Do Sacramento. 2019. "'Liberté, Égalité, Beyoncé': O Feminismo Em Músicas Pop Internacional." *Revista Ártemis: Estudos De Gênero, Feminismo E Sexualidades*, 28 (1): 136–48.
<https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2019v28n1.47850>.
- Pillai, Rupa. 2019. "A Question of Voice: Indo-Caribbean American Feminism Through Music in New York City." *Women's Studies*



- Quarterly*, 47 (1–2): 65–82. <https://doi.org/10.1353/wsqa.2019.0024>.
- Powell, Jason L. 2014. *Feminist Social Theory*. Nova Science Publishers.
- Rahayu, Sukesni, Kathryn Emerson, and Phakharawat Sittiprapaporn. 2021. “Feminism in Song of Jineman Kenya Ndesa Laras Slendro Pathet Sanga.” *Gelar (Surakarta)*, 19 (2): 154–58. <https://doi.org/10.33153/glr.v19i2.3558>.
- Rakow, Lana F., and Laura A. Wackwitz. 2004. *Feminist Communication Theory: Selections in Context*. SAGE Publications, Incorporated.
- Reger, Jo. 2007. “Where Are the Leaders? Music, Culture, and Contemporary Feminism.” *American Behavioral Scientist*, 50 (10): 1350–69. <https://doi.org/10.1177/0002764207300159>.
- Robinson, Victoria. 2003. “Radical Revisionings?: The Theorizing of Masculinity and (Radical) Feminist Theory.” *Women’s Studies International Forum*, 26 (2): 129–37. [https://doi.org/10.1016/s0277-5395\(03\)00016-5](https://doi.org/10.1016/s0277-5395(03)00016-5).
- Rojc, Ellen. 2014. “Gender in 21st Century American Film: Gender Messages and Types of Artistic Success.” PhD diss., University of Oregon. <http://hdl.handle.net/1794/18294>.
- Rowland, R., and R.D Klein. 2013. “Radical Feminism: Critique and Construct.” In *Feminist Knowledge (RLE Feminist Theory)*, 271–303. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203094037-14>.
- Saulnier, Christine Flynn. 2014. *Feminist Theories and Social Work: Approaches and Applications*. Routledge.
- Tashakkori, Abbas, and Charles Teddlie. 2003. *Handbook of Mixed Methods in Social & Behavioral Research*. SAGE.
- Thomas, Greg. 2009. *Hip-Hop Revolution in the Flesh: Power, Knowledge, and Pleasure in Lil’ Kim’s Lyricism*. Palgrave MacMillan.
- Tong, Rosemarie, and Tina Fernandes Botts. 2018. *Feminist Thought*. Routledge eBooks. <https://doi.org/10.4324/9780429493836>.
- Van Dijk, Teun A. 2011. “Discourse and Ideology.” In *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, 2nd ed., 379–407. SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9781446289068>.
- Webster-Kogen, Ilana. 2013. “Engendering Homeland: Migration, Diaspora and Feminism in Ethiopian Music.” *Journal of African Cultural Studies*, 25 (2): 183–96. <https://doi.org/10.1080/13696815.2013.793160>.
- Zack, Naomi. 2005. *Inclusive Feminism: A Third Wave Theory of Women’s Commonality*. Rowman & Littlefield Publishers.