المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 1، 2018، (71-82)

صورة الطفل السينمائية بين تمثلات الراهن ومضمرات الأنساق الثقافية القبائلية

فيصل محسن القحطاني، رئيس قسم التلفزيون، المعهد العالي للفنون المسرحية، الكويت.

تاريخ الاستلام: 2017/9/5 تاريخ القبول: 2018/3/8

The Child Cinematic Image Between Current Implications and Underlying Cultural Tribal Manners

Faisal Mohsen Alqahtani, Head of Television Department, Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait.

الملخص

يهدف هذا البحث إلى سبر أغوار حياة البادية التي طرحها الفيلم السينمائي الأردني (ذيب) عام 2014م، وذلك عبر تحليل مفاصله الفكرية والفنية بغية الوصول في النهاية إلى تأويل مبني على أسس علمية وفنية، وتأسيساً لذلك، فإن البحث يطرح في بدايته تلك الخصوصية التي يحظى بها فيلم يناقش حياة البادية قبل تشكل الدول العربية الحديثة في شبة الجزيرة العربية، حتى نتمكن من فهم تلك الطبيعة التي انعكست في مجملها على المضمون الفكري والشكل الفني للعمل السينمائي، وهذا كان جلياً حتى في عنوان الفيلم، حيث يحمل اسم ذيب مدلولات مهمة في تكوين حياة الإنسان البدوي، والفيلم هو رحلة من عالم الطفولة إلى مرحلة الرجولة، ولكن وفق متطلبات تلك البيئة الصلفة، كما يجيب البحث عن السؤال الأهم وهو كيف تمثلت صورة الطفل وبيئته البدوية القديمة على واقعنا السسيو - سياسي؟.

الكلمات المفتاحية: النقد السينمائي، فيلم ذيب، ناجي أبونوار، باسل غندور.

Abstract

This research aims to explore the Bedouins' life previous to the establishment of the current states in the Arabian Peninsula, posed by the Jordanian film (Theeb), which was presented in 2014. Moreover, and because there is a lot to be clarified in the contents of the film, this research studies the film's intellectual and artistic aspects in order to make it easier for the critic and viewer alike to understand its environment and nature. For example, the title of the film, (Theeb), which means (Wolf), has many implications in Bedouin culture. The film's story is about the journey from childhood to manhood. However, this journey is not the same as today's ordinary journey; it talks about the suffering of a Bedouin child attempting to become a man in a short period. The research will answer the most important question: How can this movie in its implications be a reflection upon what is happening these days in our socio-political milieu?

Keywords: Cinema Critic, Theeb, Naji Abu Nowar, Bassel Ghandour.

مقدمة:

إن الصورة السينمائية ولكثافة دلالاتها، لما تحمله من عمق فكري وفني وجمالي، غالباً ما تشكل مجال اشتغال وتأويل للنقاد، ولعل من أسرار سحر هذه الشاشة الذهبية ذلك التنوع في الدلالات للقطة الوحدة، والتي هي جزء من صورة المشهد، الذي هو جزء من صورة الفيلم، وهذا سلاح ذو حدين، فرغم المتعة التي ذكرناها، فهذه الصورة تحتاج إلى تحليلها وربطها ضمن السياق العام للفيلم، ما يمكن اعتباره وفق نظرية الجشتالت، الصيغة الإدراكية الكلية أو الشكل الكلي للمدرك، من مبدأ الوحدة الفنية المتكاملة في أجزائها المشكلة لذلك الكل (فراج، 1999، ص77- 79). وعلى هذا الأساس سيكون الاشتغال في هذا البحث، حيث سيتم تحليل صورة الطفل في جزئياتها الصغيرة، وربطها بالصيغ الأكبر للخروج بالصورة النهائية لتحليل العمل.

ولاشك أن صورة الطفل في السينما العالمية والعربية قد تنوعت تمثلاتها منذ فجرها الأول، وقد شكلت تلك الصور الشغل الشاغل لكثير من الكتاب والمخرجين، فكيف يمكن طرح صورة الطفل بما يخدم المضمون الفكري، ويُمكن الشكل الفني من الارتقاء لمستوى يحقق المطلوب والقصد من ورائها؟ ذلك لأن صورة الطفل هنا ليست تلك التي تقدم للطفل نفسه، بل هي صورة الطفل التي تقدم عبر الدراما المخصصة للكبار، حيث يتجاوز الموضوع القوالب التربوية والتوعوية التي تطرحها دراما الطفل مستخدمة صورة الطفل لإيصال الرسائل المقصودة، كما أننا هنا نتحدث عن صورة الطفل السينمائية التي تتجاوز المفهوم البسيط لتلك الشخصية الثانوية للطفل، والتي تظهر فقط مساندة أو دافعة الشخصية البطل للصراع من أجلها، مثل أن يكون أباً أو أماً وتدافع لحماية شخصية الطفل بكل ما أوتيت من قوة، دافعة الأحداث إلى أعلى بما يقوي الصراع.

ولهذا سنركز على الفيلم الأردني (ذيب)، سيناريو ناجي أبو نوار وباسل غندور، وإخراج ناجي أبو نوار، نموذجاً للتطبيق على صورة الطفل في السينما لسببين رئيسين، الأول: أن الفيلم قدم صورة الطفل بشكل غير نمطي كما هو معهود في السينما العربية، والثاني: ذلك البعد الفكري والفني الذي تميّز فيه الفيلم، وقبل الدخول في تحليل الفيلم فإنه وللضرورة البحثية والنقدية سنطرح ملخصاً لقصة الفيلم، بما يساعد في تقريب الصورة أكثر خاصة عند تحليل مفاصل الفيلم سواء الفنية منها أو الفكرية.

ملخص القصة:

تدور أحداث فيلم ذيب في بادية الأردن إبان العهد العثماني في مطلع القرن العشرين، وتركز قصة الفيلم على حياة طفل بدوي (ذيب) توفي والده وتولى رعايته أخوته الاثنان، وبحكم العادات فإن الأخ الأكبر حمود يستلم زعامة القبيلة خلفاً لأبيه، وبحكم انشغالاته فإن الأخ الوسط حسين يكون مسئولاً بالكامل عن تربية وتعليم أخيه ذيب، حيث يتعلق بأخيه حسين لأنه يراه نموذجاً لأفعال الرجولة التي لا بد أن يتعلمها منه، وفي إحدى الليالي يأتي إلى القبيلة ضيفان هما رجل من البادية ومعه جندي بريطاني، يبلغ الشيخ الجديد بأن الشريف أرسلهم لوالده حتى يؤمن له دليلاً يعرف أين يقع البئر (الروماني)، وهنا يخبر حمود الضيوف بأن البئر لم تعد مقصداً لأحد، وأن المكان الآن مرتع لقطاع الطرق، إلا أن الضيف يصر على الذهاب للبئر، عندها يقرر الشيخ بأن يرسل أخاه حسين معهم، فهو يعرف الطريق جيداً.

وتنفيذاً لأوامر الشيخ يذهب حسين مع الرجلين في صباح اليوم الثاني متوجهين نحو البئر، وبعد مغادرتهم بفترة يلحق بهم الطفل ذيب، وما إن يتوقف حسين والرجلان للراحة، حتى يكتشفوا بأن ذيب قد لحق بهم ، ولإصرار الجندي الإنجليزي على كسب الوقت للوصول سريعاً لوجهتهم ، يقرر حسين أن يأخذ ذيب معهم في الرحلة.

تمر على المجموعة بعض المواقف التي تدل على وجود رائحة الموت والقتل في طريقهم، إلى أن يتوقفوا عند بئر ليتزودوا بالماء، وعندها تهجم مجموعة من قطاع الطرق وتقتل كلا من البدوي والجندي، إلا أن الأخوين يفلحا في الهروب والاختباء، بل إن هروبهم كان موفقاً حيث تصبح الإبل في مرماهم، وعندها يسيطر حسين على الموقف في بادئ الأمر ويمنع اللصوص من أخذ الإبل، إلا أن اللصوص، ومع مغيب الشمس، يلتفون حول موقعهم ويحاصرونهم، مما يضطرهم للخروج بسرعة نحو الإبل بغية امتطائها سريعاً إلا أن أحد اللصوص كان أسرع منهم وباغتهم بطلقة أصابت حسين بمقتل، وأثناء هروبه من اللصوص يسقط ذيب في البئر، وعندها يقرر اللصوص الذهاب ويبقى ذيب قابعاً في البئر حتى مطلع شمس اليوم الثاني، ويفلح الطفل ذيب في الخروج من البئر، ليجد أخاه مقتولاً بجانب البئر، فيقرر دفنه بجانب البئر.

وبعد مضي فترة من الوقت، يعود أحد الجمال وعلى ظهره أحد اللصوص مصاباً، وما إن يتوقف البعير حتى يسقط الرجل من البعير ممدداً على الأرض، عندها يسارع ذيب لخطف المسدس من محزم الرجل وهو في حالة غياب عن الوعي، وبعد أن يستعيد اللص وعيه تدور الأحاديث بينهما ليتعرف اللص ومن خلال رسم رسمه ذيب على قبر أخيه بأن والده هو الشيخ أبو حمود، وعندها يطلب اللص من ذيب مرافقته حتى يبيع الأغراض التي سرقها من البدوي والجندي، ويوافق ذيب طلباً للنجاة خاصة بعد أن اطمأن بأن اللص لن يقتله وسيوصله إلى أهله إذا ما أحسن التصرف.

وخلال رحلتهما يتعرف ذيب أكثر على الحياة الواقعية بما تحويها من وحشية وغياب القانون، وهذه الأحداث تنقل ذيب تدريجياً من حياة الطفولة إلى حالة الرجولة المبكرة، ويتحالف مع اللص من أجل أن يبقى على قيد الحياة، حتى يصلوا إلى معسكر للقوات التركية، وهو المكان الذي يمكن فيه بيع المحتويات المسروقة من الجندي البريطاني، ويقرر اللص أن يدخل معه ذيب إلى القلعة التي يعسكر فيها الجنود الأتراك، مدعياً بأن ذيب ولده، وهما في طريقهما لأهلهما، وبهذا يتم التفاوض على المسروقات ومنها الصندوق الخشبي الذي كان فضول ذيب يدفعه لفتحه ومعرفة ما فيه منذ أن رآه، وما إن يفتح الضابط الصندوق حتى تطير عينا ذيب على ما في داخله، لنكتشف أن الصندوق عبارة عن صاعق للديناميت، وذيب في الأصل يجهل قيمة هذا الشيء، وبهذا تتم الصفقة، وبعد دفع المبلغ، وهو عبارة عن بعض القطع المعدنية، هذا الأمر يثير تعجب ذيب، فهل هذا الشيء الذي في الصندوق، وهذه القطع المعدنية تستحق أن يقتل حسين من أجلها؟

يقرر ذيب الركض إلى خارج القلعة، ولعلمه بأن اللص قد خبأ المسدس في الجراب، يهم بأخذه والاستعداد لإطلاق النار على اللص، وهذا ما حدث فعلاً فبمجرد خروج اللص يقوم ذيب بإطلاق النار عليه ويسقطه قتيلاً، ومع صوت إطلاق النار يخرج الحراس ومعهم الضابط وموجهين أسلحتهم نحو الذيب، فيعلق مبرراً سبب فعلته بقوله (هذا اللي قتل أخوي)، وبعد لحظات ينظر الضابط إلى الجثة وإلى ذيب ويقول له (اذهب إلى أهلك) فيركب ذيب البعير متجهاً إلى أهله، بعد أن ثأر لأخيه.

خصوصية الصورة:

لا يمكن أن نتعرف على الصورة التي قدمها فيلم ذيب للطفل، إلا بالإحاطة التامة بالمعطيات النفسية والاجتماعية والفكرية لطفل ذلك الوقت، وبالتالي يمكن تحليل صورة الطفل بشكل علمي وفني، بما يتوافق مع تلك المعطيات التي تمثل حياة الشخصية نفسها، لأننا أمام نموذج يختلف عن ما طرح سابقاً في السينما العربية، حيث التطرق إلى طفل البادية العربية قبل قيام الدول والممالك بشكلها الحالي، وهذا ما يؤكد خصوصية تلك الصورة التي قدما فيلم ذيب، ففهم طبيعة الحياة والبيئة التي عاش بها طفل ذلك الزمان، وطريقة التفكير والثقافة والهوية هي المفاتيح لفهم مضمون الصورة وتحليلها.

ولأن النسق الثقافي لحياة البادية مازالت جذوره ممتدة ليومنا هذا، وهذه الثقافة تنتقل من جيل إلى جيل، حتى وإن تضاءل ذلك النسق أو تغير في بعض ملامحه، إلا أنه يظل موجوداً ويظهر متى ما كان هناك مثير له، فالبيئة الاجتماعية تتجاوز دور التنشئة والتوجيه والإشراف، بل من أهم وظائف البيئة الاجتماعية هي نقل التراث الاجتماعي والثقافي (الخشاب، 1992، ص175). وهذا ما أكدته شخصية حسين عندما حاصرهم قطاع الطرق بقوله لأخيه ذيب: "مثل ما قال أبونا، القوي ياكل الضعيف" (فيلم ذيب، 2014). مما يدل على أن حسين اكتسب هذه الثقافية الدفاعية من أبيه وينقلها لأخيه، وهذا ما يؤيده الدكتور عبدالله الغذامي عن برتراند راسل بقوله: "ليس صعبا أن نتصور كيف مرت الحياة البشرية من الفوضى الحيوانية التي يعيش فيها الفرد مثل الحيوان ويمارس شروطه كالحيوان حتى ليأكل القوي الضعيف ويصارع من أجل لقمة عيش يخطفها وتخطف منه" (الغذامي، 2009، ص160). وحياة البادية تؤمن بهذا المفهوم، وتعتبره من الأساسيات التي تؤدي إلى استمرار الحياة، فالقوة هي معادل للحياة.(هس، وآخرون، 1998، ص34- 36)

إن توافر بعض المعلومات عن طبيعة تلك الثقافة البدوية لا يعني القدرة على فك شيفرات ذلك النسق الثقافي، فالمعضلة هنا تكمن في كيفية استيعابها وربطها بمضمون الفيلم الذي نحن بصدد تحليله، مثال على ذلك، اللغة التي جاء بها فيلم ذيب حملت مفردات المنطقة الشمالية من بادية العرب، فكان يطلق على الطفل ذيب كلمة ((عيّل)) بتشديد الياء، وتعني الطفل الذي لم يبلغ الحلم بعد، أما في وسط وجنوب الجزيرة العربية، فيطلق على الطفل أسم: ((ورع، بزر)) إلا أن أغلب أهل الجزيرة العربية يطلقون كلمة ((جاهل)) على الطفل إذا أخطأ، كنوع من التبرير لخطئه، وهذا ما حدث عندما نهر الإنجليزي ذيب عن اللعب بالصندوق مما خلق مواجهة بين حسين والإنجليزي، وهذا تطلب تدخل مرافق الإنجليزي لفض الشباك بينهما، وعندها طلب حسين من المرافق عدم تعدي الإنجليزي مرة أخرى على أخيه ذيب، وعندما لام مرافق الإنجليزي حسين، وشدد عليه بضرورة التنبيه على أخيه ذيب بعدم الاقتراب من ممتلكات الإنجليزي رد عليه حسين: "جاهل هذا" (فيلم ذيب، 2014).

إن هذه المفردات هي بمثابة البصمة التي يتعرف من خلالها أبناء البادية على انتماء بعضهم والمناطق التي يستوطنونها، ولو تعمقنا أكثر لوجدنا أن القهوة مثلاً التي يحتسيها الناس في تلك الفترة إلى يومنا هذا، تختلف في طعمها ولونها ورائحتها من منطقة إلى أخرى، كما أن طريقة تقديمها أيضاً تختلف، وهذا ما يربك الكثيرين ويبعدهم عن الدخول في حياة البادية وتحليلها وفهم معطياتها.

والطفل في البادية هو ليس نفسه الذي يعيش في المدن والقرى، كما أننا هنا نتكلم عن صورة طفل عاش في زمن يعتبر من أصعب الأزمنة التي مرت على أبناء البادية العربية، فلا يوجد إلا قانون القوة، كما لا يوجد أي مظهر من مظاهر التعليم، بل هو تعلم من خبرات الآخرين أو من التجارب الشخصية، بما يضمن بقاء الإنسان على قيد الحياة، وكما هو معروف فإن التعليم يكون ضمن مناهج تدرس في المدارس، أما التعلم فهو استقبال كل تلك الخبرات الحياتية خارج الفصول.

أما المراحل العمرية التي حددها علماء النفس والتربية، فقد لا تنطبق على أبناء تلك البيئة، فحياة البادية تختصر وبشكل سريع تلك المراحل، ويمكن لصبي في عمر العاشرة أن يقوم بالأعمال الشاقة مثل، رعي الغنم وجمع الحطب وتنظيف مجلس الرجال، مثال على ذلك عندما نادى حسين ذيب لمساعدته في العمل، فإن القصد ليس المساعد بقدر ما هو نوع من التعلم الأساسي لمتطلبات الحياة.

شكّل مشهد تعلم الرماية نوعاً من أنواع التعلم على متطلبات الحياة، حيث طلب فيه ذيب من حسين أن يضع له طلقة في السلاح، إلا أن حسين رفض ولكن بطريقة تحفيزية، "إذا عرفت تعيّر العيار أعطيك طلقة" (فيلم ذيب، 2014). وهذا نوع من خلق الدافعية بقصد إيصال ذيب إلى درجة إتقان العمل، وهذا دليل على تهيئة ذيب ليتجاوز مرحلة الطفولة بشكل أسرع.

كما شكل مشهد سقي الإبل - وقد كان فيه حسين يقف خلف ذيب ليسحب له الحبل مسهلاً عليه رفع الماء من البئر- تعلماً لخبرة جديدة تساهم فيما بعد في مواجهة الحياة القاسية، ويساعد ذلك الطفل على التقدم في المرحلة العمرية والبدنية، ولا نبالغ إن قلنا بأن مرحلة الطفولة عند أبناء البادية قصيرة جداً، وفيها يكتسب الطفل القدرة العالية على فن الكلام والتصرفات والأفعال والتفكير، حتى أن بعضهم يفهم ويقول الشعر وهو في سن الطفولة المتأخرة.

أما مرحلة المراهقة المتأخرة مثلاً، وهي التي تجسدها شخصية حسين فهي بمثابة الرجولة المبكرة، لأن أهل البادية كما أسلفنا كثيرو التحفيز لأبنائهم لكي يصبحوا رجالاً في أسرع وقت، حتى ينضموا إلى صفوف المقاتلين المدافعين عن الأرض والعرض، فهم يمارسون فن تحويل الطفل إلى رجل بشكل متقن، فإذا ما صاح الطفل مثلاً، قيل له (كن رجلاً ولا تبكي، الرجال لا يبكون) وإذا استعصى عليه أمر قيل له (كن رجلاً وافعل ذلك) وهم بذلك يحفزون عقل وعواطف الطفل لتجاوز المراحل العمرية التي حددها علماء النفس، فيمكن لمراهق بعمر السادسة أو السابعة عشرة أن يعيل زوجة وأطفالاً، ويساهم في إعالة بيت والده أيضاً، كما أنه يحارب ويدافع متى ما تطلب الأمر، ويُعتمد عليه في أمور الحياة الكثيرة، كما هو الحال في شخصية حسين، حتى أن ذيب قال: بأن حسين يريد الزواج، مما يعني أنه مؤهل لذلك، رغم سنه المبكرة، فأزياؤه في الفيلم لم تكن كأزياء الرجال، مثل أخيه والمرافق (كالغترة والعقال والبشت) بل كانت ملابسه مقاربة لملابس ذيب، إلا أنه يتحزم بخنجر أغلب الوقت، مما يعطي دلالة على أن حسين يقف بين مرحلتي الطفولة والرجولة الكاملة.

إن فهم هذه الخصوصية التي طرحها الفيلم، يؤهلنا بلا شك لفهم النسق الثقافي الذي تنطلق منه تلك الشخصيات، ومن ثم فهم طبيعة التفكير والأفعال التي قامت بها الشخصيات في أحداث الفيلم، مثال على ذلك، عندما سأل (ذيب) الإنجليزي وهو ممسك بالمرآة له: "أنت أمير؟ كم رجل ذبحت؟" (فيلم ذيب، 2014). فهذان السؤالان يعطيان ملامح واضحة عن الخلفية الثقافية لشخصية ذيب، فالمهم هنا المفاخرة إما بالنسب أو بالشجاعة من خلال عدد الضحايا، وهذا ما كان في مجتمع البادية قبل تشكل الدول والحكومات، وهذا نسق ثقافي طبيعي لشخصية تعيش داخل إطارها الثقافي، فلو أن ذيب البدوي يعيش في وقتنا الحاضر لسأل الإنجليزي ما هو نوع هاتفك، أو كم سعة ذاكرة جهاز الآي باد الخاص بالإنجليزي، وهذا طبيعي فالإنسان طفلاً كان أم بالغاً فهو ابن بيئته.

ولعل البعض قد يحاكم الأفعال والأقوال التي صدرت من أبناء البادية قبل قيام دول القانون، بناءً على ما حفظته الذاكرة الجمعية من أخبار البدو وأمورهم، ليقابلها بقوانين وأحكام الحاضر، وهذا فيه إجحاف كبير، ويدل على قصور في النظرة والحكم، فابن خلدون مثلاً امتدح البدو في مواضع وانتقدهم بشدة في مواضع أخرى من كتابه (مقدمة ابن خلدون)، ورداً على تلك الصورة التي ساقها ابن خلدون عن البدو يقول عبدالله الغذامي: "هذه هي صورة البدو في كتاب ابن خلدون ولا شك أنها صورة منحازة وفيها قدر غير قليل من العنصرية واللاموضوعية، ليس لأنها غير صحيحة كأخبار وحوادث، ولكن لأن ابن خلدون هنا لم يحاول قراءة الحوادث وقراءة علاقات البشر بالبشر تحت عنوان الصراع البشري بين القوى. ابن خلدون هنا يمدح ويذم دون أن يحيل التصرفات إلى مرجعياتها الذهنية الجذرية، ولقد مدح البدو في شأنهم الخاص في ديارهم ومعاشهم ثم ذمهم في علاقتهم مع الآخر، أي أن الذات صالحة ومتوافقة مع ظرفها بما إنها ذات خاصة، ولكنها غير ذلك مع الآخر، وليت ابن خلدون لاحظ أن هذه حال بشرية عامة وسنرى مثالا واقعيا في ثقافتنا المعاصرة يتمثل في أمريكا وهي ديمقراطية حضارية في داخلها، ولكنها دكتاتورية عدوانية مع الآخر، وهو يصدق على البدو في صفحات كتاب ابن خلدون كما يصدق على أمريكا في شاشات الإعلام اليوم". (الغذامي، ص155)

ذيب الدلالة والمدلول:

إن ذلك النسق الثقافي الذي قدمته شخصية الطفل (ذيب) ممتد ومتشعب، كما ذكرنا، فحتى اسم الفيلم يعطي دلالة اجتماعية تنبع من ذلك النسق الثقافي، والدلالة الاجتماعية للكلمات "تحتل بؤرة الشعور، لأنها الهدف الأساسي في كل كلام، وليست العمليات العضوية التي تقوم بها في النطق إلا وسائل يرجو المتكلم أن يصل عن طريقها إلى ما يهدف من فهم وإفهام"(أنيس، 1984، ص37). فكما هو معروف عند أهل البادية، فإن الذئب رمز للشجاعة وقوة التحمل والدهاء، وكان وما زال أبناء القبائل يسمون أبناءهم باسمه، ويتغنون به في قصائدهم، حتى أن شخصية قاطع الطريق أعلنتها مرتين:

الأولى: عندما عرف أن اسم الطفل ذيب أخذ يغني قصيدة (شالح بن هدلان الخنفري القحطاني) واحد من فرسان وشعراء الجزيرة العربية، وقد ذاعت أشعاره في كلٍ من أخيه الفديع وابنه ذيب، وتداول أبناء البادية قصائده وحكاياته، ومنها تلك القصيدة التي يرثي فيها ابنه ذيب، ويطالب الذئب بعدم أكل جثة ابنه ذيب، حيث ترك مقتولاً في إحدى الغارات فيقول:

يا ذيب أنا بوصيك لا تاكل الذيب كم ليلةٍ عشاك عقب المجاعــه

كم ليلةٍ عشاك حرش العراقيـــب وكم شيخ قومٍ كزته لك اذراعه

والمفاخرة هنا، هي أن ذيب الابن قد أطعم الذئب من لحم الفرسان والشيوخ الذين تواجه معهم في معاركه، وليس من لحم العامة، وهذا وقت رد الدين بعدم أكل لحمه، ولذكر هذا البيت في فيلم (ذيب) مدلولان، الأول يرتبط بالمساحة الجغرافية للأحداث، أي شبه الجزيرة العربية وصولاً إلى بادية العراق والأردن، وهذا يدل على عمومية الحدث وامتداده في أرض يغيب عنها القانون، والثاني يرتبط أيضاً بامتداد وتقارب النسق الثقافي لأبناء بادية جزيرة العرب من جنوبها إلى شمالها.

الثانية: عندما لاحظ قاطع الطريق شكل الوسم الذي رسمه ذيب على قبر حسين (والوسم هو ذلك الرسم أو الخطوط أو العلامات التي تدل على ملكية الحلال والدواب عند البدو)، سأل ذيبا عن قرابته المكنى بأبي حمود، فأجاب ذيب أنه والده. عندها قال وهو يطالع قبر حسين ثم ينظر إلى ذيب: "الذيب ما يعقب إلا ذيب" (فيلم ذيب، 2014). أي أن الذئب لا ينجب إلا الذئاب، وهو من باب المديح للوالد وولده حسين الذي قاتله بشراسة حتى آخر لحظة، أما نهاية الفيلم فجاءت متوافقة مع هذا المفهوم البدوي، حيث قام ذيب بقتل قاتل أخيه بعد أن اكتشف ما في الصندوق، وهذا الاكتشاف لا يمثل إلا خيبة أمل بالنسبة لذيب، فجهاز تفجير الديناميت الذي أخرجه الضابط لا يشكل أهمية بالنسبة له، كما أن الخيبة تزايدت بعد أن عرف أن كل هذه المعاناة التي عاشها وفقد خلالها أخاه، كانت من أجل حفنة من المعادن المستديرة التي لا قيمة لها عند ذيب، فيرفض أن يأخذها. وبمجرد إحساس ذيب بموقف القوة، بعد أن أحس بالأمان في حضرة الضابط، وبمعرفته بأن سلاح الإنجليزي ما زال في خرج البعير، أقدم على قتل قاتل أخيه، ليصبح الطفل ذيب ذئباً وفق نسقه الثقافي، لتصدق مقولة (الذيب ما يعقب إلا ذيب)، حتى أن الضابط لم يفعل شيئاً سوى أنه طلب من ذيب أن يلقي السلاح، وأن تحمل الجثة، وهو بمثابة الإعلان الصريح من قبل ذلك الضابط أن الموت عملة يومية يتم تداولها بين أبناء البادية، خاصة مع غياب سلطة القانون الجزائي على تلك المنطقة.

صورة الطفل والتنامي الدرامي:

إن الخصوصية البيئية تنعكس، بلا شك، على الشخصيات نفسها، حيث التطور السريع للشخصيات وتناميها الدرامي، بما يتوافق مع سرعة تجاوز المراحل العمرية، والتأخر أو مخالفة هذا التطور يؤدي إلى للانعزال، أو إلى السقوط ضحية للعواصف البيئية القاسية. هذه الحقيقة كانت في افتتاحية الفيلم، فاللقطة الأولى عبارة عن لقطة قريبة لوجه الطفل ذيب تبيّن ملامح وجهه ونظراته البريئة والحزينة في نفس الوقت

وهو يراقب القبر، ثم القطع على القبر الذي يحمل وسم جماعته، ثم القطع على المنظر العام لنجد ذيبا محاطاً بالقبور، وهي دلالة على انتشار رائحة الموت في الزمان والمكان الذي يعيش فيه ذلك الطفل.

لا شك أن التقنية في تتابع الأحداث والصور وربطها ضمن سياقها الدرامي منذ البداية ساهمت بشكل كبير في إضفاء القيمة الجمالية على الفيلم، وكان الربط بين صورة الفعل وضده أو الفعل وتطوره هو المحرك لفعل التلقي الجمالي، وساهم هذا التتابع أيضاً في خلق تلك الدينامية الدرامية سواء في تطور سلوك الشخصيات أو الأحداث، وقد تنوع فعل الترابط والتتابع في السيناريو عبر نوعيه: الفعليّ والمشهديّ، وفيما يلي نورد أهم ما جاء في الفيلم من تتابع للأحداث والصور وربطها وتصنيفها وأثرها على النظام العام المشكل لصورة الطفل:

الوسم: كان في موضعين، الأول عندما كان ذيب يراقب القبر ويتعرف على الوسم الذي يُعرّف موتى جماعته، والثاني عندما رسم هو نفسه الوسم؛ لأنه لا يمتلك أي شي يقدمه لأخيه سوى هذا الذي تعلمه قبل أيام قليلة، ليعلن وفق نسقه الثقافي أنه من أبناء تلك البيئة وينتمي لتلك الجماعة، وهذا يشكل تتابعاً مشهدياً، ورابطاً ثقافياً ينتقل من جيل إلى جيل.

الأحافير: أثناء نقاش حسين مع الرجلين لإقناعهم بالموافقة على ضم ذيب للمجموعة، يظهر ذيب في الكادر وهو يلعب بعود في يده يدخله في تشققات الأرض الجدباء، وبعدها قطع وانتقال إلى لقطة الممرات الكبيرة التي تشابه تلك الصغيرة في تعرجها، وهذا تتابع للمعنى، فعبر هذه الممرات يخرج ذيب من العالم الصغير الشبيه بالشقوق الصغيرة إلى العالم الكبير الذي يجهله ويجهل ما يمكن أن يكون فيه، وهذا ما يدخل ضمن سيناريو التصوير، الذي يأتي مكملاً ومتماشياً مع السيناريو المكتوب.

البئر: مشهد اللعب وتهديد حسين لذيب بقذفه في البئر -مما قد يؤدي إلى موته- شكل نوعاً من الخوف في نفسية الطفل من البئر، وتكررت صورة البئر في مواضع أخرى، منها مع اكتشاف الضحايا داخل البئر الذي كانت المجموعة تحاول الشرب منه، وهذا المشهد زاد من رعب وخوف ذيب من البئر ومن السقوط فيه، وحتى عند اكتشاف البئر الأخيرة الصالحة للشرب، يقترب ذيب من البئر للتأكد من خلوّه من الجثث فينهره حسين ويطلب منه الابتعاد عن حافة البئر خوفاً عليه من السقوط، وفي مقابل صورة البئر المخيفة، يكون البئر هو الملاذ المنقذ لذيب من الموت على يد اللصوص، رغم عدم اختياره هذا الملاذ، وهذا منطقي فلا يمكن أن يختار ذيب البئر متعمداً للنجاة بنفسه، فخوفه من البئر والغرق فيه يمنعه من اختيار البئر ملاذاً للنجاة، أما قيمة المكان وهو (البئر) في الفيلم فكانت حاضرة منذ البداية، فقد اتضح في بداية الفيلم القيمة المصيرية والحيوية التي يعنيها البئر لسكان البادية، كما جاءت صورة أخرى للبئر من خلال استغلال قطاع الطرق البئر لاصطياد العابرين عنده، لعلمهم أن القوافل لا بدّ أن تتوقف عند البئر للتزود بالماء، وهذا ما دعا حسين لرفض العودة عندما وصل لهم ذيب وترك الإنجليزي ومرافقه خوفاً من الهلاك عطشاً؛ فطريق العودة لا يوجد فيه أي بئر يمكن أن يتزودوا منه ما يعينهم على طريق العودة.

الصندوق: كان الصندوق مثيراً لفضول الطفل ذيب، حتى أنه سأل أخاه حسين عمّا بداخله، بل إن فضوله خلق مشكلة بين الإنجليزي وأخيه حسين، والصندوق نفسه كان دليلاً واضحا على أن الرجل المصاب هو قاتل أخيه، حيث وجده في خرج بعيره، ليتأكد ذيب بأن هذا الصندوق هو ما يبحث عنه قطاع الطرق، وتأكيداً على أهميته إصرار الانجليزي على عدم اقتراب ذيب من الصندوق، وهذه الأحداث شكلت تحفيزاً وترقباً كبيرين لاكتشاف سر الصندوق، وفي النهاية كان الترقب لمعرفة ما في الصندوق وأهميته بالنسبة لذيب قد بلغ مبلغه، ومع اكتشاف محتوى الصندوق يخيب أمله، ويزداد غيضاً من قاتل أخيه ليقرر الانتقام منه، لأن ما في الصندوق لا يعني شيئاً مهماً بالنسبة للطفل البدوي.

القتــل: فعل القتل في الفيلم شكل جسر العبور من مرحلة الطفولة وألعاب القتل إلى مرحلة اتخاذ القرار بقتل إنسان، فالطفل ذيب لم تمكنه يده من ذبح البهيمة التي ستقدم للضيوف؛ إذ نلاحظ حالة الارتباك والارتعاش عندما أمسك بالسكين استعداداً لقتل الحلال المباح، كما تكرر مشهد الخوف من الإقدام على فعل القتل عندما حمل المسدس بوجه قاتل أخيه، إلا أنه لم يستطع، فالقتل هنا يتجاوز قتل البهيمة، وفي النهاية ومع امتصاص صدمة قتل أخيه، وبعد أن استوعب الأحداث التي مرّت عليه، ووصوله إلى معرفة السبب والغاية التي من أجلها قتل شقيقه حسين، يتحول ذيب من طفل بسيط إلى منتقم شرس، ليتجرأ ويقتل إنسانا بدم بارد، بل بفخر شديد، مبرراً فعلته بقوله: "هذا ذبح أخوي" (فيلم ذيب). ليفتح ذيب لنفسه رصيداً في بنك القتل الذي يدل على القوة والشجاعة، وفق نسقه الثقافي.

الطفل واتخاذ القرار:

لم يكن ذيب ليتخذ أي قرار مصيري في حياته، فالقرارات مصدرها حسين، وهو المسير لحياة ذيب والمسؤول عن تربيته، إلا أن الرحلة، التي حولته من طفل متلقٍ إلى إنسان متخذ لقراراته، أتت في وقت مبكر من حياته، ولأن ذيبا في الغالب سيمر حتما في المستقبل بهذه الحالة، خاصة وأن هذه طبيعة البيئة التي يعيش فيها، فهي نفس البيئة التي حولت حسين من مراهق إلى رجل مؤهل لحياة الصحاري، ومع فقدان مصدر القرارات بالنسبة لذيب، وهو موت حسين، كان لابدّ من اتخاذ القرار وحل المشكلات بشكل ذاتي، وهي مهارات عقلية مركبة، تتطلب استراتيجيات وخطوات ذهنية وقياسية، وهذا يأخذ وقتاً وخطوات متعددة للوصول إلى اتخاذ القرار المصيري. وهذا القرار المصيري المتمثل في قتل قاطع الطريق لم يأت مفاجئاً، حيث تدرج تطور شخصية ذيب من حيث اتخاذ القرارات، مما أوصل الشخصية في النهاية إلى اتخاذ قرار القتل، وهذه القرارات جاءت نتيجة مواقف وُضعت فيها شخصية ذيب، فأُجبرته على اتخاذها، والقرارات التي اتخذها ذيب هي في الأصل مرهونة بحاجاته الفردية التي تلاءم بيئته.

ويمكن هنا أن نتتبع تطور مراحل اتخاذ القرار عند الطفل ذيب، حيث جاء الأول متمثلاً بقرار اللحاق بأخيه حسين دون علم أحد، وهذا القرار يختلف عن باقي القرارات التالية؛ فدافعه نفسي ينبع من حاجات الحب والانتماء عند الأطفال، ويعتقد (ماسلو) "أن مساهمة الفرد في الحياة الاجتماعية محدودة أو مدفوعة بحاجاته للحب والانتماء والتوادّ والتعاطف، وأن حالات العصيان أو التمرد، خاصة عند الشباب، قد تنجم من عدم إشباع مثل هذه الحاجات" (نشواني، 1985،ص213). وبما أن ذيبا متعلق أكثر بأخيه بعد وفاة والده، فقد كان من الصعب عليه الابتعاد عن مصدر الحب والانتماء، حيث يشكل حسين له ذلك الحضن الحنون، وهذا ما دلّت عليه أحداث الفيلم ومنذ بدايتها، فحسين يمثل الجزء الأكبر من حياة الطفل ذيب، وبمجرد ذهاب أخيه مع الإنجليزي والمرافق، فذلك يعني لذيب فقدان الجزء الأكبر من حياته، مما دعاه إلى اللحاق به دون تردد.

أما القرار الثاني الذي اتخذه ذيب فقد كان التعامل والتحالف مع قاطع الطريق، والذي جاء بعد معطيات وأحداث مرت عليه جعلته يتقبل التهادن مع قاتل أخيه، أولها أنه أدرك أنه هالك -لا محالة- في هذه الصحراء، فهو لن يستطيع إخراج الماء من البئر، ولا يعرف كيف يصنع طعامه، كما كان لكلام قاطع الطريق أثر عليه، عندما قال له بأنه لن يعيش في الصحراء دون مساعدته، وأن الوحوش سوف تأكله، وهذا جعله يختار التحالف مع قاطع الطريق، هذا القرار دافعه حاجة ذيب للسلامة والأمن والطمأنينة، تجنباً للقلق والإضراب والخوف (نشواني، ص213). ودافع الخوف من المجهول والحاجة للأمن شكلاً المحرك الرئيس لاتخاذ قرار الكذب على الثوار عندما سألوه عن الإنجليزي، كما بررا السكوت عن كذبة قاطع الطريق أمام الضابط، بعد أن ادعى قاطع الطريق أنه والد ذيب، وهذا ما لم يتقبله ذيب إلا أنه لم ينكره أمام الضابط التركي، والسبب خوفه من الآخرين لأنه يجهل غايتهم وأهدافهم وتصرفاتهم، كما أن التحالف الذي أبرمه مع

قاطع الطريق يشكل أمراً محسوماً ومعلوماً لديه على خلاف الآخرين، هذه القرارات شكلت ورفعت مهارة اتخاذ القرار عند الطفل ذيب، وأدرك أنه المسؤول عن قراراته في نهاية الفيلم، وهذا ما أدى إلى اتخاذ القرار الحاسم بقتل قاطع الطريق.

لغة الصمت:

يشدد دوايت سوين على ضرورة الالتفات وبشكل كبير إلى طريقة حوار الشخصية، وهذه الطريقة هي التي تميز الشخصية عن غيرها، فلكل جنسية ولكل جيل ولكل طبقة اجتماعية نموذجها الخاص في الحديث. (سوين، 2010، ص203) إن أهمية إجادة الممثل للَهجة أو اللغة - ولا نعني هنا اللهجة البدوية بحد ذاتها- تكمن في أن الممثل يمكنه التركيز وبشكل كبير على باقي مفرداته الفنية دون الالتفات لمشكلة إتقان اللهجة أو اللغة، وهذا يعطي أريحية ومساحة أكبر للممثل في التأقلم بشكل أفضل مع مضامين الشخصية وتطورها، وهذا ما ينطبق على فيلم ذيب حيث كان تركيز المخرج على الأداء التمثيلي وصنع اللقطة والمشهد، متجاوزاً عقبة كبيرة وهي التركيز على اللغة المنطوقة لدى الممثلين الذين هم في الأصل من أبناء نفس البيئة، وهم يفهمون لغتها ومفرداتها، كما أنهم يتقنون لغة الصمت فيها.

ولغة الصمت المعبرة في الصورة السينمائية هي في الأصل نابعة أيضاً من تلك البيئة الصامتة التي طرحها فيلم ذيب، ويؤكد عبدالله الغذامي، أن الصمت هو النص المطلق، وأنت لا تفهم لغة الصحراء، إلا عبر تفكيك صمتها الذي هو أقوى ما تتقنه الرمال في سحباتها اللامتناهية، فكم قتلت الصحراء من أقوام جهلوا سر صمتها، والكائن الصامت يظل قوة سرية لا تتكشف إلا في لحظة النطق، وهذه ثقافة الصمت وحفظ السر، والجواب هنا سيكون فضحاً للذات وكشفاً لها، وإذا تكشفت الذات تعرت وصارت في العراء، فالصمت حماية وحصانة، ويأتي الصمت بوصفه لغة بين لغتين هما لغة الثرثرة ولغة العي، فالثرثار عامي وسوقي والعي جاهل قاصر. (الغذامي، 2009، ص 160)

ولعل ما جاء في فيلم ذيب خير مثال على صورة الصمت التي تمثلت بشكل كبير في الصورة السينمائية، حيث كان محركها الأول لغة الجسد بدلاً من اللغة المنطوقة، وكان الطفل ذيب مثالا للغة الصمت في معظم الأحيان، وهذا ما توارثه من خلال تربية حسين له، وذلك ظهر جلياً في أكثر من موقف، حيث كان حسين يُسكت ذيب عن الكلام في بعض المواقف، بغية تعويده على لغة الصمت، فالصمت صورة للاحترام، وصورة لحفظ الهيبة، وصورة للتفكير، وصورة للغضب، فجاءت تلك الصور متوافقة مع الصورة السينمائية التي ظهرت أبلغ من لغة الكلام، ولأن التمثيل السينمائي ذو طبيعة خاصة يختلف عن المسرحي والتلفزيون، وإن اشتركت تلك الفنون في التقنيات الأساسية في فن التمثيل الذي أطر له ستانسلافسكي، إلا أن السينما لها طابعها الخاص، ومرد ذلك في الأساس إلى تقنية الكتابة للسينمائية، والتي تعتمد على الحركة بشكل أكبر بكثير من الحوار، وهذه الحركة مرتبطة بشكل وثيق بالصورة السينمائية التي تحكي القصة، والحوار المنطوق جزء من رواية القصة وليس كل القصة.

تمثلات صورة الطفل:

إن فيلم (ذيب) عبر ما طرحه من صورة للطفل، يلامس موضعين رئيسين، الأول: متعلق بالطفل نفسه، حيث يظهر في صورة الضحية، وتأثير البيئة على التشكل المعرفي والثقافي للطفل، وهذه صور ظاهرية، سبق التطرق إليها في بحثنا هذا، حيث وضعت هذه الصور في إطارها البيئي الخاص لتمكين فهم المعنى من تلك الصور، إلا أن الموضع الثاني وهو ما يمكن أن نطلق عليه (المعنى الدفين) للفيلم، والمرتبط بشكل وثيق بدلالات الصورة السسيو- سياسية.

فالفيلم باعتباره نظاماً من الصور، يدخل في نطاق لعبة المعنى التي تميز ثقافة أو مجتمعاً في فترة تاريخية معينه، والتفكير في الفيلم أو في بعض أجزائه أو أسلوب معالجته، يحصل في داخل التوتر الدلالي الذي يفرضه الفيلم، باعتبار أن هناك خطاباً ما أو رغبة في تضمين صور الفيلم بمعاني محددة، لذا فإن الصورة السينمائية لا تكتفي بإظهار ما هو موجود، بل تتورط في صراع المعنى، بحيث تصوغ بعض تفاصيله وبطرقها الخاصة، ولتوصيل دلالات بعينها فإن المخرج يستخدم تلك الصورة للتعبير عما يريده، فالصورة تكشف عن قوتها الهائلة حين تبرز لنا الأشياء المختبئة في اللامرئي، وتخلخل المقاييس الجاثمة في القوى المجهولة، وهنا يكمن بُعد الصورة الإبداعي، فالصورة السينمائية تتجاوز الزمن العام، حيث تخلق زمنها الخاص، وتتخطى المكان الذي انبثقت منه لترسم مكاناً مختلفاً لتقوم في النهاية بصياغة حقائق لن تعكس مطلقاً تلك الحقائق التي استقبلها الفهم العام. (أفاية، 1988، ص 25-57).

وهذا يحيلنا إلى التساؤلات حول تلك الصورة التي سعى فيلم ذيب لتقديمها، وما هو المعنى الدفين الذي يحمله، فلا يمكن اعتبار أن الفيلم يحكي مجرد قصة من الماضي، ولماذا تقدم هذه القصة في هذا الوقت بالذات، ومن هو المستهدف من هذا الخطاب عبر تلك الصور التي قدمها الفيلم؟ ولعل في إجابات هذه الأسئلة مفاتيح لذلك المعنى الدفين في خطاب الفيلم المتمثل عبر صورة الطفل، ولا شك في أن هناك قصداً من خلال طرح صورة الطفل وربطها بالماضي، حيث يؤكد سايمون ديورنغ على أن الحاضر، على أحد مستويات، ما هو إلا تعبير عن الماضي، ففي نهاية المطاف لا شيء يأتي من فراغ، فالحياة العادية مشبعة بالماضي، وكل فعل يحمل أثراً من الماضي، بل ذكرى لا شعورية منه، فيصبح المعنى في التاريخ برمته منتمياً إلى الحاضر، كما يساعدنا الماضي على فهم الحاضر بشكل رئيس من خلال إغراء الحكاية، ويمكن أن نتعلم الكثير من الماضي، ليس لأننا نتشارك عالم الماضي، بل للاستفادة من دروسه. (ديورنغ، 2015، ص 92-95).

ومن خلال الوقوف بين الزمنين، وهما الماضي والمقصود به القصة وبين الحاضر والمقصود به وقت إنتاج الفيلم، يبرز ذلك المعنى الذي يربط الزمنين معاً عبر صورة الطفل، فقصة الماضي هي الصورة الظاهرية، أما انعكاسها على الحاضر فهي الصورة الداخلية للمعنى، أي أن المعنى يأتي من الخارج إلى الداخل، فأبناء الجزيرة العربية، وبالذات أبناء البادية، يعون تماماً خطر تلك المرحلة التي يطلق عليها البعض (الجاهلية الثانية)، وأبناء وأحفاد تلك البادية سمعوا الكثير من القصص عن قسوة الماضي وقهره ومرارته، كما أنهم يعون تماماً أن قيمة الإنسان في ذلك الزمان كانت لا تساوي شيئاً، فقد تُزهق أرواح لأسباب بسيط لا يستحق من أجلها أن يموت الإنسان، وبذلك أدرك أبناء جزيرة العرب أن القانون وتطبيقه هو حماية لهم ولأولادهم وممتلكاتهم، فسارعوا إلى تأييد قوة القانون وبايعوا القوة القادرة على تطبيقه، حتى تهدأ نفوسهم المرهقة من حياة اللاقانون، أما سبب تناقل تلك الحكايات والقصص عن تلك المرحلة القاسية فهو لأخذ العبرة من صور المعاناة التي عاشها أسلافهم، مما يدفع أبناء البادية اليوم إلى التمسك أكثر بحياة القانون، ولأن ذلك الماضي ليس ببعيد قياساً بعمر الشعوب والأمم، فإن تأثيره ما زال قائماً في نفوس الآباء والأبناء، والفيلم هنا يأتي بدور ذلك الراوي المطلع على صورة الماضي بكل قسوتها، إلا أن الصور هنا مرئية وليس مروية، وهذا سر قوة الصورة السينمائية التي تتماهى مع صورة الماضي في حقيقتها بشكل أكبر من الوسائل السردية التي حاولت نقل ذلك الماضي إلى وقتنا الراهن.

والوقت الراهن هنا - وهو توقيت إنتاج الفيلم عام 2014- يشكل ما تعيشه الأمة من انحسار وضعف بسبب ما يسمى بالربيع العربي الذي عصف بالإنسان العربي إما قتلاً أو تهجيراً، فالحالة التي تعيشها الدول المجاورة لمنطقة البادية العربية تعيد إلى الأذهان مرحلة زمن اللاقانون التي رزحت تحت وطأته منطقة شبه الجزيرة العربية زمناً طويلاً، وهذا تشكل في صور الدمار وضياع هيبة القانون في الدول التي طالتا تلك العاصفة، وهذه الصور اليومية تتمثل كنموذج حي أمام أبناء البادية عما سمعوا عن العيش في بيئة يغيب

عنها القانون وسلطة الدولة، وهذه الحقيقة أدركها أهل أبناء جزيرة العرب أكثر من غيرهم، لذا لم نشهد أي ثورة عنيفة من أبناء البادية على الأنظمة الحاكمة بغرض تغييرها، وأعني الأنظمة الوراثية والتي يقوم حكمها في الأصل على المفهوم القبائلي الوراثي، وهي دولة الخليج والمملكة الأردنية والمملكة المغربية، فهذا إن حدث فإن أبناء البادية سيعيدون أنفسهم إلى مربع الجاهلية التي رفضها أسلافهم وتحالفوا مع الأنظمة الحاكمة في سبيل التخلص منها.

إن ما جاء به فيلم ذيب من معنى سسيو- سياسي، يعزز من التمسك أكثر بحياة القانون، كما أن تقديم صورة الطفل نموذجاً لحياة اللاقانون يعزز أكثر من فعل التأثير على النفس البشرية بشكل عام، ونفس أبناء البادية العربية بشكل خاص، فكلنا نرى إما أنفسنا أو أبناءنا في ذلك الطفل الذي تمثلت صورته في واقعنا العربي المعاش، حيث التدهور الدراماتيكي في الأوضاع العربية، والضحية هو ذلك الطفل العربي، مما يعني ضياع المستقبل بأكمله، فعندما يسود منطق القوة الذي يخلو من الرحمة والعدالة، وتضيع الكرامة والإنسانية، ستظهر شخصية الذئب الذي يدافع ويحمي نفسه من بطش الآخرين، حينها ستصدق مقولة (القوي يأكل الضعيف).

المراجع:

1. أفاية، محمد نورالدين (1988). "الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل"، منشورات عكاظ، الرباط.
2. الخشاب، مصطفى (1992). "المدخل إلى علم الاجتماع"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
3. الغذامي، عبدالله محمد (2009). "القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية.
4. أنيس، إبراهيم (1984). "دلالة الألفاظ"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
5. ديورنغ، سايمون (يونيو 2015). "الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية"، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافية والفنون والآداب، الكويت، عدد: 425.
6. سوين، دوايت (2010). "كتابة السيناريو للسينما"، ترجمة: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة.
7. عصمت، رياض (2015). "الحلم حياة: التمثيل الانتقائي (منهج في تدريب الممثل على الأداء المسرحي والسينمائي والتلفزيوني" وزارة الثقافة والفنون والتراث، دولة قطر.
8. فراج، عفاف أحمد محمد (1999). "في سيكولوجية الفن... سيكولوجية التذوق الفني"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
9. نشواني، عبدالحميد (1985). "علم النفس التربوي"، دار الفرقان، الأردن، عمان.
10. هس، بيث وآخرون (1989). "علم الاجتماع"، ترجمة: د. محمد مصطفى الشعبينى، دار المريخ للنشر، الرياض.

المواقع الإلكترونية:

11. (فيلم ذيب، 2014)، موقع اليوتيوب: https://youtu.be/JG8IvzLOY