صورة الإبل في الفيلم السينمائي السُّعودي: قراءة ظاهراتية

ماريـة بنت بكر بن محمد صندقجي
دكتوراه الأدب والنقد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز.

(**تاريخ الاستلام:** 09-11-2025؛ **تاريخ القبول:** 17-12-2025)

مستخلص البحث: يتنـاول البحـث صـورة الإبـل فـي الفيلـم السـينمائي السُّـعودي، وفـق القـراءة النقديـة الظاهراتيـة عنـد الفيلسـوف موريـس مرلوبونتـي. وتأتـي أهميتـه مـن أهميـة موضوعـه؛ أي مكانـة الإبـل الأصيلـة فـي الثقافـة السـعودية، وإضافتـه العلميَّـة في مجـال النقد السـينمائي. ويهدف البحـث إلـى الكشـف عـن التجلِّـي الظاهراتـي معرفيًـا ووجوديًـا للصـورة السـينمائية السُّـعودية للإبـل، مـن خلال التسـاؤلات الإشـكالية التاليـة: مـا هـي الأدوات الإجرائيـة للتطبيـق الظاهراتـي فـي تحليـل صـورة الإبـل السـينمائية؟ وكيـف تشـكَّلت التجربـة الإدراكيـة لمرئـي الإبـل؟ وكيـف تكوَّنـت خبـرة الوجـود فـي لامرئـي الإبـل؟ أمـا محـاور البحـث، فتنظيـري عـن ظاهراتيـة السـينما عنـد موريـس مرلوبونتـي، وتطبيقـي مـن خلال فيلمـي (ناقـة) و(هجَّـان): التجربـة الإدراكيـة لمرئـي الإبـل مـن خلال الوصـف والسـرد، وخبـرة الوجـود فـي لامرئـي الإبـل. ويخلـص البحـث إلـى مجموعـة مـن النتائـج، منهـا: يبـرز وصـف المرئـي السـينمائي اهتمامًـا بالأثـر الثقافـي للإبـل مـن خلال الحـداء، ورياضـة الهجـن، والشـعر الشـعبي، والأمثـال، والمـروي الشـفهي. يكسـر السـرد المرئـي الزمـن الخطِّـي التَّصاعـدي، ويتجـه نحـو الكثافـة والتداخـل بيـن الأزمنـة. تسـتحضر تجربـة معايشـة الماضـي عـن طريـق التذكُّـر لامرئـي الإبـل؛ كاشـفًا عـن حـالات التعلُّـق والقلـق الوجـودي.

الكلمات المفتاحية: الإبل، ظاهراتية، نقد السينما، الصورة، الوجود.

***

The Image of Camels in Saudi Cinema: A Phenomenological Reading

Maria Bakr Muhammad Sandokji
PhD in Literature, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, King Abdulaziz University.

(**Received:** 09-11-2025; **Accepted**: 17-12-2025)

Abstract: This research examines the image of camels in Saudi cinema, based on Maurice Merleau-Ponty's phenomenological critical reading. Its importance stems from the status of purebred camels in Saudi culture, and its scientific contribution to the field of film criticism. It aims to reveal the phenomenological manifestation, cognitively and existentially, of the Saudi cinematic image of camels through the following problematic questions: What are the procedural tools for applying phenomenology to analyze the cinematic image of camels? How was the perceptual experience of the visualization of camels formed in the cinematic world? How was the experience of existence in the invisible image of camels formed? As for the research sections, they consist of a theoretical section on Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of cinema, and an applied section through the films of (Naqa, she-camel) and (Hajjan) camel rider: the perceptual experience of the visible aspects of camels through description and narration, and the experience of being in the invisible aspects of camels. The research concludes that the description of the cinematic visual concerns with the cultural impact of camels through camel chant caller (ḥaddāʾ), camel racing, folk poetry, proverbs, and oral tradition. The visual narration breaks the ascending linear time and moves towards density and overlap between times. Moreover, living the experience is evoked by remembering the invisible camels to reveal the states of attachment and existential anxiety..

Keywords: camels, phenomenology, film criticism, image, existence.

(*) للمراسلة:
ماريـة بنت بكر بن محمد صندقجي
دكتوراه الأدب والنقد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز.

البريد الالكتروني:
drmariasandokji@gmail.com

(*) **Corresponding Author**:
Maria Bakr Muhammad Sandokji
PhD in Literature, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, King Abdulaziz University.

E-mail: drmariasandokji@gmail.com

DOI: 10.12816/0062480

1 أولًا: منطلقات أوليَّة

تعدُّ الإبل من أهم المدركات الحسيَّة التي حفَّزت الملكات الإبداعية لتصويرها في الآداب والفنون؛ لما لها من قيمة وجوديَّة في حياة إنسان الجزيرة العربية قديمًا وحديثًا، بالإضافة إلى القيمة المعرفية المتعالية المتأتِّية من تأمُّلات الكيفيات وحالات الخَلْق الربَّانية. ويأتي تمثُّلها في السينما السُّعودية وعيًّا إدراكيًّا بتفاصيل العالم المعيش من خلال الصورة السينمائية للإبل، وذلك باعتبارها قالبًا حديثًا يكتنز أبعاد التشكُّل الفني المتعدد والممتدِّ في الوعي الجمعي المتناسل عبر العصور.

1-1 مشكلة البحث:

تسعى السينما لإعادة إنتاج الظواهر والأشياء عبر تفاعلاتها الخاصَّة، فهي فرعٌ عن مخرجات القوة المتخيَّلة -كما أطلق عليها الفلاسفة العرب القدامى- إلا أنَّ خصيصة النَّوع وحداثته؛ تمكِّن من بناءٍ إدراكيٍّ متمايز عن غيره، فالصورة السينمائية هي مُتخيَّل المُدْرك الإنساني عبر آلة الكاميرا، إنها نوعٌ من محاورةِ العين والعقل، التكنولوجيا والإنسان. كما أنها تمثِّل شكلًا من أشكال التنوير الجَمْعِي الذي يعمل على خلق عالمٍ موازٍ يُعمِل العقل ويُثير العاطفة؛ وبالتالي تكون الصورة السينمائية للإبل في الفيلم السُّعودي محلَّ الإشكاليَّة.

وتأتي أسئلته على النحو التالي:

- ما هي الأدوات الإجرائية للتطبيق الظاهراتي في تحليل صورة الإبل السينمائية؟
- كيف تشكَّلت التجربة الإدراكية لمرئي الإبل في العالم السينمائي المعيش؟
- كيف تكوَّنت خبرة الوجود في لامرئي الإبل السينمائي؟

2-1 أهداف البحث:

- تقديم قراءة نقديَّة علميَّة في المجال الثقافي حول الإبل بوصفها جزءًا من الموروث الأصيل، ومكونًا بيئيًا أساسيًّا في البناء الحضاري في المملكة العربية السعودية.
- الكشف عن التجلِّي الظاهراتي للصورة السينمائية السُّعودية للإبل.
- الاهتمام بالجانب التطبيقي في المجال السينمائي وفق المنهج الظاهراتي ونظرياته الحديثة؛ لنقد الإنتاج السينمائي السُّعودي بطريقة علمية ذات بُعْد فلسفي، وتقديم نتائج منضبطة، وصياغة توصيات نقديَّة استشرافية.
- تعزيز القيمة الفريدة للإبل كونها من العناصر الثقافية المؤسسة للهويَّة السُّعودية وإبراز تجلياتها في الفن السينمائي؛ لما له من أثرٍ في تأكيد المكانة الثقافية في الوعي المحلِّي والعربي والعالمي، وذلك في سياق جهود وزارة الثقافة في تحقيق رؤية المملكة العربية السعودية 2030.

3-1 أهمية البحث:

- تأتي أهميَّة البحث من أهمية الموضوع؛ أي من مكانة الإبل الأصيلة في الثقافة السعودية.
- إضافته العلميَّة في مجال البحوث العلمية في النقد السينمائي، لاسيما في مجاله الدقيق وهو البحث في تجليات صورة الإبل في الفيلم السينمائي السُّعودي: قراءة ظاهراتية حيث أسفر البحث – حسب قواعد البيانات في المكتبات السعودية – عن عدم وجود مثل هذا البحث واهتمامه.
- أنَّه يقوم على المنجز السينمائي/ عينة البحث الذي يمثِّل قيمة فنيَّة في الإنتاج السُّعودي؛ وذلك لما يتناوله من موضوعات ثقافية أصيلة تثري التجربة السينمائية، وتحقق فاعليَّة التواصل مع الجمهور المحلي، وتعرِّف بها عند الجمهور العالمي، بالإضافة إلى أنَّ بعضًا من الإنتاج قد حظي بالدعم والإشادة في المهرجانات الداخلية والخارجية؛ وذلك يجعله في مركز خارطة المشهد الثقافي في المملكة العربية السُّعودية.
- أنه يتناول معالجة موضوع الإبل في ارتحاله الجمالي إلى السينما، وذلك عبر التقاطعٌ النَّوْعي بين الواقع والفن، وبين الإنسان والبيئة؛ وما يحمله التحوُّل من رؤًى ومعانٍ تؤسس لإدراك مرتبط بالتجربة المعيشة، ويحاول البحث مناقشة صورة الإبل معرفيًا ووجوديًا من أجل فهم أعمق للفيلم السينمائي وتقنياته الفنية.

4-1 منهج البحث:

يلتزم البحث بالمنهج الظاهراتي، وهو منهجٌ علميٌّ مُعاصر له بُعدٌ فلسفي، وتجري تطبيقاته العملية على مختلف الظواهر ومنها ظواهر الأدب والفن، يُعنى بدراسة الظواهر في العالم المعيش، فيستفاد منه في المعالجة النَّقدية للسينما عند الفيلسوف الفرنسي موريس مرلوبونتي (1908) (1961-Maurice Merleau-Ponty) الذي جمع بين علم نقد السينما وعلم النَّفس الحديث. وقد جرى اختيار ظاهرية مرلوبونتي في النقد السينمائي؛ لتناسب التجربة السينمائية مع التجربة الظاهراتية عند مرلوبونتي حيث تبحث في المدركات الحسيَّة عامة والمرئية خاصة، إضافة إلى أهمية تصوراته؛ إذ يُعدُّ من مؤسسي نقد السينما الظاهراتي.

5-1 عينة البحث:

عينة البحث من الأفلام السينمائية، وتعرَّف السينما أو السينمائي وفق موسوعة لالاند الفلسفية بأنها "جزء من الميكانيك، علم النّقلة أي الحركة، بصرف النظر عن

القوى التي يُفترض بها أن تحدثها، تُدرس فيه المواضع المتتالية للأجسام المتحرِّكة في علائقها من حيث التبعية والتساوق" (1993/2001، ص.171). وقد جاء اختيار الأفلام بناءً على المعايير التالية:

- المعيار الموضوعي: يبحث في الفيلم الذي يُصوِّر الإبل بصفتها فاعلًا دراميًّا مؤثِّرًا في العالم المعيش.
- المعيار النَّوعي: ينظر البحث في الفيلم الروائي الطويل، بصفته الشكل السينمائي الأكثر شيوعًا، وامتيازه في التركيب الجمالي للفن السينمائي، وقد عرَّف ديك الفيلم الروائي بأنه "صراع مسموع ومرئي، يجسِّد علاقة الزمان بالمكان، يبدأ بفكرة وتتطور إلى ذروة أو النهاية القصوى للحدث" (2010/2015، ص.23)، ويخرج منه الفيلم الوثائقي القصير؛ إذ تحضر الإبل في عدد من الأفلام السعودية الوثائقية القصيرة منها: (حادي العيس) إخراج عبد الله سحرتي عام 2023، و(أصوات العلا) إخراج ميتوشكا ألكوفا عام 2024، و(درب زبيدة) إخراج دنيا العطوة عام 2024.
- المعيار الزمني: يختص في الفيلم الذي تم إنتاجه في عام 2023، وهو العالم الذي سَبَق عام الإبل 2024، حيث اهتمَّت السينما بإبراز العناصر الثقافية في البيئة المحليَّة، ومما يخرج عنه الفيلم الروائي الطويل (هوبال) من إخراج عبد العزيز الشلاحي الذي جرى انتاجه في عام 2024، وقد جاء توظيف صورة الإبل فيه فنيًّا ذات دلالة رمزيَّة.
- المعيار الجغرافي: يلتزم بالفيلم الذي ينتمي في إنتاجه وموضوعه إلى المملكة العربية السُّعودية.
- إذن، يتحدد البحث إجرائيًا في عينة الأفلام السعوديَّة الروائية الطويلة الصادرة عام 2023:
- فيلم (ناقة) كتابة السيناريو وإخراج: مشعل الجاسر، إنتاج: مشترك.
- فيلم (هجَّان) كتابة السيناريو: مفرّج المجفل وعمر شامة، إخراج: أبو بكر شوقي، إنتاج: مركز الملك عبد العزيز الثقافي العالمي (إثراء).

1-6 الدراسات السابقة:

تتوافر الدراسات النقدية التي تُعنى بالجانب النظري من المنهج الظاهراتي، إلا أن مجال الدراسة واختصاصها التطبيقي المختص بتحليل أفلام السينما السُّعودية يكاد يكون نادرًا، وفيما يلي تقديم لأهم الدراسات السابقة من خلال المحاور التالية:

- الدراسات التي أسست للمنهج الظاهراتي عند موريس مرلوبونتي، ومنها:

- مرلوبونتي، موريس. (1987). المرئي واللامرئي. (سعاد محمد خضر، ترجمة؛). دار الشؤون الثقافية العامة. (1964).
- مرلوبونتي، موريس. (1998). ظواهرية الإدراك. (فؤاد شاهين، ترجمة؛). معهد الإنماء العربي. (1945).

تتناول هذه الكتب المترجمة إلى العربية التَّصورات النَّظرية للفيلسوف الفرنسي مرلوبونتي فيما يختص بظاهراتية المرئي وقضايا الإدراك، وفلسفته حول ارتباط الذات والموضوع، والجسد والعالم، فهو يرى اتصال العين المدرِكة بالعوالم المعيشة ضمن تجربة الذات الرائية. من هنا تقوم الصورة السينمائية عنده على ثنائية المرئي واللامرئي. ويستفيد البحث منها في التأصيل لمقاربة مرلوبونتي في نقد السينما، ويعمل على تطبيقها لإبراز فاعليتها في القراءة النقدية.

- العرضاوي، رانية. (2024). في ارتحالات الجسد والتأويل الفينومينولوجي: دراسة لظاهرة الجسد المتحجِّب في الشعر العربي قبل الإسلام. مجلة دراغومان، 14(15)، ص.454-474.

تعرض الورقة العلمية مهادًا نظريًا حول الفينومينولوجيا بصفتها فلسفة تأويلية ومنهجًا نقديًا، لتتكئ على مفهوم التأويل الفينومينولوجي الذي يبحث في الوعي والفهم عامَّة، ثم تفصِّل خاصة في رؤى الفيلسوف مرلوبونتي في الجسد وتقنياته التأويلية من خلال صياغتها مصطلح (الجسد المتحجِّب)، وعليه تُعمل تطبيقاتها على ظاهرة الجسد في الشعر العربي القديم قبل الإسلام من خلال اللغة والحركة والرؤية. ويتصِّل البحث الحالي معها في الجانب التنظيري لفينومينولوجيا مرلوبونتي في مفاهيم الجسد والتأويل، بينما يفترقُ في الأداة والعينة المتناولة في التحليل النقدي.

- الدراسات التي تناولت ظاهراتية السينما ما يلي:

- فرامبتون، دانييل. (2009). الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما. (أحمد يوسف، ترجمة؛). المركز القومي للترجمة. (2006)

وهي دراسة مترجمة تتناول في أحد فصولها (الظاهراتية السينمائية) من خلال تعريف الظاهراتية الوجودية وعلاقتها بالتجربة السينمائية، وتلقي الضوء على بعض المفاهيم السينمائية عند مرلوبونتي وفيفيان سوبشاك مثل: الرؤية والجسد والمكان والحركة وغيرها، وتناقش التطوُّرات النقدية لما بعد الظاهراتية في إطار نظري بحت.

- أحمد، أمين وقندوز، منير. (2020)، الصورة والإدراك السينمائي في فلسفة موريس مرلوبونتي. مجلة التدوين، جامعة محمد بن أحمد وهران2، (2)، ص-163 178.

وهي ورقة علمية تقدِّم شرحًا لتصورات مرلوبونتي النقدية ومقاربته فن التصوير وفن السينما، وذلك من خلال آرائه حول الفرق بين الواقع والصورة، وتقدِّم

شرحًا تفصيليًّا عن الإدراك السينمائي للصور المتحرِّكة، وتناقش عنصري الزمن والصوت كما يراهما مرلوبونتي في تكوين الفيلم. ومما يؤخذ على الدراسة أنها لم تستند على جانب تطبيقي تصوغُ منه نتائجها.

- شرفي، شمس الدين. (2022)، الاشتغال الظاهراتي للسينما: قراءة عرفانية بين مرلوبونتي ولوتمان وإيكو. مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بجامعة تيسمسيلت، 6(2)، ص.-99 108.

وهي ورقة علمية تقارب ظاهراتية مرلوبونتي مع الناقدين لوتمان وإيكو في إطار فهم التجربة الإدراكية للخطاب السينمائي، وتعرض

بشكل موسَّع للتصورات الفلسفية والنقدية عند مرلوبونتي خاصة في مسائل الإدراك المرئي واللامرئي، ثم تفصِّل في مقاربات الناقدين لوتمان وإيكو وآرائهما حول الإدراك السينمائي، وتقارن بين اتجاهاتهم النقدية. تُعدُّ هذه الدراسة مرجعًا في فهم الاتجاهات النقدية للسينما برؤية مقارنة تبرز أوجه الاتفاقِ والاختلاف بينها، بينما لا تتعرَّض لنقد الإنتاج السينمائي العالمي أو المحلِّي.

مما سبق، تشترك هذه الدراسات في توجهها التنظيري والتوسُّع في مناقشة المفاهيم الفلسفية والنقدية، حيث يستفيد البحث منها في عرض مقاربة مرلوبونتي، ثم يقدِّم إضافته من خلال صياغة آلية إجرائية نقدية للتطبيق.

- الدراسات النقدية التطبيقية على الأفلام السعوديَّة، فهي كما يلي:

- حجازي، هناء. (2024). قراءة نقدية في الإبداع: عن الإبل في ثلاثة أفلام سينمائية. نشرة سياق الإلكترونية، الجمعية السعودية للأدب المقارن، (15)، ص.39-44.

مقالة في مدوَّنة إلكترونية، تتناول ثلاثة أفلام يجمعها موضوع الإبل وعوالم الحياة الصحراوية، فالأول فيلم (هجان)، والثاني: فيلم (ناقة) وهما إنتاجان سعوديان: والثالث إنتاج أسترالي فيلم (تراكس: Tracks). قدَّمت المقالة بيانًا تفصيليًا عن إنتاج الأفلام وموضوعها الرئيس دون استخدام منهج علمي ولم تخرج بنتائج علمية. وتلتقي مع البحث في العينة المُختارة إلا أنها لم تعالجها بطريقة علمية نقدية كما يُراد في الإجراء المنهجي للبحث الحالي.

- التميمي، أمل. (1446ه). الإبل والموروث الثقافي في السينما السعودية: قراءة سيميولوجية لفيلمي (هجان) و (ناقة). [بحث مقدَّم]. مؤتمر الإبل في الثقافة العربية. جامعة الملك سعود. الرياض.

وهي دراسة تُناقش جانبًا محددًا في موضوع الإبل وهو سلسلة الموروثات والعلامات الثقافية في الأفلام، وهي تتقاطع مع البحث الحالي في عينة الأفلام السعودية، بينما تختلف في التناول المنهجي حيث جرى التطبيق باستخدام منهج السيميولوجيا وعلم العلامات الذي يختصُّ بقراءة الدَّوال وإنتاج الدلالات المباشرة وغير المباشرة.

يلاحظ أنَّ هاتين الدراستين وإن تناولتا الأفلام السُّعودية التي حضرت فيها الإبل مما يشترك مع عينة البحث، إلا إنهما تختلفان عنه في المنهج النقدي، وعلى ذلك يكون التناول الظاهراتي من خلال مقاربة مرلوبونتي فجوة يحاول البحث معالجتها ضمن قراءة نقدية فلسفية للسينما السعودية والعالمية.

خلاصة ما سبق في الدراسات السابقة، تأتي الإضافة العلمية للبحث من جانبين: ففي الجانب التنظيري، يصوغ أداة نقدية فلسفية قابلة للممارسة في النقد السينمائي الظاهراتي، وفي الجانب التطبيقي، يُعمِل أداته لتحليل صورة الإبل في الإنتاج السينمائي السُّعودي ومقارنته بالعالمي.

1-7 هيكلة البحث:

أولًا: منطلقات أوليَّة:

مشكلة البحث وأهدافه وأهميته ومنهجه وعينته والدراسات السابقة وهيكلته.

ثانيًا: فاتحات تنظيرية:

1. من الظاهراتية إلى ظاهراتية السينما.
2. التصورات النَّقدية لظاهراتية السينما عند موريس مرلوبونتي:

2-1 حول ظاهراتية مرلوبونتي.

2-2 تصوُّرات ظاهراتية السينما عند مرلوبونتي.

2-3 رؤية إجرائية في ظاهراتية السينما عند مرلوبونتي.

ثالثًا: تحليلات تطبيقية: ظاهراتية صورة الإبل في الفيلم السينمائي السُّعودي:

1. التجربة الإدراكية لمرئي الإبل:

1-1 الإبل مُدركًا موصوفًا.

1-2 السَّرد المرئي للإبل بين الحركة والزمن.

2. خبرة الوجود في لامرئي الإبل.
3. مقارنة ظاهراتية لصورة الإبل بين السينما السُّعودية والعالميَّة.

رابعًا: نتائج وتوصيات.

خامسًا: المراجع.

2 ثانيًا: فاتحات تنظيرية:

2-1 من الظاهراتية إلى ظاهراتية السينما.

الظاهراتية/ الفنومينولوجيا ((Phenomenology أحد أهم المناهج الفلسفية التي اشتغلت على العلوم الطبيعية والإنسانية، وناقشت مرتكزها الأساس وهي الظَاهِرة كما تتجلَّى في الذات، فبحثت في إشاراتها الموضوعية وعلاقاتها الاتصالية مع العالم الخارجي، ومهمتها "دراسة الظاهرة وسط الإحالات المتبادلة الأساسية للفعل الشُّعوري عند تصويبه نحو موضوع الشُّعور من ناحية، وعند التقاطه للماهيات من ناحية أخرى" (الديدي، د.ت، ص.25). وعلى ذلك، تركِّز على الظَّواهر التي تكوِّن العالم المعيش للذات؛ لغاية إدراك جوهرها ومعناها.

والظاهراتية في منشئها ترتكز على تصوُّرات إدموند هوسرل (1859 -1938) (Edmund Husserl) الذي رأى أنَّ فكرتها الأساس تقوم على "وصف وتحليل للأحداث التي تقع على هيئة تمثُّل وحُكم ومعرفة" (الديدي، د.ت، ص.20)، وهذه "المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات؛ وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرُّف على العالم، ذلك أن الوعي لا يكون مستقلًا، وإنما هو دائما وعي بشيءٍ ما" (الرويلي والبازعي، 2005، ص.321)، مما يحقق اتصالًا بين الذات والموضوع.

ويعرِّف هوسرل الظاهرة بأنها كل ما يدخل في نطاق الوصف والتحليل بحسب الماهيَّة من الأفعال، أو الانفعالات، أو الأفكار، أو الإحساسات، أو المعطيات أو الأشياء (هوسرل،1907/2007، ص.131)، فهذه المُدركات تتجلَّى للقوى الحسيَّة في الذات جاذبةً معناها الذي يرتبط بها، ومحلُّه الذِّهن الذي يُدرك ماهيتها، وهذه الهويَّة الماهوية قصديَّة؛ نظرًا لكون عملية الإدراك واقعة تحت انتباه الوعي وحضور الأنا، وجزئية كذلك؛ باعتبار نسبية الحال الواقع حيِّز التجربة.

وقد وضع هوسرل منهجية للوعي بالظواهر، تقوم على التقويس وهي "تعليق الحكم؛ ليقصد به وضع المعرفة وجملة الموجودات والنظريات القائمة موضع سؤال، والإحْجَام عن استعمالها قبل فحص صدقها ومعناها فحصًا نقديًا بحسب نظام الوعي وقانونه" (هوسرل،1907/2007، ص.129)، فيفعَّل الوعي المحض الذي ينتزع العمليات الذهنية المسبقة، ويخرج الظاهرة إلى دائرة الانتباه والقصد (السباعي، 2022، ص.11)، وعليه يعلِّق كل خبرة مسبقة عن الظاهرة ويضعها بين قوسين، ثم ينظر إليها خالصةً منتزعة من كلِّ سياقاتها التاريخية أو الطبيعية أو الثقافية... وهو بذلك لا ينكر أثر السياق الخارجي بل على العكس، فهو يرى قوة تأثيره في تكوين المعرفة لذلك يعمل على تجريد الظاهرة منه؛ حتى يُنظر إلى الظاهرة المعيشةِ في نقائها الخالص. كما تقوم منهجيته على الرَّد وهو "إدراك أنَّ للوعي أسبقية الوجود الموضوعي، بحيث يتم رد الأشياء إلى ظواهر، ومن ثم تعليق المناقشة بشأنها، في صورة انتقال واضح من الموقف الطبيعي لها إلى ذاك المتعالي" (السباعي، 2022، ص.23)، فالرد المتعالي عنده يُقصي الافتراض المُسبق للظاهرة ويرده إلى "حياة الوعي المتيقظة والناظرة في نفسها ونظامها وماهيتها نظرًا تأمليًا" (هوسرل،1907/2007، ص.130)، وتمارس هذه المنهجية مرارًا للوصول إلى الأبعاد المعرفية للتجربة الظاهراتية.

وينبغي الإشارة هنا إلى أنَّه لا يُفهم من مصطلح الظاهراتية دراسة الظاهر فقط، أي: ما يظهر للعيان من الظاهرة، دون باطنها وخفيِّها، بل هو جزء يكمِّل ثنائية المعرفة الظاهراتية؛ إذ رأى هوسرل اتصالا دلاليًا بين معنى الظاهر والظهور في اللفظ الإغريقي القديم (هوسرل،1907/2007، ص.131)، وهو ما يُلاحظ في العربية أيضًا لاتفاق الجذر اللغوي بينهما (ظ ه ر).

تابع مارتن هايدجر ((Martin Heidegger 1889 -1976)) الاشتغال الفلسفي معتمدًا على الأصول الأبستمولوجية لأستاذه هوسرل، إلا أنَّه قد أحدث تغيُّرًا في اتجاه الظاهراتية؛ حيث رأى أنَّ إدراك الظواهر واقعٌ في وجودها لا ماهيتها (فياضي، 2022، ص73)، فالوعي عنده كائنٌ بتحقق الكينونة في العالم المعيش من خلال فهم التجربة. كما أنَّه خطا خطوة نحو انفتاح المعنى الظاهراتي الذي كان يقف حدَّ الوصف المباشر، إلى كونه قابلًا لعمليات الفهم والتفسير، وكذلك التأويل فيما يُعرف بالهرمينوطيقيا، وهو بذلك يخالف مفهوم التقويس؛ فهو يرى أنَّ تفسير الظاهرة المعيشة مرتبط بالبنية المسبقة للموجود، واستدعاء تجلياتها من المنابع الأوليَّة يثري حضورها (توفيق، 1992، ص.126). وعليه يكون هايدجر قد أعطى بُعدًا مضافًا في التصوُّرات الظاهراتية نحو الوجودية، وذلك عبر قراءة أنطولوجيا الظاهرة المُدركة من خلال ملاحظتها الواعية في التجربة الواقعية فهمًا وتفسيرًا وتأويلًا، وإخراجها إلى قالب ديناميكي متغيِّر.

وبناء على ما سبق، يقوم وصف الظاهرة كما تتجلَّى في تجربة الذات في عالمها المعيش على المعرفة عند هوسرل بينما تقوم على الوجود عند هايدجر.

يأتي الفن السينمائي بوصفه ظاهرةً مُعاشةً للذات محل الاشتغال النَّقدي الظاهراتي من خلال الاتجاه المتخصص الذي عُرِف بظاهراتية السينما، وموضوعه البحث في ظواهر الفن السينمائي بكل تجلياته المرئية والمسموعة...

وعلى الرغم من حداثة تكوين السينما مقارنة بالفنون الأخرى؛ إلا أنها سجلت فصلًا هامًا من فصول الاهتمام النَّقدي بين الفلاسفة والنُّقاد والقائمين على الصنعة السينمائية، فمنذ بواكيرها في سينماتجراف فامتدادها وحتى بلوغها التطوُّر الرَّقمي والتكنولوجي؛ كانت من أهم الفنون

التي ناقشها الدَّرس النقدي، وحاول مقاربتها، وبحث في اشتغالاتها.

تنظر الفلسفة الظاهراتية إلى الفن السينمائي بأنه تعبير إبداعي ذو موضوع جمالي، تشكِّل التجارب فيه الخبرة التي تمثِّل رؤية إبداعية أوليَّة للفنان، أو خبرة إدراكية للمتلقي المشاهد أو للناقد، أو وعيًا جمعيًا للحالة الثقافية لمجتمع ما، وبالتالي تكون منهجًا يُعيدُ صياغة موضوعات الخبرة الجمالية الإدراكية والتخيُّلية والشُّعورية (توفيق، 1992، ص.56). كما تنظر إليه باعتباره نشاطًا ثريًا تباديليًا بين الإنسان والطبيعة، فتتحقق العوالم في خيال الإنسان، ويتصوُّر الإنسان تجربته ومواقفه منها (أندرو، 1975/1987، ص.231).

وقد توسَّعت آفاق تناول ظاهراتية السينما في عدد من الاتجاهات والنَّظريات النقدية، والدَّارجة كلها تحت مظلَّة النَّقد الظاهراتي الفاحص للأعمال، ومن أهم نقادها: موريس مرلوبونتي، ميكيل دوفرين (Mikel Dufrenne)، وفيفيان سوبشاك (Vivian Sobchack)، وغيرهم، ولعلَّ الإفادة العلمية منها تتطلَّب أن يكون الناقد مميزًا لما بينها من نقاط ائتلاف واختلاف، ليبلغ الغاية على البيِّنة العلمية. من هنا يتبنَّى البحث ظاهراتية موريس مرلوبونتي، وفيما يلي بيانٌ بتصوُّراته الفلسفية والنَّقدية.

2-2 التصورات النَّقدية لظاهراتية السينما عند موريس مرلوبونتي.

عُرِف مرلوبونتي بالإلتزام بالمنهجية العلمية في التناول الفلسفي، وقد انطلقت فلسفته الخاصَّة من التوازن بين ظاهريتي هوسرل وهايدجر، أي مراوحًا بين المعرفية والوجودية. وقد عرَّف صليبا في المعجم الفلسفي علم الظواهر الوجودي: بأنَّه "العلم المشتمل على وصف ما يحيط بالمرء من شروط واقعية تحدد موقفه، وهو مقابل لعلم الظواهر المتعالي" (1982، ص.36). وفي هذه المساحة، يستعرض البحث تصوُّرات ظاهراتية مرلوبونتي عامَّة، ثم تصوُّراته في الفن السينمائي خاصَّة، ثم الوصول من خلالها إلى أدواتٍ إجرائيةٍ للتطبيق على العينة البحثية.

حول ظاهراتية مرلوبونتي:

يؤمن مرلوبونتي بالفكرة الفلسفية القائلة باتصال الذات والموضوع؛ اتصالًا لا يمزجهما مزجًا تامًا، وإنما يميِّز بينهما ويحتفظ بخصائص كلٍّ منهما، ويؤدي اتصالهما إلى تحقق وحدة الظاهرة المعيشة، فالذات عنده جزء من العالم الموضوعي، كما يقول: "العالم ليس الذي أفكره، بل الذي أعيشه، إنني منفتحٌ على العالم اتصل به بلا شك، ولكنني لا أمتلكه، فهو غير قابل للفناء" (مرلوبونتي، 1945/1998، ص.14)، فمعايشة الظاهرة من خلال التجربة يجعل الذات متصلة بسيرورة المعنى، وكما يقول: "تجعلني أجري اتصالا مع ذاتٍ إنسانية سابقة" (مرلوبونتي، 1945/1998، ص.362)، أي تواصلٌ ممتدٌ.

يرتكز تصوُّر مرلوبونتي على مفهوم الإدراك الحسي ويعني به عمليات الكشف عن المعرفة من خلال تفاعل الحواس مع العقل بطريقة كليَّة شاملة، وتتأتى معرفة العالم من معايشة الذات للظاهرة عن طريق الجسد، فهو أساس نظريته في الإدراك؛ لأن الجسد محل الإدراك، لذا يجعله في مركز لالتقاء التجارب والخبرات، ومساحة لاتصال الذات والموضوع، والجسد والعالم (سباع، 2015، ص.-126 127).

ويرتبط مفهوم الإدراك الحسي عنده بالجانب الوجودي، فهو تعبير عن الارتباط بين الظاهرة والعالم المعيش، والانخراط في عوالم الموجودات حيث الوحدة والحقيقة، مكونة الخبرة الإدراكية الناتجة عن وعي الذات المتجسِّدة في العالم (سباع، 2015، ص.-129 135).

تنطوي الذات المتجسِّدة على العين، فلها من مزيةٍ عُليا في تصوُّر مرلوبونتي ؛ فهي حاسَّة اكتشافِ الحياة وإدراك تدفّقها، فمفهوم الرؤية عنده يشير إلى فعل رؤية العالم بالعين وإدراك الذات لهذه الرؤية من خلال ثنائية المرئي واللامرئي، فهو يرى أنَّ الظاهرة المرئية لها أبعاد مختلفة لا يستطيع الرائي الوصول إليها، فمجال رؤيته محدود بأفق ومكان وزمان، ومع ذلك فإن الظاهرة المرئية تنتظم مع ما حولها من موجوداتِ العالم، إذ لا يمكن إدراكها منفردة دون أفقها الواسع، فإن تركَّزت الرؤية نحوها تداعى ما حولها إلى الهامش، وهذا الهامش يؤمِّن معرفة هُويتها (مرلوبونتي، 1945/1998، ص.-67 68). بينما تكون الظاهرة اللامرئية هي المدركة بالعقل لا العين، وبناء عليه تكون الرؤية انفتاحًا معرفيًا لأبعاد الظاهرة في العالم.

ويرتبط مفهوم الرؤية لديه بالحركة، فكلاهما فعلان حسيان يوصلان إلى تجربة إدراكية موسَّعة، وكذلك يرتبط باللَّمس، فهو يرى أنَّ العين الرائية لها قوة الملامسة التي تلغي المسافة بينها وبين المدرك، كما يقول: النظرة تتحسس المرئيَّ (مرلوبونتي، 1964/1987، ص.123). وبالتالي، يُعلم أن وجود الظاهرة المدركة بالعين أو اللمس أو السمع أو غيرها عند مرلوبونتي يشارك وجود الذَّات في صناعة التجربة الإدراكية والخبرة المتكونة عنها، ومن ثم يكوِّن ذلك التشارك جسدًا كليًا هو وجود العالم (الشاروني، 2009، ص.-124 125).

تصوُّرات ظاهراتية السينما عند مرلوبونتي:

يُعدُّ مرلوبونتي من أوائل النُّقاد الظاهراتيين اهتمامًا بالسينما، فقد عمل على التنظير النقدي للفنون عامَّة، ونالت السينما حظًا في كتاباته الأكاديمية؛ فله مقالة متخصصة عنوانها (السِّينما وعلم النفس الحديث) عام 1947م.

ينظر مرلوبونتي إلى العمل الفني - عامَّة - على أنه تعبير عن التجربة الإبداعية المعيشة في العالم، تلك التجربة التي تتجاوز المعرفة الواقعية إلى الخبرة الجمالية، فلا تكون محاكاة ونقلًا دقيقًا للواقع، وفي المقابل أيضًا لا تكون إحالة ومرجعًا خالصًا للذات، بل تعقد اتصالًا بينهما يحقق التمثيل الفني بوصفه صورة من صور الوجود في العالم (إبراهيم، 1988، ص.151). يذكر مرلوبونتي عن العالم الممثَّل هو "موضوعٌ داخل الذات لا يوجد في مكان آخر، إنما في عالم خيالي مستقل عن العالم نفسه" (مرلوبونتي، 1964/1987، ص.227)

فالوجود الفني المرئي هو تفاعل الذات الرائية مع الوجود الموضوعي لخلق علاقات جديدة (أحمد، 2012، ص.227)، أي ولادة تجربة فريدة توضِّح أن سرَّ المعنى الظاهراتي "لا يقوم في الأنا وحده، أو المحسوس وحده، أو المعنوي وحده، وإنما يقوم في الإضافات المستمرة والإحالات المتبادلة" (الشاروني، 2009، ص.130)، وهذا المعنى يتحقق بفعل الإدراك الحسي، وتعدد مواقع الرؤية للظاهرة المدركة. وعليه "يغدو المنتج الإبداعي مدوَّنة مكتنزة بأفهامِ أجساد عبر أزمنة وأمكنة مختلفة" (العرضاوي، 2024، ص.465).

وتتميَّز اللغة في العمل الفنِّي بأنها إيمائية غير مباشرة، تعمل على تصوير الظواهر وتجسيدها بالكلمات أو الألوانِ أو الضوء... فتكون الأعمال الفنيَّة على اختلافها، وتعدد منابعها، وتطوُّر اتجاهاتها؛ داعمةً لوحدة الحضارة الإنسانية، وهذه الوحدة دالةً على الدلالة الأصلية للفعل التعبيري الذي نما وترقَّى في صيرورة فنيَّة (إبراهيم، 1988، ص.-167 169).

ويندرج الفن السينمائي في تصوُّراته الظاهراتية، مما جعله يتلمَّس تقاربًا بينهما، فيرى أنه فن ظاهراتي؛ لتعبيره عن اتحاد العقل والجسد، والذات والعالم (فرامبتون، 2006/2009، ص.71؛ ليفينجستون وبلاتينيا، 2009/2013، ص.700)، ولما للتجربة السينمائية من قصديَّة واعية نحو معايشة الظاهرة وتصويرها، واختلاط الإدراك عقلًا وحسًا بالعوالم الخارجية.

ويرى أن الفن السينمائي فن زمانيّ؛ يجمع المبنى لإدراك المعنى، فهو مكوَّن من مجموعة من الصور المتحركة التي لا يتم إدراكها في حال تجميعها فقط، وإنما يكون عبر تنظيم صورةٍ زمانيةٍ كلِّية تربط بين عناصره التكوينية، فيكشف هذا الانتظام عن المعنى. ويتكوَّن المعنى بناءً على تتابع اللقطات الفيلمية ليصنع به واقعًا موازيًا مختلفًا لا يتكوَّن من خلال تجميعها فقط (توفيق، 1992، ص.237 وما بعدها)، فاللقطة السينمائية بوصفها أصغر وحدة تكوين في الفيلم، لها معنى في ذاتها، فإن انضمت في التركيب مع لقطة أخرى كوَّنت مشهدًا ذا معنى، وهكذا حتى يصل إلى المعنى القائم على الرؤية الكليَّة للعمل السينمائي في جدَّته وفرادته.

وعليه، يُجرى مرلوبونتي تصوره الظاهراتي على عناصر التكوين الفيلمي، يذكر: أنَّ "معنى الفيلم لا يظهر فقط في السَّرد أو الحوار، وإنما في إدراكنا للسلوك المعيش في العالم، سلوك الكاميرا والممثلين" (ليفينجستون وبلاتينيا، 2009/2013، ص.700) فعملية الجمع بين العناصر الفيلمية يؤدي إلى نتيجة ذات دلالة خلَّاقة، أي لا تعتدُّ بقيمتها منفردةً، وإنَّما تُحوِّلها إلى قيمةٍ متجددةٍ، فالمادة الموسيقية مثلًا لا يُنظر إليها على أنها عنصر مُصاحب يملأ الفراغات الصامتة، أو أنها تُفيد تعبيرًا عن الحالة العاطفية، بل هي نتاج تفاعلها مع بقية العناصر للوصول إلى حالة إدراكية حسيَّة في ترجمة المضمون الدِّرامي أو النفسي (أفاية، 2021، ص.230-231). ذاك هو الاتصال الحيِّ بين عناصر الفيلم الذي يراه مُولِّدًا للمعنى ومُسهمًا في خلق إيقاعٍ منتظمٍ. فيُعلم من ذلك أنَّ فلسفته الظاهراتية قائمةٌ على النَّظرةِ الاستقرائية، من خلال البحث في الجزء نحو الكل، سعيًا للرؤية الشَّاملة.

وتحسن الإشارة هنا إلى أنَّ تصورات مرلوبونتي في ظاهراتية السينما تُعد تصورات تأسيسية، إذ نهل النقاد منها وطوَّروها، وتوسَّعوا فيها، وأقاموا عليها تطبيقاتهم، ومن أبرزهم: فيفيان سوبشاك (Vivian Sobchack)، أندري بازان (Andre Bazin)، إدغار موران (Edgar Morin)...

رؤية إجرائية في ظاهراتية السينما عند مرلوبونتي:

يسعى البحث إلى تحديد أداة إجرائية من أجل التطبيق النَّقدي على العينة السينمائية من خلال معطيات التَّصوُّر الفلسفي عند مرلوبونتي، ويأتي مجال العينة مختصًا بالصورة السينمائية التي هي فرعٌ عن الصُّورة الفنيَّة التي تعرَّف بأنَّها الشكل المجازي في علاقة بين مركبين أو عنصرين (اليافي، 1982، ص41-46). ولا يتم المستوى المجازي في الصورة السينمائية إلا عبر المستوى المادي؛ الذي يتأتى من عمليات الإدراك الحسِّي، فالإدراك البصري قائم على قراءة الأشعة الضوئية، والسمعي قائم على قراءة الموجات الصوتية، والذهني يعمل بناءً على المدخلات والتفاعلات والمثيرات السمعية والبصرية؛ ليُعالج معناها ويفسرها، كما يحرر إنتاجها إلى ثقافة مبتكرة عن زمكانيتها المصوَّرة، ويرتبط المستوى الأولي المادي بمعالجات التقنية في إطار الآلة المُنتجة للصورة، مما يجعل مساحة التفاعل الفني والصناعة ممتدَّة، وحاملة لآفاقِ التشكيل والقصديات المختلفة.

ويمكن صياغة مفهوم الصُّورة السينمائية بناءً على تصوُّرات مرلوبونتي الظاهراتية؛ بأنها تعبير الذات عن اتصالها بظواهر العالم المعيش الممثَّل في تشكيلٍ سمعي بصري.

ويرتكز تحليل الصورة السينمائية على أدوات مفاهيمية فلسفية؛ غايتها استيضاح الفيلم السينمائي وظواهره:

جدلية المرئي واللامرئي: إحدى أهم الجدليات المركزية في تصوُّر مرلوبونتي، وتأخذ حيزًا واسعًا في نقاشه الإدراكي حول الفنون والعوالم المصوَّرة. تنطلق من الجزئي نحو الكلي في مركزية الذات- الرائية، يذكر: "الفكر الذي نبحث عنه، ليس ازدواجًا ولا ترددًا، وإنما قادر على التمييز، وقادر على أن يدخل في عالم واحد جميع المعاني المزدوجة أو حتى المتعددة، كما فعل هيراقليطس من قبل حين جعل جميع الاتجاهات المتناقضة تتطابق في الحركة الدائرية القادرة في النهاية على التكامل" (مرلوبونتي، 1964/1987، ص.89) وتحقق هذه الجدلية انفتاح المعنى والإضافة الجديدة دون إسقاطٍ أو إقصاءٍ (مرلوبونتي، 1964/1987، ص.91 وما بعدها)، لذا تقوم عملية الوعي على اكتناه معنى العالم من خلال الظاهر والخفي، السطح والعمق، الذات والعالم.

ويجري التطبيق النقدي على عينة البحث من الأفلام السُّعودية؛ للكشف عن الأفق المعرفي عبر محورين اثنين، هما:

- التجربة الإدراكية لمرئي الظاهرة: من خلال تحليل عنصري الوصف والسرد؛ باعتبارهما جوهر الماهية في الصورة السينمائية.
- خبرة الوجود في لامرئي الظاهرة: وهي البحث في معناها والكشف عما وراء حالة الوجود المتجسِّد لها في الفيلم.

ثم يختم التحليل برؤية مقارنة بين السينما السعودية والعالمية، وقد اقتصرت المقارنة على فيلم واحد؛ حيث إنَّه من أحد الصعوبات البحثية في السينما عدم إتاحة الأفلام للمشاهدة وقت إعداد البحث؛ لقيود الملكية الفكريَّة، ولم يوجد استثناء مفاده الإتاحة للغرض العلمي، وهو ما قد يُعيق الباحثين في مجال النقد السينمائي.

ويتعرَّض التطبيق إلى جملة من مصطلحات النقد السينمائي ومنها: "(اللَّقْطَة) وهي ما يجري تسجيله بعملية متفردة من الكاميرا، منذ الوقت الذي تبدأ فيه الكاميرا إلى أن تتوقَّف، و(المَشْهَد) مجموعة من اللقطات لحدثٍ مستمر، و(الفَصْل) مجموعة من اللقطات تكون وحدة متضمنة بنفسها" (ديك، 2010/2015، ص.81).

وفيما يلي قراءة تطبيقية وفق هذه المنهجيَّة المعتمدة.

3 ثالثًا: تحليلات تطبيقية: ظاهراتية صورة الإبل في الفيلم السينمائي السُّعودي.

قال تعالى في محكم التنزيل: (أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ) (سورة الغاشية:17)، فالأمر الإلهيُّ جاء على طلب النَّظر بالبصر والبصيرة في كيفية خلق الإبل، فهي جزءٌ أصيلٌ من واقع العربي، وأكثر ظواهر بيئته قربًا منه والتصاقًا به. وتقتضي ظاهراتية مرلوبونتي هنا العودة إلى الإبل بوصفها الظاهرة المدرَكة في أفلام العينة البحثية.

3-1 التجربة الإدراكية لمرئي الإبل:

يولي مرلوبونتي اهتمامًا بمسألة التجربة الإدراكية بوصفها أداة كاشفة عن الظاهرة المُدركة، حيث إنَّ الجهاز الحسي (الجسد) ومنه العين لا يقوم بدور التقاط الصفات الماديَّة وإرسالها فقط، بل ينهض على قراءتها وفق المثيرات العصبية والنفسية للذات، وبذلك يوائم المدرك الحسِّي بالعقلي، فتكون الذات متصلة بموضوعها في صورة خاصَّة بالتجربة المعيشة الآن وهنا، كما يذكر: "إنَّ الشيء الإدراكي هو دائمًا في قلب شيء آخر وجزء منه" (مرلوبونتي، 1945/1998، ص.22).

وفي إطار الصورة السينمائية يمكن رصد التجربة الإدراكية من خلال مستويين لإدراك ظاهرة الإبل، فالأول إدراك الذات/ الشخصية، ويتأتَّى من داخل العالم الحكائي المعيش، والثاني: إدراك الذات/ المتلقية، وهي المستقبلة للعالم الحكائي في تجربة معيشة خارجه. وكلاهما يعتمدان الإدراك الحسي المرئي بوصفه مدخلًا معرفيًّا يسهم في تحليل الظاهرة السينمائية، وذلك عن طريق النَّظر إلى الإبل من خلال الوصف والسرد في المرئيات السينمائية.

الإبل مُدركًا موصوفًا.

يعدُّ وصف الظاهرة لبيان ماهيتها واتصالها بذاتها من أهم خطوات التحليل الظاهراتي، وقد أخبر عنوان الفيلم في (ناقة) عن ماهية الإبل المصوَّرة، فهي أنثى الإبل، الوضحاء البيضاء، متوسطة العمر، الولود أي في مرحلة الإنجاب، تقطن الناقة بيئتها الصحراوية المألوفة في وسط نجد، حيث سلسلة منحدرات جبال طويق وسهولها الخصبة، ذلك المكان الذي سُمِّي عُرفًا بـ(حافَّة العالم) يمثِّل قيمة كبرى تاريخيًا وثقافيًا على امتداد الأزمنة.

وأما الذات/ الشخصية المرتبط بالناقة في الحكاية السينمائية هي سارة، بوصفها ذاتًا تُعايش تجربة الرحلة من المدينة إلى الصحراء. وقد ارتبطت تجربتها بالناقة في سياق إدراكها المرضي، وذلك بعد الاضطراب الصِّحي الذي يعرض لها عقب شربها كوبًا من الشاي فيه مادَّة مخدرة، تداهمها أعراض الهلوسة البصرية والسمعية؛ ترى أشخاصًا وتسمع أصواتًا غير موجودة إلا في عالمها، تضحك وتبكي في آنٍ معا، مضطربة الرأي والمزاج. كما يأتي في لقطة دخولها مدخل المخيَّم المضيء بألوانه المتنوعة، فتكون رؤيتها مشوشة، ترى الإضاءات ذات هالات متداخلة، ويديها متموُّجة، ولا ترى التفاصيل البعيدة. وفي لقطات أخرى تكون صورة تموُّج يديها علامة للمتلقي على اضطرابها. بذلك يدخل إدراك شخصية سارة في حالتها المَرضية إدراكًا ناقصًا.

يفسِّر مرلوبونتي الاضطرابات المرضية الناتجة عن العلل التي تلحق الجسد في الحركة أو الرؤية أو اللمس؛ بأنها علل في وعي الوجود، واضطراب في علاقته بالعالم (الشاروني، 2009، ص.91-93)، فالعالم حول سارة

يوتيوبي الطابع، ممتلئ بالظلم والكذب والفساد والقمع. لقد عمل التصوير السينمائي على توظيف اضطراب الشخصية في تلك اللقطات الفيلمية بوصفه تقنية مرئية مغايرة عن المرئي المألوف، تراوح بين الفيزيقي والميتافيزيقي، وبين الوعي واللاوعي، وتضيف بُعدًا تخيُّليًا واسعًا للفضاءات المصوَّرة؛ تعمل على إثارة الدهشة الجمالية والنفاذ إلى المستتر الصامت.

استعان التصوير المرئي بالرسم التشكيلي في نقل مشهدية الحياة البدوية التراثية، تُظهر الكاميرا لوحةً فنية في إحدى الغرف، وذلك على شكل لقطات جزئية ثم لقطة كاملة لها؛ رسم واقعي للبيئة العربية، صحراء واسعة فيها مرعى للإبل، وخيمة كبيرة هي المجلس، كما تمارس النساء الحرف اليدوية كالنسيج، تحوي اللوحة بوصفها أيقونة بصرية أبرز ملامح التراث الثقافي غير المادي في المملكة العربية السعودية المسجَّل في قائمة اليونسكو، وتعرِّفه بأنه "الممارسات والمعارف وأشكال التعبير التي تُقرّ المجتمعات المحليَّة بمكانتها المحورية في بنية هويتها الثقافية، جنباً إلى جنب مع كل ما يرتبط بها من عناصر وأماكن. تتناقل الأجيال هذا التراث الذي يتكيّف مع مرور الزمن، وهو ما يعزز الهوية ويكرّس احترام التنوع الثقافي" (منظمة اليونسكو. 2022).

وأما الإبل المصوَّرة في فيلم (هجَّان) فهي الهجن، نوع من الإبل تستخدم في سباق الهجْن؛ وهي رياضة عربية أصيلة، عُرفت منذ الجاهلية واستمرت حتى الآن، والهجَّان هو قائدها. وقد جاءت الحكاية السينمائية حول عوالم الهجن في أشهر المناطق السعودية المعروفة بها، يأتي المشهد الافتتاحي في زمكانية مائزة، هي شتاءُ المرتفعات الجبلية في منطقة تبوك، تروي الكاميرا سيرة المكان بدأ من آثار أقدام الحادي على الثلج، ثم هيئته البدويَّة وهو ينشد في لقطات متنوعة، تظهر منظر الإبل الوضحاء على الأرض البيضاء، أثناء عاصفة ثلجيَّة هادئة نسبيًا، يصاحب هذا المرئي مسموع الحداء هو الغناء الشفهي الذي يتواصل به العربي مع إبله، فله قيمة ثقافية فهو من التراث غير مادي المسجَّلُ في قائمة اليونسكو العالمية، ينشد الحادي عشقه للهجْن وجمالها:

يا هَاجِسِي بأعْذَبِ الألْحَان جَرَّ اللَّحْن، واللَّحْن يَسْرِي

الهِجْن مَعْشُـوقةَ الهَجَّان واللي تعَلَّـق بهَا يَـذْري

مِنْ قبْل لا أقُودَهَا برْسَان قلْبِي لها انْقَـادِ مِنْ بَذْرِي

يا مَا حَلاهَا على المَيْـدَان لا روحَـتْ كأنهَا القُمْرِي

ارتبطت التجربة الإدراكية لمرئي الناقة بالمكان والثقافة، فقد تعددت الأمكنة التي وجدت فيها الناقة، كالميدان وهو ساحة سباقها، والمربض وهو مكان إقامتها ومستراحها، والمرعى وهو مساحة امتداد قوتها، فعلى سبيل المثال تكوَّنت مرئيات السباق، بلقطة مؤسسة عامة لميدان السباق كاملًا في منظر بانورامي شامل، ثم لقطات أكثر تفصيلًا لمجريات الحدث كالمضمار، والجمهور، والمعلِّق الصوتي، ولجنة السباق المنظِّمة أثناء تسجيل الهجن، وترقيمها... كما ارتبطت بالموروث الثقافي المتصل بها وبالهجن كالحداء، والشعر الشعبي، والمرويات الحكائية الشفهية، والممارسات الأدائية، والتراث اللغوي.

تقوم الحكاية السينمائية على ثلاث من إبل السِّباق مع هجَّانتها، وهي:

- بَـرَّاك: المالك: (مطلق وبريك العبَّاس)، والهجَّان (غَانِم) وهو الأخ الأكبر لمطر، وقدوته في حُبِّ الهجن والخُلُق الحَسَن، كان متمرسًا في السباقات، طموحًا للتقدُّم والفوز، عارفًا بعلوم الهجن وثقافتها.
- مَـارْدَة: المالك: (جاسر آل صايل)، والهجَّانة (مَجْد) ابنة أخ جاسر، استولى جاسر على أملاك والدها بعد موته وتزوَّج والدتها (سارة)، تشارك في سباقات الهجن على أنها هجَّان بصحبة (مساندين) يعترضون المنافس بحيل وألاعيب غير شريفة، وتنفِّذ بذلك تعليمات جاسر.
- حَفِيرَة: المالك: (مطلق وبريك العبَّاس ثم انتقلت إلى جاسر آل صايل)، والهجَّان (مَطَر) سليلُ جدٍّ عُرف بمهارته وخبرته وفوزه في سباقات الهجن. يحبُّ ناقته ومتعلِّق بها وحدها دون غيرها.

تبرز الحكاية السينمائية النَّاقة حَفِيرة، ناقة والبهاء والجلال، ناقة الوفاء لصاحبها، ناقة المواقف العصيبة، كانت عاملا مساعدًا للشخصية المحورية مَطَر. يمتلك مطر استعدادًا فطريًا فريدًا للهجن، والذي مكنته من معرفة ثقافة الإبل كالشعر والحكمة، وطرائق معاملتها وركوبها، واحتراف مهارة الحياكة لكل ما يختص بها. كانت علاقة مطر بالناقة حفيرة علاقة متفرِّدة في طبيعتها، متينة في ارتباطها، تبادلية في عاطفتها وأفعالها، لم يكن لأحدٍ إدراك كنه هذه الرابطة كما يشعران بها، مما جعل مطر شديد التعلُّق بناقته، ومتفردًا بالسباق عليها، ورحيمًا بها حد ألا يضربها بالعصا. ولذلك جاءت تجربة مطر في سياق إدراكٍ متصلٍ بينه وبين موضوعه، فهما كلٌّ واحدٌ.

السَّرد المرئي للإبل بين الحركة والزمن.

تعرّف سردية الصورة السينمائية عند أحمد جبار بأنها "وسائل التعبير الفيلمية جميعها التي يتجلى من طريقها السرد السينمائي بوصفها عناصر قادرة على بث المعلومات أو الإيحاء بها" (2021، ص.78). ويمكن صياغة المراد من السرد السينمائي هنا بأنه طريقة انتظام الأحداث وتواليها عبر الصور المتحركة، وبه تتشكَّل الحكاية وتصل إلى معناها، ويكون السرد المرئي للإبل عبارة عن الأفعال المكوِّنة للصورة السينمائية للإبل، سواء كانت الإبل فاعلًا أو مفعولًا. ويرتكز التناول الحدثي

على الحركة والزمن باعتبارهما الأصل الماهوي للفعل.

يتكوَّن السرد السينمائي للإبل في فيلم (ناقة) من خلال عدد من المشاهد: الولادة، ثم اللقاء، ثم الصراع، ثم النجاة، فالولادة مجددًا، وأخيرًا الموت. تأتي بداية الفيلم بـ(مشهد الولادة) في لقطة مظلمة عليها علامة كتابية مشعَّة (الوقت الحاضر) يُسمع صوت الناقة الموجوعة؛ تمهيدًا لوقوع الحدث، حيث تحدث الولادة في ظلمة ليل دامس، ثم تُرى لقطةٌ لهيئتها في حالة الوقوف ووليدها نازلٌ على الأرض. ويأتي المشهد مستقلًا في الحركة والزمن، فالمشهد الذي يسبقه وهو المشهد الافتتاحي الكائن في الزمن الماضي 1975، والمشهد التالي له في الزمن الحاضر إلا أنه يعرض أحداثًا واقعة في بيت سارة. ويأتي زمنه في استباق لزمن وقوع الحدث اللاحق وذكره مقدَّما (القاضي وآخرون، 2010، ص.21)؛ لأن موضعه في التسلسل السردي السينمائي متأخِّر؛ مما يشير على قصديَّة فنيَّة، فالبدء في سردية الإبل السينمائية بفعل الولادة من خلال تقنية الاستباق؛ يُعلم أن غاية التقديم في المبنى تقديمٌ في المعنى، كما يُقال؛ وهنا إفصاح عن أعظم حدثٍ حيويٍّ له قيمة أزلية في الطبيعة الكونية، وبداية السرد السينمائي متناسبة مع حدث البدايات الحيوية التي تنطوي على الإشراق والتجدد.

ويأتي (مشهد اللقاء) بالتواصل الأول بين سارة والناقة، ففي الطريق الصحراوي وقبيل غروب الشمس، تصادف قطيعًا من الإبل، في لقطة بطيئة، تظهر سارة بنظرة شديدة الانبهار والذهول، تبدو ساكنة الملامح إلا أنها صارخة العَجَب، تليها لقطة أخرى لقطيع من الإبل يرعى في الصحراء، ويأتي بطء اللقطات وذلك خلال مدة أطول من الزمن الفعلي؛ لغاية الاستغراق البصري. وفي لقطة تالية، تتجوَّل ماشية بين الإبل، تقترب منها، تنظر إلى رأسها وعينها، تتأمَّل وَسْمها، تلمسها بيدها وتطعمها، وتحاورها (هو هو)، تضع رأسها عليها وتحضنها، تبدو ألوان اللقطات باردة مائلة إلى الزرقة لتتلاءم فترة المغيب وهدوء الحالة النفسية واستقرارها، وبهذا التعايش الحي تتشكَّل تجربة الإدراك الحسِّي بين الذات/ الشخصية والناقة، تجربة تقوم على التحوُّل من الغرابة إلى الألفة والسَّلام، وكما يقول مرلوبونتي: "الأشياء تمرُّ داخلنا كما نمرُّ داخلها" (1964/1987، ص.115)، فالاتصال متبادلٌ بين الذات والموضوع، ولهما الفاعلية التامة في تكوُّن التجربة الإدراكية.

وفي مقابل حالة الألفة التي غذَّت معرفة سارة عن الناقة هناك حالة من الجهل، يتكرر وصف سارة – من قبل صديقاتها- بـ (الحقودة) تسأل عبد الله قائلة: (ليش يقولون البعير حَقُود؟) فيرد: (أتوقع لأنك لو طَقِيتيه -بمعنى ضربتيه- ما ينساكِ!). فالجامع بينهما عدم نسيان الأذى، تأتي الأحداث على جعل هذه الفكرة تجربة إدراكية لسارة. تكمل سارة مع عبد الله طريق رحلتهما نحو المخيم ليلًا، إذ تصطدم السيارة بفصيل الناقة الصغير، فيغرق بالدماء، تنهَج سارة من الفاجعة وتغلق عينيها بيديها، حركة جسدها؛ إشارة إلى رغبتها في تجاوز الزمن الآني وانقطاع الإدراك المباشر. بعدها، وقفت بجوار جسد الفصيل الجريح تنظرُ بألمٍ وحسرةٍ، وتسمع أناته، وترى نحره، وسيلان دمائه. وفي لقطة سينمائية فجائية؛ يُسمع عاليًا رغاء الناقة وأصوات هيجانها، فيلتفتان نحو مَرْبطها، يقول الراعي: "طبعا دي أمه، مَغْلُوسَة، لكن ما تخافوا، مربوطة لأنها هائجة، سبحان الله، ربك يأخذ وربك يعطي، أصلا هي حامل". يلحظ أنَّ الصوت عندما ينتظم مع الصورة يسهم في إدراك الحركة المقصودة لدينامية الفيلم (أحمد وقندوز، 2020، ص.176). وتعدُّ هذه الواقعة في المشهد هي الحدث المحرِّك لعدوانية الناقة وانتقامها.

تواجه سارة الناقة في صراعٍ على البقاء، ومثيرٍ على العِدَاء، بعد إظلام تام، يأتي (مشهد الصِّراع) تخرج سارة من علبة السيارة الخلفية في إضاءة ذات وميض متقطِّع يُشعِر بالخوف، تمشي حولها باحثة عن خلاصها، تتحرك الكاميرا نحو الأعلى في لقطات علويَّة للمحيط الصحراوي وسط الظلام مع موسيقى حادَّة تثير الرهبة والفزع؛ تمهيدًا لمعركة صراعية بين إنسان وحيوان غير متوقعة النتائج. في تلك الظلمة، تلمح سارة من بعيد قوائم ناقة! تسمع رغاءها المفزع، تتقدَّم الأخفاف نحوها، تحاول رؤيتها بوضوحٍ؛ فتوجِّه إضاءة الجوال نحو المصدر؛ لينكشَف لها عن رأس الناقة الأسود اللامع، وهي فاغرة فمها والشفتان، وغارقة في الدماء، جاءت صورتها على هيئة عجائبية مرعبة في لقطة قريبة جدًا، ويراد باللقطة القريبة جدًا هو استغراق جزء من الموضوع لمساحة واسعة من التكوين المصوَّر، مثل الوجه أو اليد. تتجمَّد سارة في مكانها، وتمارس وسيلة لتهدئة الناقة؛ تحاول لمسها بيديها وهي تهمس بصوتٍ هادئ (هوو) كما مارست ذلك في مشهد اللقاء الأليف، ولكن التلامس هنا قد أفضى إلى احتدام الصراع بينهما... تقوم الناقة بمحاولة دهس سارة بأطرافها بينما سارة تحاول الخلاص في لقطات قريبة جدا، سريعة التواتر، تعكس لدى المتلقي الترقُّب والاضطراب، في محاولة لتصوير شيطنة الناقة. ويأتي المشهد على تقنية الاستباق، متوسطًا بين حدث دخول المخيَّم والفرجة الاحتفالية فيه.

ويأتي (مشهد النَّجاة) بعد هروب سارة من المخيم، تتلوَّى سارة على الأرض بعد صراعها مع الناقة، تدور حولها، ثم تبتعد قليلا، تتظاهرُ سارة بالسكون تمويهًا للناقة، ثم تزحف ببطءٍ شديد على الرمال لتقترب من السيارة، تقرر الجري نحوها سريعًا، تحاول فتح أبوابها لكنها مغلقة، تلحق بها الناقة، فتعود سارة لتختبئ تحت السيارة! تدور الناقة حولها من جديد، تقوم سارة بالاحتيال عليها؛ فتضع الحشائش الصحراوية في حذائها وتقذفه

بعيدًا، تغادرها الناقة حيث مرمى الحذاء، تجري سارة نحو جوالها تلتقطه ثم تعود إلى مكانها، تحاصرها الناقة من جديد... تطلب المساعدة بالاتصال فيغلق جوالها! تفكِّر في حيلة أخرى إلا أنها أشد فتكًا؛ تعثر على مادة مخدرة بجوارها، فتخلطها مع بعض الحشائش ثم تلقيها، وفي لقطة قريبة جدًا ذات عمقٍ، يظهر رأس الناقة وهي تأكلُ المسموم، وخلفها وجه سارة وهي تترقب الأثر في حالة انفعالية قلقة... بعد هنيهة، تسمع صوت رغائها من جديد!

يليه (مشهد الولادة) تنظر سارة من تحت السيارة إلى الصوت، تأتي الصورة في لقطة مائلةٍ؛ تضع المُشاهد في موضع إدراك الشخصية، فترى الناقة أثناء نزول وليدها، تذهلُ سارة وتدمع عينها. بين التحوُّل من الألفة إلى العِداء يتجلَّى صراع غير المتكافئين على البقاء أو الموت، لقد عمل التصوير السينمائي على عجائبية الشخصية التي استطاعت الخلاص من قوة خارقة.

ويتبع ذلك مصير الناقة في (مشهد الموت) وذلك بفعل اصطدام سيارةٍ بها، وهي من العوارض الحديثة المسببة لموتها، تفتح سارة باب تلك السيارة باحثة عن شاحن لجوالها؛ لتجد رأس الناقة داخل السيارة، والدم ملطخ الأرجاء، والحُوار الصغير واقفٌ على بعد مسافة منهما! أصابها الغثيان والإعياء من منظر الواقعةِ الدَّامية.

أمَّا السرد السينمائي للإبل في (هجَّان) فيتكوَّن من خلال المشاهد التي تصوِّر الناقة حفيرة: مشهد الفرصة، ومشهد المهارة، ومشهد البيع، ومشهد الهروب، ومشهد السباق الكبير، ومشهد الانتقام. وفي إطارها الفيلمي الواسع لسباقات الهجن، فيأتي في الفيلم أربع سباقات هي: الأول فازت فيه ماردة ونتج عنه قتل غانم، والثاني فازت به أيضًا ماردة بالمركز الأول وحفيرة بالمركز الثاني، والثالث فازت حفيرة بالمركز الأول وماردة بالمركز الثاني، والرابع فاز به هجن عابد.

يأتي (مشهد الفرصة) بعد مقتل غانم، يطلب العم من مطر الانتقال معه إلى المدينة! يرفض مطر ترك حفيره، ويطلب فرصة للسِّباق عليها، ليثبت أنها تصلح للسباق. مُنح مطر الفرصة؛ فإن فاز يبقى مع حفيرة، وإن خسر رحل إلى المدينة وتركها.

يتلوه (مشهد المهارة) وهو أوَّل سباقٍ لمطر وحفيرة. في لقطة خلفية بطيئة، ينطلقُ مطر على ظهرها وهو يرتدي سُترة أخيه غانم وعليها رقمه (6)، راغبًا أن يكون خليفًا له في الهجن ولأجداده، إذ تتناقلُ المهارة بين الهجانة في سيرورة متوارثة ممتدَّة. تأتي لقطات الانطلاق وسير السباق متوالية بسرعةٍ توازي الزمن الواقعي، كما تتنوع نوعية اللقطات بين البعيدة العامودية والأفقية التي تبين الحركة الجماعة للسباق، وبين القريبة التي تركِّز على بعض أجزاء النوق إذ تظهر حركتها في الأطراف والرأس، وهناك لقطات مرئية من أمام الهجان ومن خلفه؛ تظهر حركتا التحفيز للهجن بالخطام والعصا، وأما تحفيز مطر لحفيرة فكان سمعيًا، بدأ مطر حداءه... تسرع ناقته حفيرة وتتقدَّم، يتنبَّه مطر لـ(مساند) يتبعه؛ ليعترض تقدُّمه عن طريق الضرب بالعصا، أمسك مطر عصاه فألقاه أرضًا. أكمل مطر السباق فائزًا بالمركز الثاني. يُلحظ أن التنوع في اللقطات أعطى تصوُّرًا شاملًا للأحداث وللفواعل وللأبعاد الزمانية والمكانية، ومما يميِّز الفعل الحدثي في المشهد أنَّ المسموع الصوتي/ حداء مطر كان له دور في تغيير مجرى الحدث، فاكتسب فاعلية فنية في التجربة السينمائية.

كان فوز حفيرة جالبًا لمطامع جاسر الذي يتغيا الناموس/ الشهرة والمال، ففي (مشهد البيع) تنضمُّ حفيرة إلى أملاكه حيث تتمَّ عملية وَسْمها، يعْرِض جاسر على مطر أن يسابق بالماردة؛ فيرفض، بقوله: (أشوف حظي أكبر على ظهر حفيرة)، (حفيرة ما ترضى أحد يركبها غيري) يُجبر المدرِّب مطر على استخدام العصا، تهيج حفيرة عليه بصوت غاضبٍ دفاعًا عن مطر، وتهدأ بلمساته الحنونة عليها.

أثناء إقامة مطر عند جاسر، يكتشف تفاصيل حادثة مقتل غانم، وسببها الطرق غير المشروعة التي يعتمدها جاسر لمضايقة الهجانة وأذيتهم حتى يصل إلى الفوز. يتمرَّد مطر على تعليمات جاسر في المساندة، يفوز في سباق آخر متأهلًا للسباق الكبير.

تخلُّصًا من بطش جاسر، يهرب مطر وحفيرة إلى المدينة، في (مشهد الهروب) يقول مطر بعد ضياعهما في الصحراء: (على وين يا حفيرة؟) تجيبه حفيرة ببطولتها، تنبِّه مطرًا بجعجعة صوتها عن لحاق رجال جاسر بهما، تدخلُه داخل الجبال حيث الظلمة، تجد له طريقًا للخلاص، تتابع سيرها في صحراء خالية من ملامح الحياة، تظهر في لقطة ذات بُعدين: أحدهما قريب ثابت وفيه بقايا جثث وعظام ميتة، وبعيدٌ متحرِّك وفيه حفيرة تسيرُ بينما مطر نائم عليها من التعب والإعياء، ولأن حركة حفيرة مستمرَّة، وحدسها الفطري يهديها إلى منبع ماء، تبرك حفيرة حيث استراحة سفر، وتجعل مطرًا تحت صنبور البئر فتنساب قطرات الماء على وجه مطر في لقطة مقرَّبة منه.

يسترد جاسر حفيرة لخوض (مشهد السباق الكبير)، يسير مطر ومجد نحو الهجن، وبحركة جسدية يلقيان جهاز الاتصال من يديهما؛ تمرُّدًا على جاسر، ينطلقان في السباق، ويتقدَّمان للفوز، وفجأة يتوقف مطر! فيظن جاسر أنه يمنح الفوز لبكرته ماردة، فتكشف مجد عن رأسها وشعرها. ونتيجة لهذا الفعل غير المقبول في عُرف سباق الهجن، يُحرم جاسر من الفوز وتسوء سمعته بين الناس.

يقرر جاسر في (مشهد الانتقام) رد ما تعرَّض له من خيانة مطر، قبض على آلة مطر الحادَّة التي أخذها منه عنوةً، ودخل مربط حفيرة وأغلق الباب، ولكن الصدمة،

وجد قيدها مُرخى! طعنها فهاجت عليه، ودار الصراع بينهما، حتى بقيا طريحين أرضًا مخضبين بالدماء والجراح، هرع مطر نحو حفيرة مسعفًا لها، بدأ بالحداء وعينيه تتأمَّلان عودتها إلى الحياة، يُسمع في اللقطة صوت الحادي منشدًا:

لا جيتها ضايـــــق وزعلان لاشفتها وسَّعت صدري

هذي عطايا الله الرحمن عندي لها قيمة وقدرِ

عمل صوت ذلك الحادي وسيلة لتقنية الارتداد الزمني لحدث سابق للحظة الإدراك (القاضي وآخرون، 2010، ص.17)، استحضر الصوت زمنًا ماضيًا في المشهد الافتتاحي: جاء فيه: شهد غنام ومطر إعسار ولادة الناقة الأم حتى موتها، أخرج الجرَّاح حوارها، نزل ساكنًا دونما حركة تدل على حياته! تقدَّم مطر نحوه، لمسه بيده، وأنشد حداءً بصوت خافتٍ في لقطة مقربةٍ جدا، وانتهى المشهد الافتتاحي على غموضٍ حدثي. كشف مشهد الانتقام عن الأحداث التالية له، ينشد مطر ويمسح على الحوار، بعد تلك التعويذة؛ أحسَّ مطر بنبض الحياة يدبُّ في جسده، فتح عينه، عند إذن أسماها حفيرة.

جاءت صورة حفيرة وهي تفتح عينها بين لقطتين متتاليتين، ومقربتين جدًا، ومتوازيتين بين الماضي والحاضر، ونظرات مطر ملؤها المحبة والأمل، وهنا يتبيَّن أنَّ التجربة المعيشة لذات/ الشخصية تجاه الناقة قائمة على عجائبيتها، فقد استطاعت بتعويذتها الخارقة أن تبثَّ الحياة في ناقته.

مما سبق، يتبيَّن أنَّ سرد المرئيات السينمائية للإبل في الفيلمين قائم على انتظام المشاهد في تركيبها الحدثي، الذي اعتمد على الإدراك الحسي. كما يلحظ أنَّ السرد المصوَّر يكسر الزمنية الخطِّية التصاعدية، ويسير نحو الكثافة والتداخل، من خلال تقنيات الاستباق والارتداد. كما يتميَّز الإيقاع أيضًا بالتنوُّع بين الإسراع والإبطاء؛ الذي يشكِّل الحالة الإدراكية عند المتلقي تجاه الفعل.

2-3 خبرة الوجود في لامرئي الإبل:

تأتي خبرة الوجود خطوة إجرائية وأداة باحثة في معنى الظاهرة المدركة وهي الإبل في إطار العالم الممثَّل، العالم السينمائي، جاء فيها: "يجب على كل فلسفة فينومينولوجية وجودية أن تجعل مهمتها ليس تفسير العالم، وإنما تكوين خبرة حوله" (سباع، 2015، ص.177)، وتأتي هذه الخبرة نتيجة عمليات الإدراك التي تمارسها الذات حتى تقترب من عالمها المعيش، وترسم آفاقه، وتبدع في تشكيله، وغايتها تحقيق التواصل من خلال الوجود.

ويتحدد الوجود حسب مرلوبونتي بالوجود المتجسِّد في العالم، كما أشار إليه بأنه مثبتٌ حيث العالم، والعالم محل الظواهر، ومحل التماسك والمعنى، فالوجود منطلق من التجسُّد (مرلوبونتي، 1964/1987، ص.86)، ومن خلاله ينطوي على جدلية المرئي واللامرئي، فالظاهرة المُدركة لها عُمْقٌ لامرئي في العالم المعيش، وهو الجانب الغائب عن المرئي المتصل بالرائي (مرلوبونتي، 1964/1987، ص.204). وكما يرى مرلوبونتي "لا يمكن إدراكه إلا في علاقته بالعقل" (1964/1987، ص.202). وبناءً على ذلك، يطرح تصوُّر انفتاح معنى الظاهرة المعيشة في رؤيتها المتعددة الأبعاد، وحضورها في العالم الطبيعي والثقافي (مرلوبونتي، 1945/1998، ص.363).

يربط العالم السينمائي المعيش بين الإبل والشخصية المحورية عبر التواصل، وهو -حسب مرلوبونتي- يجعل وجود الإبل بوصفها موضوعًا في العالم محيلٌ على وجود الذات/ الشخصية. وعليه، يمكن تكوين خبرة عن وجود الإبل في العالم السينمائي من خلال معايشة الذات/ الشخصية لتجربة ماضوية واقعة في زمن متقدِّم، فتقع هذه المعايشة في حيِّز التذكُّر، يذكر مرلوبونتي: "التذكُّر ليس إحضار لوحة من الماضي قائمة بذاتها تحت نظر الوعي، بل الغوص في أفق الماضي، وفرز وجهات النظر المتشابكة في داخله شيئًا فشيئًا حتى تصبح التجارب التي يختصرها وكأنها مُعاشة من جديد في موضعها الزمني" (1945/1998، ص.34)، وهذه العملية العقلية تكمل سير الديمومة الزمنية، كما تستحضر غائبًا لامرئيًا من تجربة المتلقي، يذكر ذلك مرلوبونتي فيما يخص العمليات النفسية الداخلية: هي "طبقة جيولوجية عميقة، شيء لا مرئي يوجد في مكان ما خلف الأجساد الحيَّة" (1964/1987، ص.30).

يتبيَّن ارتباط الناقة بالشخصية سارة في فيلم (ناقة) عبر مرئياتٍ في (مشهد الموت)، فالناقة الأم قد تعرَّضت لحادثٍ أدَّى إلى موتها، وحيرة حوارها. في المقابل، تعرَّضت أم سارة لحادثةٍ عُرضت في المشهد الافتتاحي، في زمنية سابقة 1975، جاء هذا المشهد منفصلًا عن البداية الفعلية للفيلم (الزمن الحاضر)، يغضب والد سارة من توليد زوجته وتطبيبها من قبل طبيبٍ رجل، لعدم وجود طبيبة، يتحرَّك الجاني الناقم قادمًا من الباب الخلفي للمستشفى، ثم يصعد الدرج الدائري باتجاه الغرفة، ويشهر سلاحه النَّاري على الطبيب والأم. كلتا الحادثتين بدأتا بالولادة وانتهتا بالموت، وضحية حائرة. ذلك المرئيُّ حسب تعبير مرلوبونتي.

يكتنه ذلك المرئي أبعادًا لا مرئية يُعالجها العمل السينمائي تختصُّ بمُعايشة تجربة الماضي، تلك التجربة لم تقع في حيِّز التذكُّر فقط، بل أصبحت حقيقتها، وألمها، وقلقها، وهذا ما يبرز في (مشهد الولادة) حينما تنظر سارة إلى ولادة الناقة فتدمع عينها، و(مشهد مأدبة طعام الحاشي)، حينما تنظر سارة إلى الأم التي تلاعب صغيرها؛ فتجتمع عليها مثيرات العودة إلى الماضي، حيث العمق الداخلي يُعاني قلقًا من غياب الرعاية الأمومية بالموت، "فالقلق الصَّادر عن الموت هو قطعًا أشد ما يعانيه

الإنسان في حياته؛ لأنه إنهاء لإمكان الوجود في العالم" (بدوي، 1973، ص.175). وعلى ذلك، فقد كشف لامرئي الناقة عن القلق الوجودي في تجربة الذات/ الشخصية المعيشة في عالم الديستوبيا.

أما عن ارتباط الناقة بشخصية مطر في فيلم (هجَّان) فقد بينت المرئيات المصوَّرة عن علاقة وثيقة تربطهما، من مظاهر الاهتمام، والرعاية، والتفرُّد، وجاء (مشهد الانتقام) على كشف سر تلك العلاقة التي ظلَّ غموضها مثيرًا للأحداث ومحرِّكًا لها، حيث سر الحياة.

إنَّ تصوير عودة الناقة للحياة بعد الموت من خلال مرئي الولادة المتعسِّرة، والمعركة الدَّامية، جاء عن طريق معايشة تجربة الماضي وأبعادها اللامرئية، فقد أسفرت عما وراء تواصلهما، إنها عاطفة التَّعلُّق، والارتباط الوجودي؛ كان صوت مطر حياتها ووجودها.

إنَّ عاطفة التَّعلُّق بين الإنسان العربي وناقته؛ تستحضر الانعكاس بينهما في الرغبات والصراعات كما سلَّمت بذلك العرب وأفعال حفيرة، حتى أضحت سيرة حفيرة كسيرة مطر، يقول مطر: "الرجل الصح يعرف الصح ودايم يسويه". كما أن هذه العاطفة استدعت التجربة الأولى، التجربة الشعرية للعربي القديم، الذي بكى الطلل ووصف ناقته في تغلبها على متاعب الحياة الصحراوية، حيث كانت تلك الناقة وسيلة الفخر بذاته ونماء ممتلكاته.

إضافة إلى ذلك، تأتي مشاهد سباقات الهجن وتفاصيلها، معبرةً عن طقس احتفالي جمعي بين الإنسان والطبيعة، يتميَّز بعادات ثقافية خاصَّة عند أصحابها، وممارسات متكررة، ولمطر فيه أسلوبٌ خاصٌ قائم على معتقده وموروثاته. فهو يحتفل بناقته متمسكًا بالجذر الأصيل من معارف وممارسات آبائه وأجداده، يقول: (كنَّا هجَّانة، واليوم هجَّانة، وللأبد) فحفيرة خاصة والهجن عامة هو الوجود الأبدي.

وعلى ذلك، فقد عبَّر لامرئي الناقة عن التعلُّق الوجودي في تجربة الذات/ الشخصية المعيشة في عالم الاحتفال الطَّقْسي للهجن.

3-3 مقارنة ظاهراتية لصورة الإبل بين السينما السُّعودية والعالميَّة:

قد يعتقد أنَّ الإبل ملازمة للإنسان العربي فقط، وأنَّها خصيصة ارتباطه بالصحراء الحارَّة والارتحال، ولكنَّ الحقيقة غير ذلك. فقد رُصِد علميًّا تنوُّعٌ في تصنيف الإبل وأنواعها وبيئاتها إلا أنَّ الأغلب منها هو الجمل العربيُّ المعروف. وقد تعرَّضت السينما العالمية لموضوع الإبل في عدد من الأفلام -يُقصد بالسينما العالمية هنا السينما غير السُّعودية والناطقة بغير اللغة العربية- فمنها:

- الفيلم المنغولي الألماني (قصة الجمل الباكي) (The Story of the Weeping Camel) من إخراج بيامباسورين دافا عام2003.
- الفيلم الهندي (باكريد) (Bakrid) من إخراج جاغاديسان سوبو عام 2019.
- الفيلم الفرنسي (أمراء الصحراء) (بالفرنسية Zodi et Téhu, frères du désert) من إخراج إريك باربيه عام 2023.

وتأتي الرؤية المقارنة مسلِّطة الضوء على الفيلم المنغولي (قصة الجمل الباكي) الذي يصوِّر الحياة في دولة منغوليا من أواسط قارة آسيا، حيث البيئة الصحراوية الجافَّة والباردة في أغلب أيام السنة، والخالية من العِمران الحديث. يتمحور الفيلم حول عائلة ممتدَّة مكوَّنة من الجَدَّين والوالدَين والأبناء، يعملون في رعي الأنعام المتنوِّعة من الغنم والإبل وغيرها؛ لكن الإبل هي موضوع الفيلم الرئيس.

الإبل المصوَّرة فيه هي الإبل ذات السنامين التي تعيش غالبًا في المناطق الباردة، كبيرة الحجم، داكنة اللون، كثيفة الفراء، ترتبط هذه الإبل بشكلٍ مباشر بالبيئة في صحاري منغوليا، وبشكل أوسع في أواسط آسيا بحيث تشكِّل موطنها الأصلي. وبالتالي يعزز الفيلم من القيمة البيئية لموطن الإبل ذات السنامين.

تقوم التجربة الإدراكية لمرئيات الإبل على تصوير الحياة اليومية للعائلة المنغولية منذ مشهدها الافتتاحي الذي يكشف عن التلازم العلائقي بين الإنسان المنغولي وإبله. تمارس العائلة أجمعها في أجيالها الثلاث رعي الماشية من الإطعام والرعاية والاهتمام وحتى اللعب والامتنان. تتعثَّرُ عادتها المستمرَّة بمشكلة عارضة مقلقة، تلد الناقة حوريًا أوضَح نادرًا، لكنَّ الناقة الأم وبعد ولادتها العَسِرة التي طالت زمانًا؛ رفضت وليدها! حاولت العائلة أن تقرِّب الحور من الناقة الأم إلا أنها تُبعده وترحل عنه، عندها يتعرَّض لخطر الهلاك وتخسر العائلة هِبتها العزيزة.

تجد العائلة الحلَّ في المشكلة الأمومية للناقة من اللامرئي؛ حيث مارست خبرتها بالعادات القديمة المتوارثة في طقس الترغيب (Coaxing ritual for camels)، وقد سُجِّل هذا الطَّقْس ضمن التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى حماية وصون لأجيال لاحقة؛ لأنه يمثِّل قيمة رمزية للترابط المجتمعي والاتصال بالقيم والعادات التقليدية في رعي الإبل (منظمة اليونسكو، 2022). جرت ممارسته فقرَّبت الناقة الأم رغم هيجانها إلى صغيرها، وبدأت المرأة في الغناء والموسيقي في العزف، كان اللحن رقيقًا ذا شجنٍ، ظلَّا على حالهما حتى دمعت عين الناقة الأم! بعدها تقبَّلت صغيرها وإرضاعه وضمه إليها بحنانٍ واهتمامٍ. يتجلَّى في هذا المشهد سؤال طرحه مرلوبونتي عن الحد الفاصل بين الجسد والعالم، بما أنَّ العالم جَسَد

(Sobchack,2004, p.286) فجسد الناقة الأم في وجوده المادي كشف عن أبعاد الذوات المحيطة، ابتداءً من ذاتها وإحساسها ومشاعرها، ثم مرورًا بأفراد العائلة ومصيرهم وآمالهم، إلى أن يصل إلى المجتمع المرتبط بمكانه وثقافته وموجوداته رغبة في البقاء. لقد ارتبطت الذوات في سيرورة العلائق بالجسد، وكشفت عن ملاحظة الخيط الرفيع للعاطفة نحو الأم الكبرى التي هي الأرض، حيث الوجود في العالم المعيش.

وعليه، يمكن عقد مقارنة بين صورة الإبل في الأفلام السينمائية السُّعودية والعالمية من خلال أوجه الائتلاف والاختلاف، فأوجه الائتلاف تظهر في الصورة السينمائية للإبل من خلال إبانتها القيمة البيئية المميِّزة، وتفعيلها الأثر الثقافي الممتد عبر الأجيال للممارسات المجتمعية والطقوس الاحتفالية الجمعيَّة مع الإبل، والتأكيد على أهمية الصوت باعتباره مدركا حسيًا ذا قيمة استثنائية وجودية في علاقة الإنسان مع الإبل، وعلاقة الإبل بالعالم المعيش.

أما أوجه الاختلاف فتبرز في ماهية النوع المصوَّر للإبل، ونوع البيئة المحليَّة وقد جاء استجابة للمكان بوصفه عنصرًا أساسيًا في تشكيل التجربة الإدراكية وحيثياتها المائزة.

4 رابعًا: نتائج وتوصيات:

يخلص البحث في تجليات صورة الإبل في الفيلم السينمائي السُّعودي وفق القراءة النقدية الظاهراتية إلى عدد من النتائج، وهي كالتالي:

- أثبت البحث فاعلية الأدوات الإجرائية الظاهراتية لتحليل الظواهر أو موضوعات الصورة السينمائية وكشف أبعادها المعرفية والوجودية.
- انطوت تصوُّرات مرلوبونتي الظاهراتية في الإدراك الحسي على مفاهيم جوهريَّة تتغيَّا ماهية الظاهرة وانفتاح المعنى المتصل بالعالم المعيش، وقد صاغ البحث منها مجهرًا للنقد السينمائي؛ التجربة الإدراكية للمرئي من خلال الوصف والسرد، وخبرة الوجود في اللامرئي.
- أبرزت الصورة السينمائية بيئة الإبل، من خلال اختيار الأمكنة ذات القيمة الطبيعية العالية في المملكة العربية السعودية (سهول جبال طويق، المرتفعات الجبلية في تبوك)؛ مما يعزز القيمة ويثري العمل السينمائي.
- أظهر وصف المرئي السينمائي اهتمامًا بالأثر الثقافي للإبل من خلال الحداء ورياضة الهجن والشعر الشعبي والأمثال والمروي الشفهي.
- أسفرت معالجة التجربة الإدراكية المعيشة للإبل في الفيلم السعودي (ناقة) عن توظيف إدراك الشخصية في الحالة المرضية؛ لصناعة متخيلات ماديَّة مرئية تحفِّز الدهشة الإبداعية، وأمَّا فيلم (هجان) فكان إدراك الشخصية نابعًا من الحالة التعلُّقية؛ لتصوير العاطفة بين الإنسان والطبيعة.
- تميَّز السرد المرئي لصورة الإبل السينمائية بما يلي:
  - كسر السرد المرئي الزمن الخطِّي التصاعدي، واتجه نحو الكثافة والتداخل بين الأزمنة.
  - اتصف فعل الذات/ الشخصية المتصلة بالإبل بالقدرة العجائبية.
  - لم يكن المُدرك السمعي للإبل من صوت الناقة بمختلف أحوالها والحداء وسيلة لإضافة الأثر الانفعالي على التجربة السينمائية فقط، بل كان فاعلًا في الحركة والزمن.
  - ظهرت مرئيات الإبل في لقطات قريبة جدًا؛ مبينة عمق الحدث عبر الجسد أو الانفعال.
- استحضرت تجربة معايشة الماضي عن طريق التذكُّر لامرئي الإبل؛ للكشف عن معنى الوجود في العالم المعيش.
- أظهر لامرئي الناقة في العالم السينمائي المعيش عن حالات القلق والتعلُّق الوجودي.
- من أهم العوالم الممثَّلة لصورة الإبل في الفيلم السينمائي السعودي: عالم ديستوبي، وعالم احتفالي طقسي.
- كشفت المقارنة بين صورة الإبل في الأفلام السينمائية السُّعودية والعالمية عن أنَّ أوجه الائتلاف بينهما متعددة، وهو ما يجعل التجربة السينمائية السعوديَّة مقاربة للتجربة العالمية.

وختامًا، التوصيات فيما يلي:

- اختصَّ اشتغال الموضوع البحثي بالمنهج الظاهراتي، ويمكن تناوله من خلال المنهج البنيوي؛ لما له من قدرة على تحليل بنية الإبل في الفيلم السينمائي ومقارنتها بالقصيدة الجاهلية أو الرواية الحديثة.
- هناك العديد من التَّصورات النَّقدية الصالحة للتطبيق على الموضوع البحثي في السينما؛ كتصوُّرات فيفيان سوبشاك، وجيل ديلوز، وألان باديو وغيرهم.

شكر واعتراف:

جرآ تمويل هذا البحث من قبل برنامج منحة دراسات الإبل الذي أطلقته وزارة الثقافة في المملكة العربية السعوية وجميع الآراء الواردة تخص الباحثة ولا تعبِر بالضرورة عن الباحثة

5 خامسًا: المراجع:

المراجع العربية:

القرآن الكريم.

إبراهيم، زكريا. (1988). فلسفة الفن في الفكر المعاصر. مكتبة مصر ودار المرتضى.

أحمد، أمين وقندوز، منير. (2020). الصورة والإدراك السينمائي في فلسفة موريس مرلوبونتي. مجلة التدوين، جامعة محمد بن أحمد وهران2، (2)، 163- 178.

أحمد، بدر الدين مصطفى. (2012). فلسفة الفن والجمال. دار المسيرة للنشر والتوزيع.

أفاية، محمد نور الدين. (2021). معرفة الصورة في الفكر البصري المتخيَّل والسينما. المركز الثقافي العربي.

أندرو، ج. دادلي. (1987). نظريات الفيلم الكبرى. (جربس الرشيدي، ترجمة؛) الهيئة المصرية العامة للكتاب. (1975).

بدوي، عبد الرحمن. (1973). الزمن الوجودي. دار الثقافة.

التراث الثقافي غير المادي. (2022). موقع منظمة اليونسكو. استرد بتاريخ 20/ 10/ 2024 من https://www.unesco.org/ar/intangible-cultural-heritage

التميمي، أمل. (1446ه). الإبل والموروث الثقافي في السينما السعودية: قراءة سيميولوجية لفيلمي (هجان) و (ناقة). [بحث مقدَّم]. مؤتمر الإبل في الثقافة العربية. جامعة الملك سعود. الرياض.

توفيق، سعيد. (1992). الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

جبَّار، أحمد. (2021). نسق ما بعد الحداثة في السينما المعاصرة. دار قناديل للنشر والتوزيع.

حجازي، هناء. (2024). قراءة نقدية في الإبداع: عن الإبل في ثلاثة أفلام سينمائية. نشرة سياق الإلكترونية، الجمعية السعودية للأدب المقارن، (15)، 39-44. . https://sscl-magazine.netlify.app/15/

الديدي، عبد الفتاح. (د. ت). الاتجاهات المعاصرة للفلسفة. الدار القومية للطباعة والنشر.

ديك، برنارد ف. (2015). تشريح الفيلم. (مصطفى محرم، ترجمة؛) المركز القومي للترجمة. (2010).

الرويلي، ميجان والبازعي، سعد. (2005). دليل الناقد الأدبي. (ط4). المركز الثقافي العربي.

سباع، محمد. (2015). تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة مرلوبونتي في مناظرة هوسرل وهايدجر. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

السباعي، خالد. (2022). دراسة تحليلية في الظاهرية وبعض المصطلحات الهوسرلية. مجلة الساتل العلمية المحكمة، جامعة مصراتة، (30)، 11.

الشاروني، حبيب. (2009). فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية. دار التنوير للطباعة والنشر.

شرفي، شمس الدين. (2022)، الاشتغال الظاهراتي للسينما: قراءة عرفانية بين مرلوبونتي ولوتمان وإيكو. مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بجامعة تيسمسيلت، 6(2)، 99- 108.

صليبا، جميل. (1982). المعجم الفلسفي. (ج2). دار الكتاب اللبناني.

العرضاوي، رانية. (2024). في ارتحالات الجسد والتأويل الفينومينولوجي: دراسة لظاهرة الجسد المتحجِّب في الشعر العربي قبل الإسلام. مجلة دراغومان، 14(15)، 454-474.

فرامبتون، دانييل. (2009). الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما. (أحمد يوسف ترجمة؛). المركز القومي للترجمة. (2006).

فياضي، مسعود. (2022). هرمنيوطيقا الظاهراتية الوجودية. مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، (27)، 63-90.

لالاند، أندريه. (2001). موسوعة لالاند الفلسفية. (خليل أحمد خليل، ترجمة؛). (ط2). منشورات عويدات. (1993).

ليفينجستون، بيزلي وبلاتينيا، كارل. (2013). دليل روتليدج للسينما والفلسفة. (أحمد يوسف، ترجمة؛). المركز القومي للترجمة. (2009).

مرلوبونتي، موريس. (1987). المرئي واللامرئي. (سعاد محمد خضر ترجمة؛). دار الشؤون الثقافية العامة. (1964).

مرلوبونتي، موريس. (1998). ظواهرية الإدراك. (فؤاد شاهين، ترجمة؛). معهد الإنماء العربي. (1945).

هوسرل، إدموند. (2007). فكرة الفينومينولوجيا. (فتحي إنقزو ترجمة؛). المنظمة العربية للترجمة. (1907).

اليافي، نعيم. (1982). مقدمة لدراسة الصورة الفنية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

المراجع العربية المرومنة:

Ahmed, Amin and Qandouz, Muni. (2020). image and Cinematic Perception in the philosophy of Maurice Merleau-Ponty. (in Arabic) Journal AT-TADWIN, Mohamed Ben Ahmed University of Oran 2. (2),163-178.

Alardawe, Rania. (2024). Body Transformations and their phenomenological Hermeneutics: A Study of the Concealed Body phenomenon in Pre-Islamic Arabic Poetry. (in Arabic). Dragoman Journal of Translation Studies, 14(15), 454-474.

Fyāḍy, Mas'ūd. (2022). The Hermeneutics of the Existential Phenomenology (in Arabic). Majallat al-istighrāb, al-Markaz al-Islāmī lil-Dirāsāt al-Istirātījīyah, (27), 63-90.

Sebaie, Khaled. (2022). Analytical study of phenomenology and some Husserlian terms. (in Arabic). Majallat alsātl al-'Ilmīyah al-Maḥkamah, Misurata University, (30), 11.

Sharafī, Shams al-Dīn. (2022), The phenomenal Working of Cinema: a cognitive reading between Merleau-ponty, Lotman and Eco. (in Arabic). Contemporary studies, Tissemsilt University, 6 (2), 99-108.

المراجع الأجنبية:

Coaxing ritual for camels. (2022). UNESCO. درتسا خيراتب *20/ 10/ 2024* نم *https://ich.unesco.org/en/USL/coaxing-ritual-for-camels-01061?hl=ar-AE.*

Sobchack, Vivian. (2004) Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. University of California Press, Ltd.