حميد عقبي

تصوير الهامش وشعريّة الخطاب في السِّينما الإيرانيّة

دراسات ومقالات

اسم المؤلِّف: حميد عقبي

عنوان الكتاب: تصوير الهامش وشعريّة الخطاب في السِّينما الإيرانيّة

دراسات ومقالات

الطَّبعة الأولى: إصدار إليكتروني، ستوكهولم 2025

تصميم الغلاف، الإخراج والتَّنضيد الإليكتروني صبري يوسف

حقوق الطَّبع والنَّشر محفوظة للمؤلِّف

التَّرقيم الدَّولي: 978-91-88427-16-8

دار نشر صبري يوسف

Sabri Yousef Bokförlag
Stockholm 2025
sabriyousef56@hotmail.com

الإهداء

إلى كل من يرى في السِّينما نافذة لاكتشاف الآخر، ومرآة تعكس هموم الإنسان وأحلامه.

إلى العابرين في ظلال الصور، الباحثين عن الحقيقة وسط زحام الضوء والظل.

إلى عشاق السِّينما الشعرية، حيث تمتزج اللغة البصرية بروح الشعر، فتولد رؤى لا تخضع للزمن ولا تقف عند حدود المكان.

إلى أولئك الذين يلتقطون الهامش، ويعيدون صياغته في مشهد يفتح أعيننا على عوالم منسيّة.

إليكم جميعًا، أهدي هذه الصفحات، آملًا أن تجدوا فيها ما يحرّض على التأمُّل، وما يشعل الأسئلة، وما يبقي دهشة السِّينما حيّة في أرواحكم.

حميد عقبي

المقدّمة

تصوير الهامش وشعريّة الخطاب في السينما الإيرانية

عرفت السينما الإيرانية، منذ سبعينيات القرن الماضي، مسارًا متميّزًا عن السائد في العالم العربي والغربي على حدٍّ سواء، حيث تجسّدت فيها طاقة سردية وجمالية لا تسعى إلى الترفيه أو التوثيق السطحي للواقع، لكنها اتجهت إلى إنتاج معنى وجودي ومجازي ينبثق من الهامش، ويتغذّى من صمت المحذوف والمنسي، ويُروى عبر خطابٍ شعريٍّ يعاند القوالب التقليديّة. في هذا المنحى، سنجد أنَّ السينما الإيرانية تبحث عن الغامض والمُلتبس الذي يحمل في ثناياه نزيف الذات، واهتزاز المجتمع، وتوتّر العلاقة بين الفرد والمنظومة، بين الواقع والتأويل، وبين المقدّس والمعاش.

لقد استطاع مخرجون كبار، مثل عباس كيارستمي، محسن مخملباف، جعفر بناهي، سميرة مخملباف، أصغر فرهادي وآخرين، أن ينحتوا ملامح مدرسة فنية وإنسانية فريدة، تُوظِّف الحد الأدنى من الوسائط البصرية والتقنية، وتُراهن على اللغة الخافتة، والإيقاع البطيء، والفضاءات الريفية أو الشعبية، لتبني عالمًا سينمائيًّا يشبه قصيدة تتناسل من داخل صمتٍ مشروخ، حيث الكاميرا لا تُراقب بل تتأمل، والعدسة لا تفضح بل تُصغي.

الهامش في السينما الإيرانيّة يتعدّى المفهوم الجغرافي أو الطبقي، ليخلق أنطولوجيا ورمزية في آنٍ واحد. نرى الطفل، العجوز، المرأة، المجنون، الفقير، المعاق، المهمَّش ثقافيًّا أو دينيًّا، يتحوّل إلى مركز ثقل دلالي، وإلى مرآة للوجود الإنساني العاري. نلمس

هذا جليًّا في أفلام مثل "أين منزل صديقي؟" لكيارستمي، حيث يتحوّل مسار طفل في قرية نائية إلى سؤال وجودي وشعري عن المسؤولية والتعاطف، أو في فيلم "الدائرة" لجعفر بناهي، الذي يكشف قسوة النظام الاجتماعي على النساء المهمَّشات، دون صراخ أو إدانة مباشرة، بل عبر بنية سردية حلزونية وشبه وثائقية تنقلنا من مصير امرأة إلى أخرى، كأننا نكتشف قسوة العالم من داخله لا من خارجه.

ما يُميّز الخطاب السينمائي الإيراني هو قدرته على تحويل اليومي والعابر إلى صورة مجازية ذات كثافة شعرية وروحية إنسانية. هذه الخطابات تتقاطع مع تقاليد شعرية صوفية عريقة في الثقافة الفارسية، مثل ميراث الرومي أو حافظ الشيرازي، ويُعاد إنتاجها بصريًّا لا لغويًّا، حيث تصبح المشاهد بمثابة أبيات مرئية، محمّلة بالدلالات، ومفتوحة على التأويل. لا غرابة إذن أن نشهد تماهيًا بين السرد السينمائي والمجاز الشعري، كأن كلّ فيلم هو طريقة غير مباشرة للبوح أو للنجاة من قمع الذاكرة والرقابة معًا.

الشاعرية هنا لم تكن ترفًا جماليًّا بل تكتيكًا سرديًّا وموقفًا فنيًّا وأخلاقيًّا. حين تُجبر الرقابة الرسمية المخرج على الالتفاف حول المحظور، يُصبح الشعر – لا بوصفه زخرفًا بل كحيلة – الوسيلة الأكثر فاعلية للتسلل إلى المسكوت عنه. من هنا، تحضر الحكايات الجزئية، اللقطات الطويلة، التفاصيل الصغيرة، الفراغات، الصمت، الرموز، وتَغيبُ الحبكات التقليدية الصارمة أو النهاية المغلقة والبطولات الفردية. فالعالم في السينما الإيرانية ليس حتمية بل احتمال، والمصير ليس حكاية تُروى بل تجربة تُعاش وتُتأمَّل.

ومن خلال هذا الأسلوب الشعري، يُعاد تأهيل الهوامش الصغيرة وتفكيك المركز. فبينما تُهمِّش الأنظمة السلطوية والسياسية والذكورية بعض الأجساد والطبقات، تُعيد السينما الإيرانية رسم خريطة الحضور الإنساني، مُفضّلة الشخصيات التي لا صوت لها، التي تقف على الحافة، تلك التي لا يُراهن عليها المجتمع لكنها تتحوّل إلى مرايا أخلاقية وفلسفية له. تُحيلنا هذه النظرة إلى مفهوم "العين الأخلاقية" في السينما، وهي العين التي لا تُصدر أحكامًا بل تستضيف الآخر، تُنصت إليه، وتنقله من التشييء إلى الوجود.

اللَّافت أيضًا أنَّ شعريّة السِّينما الإيرانيّة لا تعني التهويم أو الانفصال عن الواقع وتفخيمه أو تقزيمه؛ إنها تنبع من صلب المعيش اليومي، لكنها تمنحه بعدًا ساحرًا تأويليًّا وجماليًّا، بحيث يُصبح القروي، أو المرأة المنفيّة، أو الطفل التائه، بمثابة نبي صغير يفتح أعيننا على هشاشة العالم وقبحه. وربما هذا ما يُفسِّر قدرة هذه السينما على التأثير العالمي دون أن تخون محليّتها، ودون أن تسقط في التبسيط أو الفلكلور.

تُقدِّم السينما الإيرانية، من خلال خطابها الشعري، نوعًا من المقاومة الرمزية، لا تتّخذ شكل الاحتجاج والصراخ المباشر؛ هي تُراهن على إزاحة المعنى، وإرباك المتلقي، وتفكيك السلطة داخل اللغة والصورة. إنها مقاومة تستدعي التفكير، وتُربِّي الذائقة، وتُعيد تشكيل وعينا الإنساني، مُستخدمة أدوات بسيطة وإمكانيات محدودة، لكنها تحمل رؤى كونية وحساسية إنسانية عالية.

في المحصلة، يمكننا القول إن تصوير الهامش وشعريّة الخطاب في السينما الإيرانيّة ليس فقط خيارًا جماليًّا، لكنه ضرورة فكرية

وجودية، واستراتيجية فنية لمواجهة القهر بالصورة، والسجن بالرمز، والغياب بالتأويل. إنها سينما تُجيد الإصغاء للهمس الداخلي للعالم، وتَجعل من كل لحظة هامشية – لحظة مركزية لفهم الذات والآخر.

سنُحلِّق في هذا الكتاب مع عدد كبير من الأفلام الإيرانيّة، وحاولنا تقديم قراءة تأمُّلية ومناقشة الكثير من القضايا.

نشكر الأديب الشاعر صبري يوسف الذي قدَّم الدعم البديع ليرى هذا الكتاب النور ويكون بين أيديكم. نُرحب بملاحظاتكم ومناقشة أيّة فكرة أو نقطة.

حميد عقبي

كسر التابوهات: جسد المرأة في السِّينما الإيرانيّة

المتأمل في السينما الإيرانية يجد أنه منذ نهاية الثمانينات بدأت مرحلة عودة وتطور ظهور الشخصيات النسائية، وأن تأخذ مكانها في السيناريو، والتدرج إلى البطولة بعد أن عايشت محاذير كثيرة وبقيت في الظل خلال السنوات الأولى للثورة الخمينية.

في سينما عهد ما قبل هذه الثورة، شغلت النساء ثلاثة أدوار رئيسية على الشاشة: دور الأم التقليدية، والزوجة المنقذة، والمرأة المغرية الخطيرة. وهذا النوع الأخير تم رفضه من النظام الإسلامي، وسُنَّت قوانين تجرِّمه بهدف محوه، فلا يمكن أن يُقبَل أي عمل تظهر فيه امرأة عاهرة أو راقصة، بل إن اللقطة القريبة لوجه امرأة تصبح مرفوضة في حال وجود إيحاء مغرٍ. وكذلك وجهة نظر الرجال لجسد المرأة ووجهها تظل مرفوضة من الرقابة، كما يتم تحريم أي تلامس جسدي بين الرجال والنساء مهما تكن الأسباب.

الأفلام الفارسية

منذ ظهور السينما في إيران، مرت بعدة مراحل، وكانت الأفلام الفارسية في البداية تكتفي بتصوير الواقع الطبقي للمرأة ووجود

الرجل الذي يحميها. وظهرت أفلام في الستينات تصوِّر شخصيات نسائية بملابس الموضة وطريقة حياتهن، لكن تظل القوة للرجل. ثم تطور ظهور المرأة وتصوير الجسد دون أي موانع، وكانت بطلات الأفلام راقصات وبائعات المتعة، وظل الرجل الحامي والمدافع عنها. وسُمِّيت هذه الموجة بالأفلام الشعبية، وهي أفلام مسلية تتضمن أغاني ورقصات ومطاردات، ولم تكن السينما تحظى بأي دعم رسمي أو توجيه، ومع ذلك انتعش الإنتاج، وبُنيت دور العرض السينمائي في أغلب المدن الكبرى.

ومع قيام الثورة، فُرضت معايير إسلامية صارمة في مجمل الحياة الاجتماعية، واستُحدث نظام أخلاقي جديد في كل المظاهر والسلوكيات الحسية للمرأة، حيث مُنع التبرج. بذلك استُحدث نظام رقابة متشدد على السينما وجميع الفنون، بحيث يُمنع "الفساد" بحسب وجهة نظر النظام الجديد. وهكذا أصبح وجود المرأة في أي فيلم خاضعًا للقانون الجديد، وتم منع أغلب الفنانين والفنانات الذين لهم أعمال سابقة جريئة، واضطر أغلبهم إلى الفرار أو التقاعد. وأصبحت الشخصيات الأنثوية إما غائبة أو مصوَّرة بشكل مهمَّش، خاصة في الأفلام الاجتماعية الأولى للجمهورية الإسلامية.

أفلام الحرب

في غالبية أفلام الثمانينات، وخلال الحرب الإيرانيةألعراقية، ظهرت الكثير من الأفلام التعبوية التي تحضّ على الحرب والجهاد وتقدّس الشهادة. وأغلب هذه الأفلام بطولتها من الرجال، وقد تظهر شخصية الأم الصابرة أو المشجعة للجهاد والشهادة. كانت هذه النوعية من الأفلام تبتعد عن مشاكل المرأة وتركّز فقط على تصوير الشباب وخلق الإيمان بالحرب المقدسة.

وفي الأفلام الاجتماعية والكوميدية، نجد تصوير المرأة كزوجة مطيعة، أي تطبخ الطعام وتقدّم الشاي وهي بغطاء الشعر، وإذا خرجت تلفّ على جسدها العباية وتخفي معظم وجهها. ولا يمكن أن يُسمح بأي دلالة جنسية مهما كانت صغيرة أو عفوية. كانت نظرة الكاميرا للمرأة حذرةً جدًا، وتُلتقط اللقطات من مسافات بعيدة أو متوسطة، ولا تجوز أي ملامسات جسدية مهما تكون طفيفة أو عفوية. ولا يتم طرح مواضيع الحب والعشق والغراميات، حتى لو كانت بريئة وعاطفية؛ لأنها قد تتسبب في رفض السيناريو. وإن حدثت أي تجاوزات بسيطة، فالفيلم يُمنع من العرض.

في الأفلام الحربية، ظهرت النساء بشكل مثالي في أدوار الممرضات، والزوجات، وأمهات المحاربين والشهداء. وفي لحظات

الوداع قبل الذهاب إلى الجبهات، نجد في هذه المشاهد مسافة تمنع الملامسة، حتى حينما يودّع الزوج زوجته أو تودّع الأم ولدها. تظل الملامسة محرّمة حتى في مشاهد يكون فيها الابن أو الزوج جثة؛ فمن المستحيل السماح بأي تلامس جسدي. وحتى الملامسات والتواصل الجسدي بين النساء أنفسهن يُصوَّر بحذر شديد، وأغلب الأفلام تتحاشاه كي لا يُفهم بشكل خاطئ.

الموجة الجديدة

ظلَّ الوضع معقدًا إلى منتصف التسعينات، حيث ظهرت موجة سينمائية جديدة بدأت تطرح بشجاعة مواضيع جريئة، وتُعطي للنساء مساحة أكبر وأكثر عمقًا وحضورًا، مع الحذر في تصوير الجسد الأنثوي. بدأت عدة أساليب للتحايل ومراوغة الرقيب، كما أن السينما الإيرانية أصبح لها حضورها الجيد في المهرجانات الدولية، وخاصة الأوروبية، وكسبت إعجاب الجمهور داخل إيران وخارجها. ومع كل تجربة جريئة، تزداد شهرتها وتألقها العالمي.

بدأت عجلة التجارب لمخرجين ومخرجات، بحيث يصبح للمرأة دور إيجابي فاعل. في فيلم عروس (1990) للمخرج بهروز أفخمي، نجد أن العروس الشابة هي من تشجع زوجها على التخلص من الخوف والجبن. في هذا الفيلم، تظهر الزوجة في

البداية بفستان الفرح وفي أجمل مظهر، بلقطات متوسطة وقريبة لوجهها.

وفي أفلام داريوش مهرجوي، مثل فيلم ليلى (1996)، نجد أن البطلة تمثل أحد المكونات المهمة والعميقة في المسار الفيلمي، بحيث تتضح علاقات ذات حساسية مثل الحب، الطفولة، العلاقات الاجتماعية، والعلاقات الزوجية. ليلى هو جزء من سلسلة من الصور التي اشتغل فيها داريوش مهرجوي على الشخصيات المعقدة التي تكافح مع قضايا الحياة الحديثة في إيران، بين الحفاظ على الفردية والاعتماد على المجتمع، وأسئلة عن الخضوع للنظام القائم والتحرر. كما بدأت تظهر أفلام بأسماء نساء، وأصبحت صور الممثلات توضع على بوسترات الأفلام.

في فيلم أشجار الزيتون (1994) للمخرج عباس كياروستامي، نجد الشاب حسين الذي يقع في حب طاهرة، لكنها ترفضه لأنها أعلى تعليمًا منه.

وفي أفلام التسعينات، نرى تطورات مهمة بحيث أصبحت المرأة مرئية بشكل واضح، ويمكن أن تظل في مستوى النظر، وتشعر بها الكاميرا، وبمقدور الشخصية أن تضحك مع الرجال أو تغني. وظهرت أفلام لمخرجات تفرغن لتناول قضية حقوق المرأة، مثل

رخشان بني اعتماد، وفيلمها نرجس (1991)، الذي يُعد من الأفلام المهمة جدًا، وكذلك فيلم الوشاح الأزرق. كما تبنت تهمينة ميلاني المشاكل النسوية في أفلامها، مثل أولاد الطلاق (1989) وامرأتان (1999)، حيث نجد في أفلامها تفكيرًا وأسئلة بصوت عالٍ حول مشاكل المرأة وما يحيط بها من قسوة ذكورية.

أما بوران درخشندة، فهي واحدة من المخرجات المهمات، وقد قدمت عدة أفلام وثائقية وروائية تنتصر فيها لبنات وطنها. ويمكن مشاهدة فيلم سجن النساء (2000) لمخرجته منية حكمت، حيث تظهر لأول مرة امرأة بدون غطاء الرأس، لكنها حليقة الشعر.

كل هذا لا يعني أن الانفراجات تتوسع، فقد تصادم الكثير من المخرجين والمخرجات مع الرقيب، ومُنعت مشاريع كثيرة، وتمت محاكمة البعض.

تحوَّل الكثير من المخرجين والمخرجات في إيران إلى خلق دهشة شعرية بديعة، وببطولة نسائية، كما في أفلام أصغر فرهادي. فمنذ فيلمه الأربعاء الأخير إلى فيلمه الأخير البطل، مرورًا بـ عن إيلي (2009)، يستثمر فرهادي السينما لإرسال رسائل مشفَّرة إلى النظام الإيراني والأنظمة المشابهة. هنا نجده يقول إن بوسع النساء فعل أشياء كثيرة والمساهمة في التنمية والإدارة والحكم. في هذا الفيلم،

نرى أن النساء قد حوَّلن ذلك البيت إلى مكانٍ رائع بعدما كان يعمُّه الفوضى، وظهر لنا في البداية موحشًا، لكنه أصبح، بلمسات سريعة، يضج بالحياة والدفء. أي أن تعطيل دور المرأة، وجعلها محكومة من الدرجة الثانية، وتقييد مواهبها وقدراتها، يضرُّ بتنمية مجتمعاتنا.

في هذا الفيلم، نرى شخصيات نسائية تشارك في الغناء والتصفيق لرقصات الرجال، ثم نراهن يركضن، وقد ينكشف جزء من رؤوسهن. إيلي، التي سُمِّي الفيلم باسمها، غرقت ربما لإنقاذ طفل، وبعد أن وُجدت وتعرَّف عليها خطيبها، تركها في ثلاجة الموتى وتخلَّى عنها لأنه رأى أنها مذنبة. كان مصيرها الفضيحة والنبذ ميتة، ولو أنها عاشت، لكانت ستلقى المصير نفسه؛ أي أنها ستظل منبوذة لأنها حاولت مفارقة خطيبها وقبلت التعرُّف إلى شخص آخر. فكرت في نفسها وسعادتها، وحاولت، بدعم من صديقتها زبيد، كسر بعض التابوهات.

لم يكتفِ فرهادي بالمواضيع الاجتماعية الجريئة، بل ذهب أبعد من ذلك، بطرح الكثير من الأسئلة الفلسفية والوجودية الحقيقية والعميقة والمعقدة. كما يُعتبر فيلمه البائع تحفة شعرية متخمة بالدلالات، حيث التركيز على تعقيدات العلاقات الإنسانية، من

خلال ما نشاهده من نكسات مدمرة يواجهها عماد ورنا. يتميَّز أصغر فرهادي كمخرجٍ قادرٍ على التقاط تناقضات المشاعر والازدواجية لدى أبطاله وبطلاته.

رنا، في فيلم البائع، ضحية معتدٍ، تعرَّض لها وهي تستحم في بيتها، وظنَّته في البداية زوجها، ثم صرخت وأُغمي عليها. لم يُصوِّر لنا المخرج هذا المشهد، ولم نسمع القصة بكل تفاصيلها، لكن الحادثة سببت لها جروحًا نفسية قاسية. وبعد أن يكتشف زوجها الجاني، وهو رجل كبير في السن ومريض بالقلب ولم يعتدِ عليها جنسيًا، ورغم بشاعة خطيئته، فإن رنا تعفو عنه وتطلب من زوجها ألا يفضحه أمام عائلته. لكن الزوج تمادى في الانتقام، مما أدى إلى موت ذلك الرجل الخمسيني.

في فيلم هذه المرأة تريد حقها للمخرج محسن توكلي، الذي نجح في رسم شخصيات استثنائية والزج بها في الدرك الأسفل من الألم، نجد أن أغلب شخصياته نساء. أربع نساء معذبات يجتمعن في فيلم توكلي، ولكل واحدة مخاوفها. فرزانة، أكثرهن حرقة، بعدما أصبح وجهها بشعًا، وفقدت عائلتها، وخرجت من حياتهم لتتفرغ للحظة القصاص من ذلك الشخص الذي شوَّه وجهها وحياتها. نعيش محنة فرزانة النفسية والجسدية والاجتماعية، ولم يقدم

المخرج القصة بشكل متسلسل، ولم نقع في مواجهة مع هذا الألم إلا حين رأينا جانبًا من وجه فرزانة، ثم تتصاعد الأحداث بشكل درامي، لتزج بنا في قلب هذه التراجيديا.

تأكيد قوة المرأة في السينما الإيرانية

تؤكد الكثير من الأفلام الإيرانية على قوة المرأة، وتركز على قضايا شائكة، وقد يكون لهنَّ البطولة المطلقة، ولا تخضع معادلة الإنتاج لتقاسم البطولة سويًا، كما لا نجد شروطًا للنجوم بفرض مساحات طويلة في مسار الفيلم. فقد حدثت تحولات مهمة في العقود الثلاثة الأخيرة، بوصول عشرات الأفلام إلى أرقى وأشهر المهرجانات الدولية، وحصولها على عشرات الجوائز والتكريمات العالمية.

ورغم ذلك، فإن مخرجي ومخرجات هذه الأفلام لا يمارسون فعل جلد الذات، ولا يغْرون المشاهد بقصص وخيالات جنسية، ولا بالخرافات أو أفلام الرعب. بل يقدمون، بأساليب شعرية، سينما تمنح القداسة للإنسان، والحياة، والحب. وأصبحت المرأة جزءًا من هذه القداسات، وليست مجرد جسد مثير لجذب الانتباه والفرجة.

الخلاصة

حدثت تحولات مهمة جدًا في تناول قضايا المرأة وكسر التابوهات، وهنالك أفلام تناقش قضايا كانت محرمة، ونجحت العديد من الأفلام في التلاعب مع الرقيب، كونها تبتعد عن المباشرة والصدامات، وتستخدم اللغة السينمائية بما فيها من بلاغة وسحر وشعرية بليغة.

نجحت عشرات الأفلام الإيرانية، ووصلت إلى مهرجانات دولية عالمية، ورغم أنها أُنتجت بميزانيات ضعيفة وظروف إنتاجية بالغة الصعوبة، إلا أن تميُّزها لم يكن عبر جلد الذات. والكثير من هذه الأفلام لا ينحصر تعبيرها على المجتمع الإيراني فقط، بل نشعر أنها تعبر أيضًا عن قضايا شرقية، وربما يمكننا القول إنها إنسانية، ولا تقتصر على المحلية المحضة.

يزداد إعجاب النقاد والجمهور والباحثين بهذه الأفلام، ونتجت مئات البحوث والدراسات في أوروبا حول السينما الإيرانية. كما يتزايد الجمهور المحب والمتابع لكل جديد، ولا يقتصر تواجد الأفلام على المهرجانات، ففي أوروبا مئات الصالات ترحب بهذه الأفلام، وتعيد بثَّ حتى الأفلام التي قد نعتبرها قديمة. وهناك أسماء مخرجين أصبحوا مراجع وملهمين للعديد من التجارب، ونضرب مثلاً

بالعبقري الشاعر عباس كياروستمي، الذي نجد عنه عشرات المراجع والدراسات والبحوث الجامعية.

هناك الكثير من الدروس المهمة في مجالات الكتابة السينمائية والإخراج، والتي يمكننا الاستفادة منها. وهذه الحركة السينمائية في تطور مستمر، رغم كل الصعوبات الإنتاجية وسطوة الرقيب. والمثير أن أغلب المخرجين والمخرجات يصرّون على تصوير أفلامهم داخل إيران، وباللغة الفارسية، ويعتزون بثقافتهم وحضارتهم، ويستخدمون السينما كأداة للمقاومة والتغيير. كما يمتلكون قدرات إبداعية مذهلة في خلق شعرية بديعة وإنسانية مرهفة وحساسة، ولا تغريهم الجوائز، ولا مغريات الدعم المشروط من مؤسسات تهدف إلى تشويه ومسخ كل ما هو روحاني وشرقي وإنساني.

أغلب الأفلام الإيرانية المتميزة تغوص في الواقع الإنساني، وليس مجرد تصوير سطح الواقع الهش، ونجد فيها خطابات روحية ميتافيزيقية وإنسانية بالدرجة الأولى. وهذه الأفلام لا تندثر، ولا يذهب بريقها بالتقادم الزمني، بل أصبح بعضها ضمن الإرث الفني والثقافي الإنساني، ومادة للدراسة والبحث والنقد.

جسد المرأة لا يعني تصوير اللحم الأبيض، ولا السفور والتعري الرخيص، أو مشاهد الجنس المبتذلة. وهناك مئات الأفلام تُنتَج عالميًا، وحتى عربيًا، تصور كل هذا، وتجد دعمًا إعلاميًا، وقبلها إنتاجيًا، وقد تفوز ببعض الجوائز، لكنها سرعان ما يخفت نجمها، وتندثر سريعًا.

فيلم التفاحة للمخرجة سميرة مخملباف
قضايا كبيرة في أشكال تعبيرية بسيطة

سميرة مخملباف، ابنة المخرج السينمائي محسن مخملباف، الذي دعمها بشكل مبكر في إخراج فيلمها الأول التفاحة (1998)، وكانت آنذاك في السابعة عشرة من عمرها، وطالبة تدرس علم الاجتماع والموسيقى. كانت انطلاقة غير عادية أوصلتها إلى العالمية، كما توالت تجاربها الجيدة، مثل فيلم السبورات وفيلم الخامسة عصرًا.

ظهرت موهبتها السينمائية قبل فيلمها الأول، حيث مثَّلت في فيلم من إخراج والدها وهو سائق الدراجة. ثم تركت الدراسة لتتفرغ للسينما في حضن عائلتها الفنية، حيث السينما ممارسة حياتية يومية. ومع ذلك، يمكن الفصل بين سميرة ووالدها، فقد خطت مسارها الخاص، وأكدت في تجاربها وعيها وفهمها الخاص للسينما، لتصبح واحدة من أهم المخرجات الإيرانيات. وقد حظيت أفلامها بالعرض في عشرات المهرجانات الأوروبية الشهيرة، وحصدت الكثير من الجوائز.

السينما ليست وسيلة حكائية ساذجة

تتسم السينما الإيرانية بالاتكاء على تعابير بصرية معبرة ومثيرة للأحاسيس، كما أنها تثير الجدل حول قضايا إنسانية ومجتمعية. السينما ليست وسيلة حكائية ساذجة، وتكمن قوتها في قدرتها التحليلية وعمقها الفلسفي والفكري الخلاق. هكذا تم فهم السينما في إيران، وهو بلد يمتلك إرثًا ثقافيًا وحضاريًا عظيمًا، حيث ظلَّت الصورة لها سحرها الخاص في الشعر، والأدب، والفنون، وحتى في الحياة اليومية لهذا الشعب العاشق للألوان والفنون.

لعل الثورة الخمينية حاولت جاهدَةً أن تعيد تشكيل هذا الشعب وهذه الجغرافيا من الكون، ولكن يصعب جدًا أن ينجح أي نظام في العالم في إعادة صياغة حضارة إنسانية عريقة، مهما كانت أدواته ومبرراته. فعمق حضارة فارس العريقة وعبق روحها يظلان مزهرين، حيَّين، نشتمُّ رونقهما وعطرهما في الكثير من الإبداعات الفنية، وفي الشعر، والأدب، وحتى الحِرف اليدوية، والأطعمة.

منذ يومها الأول، حرَّمت الثورة الخمينية وسفَّهت الفنون، واضطر المئات من الفنانين والفنانات إلى الهرب خارج إيران، بينما القليل منهم فضَّلوا البقاء، فكان عليهم مواجهة النظام في صمت، وبأدوات فنية، وتحمل العقوبات، والمنع، والقمع. تغيَّرت أشياء كثيرة في

الحياة اليومية، وهكذا تحوَّل الواقع إلى منبع ثري مدهش يفوق الفنتازيا والخيال. ومع نجاح الثورة، بدأ النظام بترك متنفسات ضيقة جدًا للفنون، كما حاول أدلجتها بفكره، أو جعلها تتنازل قليلًا لخدمته، أو لضمان بعض صمتها.

نعود إلى فيلم التفاحة، الذي بُني على حكاية واقعية أثارتها الصحف حينها. تدور القضية حول رجل بسيط وفقير حبس ابنتيه الصغيرتين عامين في البيت، ظنًّا منه أنه يحمي شرفه، خاصة أن زوجته عمياء، وهو كبير في السن ومعدم. كبرت البنتان دون أن تعرفا كيف تتكلمان، ثم بادر الجيران بتقديم شكوى ضده إلى السلطات. وهكذا جاءت موظفة من الشؤون الاجتماعية، وطلبت من الأب عدم سجن البنتين وتحريرهما. يصوِّر الفيلم بدقة كيف خطت الطفلتان أولى خطواتهما خارج البيت.

ومن هذه الحكاية، أخذت سميرة هذه القضية المجتمعية لتكون خطوتها السينمائية الأولى، وأقنعت هذه العائلة بتصوير قصتها في أماكنها الحقيقية وبشخصياتها الحقيقية، وفق سيناريو مكتوب، كما ضمنت بعض المشاهد الوثائقية. فضَّلت المخرجة أن يكون فيلمها روائيًا مشحونًا بدراما تقترب من التراجيديا، لكنها ركَّزت على

الغوص في مجتمعها وتفجير دلالات معتمدة على البساطة والعفوية.

مكاشفات وتصوير الهامش

تبدو شخصية الأب قاسية بعض الشيء في البداية، لكننا بالتدريج نكتشف طيبة تصل إلى حد السذاجة. برر فعلته بخوفه من أن يمس الصبيان بناته، وكونهنَّ بنات فقد خاف من الفضيحة ومن أن يفقد شرفه. هو أيضًا حبس نفسه وزوجته في قفص حياة روتينية قاسية. لا يملك حرفة سوى الدعاء للناس بأن يرزقهم الله المال والولد والصحة والسعادة ويجنبهم الفضائح، وهم يعطونه ملاليم قليلة يشتري بها الخبز والأرز والثلج في أيام الصيف الحار.

هو يعيش على هامش الحياة، يُغلق بابه على ألمه ووجعه، لكن الصحافة فضحته وبالغت في قصته، فتحولت حياته إلى جحيم لا يُطاق، متمنيًا الموت بدلًا من الفضيحة. الأب أحد النماذج التي تعيش في الهامش بجهلها ومخاوفها، وحتى عندما ذاع خبره، لم يأتِ أحد لمساعدته، فالناس تكتفي بالكلام وترديد الشائعات.

تظهر الزوجة وهي تغطي وجهها دائمًا، وتبدو حانقة وغاضبة من موظفة الشؤون الاجتماعية، ومن زوجها الذي خضع لشروط الموظفة وتعهد بألّا يحبس ابنتيه. تسب الزوجة زوجها وتلعنه،

وهو ينشر قضبان الباب الحديدي ليخرج، وليظل الخروج والدخول سهلًا. الأم مؤمنة بأن مجرد فكرة خروج البنت تسبب العار للعائلة، وأن فكرة السجن مثالية للحفاظ على شرف البنت إلى أن تكبر وتتزوج، وتظل في بيت زوجها تخدمه وتنجب له الأطفال.

في المشهد الأخير، نرى الأم قرب باب البيت، عاجزة عن التحرك ومترددة، وكذلك عرضة لسخرية الطفل الصغير الذي يربط تفاحة بحبل ويمازحها، لكنها لم تستطع أن تمسك بهذه التفاحة.

الاشتباك مع الواقع

الطفلتان لا تعرفان شيئًا عن العالم الخارجي، تترددان في الخروج، ولكن بعد تذوق طعم الحرية ونجاحهما في تكوين صداقات، يولد الحلم والتمني بامتلاك أشياء وتذوق أشياء أخرى. كأننا أمام صورة مصغرة للإنسان البدائي، الذي كان يحيط نفسه بالوهم والخرافات والمخاوف من العالم المجهول.

تبدو بعض السلوكيات التي اتسمت ببعض العنف لدى الطفلتين، فهما لا تعرفان بعض الأشياء الحضارية. فمثلًا، تجهلان أن شراء الأشياء يحتاج إلى المال، وقد تكون هذه الأشياء لذيذة وممتعة وبالقليل من المال، مثل الآيس كريم والتفاح، وهناك أشياء لا تؤكل لكنها جميلة وقد تكون غالية الثمن، مثل الساعات. تعلَّمتا عبر

اللعب أو عبر الصداقات بعض المعاني والقيم والسلوكيات، وزادت رغبتهما في المزيد، مما يفنِّد نظرية الأب بأنهنَّ بنات ضعيفات، وقد يحدث لهنَّ مكروه بسبب الخروج.

نهاية تحمل دلالات عميقة

في النهاية، نرى أن الأب تنازل عن بعض قناعاته أو أذعن للضغوط الخارجية، ورافق طفلتيه لشراء ساعة. تدفقت عدة دلالات قوية، لتعطي الفيلم قوة جمالية، يُضاف إلى ذلك طرح أسئلة سياسية حول التغيير، وهل يمكن أن يكون داخليًا محضًا، أم أن الضغوط الخارجية قد تكون مفيدة؟

الموظفة أغلقت الباب على الأب، وذهبت للبحث عن منشار حديد لدى الجيران، وطرقت أكثر من باب حتى وجدته، ثم سلمته إلى الأب، الذي شعر بمعنى الحرمان من الحرية. في المقابل، كان صوت الزوجة رافضًا للتغيير ومدافعًا عن بقاء الواقع كما هو. هنا تثبت السينما قدرتها الخلاقة على الاشتباك مع الواقع، ومحاورته، وقراءة العمق الإنساني، وليس مجرد إعادة تصوير الواقع بشكل سطحي، أو نقله تكريسًا لدفن الرأس في الرمال، وتعاميًا عن الجوهر والحقيقة.

قضايا كبيرة في أشكال تعبيرية بسيطة

كاميرا سميرة خلقت، بعفوية، بلاغة مجازية في الكثير من المشاهد. ورغم أن الإيقاع العام للفيلم كان بطيئًا نوعًا ما، إلا أن علاقتنا بالشخصيات تتوطد بسرعة، ونظل نلاحقها وننتظر أفعالها البسيطة.

ورغم أن المكان كان بسيطًا، ولم يكن فيه شيء جذاب، إلا أن الكاميرا استطاعت أن تجعله تعبيرًا وموحيًا بدلالات تتجاوز الحكاية. كان المونتاج ذكيًا، وساهم بشكل كبير في شد تلك الجزئيات من الواقع، لخلق سينما مزجت الوثائقي بالروائي، وقدمت قضايا كبيرة في أشكال تعبيرية بسيطة، دون مبالغات تعقيدية.

كما اتسم السيناريو بمعالجة ناعمة للحوارات العادية، فلم يكن فيه شعر أو فصاحة مبالغ بها. إنهم هؤلاء البسطاء، شكلًا وروحًا، لا يكذبون ولا يبالغون.

«البائع» لـ أصغر فرهادي..
شعرية سينمائية تتشابك مع مسرح آرثر ميلر

وُلدت السينما من رحم المسرح، وكانت أفلام جورج ميلييس كأنها مشاهد مسرحية قصيرة. وفي بداية السينما، كان المسرح المنهل والمنبع المهم لعشرات الأفلام، ثم بدأت السينما تبحث عن لغة وأساليب خاصة بها، وتوجهت إلى تعدد المنابع، وولدت نظريات سينمائية، ثم ظهر النقد السينمائي. ومع ذلك، ظل المسرح أحد المنابع المهمة، كما حدثت تأثيرات متبادلة، حيث استفاد كلٌّ من المسرح والكتابة المسرحية من السينما.

هذا الموضوع من المواضيع الهامة، ويستحق أن نخصص له دراسة خاصة ومستقلة. هدفي من هذه المقدمة الصغيرة هو التأكيد على أن التشابكات بين المسرح والسينما قد تفشل في حال لم يمتلك المخرج الوعي والتجربة والإبداع. موضوعي في هذه المادة عن فيلم البائع (طهي صاليسمان) للمخرج الإيراني أصغر فرهادي، الذي أدهش العالم بعملٍ يُعد ربما أجمل أعماله، واستحق عليه بجدارة جائزة الأوسكار.

لسنا هنا أمام معالجة محضة وخالصة لمسرحية مقتل البائع المتجوّل للكاتب الأمريكي آرثر ميلر، بل ما يحدث في هذا الفيلم ربما يفوق المعالجة. يمكن تسميته تشابكًا مهمًا وعصرنة لنص ميلر، حيث لم يلجأ المخرج إلى التقليد أو الاقتباس من معالجات سينمائية سابقة، بل قام بتأسيس رؤيته الخاصة، مستخدمًا اللغة السينمائية وأدواتها الشعرية والبلاغية. ولم يُهمل المسرح، أي أنه لم يكتفِ بمجرد إشارات عابرة وضعيفة، بل ذهب إلى "مسرحة" الفضاء السينمائي وسيتناول هذا المقال تفصيلات حول هذه النقطة.

برز نجم المخرج الإيراني أصغر فرهادي منذ عام 2002، من خلال كتابته سيناريو فيلم ارتفاع البريد، الذي أخرجه إبراهيم حاتمي، وتناول فيه اضطهاد العرب بعد أحداث سبتمبر 2001. وبعد عام واحد، تمكن من إخراج فيلمه الروائي الأول الرقص مع الغبار، ثم رائعته البديعة المدينة الجميلة عام 2004، ثم فيلم الأربعاء الأخير عام 2006. وفي 2009، حقق منجزًا عالميًا بفيلمه عن إيلي، وفي 2011 تواصلت نجاحاته العالمية بفيلم انفصال نادر. وأخيرًا، جاء فيلمه البائع، الذي نال جائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي عام 2017.

تشوهات مجتمعية

يجد عماد وزوجته سكنًا آخر بدعم من صديقهما بابك في الفرقة. الشقة صغيرة، وحالتها أقل من المتوسط، جدرانها مهترئة، وعندما تحاول رنا إشعال أحد المصابيح الكهربائية، ينفجر سريعًا، وكأن هذا الفعل أشبه بدلالة استباقية تنبؤية وتحذيرية. كثيرًا ما نرى مثل هذه المواقف الصغيرة في أفلام الرعب، ثم نفهم بعد ذلك مغزى الدلالة. المستأجر السابق يحتجز غرفة لأغراضه، ويبدو أنه يماطل في أخذها. نرى الأصدقاء يساعدون في نقل الأثاث ودعم رنا وعماد، نحن أمام شريحة مثقفة ومنسجمة فيما بينها ومتعاونة، يضحكون، يغنون أغاني أجنبية، ويمزحون مع بعضهم البعض.

يُقدِّم فرهادي هذه الشريحة رجالًا ونساءً، وهم يتدربون ويركضون في المسرح سعداء بتماسكهم وحبهم لبعضهم البعض، وكأنه يقول إن قوانين فرض غطاء الرأس على النساء لن تكون عائقًا أمام ممارسة الفن والمسرح. يبدو أن إحدى الممثلات أمٌّ لطفل، وتأتي به معها إلى المسرح. هذه الشريحة ليست مجموعة من الباحثين عن عروض استعراضية للربح، بل نحن أمام زوجين متحابين، ولا توجد بينهما خلافات زوجية.

في الدقيقة 26 تقريبًا، يبدأ الحدث الذي سيغيّر مسار الفيلم رأسًا على عقب. يدق جرس الباب من الأسفل، فتفتح رنا الباب وتتركه مفتوحًا، ثم تذهب لتغتسل، ظنًّا منها أن الطارق هو زوجها. لم يصور لنا المخرج ما حدث، فقط نرى اتساع فتحة الباب وبعض الظلمة. وعند عودة عماد، نكتشف أن أحدهم اعتدى عليها، وتم إسعافها إلى المستشفى.

تكون الصدمة النفسية لرنا قوية، وكأن عماد لم يستوعب بعد هذا الحدث. غريب يدخل بيتك ويعتدي على زوجتك وهي تغتسل، أي أنها بالطبع كانت عارية. نرى عدة متغيرات بعد عودتها من المستشفى، حيث يسود الصمت بينهما، ويدير كل منهما ظهره للآخر. لم نعد نرى ذلك الحب والابتسامات بين الزوجين، بل بدأت الشروخ تتسع لحظة بعد لحظة، وهي أخطر وأعمق من شروخ الجدران في مبناهم المنهار.

تبدأ هنا مرحلة مهمة، حيث نتابع تطور شخصية عماد، ذلك الإنسان السعيد والمحبوب من طلابه ورفاقه وزوجته بالمقام الأول، وهو الآن يتحول إلى شخصية مختلفة، يلفها الغموض. شيء ما يدور في رأسه، ورنا أيضًا خائفة ومرتعبة. في لقطة بديعة، يصور لنا المخرج رنا وهي تقف في البلكونة وحدها، تسند جسدها على

الجدار المصاب بتقرحات مشوّهة. يدخل الزوج، فتصاب بالهلع، وترتعد من أبسط خطوة تسمعها.

ذلك المعتدي ربما كان زبونًا للمستأجرة السابقة. التشوهات في جدران الشقة دلالة على تشوهات مجتمعية متعددة. نادرًا ما نرى فيلمًا إيرانيًا يُقدم لنا المجتمع الإيراني مثاليًا وأخلاقيًا فاضلًا، فهو مجتمع إنساني، فيه الطيب والشرير، الفاضل والرذيل، فيه ما فيه كغيره من المجتمعات الإنسانية. تهمس أغلب الأفلام بتصريحات وتحليلات للواقع دون مبالغات أو نفاق للنظام، وتمرر رؤيتها في قوالب فنية جمالية صورية، حيث يأتي الكلام في المرتبة الثانية وربما الثالثة، وقد لا يأتي أبدًا.

رنا لا تستطيع الأكل ولا النوم، وكلما تغمض عينيها تعود الأحداث إلى عقلها. تحكي رنا لزوجها صباح اليوم التالي جزءًا من القصة، ثم تكمل بالبكاء، ونحن علينا أن نبني الأحداث التي وقعت. ترفض رنا أن تذهب إلى الشرطة وتحكي لحفنة ضباط ما حدث. يسألها زوجها سؤال شك:

ـ وهل حدث أكثر من ذلك؟

تُسارع بالنفي، لكنها لا تحتمل أن تُعيد القصة، وتصر على أن تستمر في العرض المسرحي، ولا تتحمل أن تظل وحدها ولو لدقيقة.

رنا فرهادي ليست ليندا ميلر

في الدقيقة 42 والنصف تقريبًا، على المسرح، نرى مشهدًا من مسرحية ميلر، حيث نشاهد رنا أخرى، رنا أصغر فرهادي، هذه المرأة أو الحطام، تصمت، ليس لأنها نسيت الحوار، تعالوا نتمعن في بعض الحوارات:

تقول له:

ـ لماذا سيضحكون عليك؟

لا تقل على نفسك هذه الأشياء يا ويلي.

ـ ويلي، أنت أوسم رجل في العالم بالنسبة لي.

تقول العبارة الثانية وهي تبكي، ثم لا تستطيع أن تُكمل المشهد، فتغادر الخشبة باكية.

هنا، نحن أمام تشابكات، لكن المخرج يقفز بنا إلى أعماق رنا المحطمة، وليست ليندا ميلر المتذمرة من وضعها المادي.

بعد ذلك، يعود عماد ليسألها: ماذا حدث لها هناك؟

ليس التعب ولا الإرهاق ما جعلها عاجزة عن الأداء، وإنما نظرة الجمهور إليها، وقد لا تقصد جمهور المسرح، الذين عددهم عشرات، وإنما نظرة المجتمع. ضحايا العنف من النساء في بلداننا الشرقية يعانين من قسوة مجتمعاتهن وتأويلاتها، فالمجتمع قد ينسى الجاني، لكن اللوم والذل والمهانة تلتصق بالضحية، حتى لو كان مجرد عنف جسدي وليس جنسيًا. لكن أحدًا لا يصدق الضحية عندما تكون امرأة، حتى الزوج، تتكاثر في رأسه الأسئلة، وتتضخم الشكوك، فتحوله إلى رجلٍ آخر.

الفيلم الإيراني هذهِ المرأة تريد حقها
للمخرج محسن توكلي
نساء في الدرك الأسفل من الألم والبؤس

لم تعد الشابة فرزانة معتادة على تحمّل عذابات مؤلمة، وربما لم نكن لنسمع بها، إلا أن القدر حظها بمآسٍ جسيمة. كانت كغيرها من الفتيات، ستتزوج، وتكوّن عائلة، وتعيش حياة طبيعية. لكن محنتها بدأت بسبب بلطجي وقع في عشقها، وكان يحاول لفت انتباهها. تقدم لخطبتها، فرفضه والدها، كونه لا يملك عملاً شريفًا ومعروفًا بسمعته السيئة. لم يتحمل الإهانة، فدفعه تهوره لإحداث فوضى، مما تسبب في سجنه. وخلال وجوده بالسجن، تزوجت الفتاة وأنجبت طفلة.

شاهدها بهرام يوم خروجه من السجن مع زوجها وطفلتها، وفي اليوم التالي، شوّه وجهها بمادة الأسيد الحارقة وهرب. فقدت المرأة كل شيء: جمالها، وعائلتها، وشرفها. سافرت بعدها إلى طهران لمتابعة قضيتها. لحسن حظها، تم القبض عليه، وحُكم عليه بالقصاص، لكنها رفضت العفو، وظلَّت مُصرّة على أخذ حقها.

المرأة في مجتمعاتنا المتخمة بالقسوة

القصة تتعمق في مشكلة اجتماعية، وتصور ما يمكن أن تتعرض له المرأة في مجتمعاتنا المتخمة بالقسوة والعنف، والتي تُنتج ضحايا تتحول حياتهم إلى تراجيديات مؤلمة. وعندما يتم القبض على الجناة، ويُقدَّمون لمحاكمات عادلة، ويُحكم عليهم بالقصاص، نسمع عشرات الأصوات تطالب الضحية بالعفو والتنازل عن حقها، متصورة أن القصاص قاسٍ ومؤلم. لكنهم لا يفكرون في حجم الألم النفسي والأضرار الاجتماعية التي تتعرض لها أي فتاة أو امرأة، فهي الضحية، ومع ذلك يعاقبها المجتمع، وتصبح سمعتها على كل لسان.

نجح محسن توكلي في رسم شخصياته، والزج بها في الدرك الأسفل من الألم. أغلب شخصياته نساء، أربع نساء معذبات يجتمعن في الفيلم، ولكل واحدة مخاوفها. فرزانة أكثرهنّ حرقة، بعدما أصبح وجهها بشعًا، وفقدت عائلتها، وخرجت من حياتهم لتتفرغ لساعة القصاص.

سارة، زوجة الجاني، تسعى لإيجاد العفو له، وتتحدث عن حبه لها، وعن أنه بذل كل شيء من أجل معالجتها من العقم. تلعب الأقدار لعبتها، لنكتشف أن فرزانة تبيع بويضاتها عبر مركز للعقم،

وأن سارة حملت من بويضاتها، بمعنى أنها أم الجنين أيضًا، وأن المجرم الذي دمّر حياتها سيصبح أبًا لهذا الجنين. تكتشف هذه الحقيقة، ومع ذلك تصمم على أخذ حقها بالقصاص.

سحر، شابة وخريجة جامعية، تشق حياتها كصحفية مبتدئة. يجمعها توكلي بفرزانة كشريكة معها في الغرفة، ونشعر أن وراءها حكاية ما، حيث تحب شخصًا تكتشف في النهاية أنه يستغلها. كما تكشف القصة قسوة العاصمة طهران، حيث يوجد كل شيء، لكن فرص شابة صحفية مبتدئة ليست سهلة. تظل حكاية سحر في مرتبة ثانوية، ولم تهتم بها المعالجة السينمائية بالشكل الذي كان ربما يمنح الفيلم مسارات أكثر أهمية.

كذلك قصة كوكب، التي تعمل في الفندق، وهي مطلقة، وهجرها ولدها، لكنها تبدو مستسلمة لقدرها. قصتها ليست مثيرة، فمجتمعاتنا تزخر بمئات من أمثالها، ولا أحد يتعاطف معها.

هدف فرزانة

تمسك المخرج بهدف فرزانة، وأهمل نقاطًا كثيرة، مكتفيًا ببعض الإشارات إلى الحكايات الأخرى. لم يُبالغ في الضغط على فرزانة، وكانت هناك وسائل للضغط عليها أكثر، وربما وجد أن الجنين الذي تحمله سارة أحد هذه الضغوطات، لكنه تعامل معها بانفعالية.

مع ذلك، نجد أنفسنا فعلًا نعيش محنة فرزانة النفسية والجسدية والاجتماعية.

لم يقدم المخرج محسن توكلي القصة بشكل متسلسل، ولم نقع في مواجهة مباشرة مع هذا الألم، إلا حينما رأينا جانبًا من وجه فرزانة، ثم تتصاعد الأحداث بشكل درامي، لتزج بنا في قلب هذه التراجيديا. لسنا هنا أمام هاجس الانتقام، بل فقط أمام السعي لأخذ الحق، وهذا ما يشير إليه عنوان الفيلم "هذه المرأة تريد حقها"، نعم، حقها فقط.

مع ذلك، يحضها الجميع على أن يكون قلبها كريمًا، وأن تسامح حتى آخر لحظة. وربما يتبادر إلينا الشعور بأنها ستسامح، ولن ترش المادة الحارقة على وجه بهرام في غرفة تنفيذ الحكم، لكنها تفعلها. ثم تخلع النقاب وترميه، لتسير بوجهها المشوه، كأنها تدين المجتمع أيضًا، فالحكم بالقصاص كان ضد الجاني الأول. تكون فرزانة مبتسمة، كأنها تسامحت وعفت عن المجتمع. هذه المشاهد بعد تنفيذ الحكم تمكّن المخرج من خلالها أن يوحي بشفاء بعض جروح فرزانة الداخلية وتسامحها مع المجتمع، وهي رسالة قوية يجب أن تُسمع ويُشعر بها.

سارة، كأن الحب والعشق أعمى بصرها، فهي ترى في بهرام الزوج الشهم والعاشق، وعندما تعرف كل التفاصيل، تظل تحاول البحث عن ذرائع. إنها نموذج اجتماعي يتكرر بكثرة، حيث ترى بعض النساء أن أخطاء الرجال يمكن غفرانها مهما كانت جسيمة.

هذا الفيلم، كغيره من الأفلام الإيرانية المستقلة، اجتهد في النحت في ضمير المجتمع الإيراني، وكشف المستور، والتطرق إلى القضايا المسكوت عنها، وتناول قضايا العنف ضد المرأة.

نحت في ضمير المجتمع

تؤكد أغلب الأفلام الإيرانية على قوة المرأة، وتركز على قضايا شائكة، وقد يكون لهنّ البطولة المطلقة كما هو الحال في هذا الفيلم. لا تخضع معادلة الإنتاج لتقاسم البطولة، ولا نجد شروطًا للنجوم بفرض مساحات طويلة في مسار الفيلم، كما لا يعتبرون الدور القصير إهانة لنجوميتهم، لأنهم يفهمون أن ما يقدمونه فنٌّ وإبداع. الدور القصير لا يعني عدم أهميته، بل إن الممثل هنا قدم أفضل ما لديه، وخلق لنا شخصية بهرام البلطجي، ثم بهرام ساعة تنفيذ القصاص، حيث جعلنا نشعر برعشته، ولكن الندم لا يعفي من القصاص.

قد لا تكون هناك جماليات شعرية فائقة، لكننا أمام كادر وطاقم تمثيلي مبدع. يبدو أن الفيلم أُنتج عام 2016 بميزانية ليست ضخمة، وحصل على تصريح للعرض دون صعوبات. ولعل مسائل التصاريح والمراجعات والرقابة تؤثر على المواد المنتجة، لأن أي مخرج أمامه خيارات صعبة: إما التضحية ببعض أفكاره وجزء من حكايته، أو تقديم بعض المجاملات للنظام، وإلا فسيجد نفسه ممنوعًا من العمل.

رغم بعض الملاحظات على هذا الفيلم، إلا أنه يمرر أيضًا أشياء عديدة ومهمة، كما أنه يعكس الرغبة في صنع سينما حقيقية. وهكذا تتواصل الجهود وتنضج التجارب، وتظهر أسماء مخرجين ومخرجات يحاولون بكل جهد وضع أنفسهم ضمن خارطة الإبداع العالمي.

يظل مثل هذا الفيلم مُرحّبًا به في أوروبا، حيث تتدفق العديد من الأفلام الإيرانية المستقلة إلى شاشات العرض الفرنسية والأوروبية، وتظل مواد خصبة للبحث والدراسة، وكذلك للمتعة، بما تحمله من قضايا إنسانية يتم تناولها ببساطة وسلاسة.

فيلم الطفل الرابع للمخرج وحيد موسائيان
مآسي الحرب والعنف ضد النساء والأطفال
خلال الحرب في الصومال

يستحق المخرج الإيراني وحيد موسائيان أن نصفه بالشجاع، حيث خاض تجربة مدهشة وخطرة في فيلمه الطفل الرابع، الذي نفذه عام 2012، وهو يروي مآسي الحرب الصومالية، ليصوِّر بإنسانية قسوة العنف ضد النساء والأطفال، وكيف يمكن أن تنال لهيب الحروب والصراعات من كل شيء. فالأرض لم تعد تلك الجنة المليئة بالخيرات والثروات، والإنسان أصبح متعبًا، هزيلًا، وخائفًا، وحده الموت يحوم ويغرد في أرضٍ أصبحت قاحلة من الزرع والمشاعر والرحمة.

يُعتبر هذا الفيلم الأول من نوعه في تاريخ السينما الإيرانية، فهو أول عمل يُصور في صحراء إفريقيا، ويجسد مشاهد الحرب، الدمار، العنف، والألم. شارك في تمثيل الفيلم نخبة من نجوم السينما الإيرانية، من بينهم حامد بهداد، مهتاب كرامتي، مهدي هاشمي، حسين محب أهري، وناصر غيتي.

مختصر الحكاية

رؤيا، ممثلة جيدة ومشهورة، لكنها تتجه إلى التصوير الفوتوغرافي. تخرج من محنة قاسية بعد تعرضها للإجهاض، وعليها أن تغير حياتها. تقرر الذهاب إلى الصومال في عزّ الأزمات والصراعات والمجاعات التي شهدها هذا البلد الإفريقي، الذي نسيه العالم وتركه يواجه الموت والجوع.

مع وصول رؤيا إلى مركز الهلال الأحمر الإيراني في مقديشو، كل شيء يبدو متغيرًا وخطرًا، كأنها حضرت لتكون شاهد عيان على نكبة إنسانية مؤلمة، في أرضٍ يصبح القتل فيها بلا هدف، وكأنه لذة شيطانية لبشر فقدوا إنسانيتهم. وهكذا، كل الحروب الأهلية تحوّل جنة النعيم إلى جحيم لا يُطاق

مهتاب كرامتي

هنا، مهتاب كرامتي في دور رؤيا، تكاد تكون قد قدمت واحدًا من أجمل أعمالها. فهي مشهورة بنصرة قضايا الطفل والمرأة، وهنا تثبت كفنانة أن مناصرة قضية إنسانية لا تكون بالكلام والخطب والحوارات الصحفية، بل بأن تذهب إلى أماكن الألم، وتقف بجانب الضحايا، وتقدم فعلًا وليس أقوالًا في قاعات الفنادق الفارهة.

يشعر المتفرج وكأنه يعيش الألم والرعب الصادم، حيث نرى تقاسيم وجه رؤيا في حالات الخوف، الرعب، والألم، ونادرًا ما نشهد موقفًا فيه الأمل والفرح، لأننا في أرض الموت بكل وجوهه البشعة. الحياة، الأمل، السعادة، والحب قد تجففها قسوة الحرب، خاصة عندما تكون بين الأهل وأبناء الأرض الواحدة.

مهتاب كرامتي، ممثلة جميلة وفنانة تقدم نموذجًا رائعًا، تجازف بالسفر إلى مكان خطِر، وتتخلى عن مكياجها لتقدم الجمال الروحي الحقيقي للفنانة. كثيرات قد يرفضن مواقف كهذه، حيث يظهرن بوجوه دون رتوش أو زخرفة، وكثيرات أيضًا يرفضن العمل في مناخات إنتاجية فقيرة وخطِرة، ويفضلن الاستوديوهات والظروف الإنتاجية المريحة. كرامتي، كناشطة حقوقية، تثبت مصداقيتها، ومنحت العمل حساسية رقيقة ودافئة.

قليلة جدًا تلك الأفلام في العالم التي ذهبت لترصد شبح الحرب الصومالية وما فعلته بالبشر والحجر. هناك عدة أفلام ركزت على القراصنة الصوماليين، وأغلبها صُوِّر في أماكن آمنة، بعيدًا عن الصومال المحترقة. كان هدف أغلب هذه الأفلام تصوير قسوة هؤلاء كشياطين، وبالمقابل إبراز ذكاء وحنكة الرجل الأبيض، بحيث ينتصر الأبيض النقي، ويُقتل "الشر الأسود".

رحلة في جحيم الحرب

فرَّت رؤيا من الحزن والحيرة، وكذلك مسعود، الذي خسر مصنع الأحذية، ورفض بيع ما لديه من أحذية، ثم حملها معه للتبرع بها. لم يُرزق مسعود بالأطفال، وسافر ليقنع صهره إبراهيم بالعودة إلى إيران.

إبراهيم يعمل طبيبًا في الهلال الأحمر، وكلفته هذه الحرب فقدان زوجته. لدى كل شخصية كمٌّ هائل من الألم والخسائر، وهم يحاولون أن يجدوا بعض السعادة في مساعدة النساء، الأطفال، والعجزة في مخيمات قاحلة، حيث يحوم شبح الموت ويأتي متى يشاء. فقد يظهر بعض المسلحين في أي وقت، ليطلقوا الرصاص عشوائيًا، ويحرقوا سيارات المساعدات الإغاثية.

القتلة يقتلون بلا رحمة ولا شفقة، لا ينصتون لبكاء الأطفال وصراخ الأمهات الثكالى. لم يقدم الفيلم نموذجًا محددًا للقتلة، ولم يُظهر أسباب قتلهم للأبرياء، بل ركّز على المأساة الإنسانية التي تجتاح الجميع.

بعيدًا عن الحكاية.. قريبًا من الحرب

ربما ظلت الحكاية ناقصة بالنسبة لـ رؤيا، مسعود، وإبراهيم. لم نرَ طليق رؤيا، الذي ظل يحاول الاتصال بها لتعود وتعوض الخسارة،

كما قُتل مسعود في نهاية الفيلم على يد مسلحين، لكنه أنقذ طفلة سمراء بريئة، تركتها أمها دون أن نعرف السبب.

أسئلة الحرب هنا لا تبحث عن أسبابها السياسية وأطرافها، وليست محاولة لتوثيقها، لكن الفيلم يضج بعشرات الأسئلة الإنسانية حول ما تورثه الحرب من ألم، وجع، وفواجع. حتى الحجر أصابه الدمار، وفقدت المعالم جمالها.

هناك لقطات عميقة بروحها الإنسانية، فمثلًا، ذلك الرجل الصومالي العجوز، الذي يعزف في المخيم الفقير البائس، كأنه يرثي هؤلاء ويحكي ألمهم بصورة مختلفة، سيفهمها كل الناس، بغض النظر عن لغاتهم. نظرات الأطفال، الأمهات، والجوعى، كانت أصدق من أي حوارات أو شروح، فالوجوه والأجساد النحيلة تحكي كل شيء.

ذلك الطفل، الذي يعمل في مركز الهلال الأحمر، يُجبر على حمل السلاح، رغم رفض إبراهيم لذلك. لكنه يضطر في النهاية إلى قتل أحد المعتدين، وهنا يصاب بالرعشة والخوف، ويرتعد جسده، لأنه رمز للطهارة، لكنها الحرب، حيث لا شيء مقدس، فكل شيء يمكن أن يُدنس.

فيلم صه! الفتيات لا يصرخن
للمخرجة بوران درخشندة
السينما تطرح القضايا والأسئلة الشائكة
وتعرّي المجتمعات

عندما يعري الفنان مجتمعه ويكشف عيوبه، فهذا لا يعني أنه ينتقصه أو يهينه، بل بالعكس، هناك قضايا تحتاج إلى مصارحة وصدمة. هنا، السينما ليست مجرد ترفيه، بل هي "المشرط" حينما يحتاج المجتمع إلى الجراحة.

في إيران، خلق العديد من المخرجين سينما ذات سمعة عالمية، تناولت همومًا إنسانية في قوالب فنية تمتاز بالبهجة التشكيلية واللذة الشعرية.

فيلم صه! ... الفتيات لا يصرخن ، الذي أُنتج عام 2013، للمخرجة بوران درخشندة، شارك في عدة مهرجانات دولية، وفاز بعدة جوائز. أتيحت لي فرصة مشاهدته في إحدى الأمسيات الفنية الخاصة، وهنا نؤكد أن هناك مميزات عدة للسينما الإيرانية تجعلها مرحَّبًا بها لدى الجمهور الفرنسي والغربي بشكل عام.

هناك أفلام إيرانية عدة لا تبلى، ولا يذهب بريقها حتى مع تقادم الزمن، حيث تظل نموذجًا في معاهد ومدارس السينما، ومواضيع مهمة للبحث في رسائل الماجستير والدكتوراه. هذه الأفلام تظل جذابة بمواضيعها الإنسانية والمجتمعية، كما أنها تمتاز برونقها ولغتها السينمائية، بحيث لا يشكل الحوار واللغة عائقًا أمام فهمها.

الخوف من الفضيحة والعار

تناولت المخرجة والمؤلفة بوران درخشندة قضية التحرش الجنسي بالفتيات الصغيرات في المجتمع الإيراني المسلم، بصفتها قضية حساسة وخطيرة جدًا، حيث يدس المجتمع رأسه في التراب، ويتعامى عن علاجها أو مناقشتها بجدية.

وربما هناك من يراها قضية محدودة للغاية في مجتمع "أصلحته" الثورة الإسلامية الخمينية، وجعلته "نظيفًا وطاهرًا"، لكن الخوف من الفضيحة والعار الذي سيلحق بالعائلات الشريفة يظل أقوى الأسباب لإخفاء هذه الجرائم، بغض النظر عن مصير الضحايا الصغيرات غير المذنبات.

ورغم أن مثل هذه الجرائم تورث الكثير من الألم والعذاب للضحية لسنوات طويلة، يبدو أن الكل يعلم بذلك، ولسنا أمام مجتمع جاهل أو متخلف، بل مجتمع يُفضّل الصمت والتجاهل.

بداية صادمة

فضّلت المخرجة أن تستخدم بداية صادمة، وتعتمد على مفهوم أن العنف يولد عنفًا أكبر منه. البطلة شيرين، ضحية اعتداء جنسي في طفولتها، لم تجد من يسمعها، لا في البيت ولا في المدرسة. عانت الألم، وتضخمت فيها عقدة الخوف والوحدة، مما جعل حياتها تغص بالآلام حتى وصلت بها النهاية، وقبل زواجها بساعات، إلى القتل.

بينما خطيبها، الذي يعشقها بجنون، ينتظر لحظات قليلة لتصبح شيرين زوجته، لكن النتيجة كانت أنها تظهر ملطخة بدماء حارس العقار. لم تهرب شيرين، ولم تصرخ، بل قُيدت إلى السجن، حيث ترفض النطق والكلام. تسعى عائلتها لإيجاد محامية، والبحث عن حل ينقذها من حبل المشنقة.

المتهمة امرأة

تستمر الحكاية في نسق مشوّق مع ظهور أمير، خطيب شيرين، الذي يصاب بصدمة كبيرة. في مجتمعاتنا الشرقية، تكون التأويلات كثيرة، ويصدر الناس أحكامهم ضد المتهم منذ لحظة الإمساك به. عندما تقع حادثة قتل، يتشوق الناس لرؤية القاتل معلّقًا بحبل المشنقة في أسرع وقت، مما يدفع أجهزة النيابة والقضاء

إلى سرعة البتّ في القضية، حتى لا تُتّهم بالمماطلة والتقصير، وحتى تثبت أن العدالة حية وموجودة، وأن إعدام القاتل يحمي المجتمع ويطهّره من الشوائب، ليظل مجتمعًا "مؤمنًا، طاهرًا، ونقيًا".

عندما تكون المتهمة امرأة، وبأي قضية، فلا أعذار لها، ولا بحث عن الدوافع. يتضح لاحقًا أن طفولة شيرين كانت معذّبة، فتتحمس المحامية لإنقاذها، كما يساندها خطيبها أمير، لكن النيابة تصرّ على هشاشة الدفاع، وتطالب بتطبيق الشرع والقانون.

يفشل المحقق في إقناع عائلة الطفلة التي اعتدى عليها المقتول، والتي أنقذتها شيرين من أنيابه وقتلته، لأنها سمعت صرخة طفلة بريئة. يرفض والد الضحية الإدلاء بشهادته، خوفًا من الفضيحة، ويعرب عن استعداده لدفع الدية وتوكيل محامٍ شهير مهما كلفه ماديًا. يستمر البحث عن قريب للمقتول يمكنه التنازل وأخذ الدية، لكن الأقدار تعاكس الجميع، فمع ظهور شقيق المقتول، يتضح أنه مدمن مخدرات، وسرعان ما يتعرض لذبحة قلبية، وهكذا تُوصد كل الأبواب، وتُساق شيرين إلى المقصلة.

السينما والواقع

هنا، السينما تحفر في الواقع، وتقدم شخصيات بسيطة، وليست بطولات خارقة. إنها وثيقة احتجاج ضد المجتمع، وإزالة للأقنعة الزائفة. لا يوجد مجتمع فاضل وطاهر ومثالي كما نصوّر أنفسنا في المجتمعات الشرقية المسلمة.

بعد اعتراف شيرين، يُكشف أن مراد، الذي هتك عرضها قبل عشرين عامًا، قد ارتكب 27 جريمة بحق طفلات صغيرات، لكنهنّ حُكِم عليهن بالصمت. كل واحدة منهن نالت من العذاب، الألم، والحرقة ما لا يمكن تخيله. هنّ ضحايا الأهل، العادات، والمجتمع أيضًا. وحتى إعدام مراد لن يوقف هذه الممارسات، لأن لا أحد يذهب إلى الشرطة ليفضح نفسه حين يتعرض للتحرش. في كثير من الحالات، تفضل العائلات الهروب إلى مدينة أخرى حين تتعرض إحدى فتياتها للاعتداء الجنسي، وفي بعض المجتمعات الريفية والمنعزلة، يتم قتل الضحية "لغسل العار".

الفيلم... صرخة حية

لسنا مجتمعات مثالية طاهرة، بل فينا الكثير من العيوب، ككل المجتمعات. لذا، يُكتم صوت الحقيقة، وتُمنع الأفلام التي تتناول قضايا الشرف. لا يُسمح بإجازة أي رواية أو سيناريو يمسّ هذه

القضايا، التي تُصنَّف ضمن "التابوهات"، وهي محرمات لا يُسمح بالحديث عنها، وهذا الواقع لم يتغير حتى اليوم.

بعض صناع الأفلام الواقعية ينهون أفلامهم بنهايات سارة ومفرحة، لخلق نوع من التصالح مع الجمهور. ربما كنا ننتظر لحظة خلاص شيرين كضحية، بعد أن عرفنا وأحسسنا بعمق جروحها، وأنها ليست مجرمة أو سفاحة. لكن المخرجة الإيرانية بوران درخشندة أرادت أن يكون الفيلم صرخة حية وصادقة، بعيدًا عن المجاملات والمغالطات الزائفة.

نحن أمام تراجيديا تتكرر، ليس في إيران وحدها، بل في مجتمعات كثيرة مشابهة، تفضل طمس الحقائق، والتفاخر بشعارات زائفة، مثل: "نحن مجتمعات مؤمنة"، "نحن خير أمة أُخرجت للناس"، و"ديننا يكرّم المرأة"، و"نحن على المحجة البيضاء". وغيرها من العبارات التي نردّدها، بينما الواقع يتناقض كل هذه الشعارات.

كيمياء إبداعية

عند مشاهدة العديد من الأفلام الإيرانية المتميزة، نجد سيناريو يعي جيدًا أن الإمكانيات الإنتاجية غير مريحة، ومتواضعة، وأن هناك عوائق ومنع قد تصادف أي عمل فني. لذا، يكون السيناريو مبنيًا على أساس فني متماسك، يتمسك باللغة السينمائية وقدرتها

الخلّاقة، ويختار أماكن ذات دلالات متعددة، ويخلق كادرات سينمائية معبرة.

كذلك، تمتاز الحوارات بالبساطة والبلاغة الحسّاسة. أما الإخراج، فليس مجرد تنفيذ لصناعة الفيلم، بل رؤية تزيد العمل قوة. كما أن اختيارات الطاقم التمثيلي والتقني تلعب دورًا كبيرًا، حيث يكون الفريق مؤمنًا بالفكرة، مما يُنتج كيمياء إبداعية منسجمة، ورحلة فنية قد تصادفها أخطار كثيرة، لكنها تظل صرخة صادقة لا يمكن إنكارها.

السينما الاجتماعية في إيران

تُعدّ بوران درخشندة اسمًا مهمًا في السينما الاجتماعية في إيران، حيث بدأت مشوارها الفني بإنتاج وإخراج الأفلام منذ عام 1986، وكان أول أعمالها فيلم العلاقة، ثم فيلمها طائر السعادة الصغير (1988). انطلقت من الوثائقي إلى الروائي، كاتبةً، مخرجةً، ومنتجة. تقول إنها تنتج أفلامها من أجل الناس وحلّ مشاكلهم، وليس من أجل الربح والشهرة.

في حوار مع قناة آي فيلم في مايو 2017، تقول:

"في الحقيقة، إنني أسعى لتصوير مشاكل موجودة في المجتمع، لكن لا يعيرها الكثيرون اهتمامًا. هذه المشاكل لا تظهر، وصه! الفتيات لا يصرخن من هذا النوع من القضايا، لذلك أردت أن أسلط عليها الضوء من زوايا مختلفة، وآمل أن أكون قد وُفِّقت في ذلك. مثل هذه الموضوعات حسّاسة، وليس صحيحًا أن نمرّ عليها بسهولة".

كما أعربت المخرجة عن أن بعض الأفكار قد لا تُقبل بسهولة، وأن المجتمع يستحي من الحديث عن مشكلات كثيرة تخص النساء. وهي تأخذ عدة سنوات لإنتاج أفلامها، خاصة أنها تُصوّرها في بلدها.

ورغم أن الممثلات يظهرن محجبات، فإن بوران تقول في إحدى المقابلات الصحفية:

"الحجاب جعل لون السينما الإيرانية مختلفًا عن غيرها، حيث يركز المشاهد على المواضيع المختلفة، على زوايا الطرح، طريقة التصوير، الصوت، والموسيقى، أكثر من اعتباره عائقًا في عمل الممثّلات. علينا أن نركّز على المواضيع والأفكار، ونحوّل ما

يعتبره البعض قيودًا إلى مميّزات، تجعل المرأة نفسها في السينما الإيرانية مختلفة عن غيرها".

بسبب ضعف الدعم وشُحّ التمويل، اضطرت بوران إلى إنتاج بعض أفلامها خارج إيران، مثل فيلمها عشق بدون مرز (حب بلا حدود)، الذي صورته في أمريكا. كما تعاونت مع سينمائيين من الهند في فيلم آخر.

حظيت بشهرة سينمائية جيدة، أهلتها لأن تكون ضيفة شرف في عدة مهرجانات دولية، واختارها مهرجان السليمانية الرابع في أكتوبر 2019، لتكون عضوة في لجنة التحكيم. وهكذا تستمر المخرجة الإيرانية بوران درخشندة في نشاطها، مؤمنة بأن السينما يمكنها أن تداوي جراحاتنا، وتطرح القضايا والأسئلة، حتى لو كانت محرجة وشائكة.

فيلم ثلاثة وجوه: نداء الحرية للمخرج جعفر بناهي

رغم مصادرة جواز سفر المخرج الإيراني جعفر بناهي ومنعه من السفر ومزاولة إنتاج الأفلام، إلا أنه يبتكر أساليب عبقرية ليخلق أفلامًا تصل إلى العالمية. فيلم ثلاثة وجوه، الذي شارك في المسابقة الرسمية لمهرجان كان السينمائي في دورته الـ 71 لعام 2018، هو من الأفلام التي تثير فينا الإحساس بأننا أمام مخرج سينمائي يتحدى معوقات الإنتاج، وينحت في وجداننا سينما تشبه الشعر، تتجاوز الدراما، وترسم لوحات فنية وأيقونات لتصوِّر العمق الإنساني. كما يتفنن بأساليب سينمائية تدعونا للتأمل في هذا الفن الساحر، ومراجعة فهمنا للسينما كفن، وفكر، ووسيلة تعبير إبداعية خطرة.

البعض يتحدث عن هذا الفيلم ليركز على قضية نظرة المجتمع الإيراني للممثلة، وهي فعلًا قضية طُرحت بقوة، لكن الفيلم يتخلله أكثر من حكاية. كان للمكان حضوره الساحر، بدلالات وأساليب تعبر عن أحلام وقلق ساكنيه من القرويين، الذين يشعرون بالعزلة ويتمسكون بالحلم رغم قسوة الواقع وشظف المعيشة. كما أنهم يقيّدون أنفسهم بعادات وتقاليد قديمة، رغم أن فوق كل بيت جهاز ستلايت، بل وأكثر من عدد السكان أنفسهم، بحسب تعبير أحدهم.

تعبّر مرضية، الفتاة الحالمة بأن تصبح ممثلة، عن واقعها المرير، وتحكي للمخرج جعفر بناهي أن لا قانون هنا يمكن أن يحمي فتاة مثلها أو يفهمها. فالناس في هذه القرى ابتكروا قواعد مرورية ذكية للتغلب على وعورة الطريق والتقليل من الحوادث، لكن لا يمكنهم حتى مجرد مناقشة العادات والتقاليد، أو مفهوم الشرف، أو الحكم بالموت على أي فتاة تخرج عن طوع العائلة.

بداية تشويقية مقلقة

تبدأ الأحداث بأسلوب تشويقي مقلق، حيث نرى فيديو للشابة مرضية، تناشد فيه الفنانة والممثلة الإيرانية المشهورة بهناز جعفري. تخبرها أنها حاولت الاتصال بها، لكنها لم تجد أي رد، وتعبر عن حبها لها، كما تكشف عن رغبتها في التسجيل بمعهد الفنون في طهران، لكن عائلتها ترفض، وتريد تزويجها بالقوة.

تمنّت مرضية أن تلبّي بهناز نداءها، وتدعم رغبتها، لكن بعد فقدانها للأمل، تقرر الانتحار داخل أحد الكهوف. تضع الحبل حول عنقها، ثم نرى صورًا مهتزة وسقوط الهاتف، في لقطة تترك المشاهد في حالة من الترقب والصدمة.

رحلة البحث عن الحقيقة

تتوالى الأحداث، ونرى بهناز جعفري في سيارة يقودها جعفر بناهي عبر طرق جبلية وعرة. تؤكد جعفري أنها لم تستلم استغاثة مرضية، ولا أي اتصال منها، وتسأل بناهي إن كان الفيديو حقيقيًا أم مجرد خدعة. يبدو من تحليل بناهي أن الفيديو صُوّر بشكل مباشر، ويبدو واقعيًا، يخلو من أي خدع احترافية.

تبدو بهناز قلقة، وتوبّخ نفسها، متمنية معرفة الحقيقة. يصلان إلى القرية، حيث لا تظهر مظاهر الحزن، ولا ملامح حدوث كارثة، لكن الشك يتصاعد حول أن تكون عائلة مرضية قد أخفت جريمة قتلها، خاصة بعد التأكد من وجود فتاة تُدعى مرضية، وأن مجرد ذكر اسمها يبدو مزعجًا لأهل القرية.

لكننا نكتشف لاحقًا أن مرضية لا تزال على قيد الحياة، وأنها قامت بهذه التمثيلية فقط لجذب انتباه جعفري، على أمل أن تأتي وتنقذها. تغضب جعفري، وتقرر العودة إلى طهران، لكنها تتراجع لاحقًا لتساعد الفتاة. في هذه الأثناء، يكتشف بناهي أن هناك ممثلة قديمة تُدعى شهرزاد، تعيش في عزلة ومنبوذة بسبب تاريخها الفني. هنا، يتضح لنا معنى ثلاثة وجوه، حيث يُسلّط الفيلم الضوء على وضعية كل ممثلة، وحكايتها الخاصة. رغم أننا لا نرى

شهرزاد، بل نسمع فقط قصتها، إلا أننا نتعاطف معها، ونشعر بوجعها.

إبداع بصري وتقنيات بسيطة

اعتمد المخرج على الإضاءة الطبيعية، واللقطات الطويلة، خاصة في المشهد الثاني. ومن خلال نوافذ السيارة، تفنن بناهي في خلق إطارات تشكيلية مدهشة. حركة الكاميرا ناعمة وسلسة. نحن أمام مخرج لا يملك تقنيات ضخمة، وربما يعمل بميزانية محدودة، ومع ذلك، يقودنا بذكاء إلى عالم واقعي، مملوء بالألم، الحلم، والقلق.

في أحد المشاهد داخل المقبرة، نرى امرأة مسنّة تفترش قبرها، وتعلق فانوسًا لينير لها الليل، لأنها تخشى عذاب القبر وثعابين العذاب. يناقشها بناهي، ويسألها: "لماذا تخافين عذاب القبر إذا كنتِ لم تفعلي الشر؟" فترد المرأة بأنها ربما لم تفعل شيئًا يمكن أن يخلّدها.

رغم بساطة المشهد، إلا أنه يغوص في قضايا فكرية وإيديولوجية دون تعقيد. كأننا أمام إنغمار بيرغمان، المخرج السويدي الذي ناقش في أفلامه معنى الإيمان. الفيلم يحتفي بالبسطاء، ويرى أنهم أكثر قدرة على الحلم الطفولي، والاعتقاد بإله قدير يمكنه إسعادهم في الحياة الأبدية بعد الموت، كما أنهم يخافون أن يغضبوه، حتى

لا يزجّ بهم في النار. بناهي يلامس هنا عدة قضايا فلسفية واجتماعية، في مجتمع يبدو طفوليًا ومهمشًا، لكنه في الوقت نفسه مجتمع ذكوري، حيث تعني كلمة "الشرف" الكثير.

صوت الطبيعة ورمزية الأحلام

اعتمد بناهي على صوت الطبيعة، وضجيج الحياة اليومية، وسكون الليل، ولم يتدخل بشكل مباشر لصنع مؤثرات، حيث إن ما يخلقه المكان أكثر بلاغة وقوة. كما أن الحوارات كانت بسيطة، غير مبالغ فيها، وتعبر عن أهل القرية بواقعية.

أحد أكثر المشاهد تعبيرًا هو حديث الرجل المسن، الذي رُزق حديثًا بطفل ذكر، ويحلم بأن يكون مستقبل ابنه أفضل، وبعيدًا عن هذا المكان القاحل. يظن الرجل أن حمل جزء من الجلد الذي قُطع عند ختان ولده، ودفنه في جامعة أو مكان جيد، قد يجعله يصبح مهندسًا أو طبيبًا في المستقبل. إنه حلم طفولي، أو ربما خرافة قديمة، لكن الأهم أن هناك أملًا، ولو كان مجرد وهم.

الحكايات الصغيرة... أسئلة كبيرة

نرى أيضًا ثورًا انزلق وأصبح عاجزًا، يحاول صاحبه أن يسعفه، وهو يتحدث عنه بفخر ومبالغة، واصفًا إياه بالثور الخارق، القوي

الباءة، والقادر على التزاوج مع عشر بقرات في الليلة الواحدة، بينما ينتظر قدوم عربات محمّلة بأبقار من مختلف النواحي. يتحدث صاحب الثور عن المشكلة، متمنيًا إنقاذه، ويأسف لألمه، لكنه لا يقبل ذبحه للاستفادة من لحمه.

يطرح المشهد الحكاية ببساطة، دون مبالغة، ويترك لنا المخرج حرية الفهم والتأويل، دون توضيح مباشر لما إذا كانت تحمل مغازٍ سياسية أو اجتماعية لمجتمع ذكوري، تُنهكه أوضاع حياتية، اقتصادية، وسياسية مرتبكة. قوة هذه الحكايات الصغيرة تكمن في عفويتها، إذ تطرح أسئلة متشعبة وحساسة عن الواقع والمستقبل، سواء لهؤلاء الأفراد أو للمجتمع الإيراني عمومًا.

القرى النائية المهمّشة والمنسيّة لها حكاياتها، وأهلها يحبّون أن يرووا قصصهم، ويتمنّون أن نستمع إليهم ونراهم. يظهر ذلك حين يأتي أكثر من شخص إلى بناهي وجعفري، راغبين في استضافتهما، والتحدث إليهما. يعتذر المخرج، لكنه يعدهم بزيارة ثانية، كأنه يفكر في العودة إلى مثل هذه الأماكن. ربما نرى مستقبلًا أفلامًا تتعمق أكثر في قضايا وأمكنة مهمشة، وكأن بناهي يتأمل ماهية السينما، ومن هم الناس الذين يستحقون أن نرحل معهم، ونحاورهم.

الواقعية ليست سطحية بل غوص في النفس الإنسانية

أن تكون واقعيًا لا يعني مجرد عرض الواقع الظاهر على السطح، بل الغوص في دواخل النفس الإنسانية. هنا، جعفر بناهي يتحرك ويقود سيارته، بينما تظل الكاميرا في عدة مشاهد تلتقط الصورة من داخل السيارة، أو من وجهة نظره، فيخرج أحيانًا ليركض أو يمشي ويراقب ما يحدث.

قد نسمع جزءًا من الحوار، بينما يحوّل نظره إلى لوحة طبيعية، أو يتأمل مكانًا ما، مثل ذلك البيت الصغير المعزول، الذي يرمز إلى شهرزاد، الممثلة المنبوذة، والتي استسلمت لقدر العزلة والتهميش، وكأنه سجن إجباري، يصعب عليها الخروج منه.

بناهي هنا يتمرد، ويخاطر في كل مرة، ليصور فيلمًا جديدًا، ويبتكر حيَلًا لتهريبه. ما يجعل أفلامه ناجحة هو هذه الرغبة في خلق سينما بإمكانات متقشفة، معتمدة على ممثلين غير محترفين، وعلى أمكنة تلعب دورًا محوريًا، لتصبح كأنها شخصيات معبّرة، لا مجرد ديكورات صماء. كل زاوية تنطق بمعانٍ بليغة، تتفجر بالشعر، بالسحر، وقبل ذلك وبعده، بالبعد الإنساني.

رحلة سينمائية... تكريم للمعلم كياروستامي

تم إنتاج هذا الفيلم بإحساس فني جذاب للغاية، وإيقاع تشويقي مدهش، بحيث تصبح المشاهدة متعة من البداية إلى النهاية. نشعر بجماليات الشعر المتجسدة في القوالب الصورية، إذ يمزج المخرج الإيراني ببراعة بين الواقع والخيال، ويكشف التشوهات الاجتماعية، ويفضح سطوة المجتمع الذكوري المتسلط.

يمكننا أن نتلمّس تأثيرات المعلم الراحل عباس كياروستامي في الفيلم، خصوصًا في ولعه بالطرق الريفية. كأن بناهي يكرّم معلمه، ويؤكد على أساليبه، حيث سبق أن عمل مساعدًا له في العديد من الأفلام، التي صُوِّرت بعض مشاهدها خلف الزجاج الأمامي، وعلى الطرق الضيقة والمتعرِّجة في مقاطعات نائية.

يظهر بناهي في الفيلم كممثل، مجسّدًا شخصيته الحقيقية. في بداية الفيلم، يتصل بوالدته ليطمئنها بأنه لا يصوّر فيلمًا جديدًا، بل هو فقط في سفر مع صديقة في منطقة نائية، وقد ينقطع التواصل معها. هنا، كأنما يعلن أن ما سنراه ليس مجرد "صناعة سينمائية"، ولا خداعًا تقنيًا، بل تجربة حقيقية، ولذة اكتشاف، ورحلة روحية غير مخطَّطة لها، جاءت فقط لتلبية نداء إنساني.

فيلم تاكسي طهران للمخرج جعفر بناهي
السينما تتحدى المنع وتنتصر للمجتمع

أن تكون سينمائيًا، وتبحث عن فكرة سينمائية، يمكنك أن تجد عشرات الأفكار لو خرجت إلى مجتمعك، وراقبت الواقع من حولك، بدلًا من الاعتماد على الكتب والروايات وتقليد الآخرين. الروايات المكتوبة والمنشورة قد نُشرت، وكذلك الأفلام المصورة، لكن جعفر بناهي يفصح عن رؤيته السينمائية التي تحفر في الواقع، وتتفاعل معه فكريًا، روحيًا، وإنسانيًا، متحديًا الوسائل والعقبات.

فيلمه تاكسي طهران يضرب لنا مثلًا سينمائيًا، خاصة لمن لا يمتلك قدرة إنتاجية أو دعمًا، وكذلك لمن يعيشون في بلدان تحكمها رقابة قوية، كما هو الحال في بلداننا العربية مثلًا. الفن السينمائي ليس مجرد إعادة تدوير لما أصبح منشورًا ومذاعًا ومعروفًا، بل هو فنٌّ تجديديٌّ متجدِّد، يعتمد على الإبداع والابتكار، ويرتبط بحياة الناس، همومهم، وأحلامهم، وليس بيع الوهم والشعارات الكاذبة.

فيلم تاكسي طهران ليس وثائقيًا كما يبدو شكله، ولعل ظروف بناهي، الذي مُنع من السفر ومزاولة مهنته، جعلته يبتكر هذا الأسلوب بوضع كاميرات مثبتة داخل سيارة التاكسي التي يقودها.

اعتمد على سيناريو مدروس بدقة، حيث يوهمنا تارةً أن ما يحدث هو مجرد مصادفة وأحداث حياتية واقعية لم يتدخل فيها، ثم يبتسم حين يسأله أحد الركاب إن كان كل ذلك مخططًا له مسبقًا.

لكن الأهم أن الفيلم واضح الرؤية، يعرف المخرج فيه تمامًا ما يريد قوله، حيث يطرح قضايا مجتمعية شائكة، كعادته، وينحت شخصياته بأسلوب فني يجعلها نابضة بالحياة، لا مجرد شهادات وثائقية عابرة.

قضية السرقة

في بداية الفيلم، تدور نقاشات حادة حول السرقة، الاختلاس، والاحتيال، وهي ظواهر تزداد انتشارًا في ظل التدهور الاقتصادي والبطالة. الراكب الأول، الذي يجلس في المقعد الأمامي، يبدو متعصبًا، وينادي بضرورة إعدام السارق، حتى لو سرق شيئًا تافهًا، ليكون عبرة لغيره.

لكن المرأة، وهي معلمة تجلس في المقعد الخلفي، تعارض هذا الرأي، مؤكدة أن السرقة فعل غير مبرر، لكنها تدعو إلى فهم الظاهرة جذريًا. وتشير إلى أن مئات الإعدامات قد نُفذت لأفعال أقل من السرقة، ما يعني أن هناك من يستهين بحرمة الحياة، حيث

أصبحت إيران في المرتبة الثانية عالميًا بعد الصين في تنفيذ أحكام الإعدام، ومع ذلك لا تزال الجرائم والمخالفات قائمة.

هناك إشارات سياسية جريئة تأتي عبر نقاشات عابرة وسريعة، بينما تكون تدخلات بناهي محدودة جدًا. المفارقة أن الرجل الذي يدافع عن الإعدام يعترف لاحقًا بأنه نصّاب محترف، لكنه يدّعي أنه يمارس النشل بـ"أخلاق"، حيث لا يسرق الفقراء أو البسطاء، بل يسرق من لا يشعرون بما فقدوه ولا تضرهم خسارته.

هذه النقاشات تكشف تحولات المجتمع الإيراني، وتوسّع الهوة بين الفقراء والأغنياء، ما يعني غياب العدالة، وانهيار الطبقة الوسطى، وتراجع مبدأ التكافل الاجتماعي.

ميراث المرأة

تكثر الأفلام الإيرانية التي تناقش ميراث المرأة، وخاصة الزوجة التي لا تنجب طفلًا ذكرًا، حيث يطبق القانون الإسلامي قاعدة (للذكر مثل حظ الأنثيين)، كما هو الحال في أغلب الدول الإسلامية. لكن العرف الاجتماعي قد يلغي حتى هذه القسمة، أو يمنع تقسيم الإرث تمامًا، حيث يصبح الرجال أوصياء على النساء وفق قوانين عشائرية وأسرية، لا علاقة لها بالعدالة والرحمة.

يتوقف بناهي عند حادثة، حيث تصعد امرأة مع زوجها المصاب، الذي يطلب تصوير وصيته، ويوصي فيها بأن تظل زوجته في بيتها، طالبًا من عائلته وأشقائه أن يتركوها وشأنها، وألا يؤذوها بعد وفاته. يكرر وصيته مرارًا، وكأنه يشعر بأن نهايته قد اقتربت، ويخشى أن تُشرد زوجته بعد رحيله.

بعد وصولهما إلى الطوارئ، تظل المرأة قلقة بشأن الوصية، وتتصل عدة مرات ببناهي، متوسلة إليه ألا يضيّع التسجيل. بناهي يبتسم، وكأنه يستعرض قلقها، الذي هو قلق اجتماعي متجذر. فالشرع أعطى كل ذي حق حقه، لكن لا أحد يعترف بما تسلبه العادات والتقاليد والأعراف القبلية في الريف والحضر.

كلما طُرحت هذه القضايا، تأتي الاتهامات بـ"مخالفة الشرع" أو "العلمانية"، أو تُقابل بالرفض المطلق. هنا، يقدِّم بناهي هذه القضية عبر قصّة بسيطة، لكنّه يترك للمشاهد حرِّية التفكير وإكمال النقاش.

الثقافة الممنوعة

في القرن الحادي والعشرين، حيث التكنولوجيا قادرة على كسر الحواجز، لا يزال القمع الثقافي قائمًا في إيران ودول أخرى. رغم وجود صالات سينمائية ومؤسسات إنتاج وتوزيع، إلّا أنَّ بعض الأفلام لا يُسمح بتداولها، ما يدفع البعض إلى ممارسة مهنة نسخ الأفلام وتوزيعها بطرق غير قانونية، رغم المخاطر.

لا يبدو أن بناهي يؤيد هذه الممارسات، لكنه يطرحها كنقطة نقاش، حيث يرى ميدو، أحد باعة هذه الأشرطة، أنّه يخاطر بحياته من أجل خدمة الثقافة والفن. يطرح الفيلم سؤالًا محرجًا: هل هؤلاء المهرّبون هم مجرمون أم أبطال يدافعون عن حق الجمهور في المعرفة؟

كما يشير بناهي إلى أن السينما تظل عنصرًا أساسيًا في الثقافة، ورغم كل القيود، لا تزال هناك فئات من المجتمع الإيراني تعشقها. هناك بدائل، مثل الأفلام الدينية والتجارية، لكنها لا تلبّي ذوق الجميع، ما يدفع البعض إلى البحث عن أعمال أكثر جرأة، وأكثر قدرة على تصوير الواقع.

البحث عن ماهية السينما

يطرح الفيلم أسئلة عميقة حول السينما، وكيفية صناعتها، حيث نجد الطفلة، ابنة أخ بناهي، تستعرض قوانين تصوير فيلم مدرسي، التي تشبه القوانين العامة للرقابة. من خلال حواراتها، تُثار أسئلة كبيرة حول الحقائق في الواقع، وأيٌّ منها يجوز تصويرها وعرضها، وأيٌّ منها يُمنع الحديث عنه.

لا توجد تفسيرات مقنعة حول سبب منع تصوير وعرض بعض القضايا الحية، التي تتضخم مع مرور الزمن، لكن لا مجال لتسليط الضوء عليها. هنا، يؤكد بناهي مرة أخرى أن السينما ليست مجرد وسيلة تسلية، بل أداة لكشف المسكوت عنه، وإيصال صوت الذين لا يستطيعون الحديث.

كيف تصنع فيلمك؟

يناقش جعفر بناهي في هذا الفيلم أحد طلبة الفن، الذي يعكف على القراءة ومشاهدة تجارب سابقة، لعله يجد فكرة لفيلمه الأول. يبتسم بناهي، لكنه لا يرد على أسئلة الطالب، ويرفض أن ينصحه، مكتفيًا بالتعبير عن رأيه بأن الأفكار الجديدة تُستمد من الواقع المعاش.

يدلل بناهي على ذلك عمليًا، حيث ترد الطفلة في الفيلم على هذا السؤال بطريقتها الخاصة، إذ تكتشف قصة مثيرة لجارتها الشابة، التي عشقت شابًا أفغانيًا، لكن عائلتها رفضته. ومع ذلك، يخاطر الشاب بالمجيء لرؤيتها، معرضًا نفسه للأذى بسبب هذا العشق، وكذلك الفتاة.

كما تصوّر لنا هذه الطفلة فيلمًا كاملًا، تختار بطله وتتمناه أن يكون مثالًا للمثالية. تصور طفلًا مشرّدًا يجمع النفايات، ويلتقط ورقة نقدية تسقط من عريس أثناء زفافه. يأخذها الطفل، لكن العروس تناديه وتطلب منه أن يعيد المال لصاحبه. يحاول أن يشرح لها حاجته إلى المال، مؤكدًا أن قيمته لا تعني شيئًا لهؤلاء الأثرياء، لكنها ترفض منطقه، وتصر على فلسفتها بأن البطل يجب أن يكون مثالًا للأخلاق. يخيب أملها حين يتراجع عن المثالية لصالح الحاجة، فهو اليتيم الفقير الذي يعيش في الشارع، ولا يحتاج إلى أن يكون بطلًا، بل يحتاج إلى البقاء على قيد الحياة.

عادات فارسية قديمة ... شعبٌ متمسك بثقافته

يسلط بناهي الضوء على عادات فارسية قديمة، حيث تؤمن بعض النساء بأن تربية سمكة زينة صغيرة لمدة عام، مأخوذة من بحيرة مقدسة، قد تجلب لهن الحياة، ثم يُعاد إطلاقها في البحيرة من جديد. المجتمع الإيراني لا يزال يمارس معتقداته الفارسية القديمة، ولم يتخلَّ عن ثقافته وحضارته. إنه من أكثر المجتمعات حساسية تجاه المقدسات، الروحانيات، والمعتقدات.

ولا عيب في ذلك، أن يكون هذا الشعب محبًا للحياة، يخاف الموت، ويتمسك بالأمل. فهو ليس كما تصوره لنا بعض الأفلام الغربية والأمريكية، التي تشوه صورة شعوب الشرق، كما أنه ليس كما تصوره الماكينة الإعلامية الرسمية، التي تقدّمه في صورة الشعب المطيع لسلطته، المؤمن بثورته، المقدّس لرموزه، المستعد لخوض مئات الحروب في سبيل بقائهم وديمومتهم.

لغة سينمائية بليغة... رغم قلة الإمكانيات

حرص بناهي على تقديم فيلمه بلغة سينمائية بليغة، فنيًا وفكريًا، معيدًا التأكيد على قضايا الجيل الجديد، وعارضًا بانوراما للواقع، الذي يزداد تعقيدًا يومًا بعد يوم. كل كادر في الفيلم له حساباته،

وقد فاز هذا العمل بعدة جوائز في مهرجانات دولية، ويُعدُّ من الأفلام المهمة في مسيرة بناهي السينمائية، التي تواصل التطور والتجدد، رغم قلة الإمكانيات.

مثل هذه النوعية من السينما الإبداعية تحتاج منا إلى مزيد من التأمل، لما تحمله من رسائل مفخخة في وجه قسوة السلطة. وقد اعتمد بناهي على مجابهة ناعمة، لكنها شديدة التأثير.

كل شخصية في الفيلم ظهرت وكأنها اكتملت، وحظيت بوقتها الكامل لتحكي قصتها، دون اعتماد المخرج على حكاية ذات بداية وذروة وحل تقليدي. ومع ذلك، في كل حكاية توفرت العناصر الدرامية.

التحدي الأكبر في هذا الفيلم كان الزمن. رغم وجود مونتاج وسيناريو سابق، إلا أن التصوير جرى بأسلوب طبيعي للغاية، كما لو أنه يحدث بشكل مباشر. العمل مع ممثلين غير محترفين أو غير معروفين ليس أمرًا سهلًا، لكن بناهي استطاع أن يجعله يبدو كذلك.

وبغض النظر عن أي ملاحظات، فإن هذا الفيلم يستحق المشاهدة، كما يستحق كل الجوائز التي حصدها، وسيظل عملًا طازجًا، مبهجًا، وذا تأثير عميق.

فيلم تقاطع إسطنبول لمصطفى كيائي
صرخة إلى الله لمساعدة الشعب الإيراني
في الخروج من مصائبه المتتالية

فيلم تقاطع إسطنبول (جهارراه استانبول)، إنتاج عام 2017، من بطولة بهرام رادان، محسن كيايي، سحر دولتشاهي، ماهور الوند، رعنا آزادي ور، مهدي باكدل، سعيد جنكيزيان، بوريا رحيمي سام، بابك بهشاد، خسرو أحمدي، تينو صالحي، حسين أميدي، مسعود كرامتي، وآخرين.

تدور حكاية الفيلم حول الشابة لادن، التي ترفض الزواج من ابن عمها، إذ تحب شخصًا آخر، لكن والدها يضربها، مما يضطرها إلى الهرب. يخفيها خطيبها في ورشة بمبنى بلاسكو التجاري الشهير، الواقع عند تقاطع إسطنبول في العاصمة طهران، لكنه يتعرض لحريق هائل، ينهار على إثره، متسببًا في خسائر فادحة، بين المواطنين ورجال الإطفاء.

يربط كيائي بين مأساة لادن الهاربة من والدها، وخطيبها بهمن، الذي أثقلته الديون، فبدأ التفكير في الهروب والهجرة إلى اليونان عبر تركيا، عن طريق التهريب داخل صهريج الحليب.

أزمة اقتصادية تحكم مصائر الشخصيات

فرنغيس، زوجة بهمن الحامل، تشعر أنها في جحيم، فحياة زوجها مهددة بسبب الديون، كما أن محاولة الهرب بتلك الطريقة قد تكلفه حياته. عندما تعلم أنه في قبو مبنى بلاسكو، تندم على منعه من الفرار. كذلك، يندم والد لادن، متحسرًا على ما اقترفت يداه بحق ابنته.

لكن نكتشف أن لادن، وخطيبها، وبهمن، قد خرجوا من المبنى قبل انهياره، وفضّلوا إيهام الجميع بأنهم ما زالوا تحت الأنقاض.

تمكن المخرج مصطفى كيائي، بمهارة فنية، من الزج بنا في دهاليز القلق النفسي لشخصياته، كما استقرأ بعض الهموم المجتمعية، متطرقًا إلى الأزمة الاقتصادية، وتأثيراتها العميقة على ملايين الإيرانيين، إذ حوّلت حياتهم إلى جحيم، وكبّلت أحلامهم وأمانيهم.

والد لادن ليس شريرًا ولا مستبدًا، لكنه كان يريد أن يطمئن عليها، في كنف زوج لا يعاني من الفقر والبطالة. إنها رغبة أبٍ يرى في

المال أمانًا لابنته، حتى لا تواجه مصير أختها الكبرى، التي تزوجت من تحب، لكنها تعاني في حياتها بسبب الفقر. يدفعها ذلك إلى تحمّل عواقب يأس زوجها، الذي صار يلقي بنفسه أمام السيارات، في محاولة لكسب التعويض المالي عن كل حادث.

سينما واقعية برؤية اجتماعية عميقة

كما هو معلوم، تتألق السينما الإيرانية محليًا وعالميًا، بسبب نزعتها الواقعية، التي ترتكز على حكايات بسيطة، وشخصيات قليلة، دون تعقيدات كثيرة أو تشابكات فرعية.

هنا، نجد بهمن يحلم بالهروب لتحسين حياته المعقدة، نراه يتدرب على الغطس، لكنه لا يستطيع تحمّل الغرق لنصف دقيقة، ومع ذلك، يصر على المجازفة. يعد زوجته بأن الهجرة إلى اليونان تعني الوصول إلى "الجنة"، حيث لا ديون، ولا فقر، وحياة كريمة، وربما تولد ابنتهما هناك، ليكون مستقبلها أفضل.

حلم بهمن ليس فرديًا، بل هو حلم الملايين من الشباب الإيراني، الذين طحنهم الفقر، وشلتهم البطالة، فلم يعودوا يرون مستقبلهم في إيران.

أما خطيب لادن، الذي يعمل لدى أحد التجار، فهو يعكس خيبة مجتمعية أخرى: عدم ثقة الإيرانيين في منتجهم الوطني. ما يدفع التجار إلى تزوير ملصقات المنتجات، لإيهام المشترين بأنها مستوردة من تركيا أو دول أخرى، إذ يفضل الناس السلع الأجنبية، كما تهرب الأغلبية إلى المنتجات الصينية الرخيصة.

تناقضات عدة يرصدها الفيلم بذكاء، كاشفًا عن قضايا وإشكاليات خطيرة، بأسلوب سلس ومثير.

سلّط المخرج الضوء على حريق مبنى بلاسكو الشهير، منتقدًا سوء إدارة الأزمات، ممَّا تسبب في موت العشرات، من بينهم رجال الإطفاء. كان مشهد صرخة قائد الإطفاء من أكثر المشاهد تأثيرًا وقوة، حيث كاد أن يضرب أحد المسؤولين، الذي أشار إلى أن سبب الخسائر هو التخبط وسوء تقدير عدة مسؤولين لم يكونوا في الميدان، ومع ذلك اجتهدوا بتوجيهات خاطئة وغير عملية.

كان القائد يسعى لإنقاذ كل من في المبنى، بينما ركزت بعض الأوامر على إطفاء الحريق، دون الأخذ في الحسبان خطر انهيار المبنى. شعر قائد الإطفاء بالحزن، وصرخ: "رباه!"، وكأنه يعبّر عن حاجة بلاده إلى نظرة خاصة من الله، ليساعد شعبه على الخروج من أزماته ومصائبه المتتالية.

يصرخ بهمن أيضًا، مطالبًا الله أن يفعل شيئًا، وينظر إلى حاله. يعاتبه صديقه، وينهره بألا يكفر، فيرد عليه: "أنا أشتكي لله.

القنوط والتشبث بأي حلم يدفع بهمن وصديقه إلى الوقوع في محنة المقامرة، حيث يخسران أموال المحل الذي يعمل فيه خطيب لادن.

يسرق بهمن أموال المقامر ويهرب مع صديقه.

تسير الأحداث وفق منعطفات درامية تصاعدية مشوّقة، لكنها لا تتخلَّى عن العمق، والغوص في دواخل الشخصيات.

يقدّم الفيلم نماذج عدة من الواقع، دون مبالغة، بكل ألمه وقسوته. هذه الأخطاء الفردية ليست سوى نتيجة حتمية للضغوطات القاسية. جميع الشخصيات تسعى للحصول على القليل من الحياة الهادئة، دون مبالغة في أحلامها، أو طلب المستحيل، ومع ذلك، تظل هذه الطموحات صعبة المنال.

لادن كأنها تؤدِّب والدها، حيث تتركه يتحسر، ويظن أنها تحت الأنقاض. بهمن يصرخ بأن لا فرق بين وضعهم الحالي ووجودهم تحت الرّماد، بل ربما لو ماتوا، لصلى الناس من أجلهم، لكن أحدًا لا يقبل لهم العذر في تأخير الديون.

تمنّت أخت لادن لو أنها ضمت أختها بدلًا من الصراخ، وليتها فهمت أنّها عاشقة. أما الأب، فلم يعترف صراحة بخطئه، وظل يبكي ويتألم، وكأننا أمام مجتمع أبوي متسلِّط، يواجه متغيّرات جيل جديد، يستطيع أن يعلن عشقه، ويخطِّط لحياته، ويبحث عن سعادته. إن التدخُّلات العائلية والتسلُّط الأبوي لم يعودا مناسبين لهذا الجيل الشاب، المتلهِّف للحياة، الحب، العشق، ومعرفة العالم.

تحمل الأفلام الإيرانية الجيدة الكثير من التحليل والتأويل، حيث تتحول مفرداتها إلى دلالات تثير العديد من الأسئلة. ونادرًا ما نسمع من مخرجي هذه الأفلام حديثًا عن هذه الدلالات، كونها ليست بالضرورة صناعة متعمدة، بل بعضها يأتي نتيجة رؤى نقدية، خاصة من النقاد في الغرب. هذه الأفلام أشبه بلوحات فنية، قد لا يدرك الفنان أن لوحاته سوف تثير ضجيجًا نقديًا، فالفنان الحقيقي لا يعدّ ويصنع الدلالات عمدًا. بالتأكيد، تظهر بعض الدلالات من خلال بنية السيناريو الجيد.

في هذا الفيلم، كانت بنية السيناريو أكثر من جيدة. كذلك، خلق الكادر التمثيلي نافذة لملامسة دواخل الشخصيات، بينما تابعت الكاميرا تحركاتها، تأملاتها، وتقلباتها في الزمكان، بتفاعل دقيق.

يواجه الشعب الإيراني عشرات الكوارث الطبيعية، وقد مرّ بحرب قاسية مع العراق، وهو محاصر اقتصاديًا، ويعاني من مشاكل كغيره من الشعوب. نجد بعض الأفلام الأمريكية والغربية تفتقر إلى رؤية حقيقية لفهم هذا الشعب، لكن لحسن الحظ، هناك سينما إيرانية مستقلة قوية، تعبر عن الواقع، وتتشابك معه بأساليب فنية مختلفة. إنها سينما تحاول تصوير الإنسان، معاناته اليومية، وأحلامه، متوغلة في أعماق النفس الإنسانية، محللة ما يصيبها من هزات، شك، ألم، واضطراب. إنها تقول: "لسنا أسمى البشر، ولا أنقى البشر، لكننا لسنا أيضًا أشرار البشر."

لقطة النهاية... صراع مع القدر

تعيدنا نهاية الفيلم إلى بدايته. تتأمل الكاميرا سطح الحليب داخل الصهريج، تمرّ الثواني بطيئة ومقلقة، نتمنى ونصلي ألا تظهر فقاعة هواء واحدة من عمقه. نكاد نفرح لهذه الشخصيات الهاربة إلى حلمها، لكن في الثانية الأخيرة، تظهر فقاعة، ولا ندري: هل شاهدها المفتش على الحدود أم لا؟

لا نهاية للحلم، ولا يمكن أن تقف عجلة التغيير. جيل الشباب يريد من يفهمه، يتحاور معه، ويطلق سراحه من القيود الأبوية والسلطوية القاسية. نشعر أن الشخصيات تصارع قدرها وواقعها،

وتسعى لتجاوز الخوف، وهامش الحياة البائس. إنها تعترف بأنها ليست كاملة، ولا خارقة، ولا مثالية، بل تسعى فقط إلى بعض السعادة، وتخوض تجارب الحب، العشق، والانكسارات.

فيلم "صمت رنا" للمخرج بهزاد رفيعي
أحلام طفولية ونزعة لحب الطبيعة

تتجاوز الأفلام الإيرانية الجيدة سلبيات عدة، خاصة أنها لا تعتمد على حبكات معقدة أو شخصيات كثيرة، ونادرًا ما نجد بطولة مطلقة لشخصية واحدة. كما أن الأحداث قد تكون بسيطة، وتنطلق من حكاية مدهشة. فيلم صمت رنا (2015) للمخرج بهزاد رفيعي، يمكن أن تنطبق عليه مواصفات الدهشة، وبغض النظر عن تصنيفه ضمن سينما الطفولة أو أي تصنيف آخر، فهذا لا يقلل من قيمته.

تتمحور الحكاية حول الطفلة رنا، التي تحب دجاجتها كاكي، وتربيها، وتخاف عليها من ابن آوى، الذي يداهم حظائر القرية. تفقد رنا دجاجتها، وتُصاب بصدمة نفسية تجعلها تفقد القدرة على الكلام. يحاول أخوها رحمان وصديقه العثور على بيضات كاكي، لعل ذلك يعيد الفرح للصغيرة رنا.

بالمقابل، نرى مجموعة من الصيادين يمارسون صيد الطيور البرية بشكل غير شرعي، ولا يكترثون بتدمير الطبيعة وقتلها من أجل

المال، ولا يمتلكون الشعور بحب الطيور مثل أطفال القرية. من خلال أحداث هذا الفيلم، الذي تدور تفاصيله في جغرافيا ريفية بسيطة، نكاد نلامس حياة سكان الريف وبساطتهم. كما يسند الفيلم البطولة لهؤلاء الأطفال، الذين يأخذوننا معهم إلى عالم الحلم والنقاء الطفولي.

يُعدّ هذا الفيلم التجربة الإخراجية الأولى للمخرج الإيراني بهزاد رفيعي، الذي سبق أن عمل كمساعد للمخرج المتميّز مجيد مجيدي في العديد من أفلامه، وأهمها محمد، شجرة الصفصاف، وصبغة الله. لعلّنا نجد تأثر رفيعي بسينما مجيدي، خاصة في تناوله فئة بسيطة تعيش في قرية ريفية، وسط الطبيعة، حيث المستنقعات والطيور وهمسات البرية. كل هذه العناصر صيغت في سيمفونية وأهزوجة تضرب على أوتار الدهشة، متخذة أساليب تصويرية تميل إلى العفوية، ودون مبالغات. بالتأكيد، سينما مجيدي يتفجر منها الشعر بسحره الخلّاق، ولسنا هنا للمقارنة، لكن الخطوة الأولى لـ بهزاد رفيعي تستحق التقدير.

منذ اللحظة الأولى في بداية الفيلم، نرى هلع القرويات، ودق الأواني لطرد ابن آوى، سارق الدجاج. يبدو قلق رنا على دجاجتها، مما يجعلها تأخذها وتخفيها في حقيبة المدرسة، لكن سرعان ما

ينكشف أمرها، وتواجه تعنيف المعلم. تتضح علاقة رنا بـ كاكي، التي تنتمي إلى نوع نادر، وقد باضت سبع بيضات، فقامت رنا بتلوينها، حيث تحلم بأن ترقد كاكي على بيضها. لكن كاكي تبدو خائفة، وليس لها شهية للأكل، مما يدفع رنا إلى أخذها إلى البيطري في القرية، وتفرح عندما يخبرها بأن دجاجتها بخير.

يبدأ الأطفال ببناء بيت لـ كاكي، لكن الصدمة تأتي في اليوم التالي، حيث تختفي الدجاجة، وتبيع الأم بيضها. تصاب رنا بالحزن، ثم تفقد القدرة على الكلام بسبب الصدمة النفسية، وليس بسبب مرض عضوي.

تظهر الأم أكثر حساسية وقربًا من رنا، وكذلك أخوها رحمان (12 عامًا) وصديقه، حيث يجدان أن الحل يكمن في الحصول على بيضات كاكي بأي ثمن. ومن هنا تبدأ المغامرة والبحث في عدة قرى قريبة. كما يظهر فريدون، المراهق الذي سرق كاكي، ويعمل مع الصيادين القادمين من خارج القرية، بمعنى أن الشر يأتي من الخارج. هذه البيئة النقية لا يوجد فيها سوى الصفاء، وما يفعله فريدون هو مجرد طيش شباب. سنرى في نهاية الفيلم عودته إلى رشده، حيث يعيد كاكي، مما يجعل النهاية مفرحة بشفاء رنا.

تتفجر الكثير من الدلالات، والتي قد تأتي بعضها بعفوية، خاصة من خلال وجه رنا، وتحركاتها، وحديثها. كما أن حضور الطبيعة يبدو كأنها تشارك في الأحداث، وليس مجرد ديكور أو خلفية. يركض الأطفال في الطين والوحل، وهم في شراكة لعب مع محيطهم، حيث تصبح كل الأماكن ناطقة ومعبرة. ومن هذا الفضاء، تُعزف المؤثرات الصوتية من مصادر حية، فتخلق لحنًا جميلًا، مما جعل المخرج يستغني عن المؤثرات المصنوعة والموسيقى، لأن كل مشهد يفوح بصوت الطبيعة.

تتوفر عناصر التشويق من خلال مفارقات درامية بسيطة، في رحلة البحث عن السبع بيضات، التي باعتها الأم لبائع البيض، وهو بدوره باع بعضها لعدة أطراف. كلما وصل الصبيان إلى بيضة، يحدث أن تُكسر، وتظل بيضتان فقط محبوسة في محل أحدهم المغلق. يكاد الحلم يتبخر، ويصبح مستحيلًا، مما يعني بقاء رنا صامتة.

بعيدًا عن زخرفة وتهويلات السينما التجارية، ما يحدث هنا هو جزء من حياة هؤلاء الفقراء البسطاء، الذين يشعر بعضهم ببعض عند الشدائد. هنا، موازنات روحية تنطلق من فهم الإنسان، وتحاول أن تعيده إلى الحلم الطفولي البسيط، حب الطبيعة، وتقديرها.

السينما هنا كأداة لفهم المجتمع، بما فيه من تناقضات، حلم، وألم. عزَّز المخرج الفيلم بممثِّلين غير محترفين، كما يبدو. رنا، الأطفال، فريدون، الأم، جدة فريدون، وبقية الشخصيات، ظهروا بعفوية صادقة. كل ضحكة، دمعة، وحركة، خلقت لوحات متعددة الجماليات، وكانت الحوارات قصيرة ومعبرة، دون اللجوء إلى تعقيدات في الفعل أو الكلام. يُضاف إلى ذلك دهشة الأماكن، حيث كانت الكاميرا ديناميكية، ترصد، تشارك، وتحسّ بوجوه الشخصيات، بانفعالاتها، قلقها، وفرحها.

الكوميديا العفوية... بين البساطة والتهريج

نقطة مهمة أخيرة، هي أن الكوميديا والضحك من العناصر الجيدة في السينما، وهي فن بحد ذاته، لا يقلل من مستوى الفيلم، إلا إذا كانت مجرد قفشات مستهلكة تحطّ من قيمة الإنسان، وتسخر منه. نجد في الفيلم مواقف مضحكة، مثل الطفل السمين الذي يشارك رحمان في الرحلة، حيث تأتي الكوميديا ببساطة وعفوية، بعيدًا عن الصناعة المتكلفة، ودون أن تنتقص من قيمة الشخصية.

هذه المعادلات نكاد نفتقدها في أغلب الأفلام العربية، خاصة بعد التسعينيات، حيث غلبت الوقاحة والفوضى على حساب الكوميديا العفوية الإنسانية.

فيلم "المحطة المهجورة"
للمخرج علي رضا رئيسيان
أسئلة شائكة تتجاوز بساطة الحكاية
وتأطيرات شعرية مدهشة

فيلم إيستكاه متروك أو المحطة المهجورة (2001)، للمخرج علي رضا رئيسيان، وبطولة ليلى حاتمي، من الأفلام المدهشة، تميَّز بجماليات خاصة تستحق التأمل. يصور الفيلم قرية صحراوية إيرانية معزولة، يسكنها النساء والأطفال، إذ يتركها الرجال والشباب للعمل في المدن الكبرى. وحده المعلم فليح الله بقي في القرية لتعليم الأطفال. وحدها المصادفة تقود مهتاب إلى استكشاف هذا العالم المعزول، الذي يبدو صغيرًا، لكنه يحمل الكثير من الحكايات، بعضها عرفناه، وهناك شخصيات لم نعرفها بشكل كامل.

تكون مهتاب مع زوجها في السيارة، في طريق صحراوي فرعي للذهاب إلى مشهد، فتتعطَّل السيارة، مما يستدعي البحث عن ميكانيكي. وهنا يصل محمود إلى قرية صغيرة، ويعثر على فليح الله، الذي لديه خبرة في التصليح. تضطر مهتاب للذهاب إلى

القرية، ورعاية الأطفال في المدرسة. خلال عدة ساعات، تتعايش مهتاب مع هذا المجتمع البسيط والمعزول، وتخوض تجربة جديدة ومختلفة، تبدأ بالتخوف، ثم المعرفة، وتنتهي بعلاقة أقرب إلى المحبة المتبادلة مع الأطفال.

مهتاب، التي تجسد شخصيتها الممثلة الجميلة ليلى حاتمي، تحلم بالإنجاب، وسبق أن فقدت حملها مرتين، وهي حامل للمرة الثالثة. لذلك تخوض رحلة شاقة إلى مشهد لتقديم النذر. أما محمود، الزوج، الذي يؤدي دوره نظام منوچهري، فهو مصور فوتوغرافي، يبدو أنه يخوض الرحلة لإرضاء زوجته، ويستثمرها لالتقاط بعض الصور للأشجار والأماكن الغريبة. السيناريو كتبه عباس كياروستامي وكمبوديا باروفي، ونرى ملامح سينما كياروستامي واضحة، حيث الطريق الذي سيقودنا إلى الحكاية. وجهات نظر محمود ترسم معالم هذا الطريق الصحراوي، وتصبح نوافذ السيارة هي الأطر للقطات كياروستامية بامتياز.

المشكلة الحقيقية لـ مهتاب أنها ربما لم تفهم نفسها، ولم يفهمها زوجها، رغم وجود روابط الحب بينهما. يصرّح لها بأنه يجدها أجمل وهي نائمة وصامتة، وقد يختلق الأعذار للآخرين، خاصة الجيران، ويرى أن زوجته هي من لا تفهمهم. نحن أمام حكاية

بسيطة جدًا، ولا شيء يحدث في البداية، بل يكاد لا يحدث شيء طوال الفيلم، لكن ثمة ومضات وفلاشات تشبه ضوء الكاميرا الفوتوغرافية، ترصد حياة نساء وأطفال القرية البسطاء، حيث نتعرف على أسماء بعضهم، والأشياء التي يحلمون بها، وكذلك التي يخافون منها. كما أن هناك رحلة داخلية صامتة في نفس مهتاب ودواخلها، فتخرج من التجربة أكثر ثقة ومعرفة بذاتها، ولعلها تخلصت من بعض مخاوفها.

يحتوي الفيلم على العديد من العناصر والميزات الرئيسية في "السينما الإيرانية الحديثة"، بما في ذلك ميله إلى الشعرية. بالإضافة إلى ذلك، هناك عناصر أخرى، مثل استخدام ممثلين غير مشهورين، وكذلك غير محترفين، باستثناء ليلى حاتمي. يسيطر الغموض على أغلب الشخصيات، ونكاد لا نستطيع أن ندّعي أننا وصلنا إلى معرفة أي شخصية بشكل كامل. الحوار المفتوح ينتقل بنا في عدة مواضيع، دون أن يشبعها إلى النهاية، وكأن كل شخصية تدّعي الصدق المطلق. لكن الأطفال أكثر صدقًا وعفوية، ويبدو أنهم يعرفون بعضهم بعضًا، ويدركون أماكن وشخصيات من هم أكبر منهم سنًا. الأطفال هم من يقودون مهتاب من ساحة القرية المحدودة إلى المحطة المهجورة، حيث تُطرح بعض الأسئلة التي يمكن تأويلها إلى معانٍ متعدِّدة. مثلًا، سؤال

الطفل المولع بالقطارات، الذي يسأل: أين تنتهي رحلة القطار؟ لم يكتفِ بالسؤال، بل خاض التجربة، وتعلّق بأحد القطارات، لكنهم أمسكوا به في محطة قريبة، وأعادوه إلى القرية، وهو مصمّم على تكرار المغامرة ليكسب المعرفة.

أبدعت ليلى حاتمي في هذا الدور الصعب نوعًا ما، كون من يشاركها اللعب هم هؤلاء الصغار أو نساء القرية البسيطات. وهي في بيئة ريفية متواضعة، وقد حاولت ألا تكون مجرد شبح هائم، بل أخذتنا معها إلى العمق الجمالي لهذا المحيط، وكذلك لما يدور بداخلها من خوف. في مشهد الماعز التي تعاني ألم المخاض، تسأل مهتاب ببراءة طفولية: هل هي تتألم؟ تكاد تبكي عند خروج مولود الماعز ميتًا. لم تكن تظن أنها ستخوض تجربة أشبه بتجربة الأم، لعدة أطفال لهم مشاكلهم وأحلامهم ومخاوفهم الخاصة. يبدو هذا الموقف أشبه بالامتحان الحقيقي، ونرى في نهاية الفيلم مدى تعلق الأطفال بها، وركضهم المستمر وراء السيارة. هي أيضًا، عبر نظراتها في مرآة السيارة، ظلت تتابعهم، وتشفق عليهم من الغبار، وتقول لهم إن طريقها طويل، وعليها أن ترحل.

محمود، المصور، هو مثال صارخ على الرجل الإيراني الحديث. يتحدث عن فن التصوير الفوتوغرافي باعتباره فنًا يلتقط لحظة

الإحساس، ويرى أن هناك أشياء نراها جميلة، لكنها قد لا تصلح للتصوير. يبدو بارعًا كمصور، لكنه لا يستطيع حتى التعامل مع بعض مشاكله الصغيرة. في المقابل، يجد نفسه في مواجهة مع المعلم الريفي فليح الله، متعدد المواهب، الذي يظل في هذا المكان ليقدم الدعم للنساء والأطفال في ظروف قاسية. هنا، العمل لا يعني الربح المادي، بل هو رؤية قد لا يفهمها سكان المدن والعواصم. في هذه المجتمعات الريفية المعزولة، توجد لغة أخرى، وفلسفة تنزع إلى الروحانية، وليس لغة الأرقام والمصالح والربح والعرض والطلب.

شعرية الصورة... والسؤال المفتوح

إن التأطير الجميل والذكي، واقتناص اللحظة للشخصيات خلال تقلباتها في الأمكنة، أعطى قوة جمالية في الشكل، مثال لهذا سنرى ضوء الشمس المسلط على ساحة القرية والذي لا مهرب منه، حتى في الأماكن المغلقة والضيقة جدًا، الشخصيات تكاد تنتهز أي فرصة للخروج إلى الفضاء الخارجي. ما تراه مهتاب يبدو واقعيًا، لكنه يحتمل تأويلات دلالية تتجاوز واقعيته. في القرية، ترى الطفلة المعاقة، فتجلس لمحاورتها. ترى المرأة الحامل، التي تعمل عملًا شاقًا، وتفقد وعيها بسبب الإعياء. ترى مخاض الماعز، وولادتها العسيرة، حيث يكون مولودها ميتًا. ترى عربات القطار المهجورة،

التي أصابها الخراب. جزئيات عديدة، من أول الفيلم إلى آخره، يمكن أن يكون تفسيرها مثيرًا للجدل عندما نجمعها مع شخصية مهتاب، كما يمكن أن تحمل دلالات اجتماعية وسياسية، كأننا أمام قصيدة غامضة، مهشمة، وصورها المبعثرة تثير الأسئلة، بدلًا من أن تقدم إجابات واضحة.

سينما التأمل والدهشة

روعة مثل هذه الأفلام تكمن في قوة الصورة. فإذا شاهدنا الأحداث الصغيرة المبعثرة بواقعيتها ضمن السياق الحكائي، قد يبدو لنا أن لا شيء يحدث. لكن عندما نتأملها، ونمزجها مع الحوارات والحالة النفسية للشخصيات، وما يمليه المكان من حضور، نجد أنفسنا أمام سينما شعرية في أبهى تجلياتها، حيث تتفجر الكثير الأسئلة الشائكة والمقلقة.

فيلم "جزارون بأقنعة ملائكة"
للمخرج سهيل سليمي
وحشية وفضائح الجيش الأمريكي في أفغانستان

يبدو أن النقد السينمائي العربي يمارس الكثير من التضليل، أو أن هناك سذاجة حد البلاهة. ما إن يرى بعض النقاد فيلمًا أمريكيًا أو غربيًا يسلط الضوء على الحرب في أفغانستان أو العراق، ويحتوي على مشهد إنساني أو لحظة تعاطف من جندي أمريكي أو أحد قوات التحالف، حتى تنهال كتابات المدح. كثيرة هي الأفلام التي أُنتجت من هذا النوع، وبعضها كشف حالات قتل لمدنيين أبرياء على يد جنود أمريكيين، حيث يكون القتل بسبب الخوف أو في حالة مرتبكة، ويُصور كأنه "خطأ بشري" أو مجرد دفاع عن النفس. نشاهد ألم وندم الجندي المرتبك أو القاسي في موقف مذهل وخطير، وقد حصلت بعض هذه الأفلام على جوائز عالمية، وذاع صيتها، ووُصفت بـ"المنصفة"، لأنها "كشفت" بعض الأخطاء غير المقصودة أو الناجمة عن مواقف فردية يتم محاسبتها لاحقًا.

أما فيلم جزارون بأقنعة ملائكة (فرشتكان قصاب)، الذي أُنتج عام 2012 للمخرج الإيراني سهيل سليمي، فلن نجد عنه أي مادة نقدية

عربية أو قراءة سينمائية،. يصوّر هذا الفيلم فظاعة الوحشية، وليس مجرد أخطاء فردية أو حتى قسوة، وكان أول تجربة روائية طويلة للمخرج سليمي. ركز البعض على أنه فيلم "ضد الصهيونية"، ويكشف دورها الخفي وما جنته من مصالح، لكنني أراه فيلمًا جيدًا رغم بعض الأخطاء الإخراجية، التي قد تكون بسبب قلة الإمكانيات. مثل هذه السيناريوهات من المستحيل أن تجد دعمًا من مؤسسات صناديق الدعم السينمائي، أو أن يتحمس لها منتج غربي.

كشف المخرج في إحدى المقابلات أنه كتب قصة بعنوان الصفحة الأخيرة، التي تتناول كارثة مدرسية هوجمت، كما رأينا في الفيلم، من قبل القوات الأمريكية، بناءً على تقارير زعمت وجود مجموعة إرهابية مختبئة فيها. تختفي معلمة الفصل وبعض التلاميذ، ويمزج المخرج هذه القصة مع بعض الأخبار عن وقوع انتهاكات، ومنع بعض الوحدات الأمريكية وصول الصحافة إلى أماكن عامة ومدارس شهدت تفجيرات، حيث تُطمس معالم الأمكنة دون فتح تحقيقات.

بذل المخرج خمس سنوات بحثًا عن منتج، وتم تصوير الفيلم على الحدود الإيرانية الأفغانية. قضية تهريب الأعضاء البشرية من

أماكن الكوارث والدول الفاشلة بسبب الحروب والصراعات تُنفذها عصابات مافيا، ونادرًا ما يتم فضحها. هذه من القضايا التي تنطوي على مخاطرة كبيرة، خاصة عندما تشير إلى مؤسسات بعينها، وبالتأكيد هناك صعوبات كثيرة في كشف مثل هذه الملفات، وخطورة على حياة من يحاول كشف هذه الأسرار الخفية.

يحتوي الفيلم على العديد من القضايا، وأهمها حقيقة أحداث 11 سبتمبر، التي يتم التلميح إليها من خلال نقاشات تدور طوال الفيلم. نشاهد بعض أفراد القوات الأمريكية يتذكرون هذا الحدث، كما نرى الجندية كيسي تعتذر لابنها عن عدم حضورها ذكرى مقتل زوجها في الحادثة المرعبة، وهي تشعر أنها تؤدي واجبها في "تطهير" هذا البلد من الإرهاب. ثم تنطلق فصيلتها لتدمير مدرسة، وبعد ذلك نكتشف أن المجموعة متورطة في سرقة أعضاء الجرحى. تعترض كيسي على ذلك، لكنها تُعامل بعنف، ويبدو أن المخرج أراد تصوير صورة مصغرة عن حادث 11 سبتمبر، لكنه نقله إلى أفغانستان. تظهر هذه الوحشية وكأنها مجرد خبر صغير يُذاع عن مدرسة تعرضت لهجوم إرهابي، وجرى تفجيرها بمن فيها، وحدثت خسائر في صفوف الجنود الأمريكيين، الذين سارعوا بعد ذلك لتقديم "المساعدة"!

كانت شخصية فرهاد مبنية بشكل جيد. إنه الزوج الأفغاني الذي يتقن الإنجليزية، ويعمل مع منظمة دولية للسلام. كان يمكن أن تكون شخصيته أكثر ديناميكية، لكن المخرج جعله يناقش قضية 11 سبتمبر كأنه يريد تبرئة الشعب الأفغاني من تلك الجريمة، التي نُفّذت بأسلحة أمريكية وبرجال القاعدة، التي صنعتها أميريكا نفسها، وليس الشعب الأفغاني، الذي يُقتل بوحشية وبأسلحة أميريكية أيضًا. كان هناك بعض الضعف في شخصية الزوجة الحامل، المعلمة في المدرسة، لكنها عكست جانبًا مشرقًا للمرأة الأفغانية.

ثلاث نساء في الفيلم قصد بهنّ المخرج، بحسب كلامه، أن جيسو أو كيسو هي رمز أفغانستان، وآشلي هي رمز النظام الصهيوني، وكيسي هي رمز الأرض الأميريكية، وليس الحكومة الأميريكية. كما حاول تمرير رسائل مهمة بخصوص المعلمة كيسو، التي تظل محتجزة مع طفلتين بسبب قسوة الجنود، وهنّ يرمزن إلى مستقبل أفغانستان. يرى المخرج أن المرأة لا يجب أن تُحبس، ولن يكون هناك سلام إذا استمرَّت هذه البشاعة في تدمير المدارس.

في بداية الفيلم، نجد جنديًا أمريكيًا يقدم قطعة شوكولاتة لطفلة أفغانية في السوق، ثم نراه لاحقًا يدمر مدرسة، ويجزّر أطفالًا لا ذنب لهم. دافيد، القائد، يفعل ذلك مقابل المال، وبقية الطاقم يكرهه كإنسان وقائد، لكنه يشارك في المجزرة من أجل المال أيضًا. يسخر المخرج من سجن أفغاني داخل أربعة جدران، مع عدم وجود طريق للهروب، وهذا السجن تصنعه عدة أطراف، وليس العادات والتقاليد وحدها. هنا، الحرب أكثر قسوة ورعبًا.

كيسي تبدو لطيفة ومتردّدة منذ بداية القصة. تتحدث مع ابنتها، وتدرك أن كارثة تحدث، لكنها لا تستطيع منعها، أي أنها مثل أغلب شرائح الشعب الأمريكي، تدرك ما يحدث في العالم، وتعلم أن أغلب الحروب تشعلها قياداتهم، ومع ذلك لا يفعلون شيئًا، ثم يعودون في كل انتخابات لانتخاب رؤساء يشعلون مزيدًا من الحروب، ويزجون بأبنائهم في دوامات الموت والعنف، مما يمسخ آدميتهم، فيعودون مرضى أو وحوشًا. كيسي تعترض، فيتم ضربها، وربما تموت في الانفجار الكبير، بعد تفخيخ المدرسة لمحو مكان الجريمة.

نلاحظ أن حجاب الأفغانيات في الفيلم ابتعد عن الزي الطالباني، ليكون أقرب إلى الحجاب الإيراني، حيث يظهر جزء من شعر

البنات، ويمتاز بالألوان المشرقة. حتى حجاب الطفلة الناجية في نهاية الفيلم يعطي نوعًا من الأمل. وبحسب المخرج، كان هدفه التنوُّع أيضًا.

يؤكد المخرج أن الفيلم لا يتعلق بأفغانستان وحدها، بل يركز على تهريب الأعضاء البشرية في المقام الأول، بينما كانت مظاهر الثقافة والتقاليد الأفغانية مجرد خلفية للأحداث.

أخطاء وإشكاليات في التنفيذ

هناك أخطاء كثيرة بعد مشاهد التفجير. بدا الدمار والنار أقل من مستوى الرعب المتوقع، كما بدت مشاهد الجرحى بعد التفجيرات غير مثيرة للخوف، ولم يكن تصوير تقطيع الأجساد بالمستوى المطلوب. رغم ذلك، حاول المخرج أن يمتلك كاميرا متحركة ومنفعلة، رغم المشكلات الإنتاجية، كما سعى إلى التقاط الأضواء بأسلوب مختلف، بعيدًا عن التقليدية.

يؤكد المخرج أن فيلمه لم يحظَ بدعم إعلاني أو تشجيع رسمي، رغم أنه "أول فيلم مناهض للصهيونية"، حسب رأيه. يرى أن هناك انتقادات تقنية، لكنها لم تؤثر كثيرًا على الفيلم، وأن الجمهور أحب عمله، رغم رفض معظم المهرجانات الغربية عرضه بسبب إشارته إلى المافيا الصهيونية.

في الأخير، نود أن نشير إلى أن السينما الأفغانية ضعيفة جدًا، وهناك أفلام إيرانية حاولت وتحاول الخوض في مآسي هذا البلد وما حلَّ ويحلُّ به من دمار عبثي. وربما لو عاد السلام إلى هذا البلد، يمكن لشبابه أن يخوضوا تجارب مستقبلية تستكشف المزيد من التراجيديات المؤلمة. نتذكر فيلم أسامة للمخرج الأفغاني صديق بارماك، الذي أظهر قدرة السينما على قراءة الواقع والتشابك معه بصدق. لكن الكثير من الأفلام الأمريكية عكست صورًا سلبية حتى للناس البسطاء، ولم تحاول فهمهم أو الاقتراب منهم بعدالة. وأغلب ما يُنتج عن الحرب في أفغانستان والعراق هو محاولات مدعومة سياسيًا واستخباراتيًا، تهدف إلى ترميم هزائم وفشل التدخلات الأمريكية، وتسعى إلى صناعة صورة المحارب الأميريكي القوي، وفي الوقت ذاته تروّج لإنسانيّة مزيفة تنتصر للجزار بدلًا من الضحية.

استعان المخرج الإيراني سهيل سليمي ببعض الممثلين والممثلات من خارج إيران في فيلمه الأول جزارون بأقنعة ملائكة (فرشتكان قصاب)، الذي أُنتج عام 2012، وكان من بطولة: دارين حمزة، محمد رضا غفاري، ستاره بَسياني، رويا ثمودي، وعلي رضا مظفري.

فيلم "المختوم" للمخرج هادي مقدم دوست ليلى حاتمي قفزت بالفيلم إلى مستويات جمالية أبعد من الحكاية

توجد أفلام إيرانية كثيرة وتجارب جيدة، ومئات الأفلام العالمية أيضًا لا نجد حولها وعنها معلومات أو نقدًا مكتوبًا باللغة العربية، مما يوحي بوجود فراغات في النقد السينمائي وتكرار القص واللصق في الكثير مما يُسمى نقدًا. نتوقف في هذه المادة مع الفيلم الإيراني المختوم (2012) للمخرج هادي مقدم دوست، بطولة ليلى حاتمي، آرش مجيدي، وخاطرة أسدي. تتناول حكايته قصة صبا، وهي فتاة تسكن وحدها وتتعرض لقسوة الحياة، وتحاول عبر مدونتها أن تبوح ببعض تنغيصات الحياة. يناقش الفيلم معنى الصداقة والعائلة في ظل متغيرات اجتماعية جديدة، خاصة عندما تكون في مدينة كبيرة تتصاعد فيها الموجات المادية وتتعقد العلاقات الإنسانية.

صبا تضطر إلى إعطاء والدها كل مدخراتها لعلاج أختها الصغيرة، تعيش في شقة صديقتها ليلى وتبحث عن وظيفة ثابتة. تتزوج صديقتها وتظل صبا تسكن وحدها. تتعرف على حامد، وهو شقيق ليلى، الذي يبدو معجبًا بها ويتقرب إليها ليخطبها، كما أنه يوظفها

معه، بمعنى أن العمل والزواج وحياة جديدة خالية من المعاناة المادية في انتظارها، خاصة أن عائلة حامد تبدو ثرية وبوضع مادي جيد يجعلهم يسافرون كثيرًا خارج إيران. تظل صبا مترددة، تحاول فهم حامد وفهم نفسها، وتحلل بعض المواقف لتشعر أنها تُهان في بعض الأحيان، وأن هؤلاء لا يقدرونها.

تبدو صبا كأنها مدمنة على البوح بتفاصيل من حياتها عبر مدونة خاصة يتابعها بعض صديقاتها، لكنها لا تبوح بذلك لـ حامد. تقرر أن تصلي وتحافظ على صلاتها، لكنها تخجل من أن تصلي أمام حامد وليلى. تنادي ربها كطفلة بريئة وبطريقة عفوية، ولعل هذا من نقاط قوة الفيلم. لسنا مع فيلم أخلاقي يحثنا على الصلاة والمواظبة عليها، بل إن الأمر يتجاوز النصيحة، إذ يصور صبا كإنسانة بكل انكساراتها وشكوكها في العلاقات مع صديقتها، وكأنها هنا اتخذت الله صديقًا تريده أن يوجهها أو يسهل لها بعض الأمور. في مشهد يتدفق بروحانية طفولية، تملي صبا طلباتها لله في شكل أدعية خارج النصوص والمأثورات، وهنا نجد أسئلة عميقة حول علاقتنا بالله، لكنها تأتي بأسلوب مبسط دون تعقيدات فلسفية.

ليلى حاتمي، فنانة جميلة وحساسة، منحت شخصيتها الكثير من السحر الخلاق. امرأة مترددة تخاف من الخوف، تخشى أن تُهدر

كرامتها أو يستخف بها أحد. ليلى حاتمي التي تخلت عن دراسة الهندسة الكهربائية في جامعة لوزان السويسرية لتتجه إلى الأدب الفرنسي، ثم عادت إلى إيران لتمثل مع المخرج الشهير داريوش مهرجوي، كما عملت مع مسعود كيمائي وأصغر فرهادي في رائعته الأوسكارية فيلم انفصال نادر وسمين. وما شدني إلى هذا الفيلم هو وجودها، لأنها فعلا منحته جمالًا خلاقًا يصعب وصفه.

تبدو صبا كالمربوطة بقيود خفية لكنها مؤلمة، تسبب لها الكثير من الجروح. فقد فرحت عندما عرضوا عليها عملًا، لكنها حين كانت تسأل عن طبيعة عملها، ظهر لها وكأنهم يسخرون منها. يبدو أن أكثر من يفهمها هي أختها الصغيرة ضعيفة البصر لكنها قوية البصيرة، وكأنها الملاك الذي يمكن أن تناقشه بهدوء. تعترف صبا بأنها تحتاج إلى منقذ في بعض الأوقات والمواقف، تبوح لنا بما لا يجب أن يُباح، وتشاركنا ما يمكن أن تخفيه عن حامد الذي سيكون خطيبها. أسئلة تُطرح بصيغ حوارية سهلة وعفوية لكنها شديدة التعقيد، مثل: من هم الذين تحبهم؟ وما هي صفاتهم؟ وماذا تكره في الناس؟

صبا أشبه بالملاك الذي قُدِرَ عليه أن يهبط في هذه المدينة، وهي تقدم خدمات وتستحي أن تطلب المقابل. عندما حوّلت المال لعلاج

أختها، فقد ترددت لحظات وشعرت بالخجل لأنها ترددت، وتشعر بالخجل حينما تريد الذهاب إلى الصلاة. هذا الملاك تتنازعه حياة فيها الناس بمختلف الطباع، وهي ترفض المجاملة أو التنازل عن كرامتها، كونها رأس مالها الضخم.

يظهر لدى حامد أفكاره الخاصة، المادية نوعًا ما، عن الزواج، فهو يعترف بأنه ليس عاشقًا متيّمًا، لكنّه يريد الاستقرار. ليلى صديقتها تصر على إتمام العلاقة كي يُصلح حامد حياته وتنتظم أموره، بمعنى أن الكل يريد منها شيئًا، ولا أحد يمنحها الفرصة لتأخذ هي أيضًا. يبدو هذا البرجوازي متمسكًا بالملاك الجميل، ويخبرها أنه قرر الزواج بها. في حوارهما عن كشف الأسرار، كانت اعترافاته عن وجود سيخ في قدمه وعدم وجود ضرس في أعلى فمه، مما يجبره على الضحك بطريقة تخفي عيبه، وكل تصريحاته محض شكلية ومادية، ولا يبدو مدركًا لمعنى المشاعر والعمق الإنساني. أما صبا، فهي عكسه تمامًا، شاعرية وحساسة، وهذه الصلوات تجعلها كالمتصوفة، تحاول التعبير عن مشاعرها كامرأة.

بعفوية، وبقوة الأداء الجميل للممثلة ليلى حاتمي، ننقاد معها كأننا على وشك مواجهة عقدة خطيرة أو أحداث متسارعة، لكن الخطير

والأهم هو كيف تسافر في الذات الإنسانية وما يعتريها من قلق. الشك هنا ليس في الخالق ولا في وجوده، ولسنا مع صورة للمؤمن والكافر وأسئلة وجود الله من عدمه. صبا نشأت في مجتمع متدين، لكنها لم تكن تصلي، رغم طيبتها، ولم يكن أحد ينتبه لهذا الأمر كعيب أو خطأ فيها. وعندما قررت الصلاة وأصبح وقتها هاجسًا ملحًا، كانت أقرب إلى صورة الطفلة المؤمنة منها إلى نموذج الصلاح والالتزام. هذه الطفلة تريد حضنًا وصداقة مبنية على الفهم والروح، وليس على المادة والامتلاك.

عندما تتكلم صبا، نشعر أن حاتمي كممثلة أعادت خلق صبا جسدًا وروحًا. رعشة اليد، تعابير الوجه، النظرات، كلها عناصر وأدوات جسّدت ما يحدث من هزّات نفسية داخلية. تستنجد صبا بطبيبة نفسية بسبب أسئلة تزعجها حول العلاقات مع الآخرين، لكنها تكتشف أن الطبيبة تريدها أن تأتي إلى العيادة لغرض دفع ثمن الاستشارة. هناك أشخاص في حياتها لم نتعرف عليهم بشكل جيد، مثل والدها وزوجته، وربما هم أيضًا لا يعرفونها بشكل جيد، ولا يملكون الفهم والمعرفة لتطرح عليهم أسئلتها. فهم يعيشون خارج طهران ولا يدركون حجم المتغيرات الاجتماعية وقسوة هذه المدينة على الذين لا يملكون المال.

كلما يحتدّ النقاش حول بعض الأفلام الإيرانية، تظهر تأويلات فلسفية أبعد من الحكاية، وتقودنا إلى قضايا ميتافيزيقية شائكة في بعض الأحيان. وقد لا نجد أن المخرج يصرّح بها بشكل مباشر أو يشرحها في تصريحاته بعد العرض. من الملاحظ وجود إشارات دلالية في الرؤية الإخراجية لمخرج هذا الفيلم، مثل تصوير صبا من خلف القواطع الزجاجية، ونظراتها التي تعكس رغبتها في أن يشعر حامد بدواخلها، لكنه لا يرتقي لهذا المستوى. فالزواج هنا يبدو كشراكة تتحمل أعباء الحياة وتكاليفها الشكلية، وليس اندماجًا روحيًا ومعرفة الآخر بالكامل.

نجح المخرج في التعامل مع معادلة المعاناة من العزلة والخوف، والسلوكيات المرتبطة بهما، والتي تقود إلى الاكتئاب والشك والخيال الشديد، وكذلك التلاعب بعقلية الفرد في علاقته بالآخرين. فغياب الثقة بالنفس لدى صبا يجعلها مترددة في بعض المواقف. ومع مضي ساعة وخمس وعشرين دقيقة من الفيلم، تستيقظ صبا في ظلام السينما، ليكون ذلك نقطة التحول، والخروج من ظلام الوهم الذي يجب أن ينتهي، ودخولها في بداية مشرقة لمواجهة مخاوفها.

أشياء عدة ظلت مخفية، هذا هو الاكتئاب الحقيقي: أي الشك والشك. مخاوف تسحق الشخصية وترهقها. كانت الصلاة دلالة

بليغة على ارتباطها بالميتافيزيقي، حيث بدأت تثق بنفسها، تتخلى عن مخاوفها، وتعوض كل ذلك بالتأمل. هنا، كانت الصلاة صورة نابعة من ثقتها، على عكس الخوف المستمر من السخرية، والخوف من التعرض للرفض، وعدم إثبات الذات، مما يمنعنا من الاتصال بالعالم الخارجي وتبادل الأفكار والآراء مع الآخرين. وعلى الجانب الآخر، أي الافتراضي، لا يبدو أنهم فهموها، فتظل تعليقاتهم عادية، ومع ذلك تستمر في الوهم.

قد تكون هناك عدة ملاحظات على الفيلم، كونه أول أفلام المخرج، وعند تصفح بعض تعليقات الجمهور، سنجد منهم من لا يعتبره فيلمًا ممتازًا، ولكن الغالبية يتفقون على أن ليلى حاتمي منحت الفيلم روحًا خاصة من الدهشة والجمال.

فيلم "سوبر ستار" للمخرجة تهمينة ميلاني: متعة فرجوية وتعرية لبعض خيبات المجتمع

يتفق الغالبية على أن السينما الإيرانية تمتلك قدرة كبيرة على قراءة الواقع والاشتباك معه بقوة، للغوص في قضايا اجتماعية بأساليب ذكية تتيح لها مراوغة الرقيب وقسوته. نتناول في هذه المادة فيلم "سوبر ستار"، أحد أفلام المخرجة الإيرانية تهمينة ميلاني، التي تولي أهمية قصوى لقضايا المرأة الإيرانية في جميع أفلامها. مشكلات المرأة الإيرانية كثيرة ومتعددة، وتتطلب فهماً ومصارحة ليتفاعل معها المشرع القانوني، كما تسعى الناشطات، أمثال تهمينة ميلاني، لأن يكون للمرأة دور إيجابي، وأن تنال مزيدًا من الحقوق، وأن يكون صوتها مسموعًا بقوة.

في فيلم "سوبر ستار"، بطولة شهاب الحسيني، نحن مع شخصية فنية، النجم كورش زند، نجم ناجح يتمتع بشهرة كبيرة، لكنه يعيش حياة عبثية وماجنة، وله علاقات جنسية كثيرة وفضائح متعددة، إلا أنه ينجو منها بفضل نفوذه وعلاقاته، كما أنه مرتبط بسيدة ثرية تغدق عليه المال والحماية. إضافة إلى ذلك، فإن والدته أيضاً تساهم في حل بعض فضائحه. في خضم هذا المناخ العبثي

والمبهرج، تدخل في حياته فجأة فتاة تُدعى فرِشتة، تبلغ من العمر 16 عامًا، مدعية أنها ابنته من علاقة قديمة له في سن المراهقة. من خلال هذه الفتاة، نستكشف هذا النجم وحياة الزيف والغرور، كما نتعمق في قضايا مهمة، إذ تلعب دور "الملاك المنقذ" من هلاك محتمل.

تقتحم فرِشتة هذا العالم المبهرج، عالم الأبراج العالية والنجوم والمشاهير، حيث يظن كثيرون أنه عالم مثالي تسوده السعادة، لكننا نكتشف الخواء الروحي والاضطرابات والكذب. يعيش كورش زند في وهم السعادة، ويعتقد أنه ضرورة مهمة في حياة الناس، وأنه يسعدهم بعمله كممثل أو بموافقته على التقاط الصور معهم. غير أنه مغمور بالغشاوة التي تعميه، فيتمادى أكثر في غيّ الشهوات المادية والجنسية والأنانية. تفضح فرِشتة كل هذا، وتلفت نظر هذا النجم وأمثاله إلى قضايا مجتمعية وروحية مهمة، هي وحدها القادرة على جلب السعادة الحقيقية.

يتسم السيناريو بترابطه القوي، وقدرته على جذبنا نحو قضايا عميقة ربما لم نتوقعها من فيلم يحمل طابعًا كوميديًا إلى حد ما. لسنا هنا أمام دراما معقدة ذات أحداث ضخمة، وهذه سمة الكثير من الأفلام الإيرانية الناجحة، التي تكتفي بحكايات صغيرة، بشخصيات

وأماكن محدودة، لكنها تغوص في العمق الاجتماعي والإنساني، لتكشف المستور وتضع الإنسان أمام حقيقته بعد أن تعريه تمامًا. تحسب للسينما الإيرانية هذه الاستكشافات الصادمة أحيانًا، ومكاشفاتها الصريحة، إذ أن المجتمع الإيراني، كغيره من المجتمعات، فيه الخير والشر، وفيه البؤس والمعاناة والقسوة، وليس مجتمعًا مثاليًا.

النجم المتهور له عشرات الضحايا من الفتيات اللاتي خدعهن، وهو يرتمي في أحضان امرأة تكبره سنًا مقابل المال، أي أنه مستهلك أيضًا. كثير من المعجبين بالنجوم يعيشون وهماً كبيرًا، ويعتبرونهم قدوة، ويبذلون من وقتهم ومالهم ومشاعرهم الكثير لهؤلاء، بينما أغلب النجوم يعيشون ملذاتهم في أبراجهم، ولا يقدمون شيئًا لمجتمعاتهم، لأنهم لا يشعرون بالبسطاء والفقراء، ولا يأبهون بقضايا مجتمعهم. كذلك، فإن عالم الفن ليس مثالياً ولا منزهاً عن الأخطاء.

يقتنع كورش بقصة الفتاة، التي تبدأ بترتيب حياته، وتخرجه من التعاسة إلى السعادة، لكنه في لحظة غضب يطردها. تغادر، ثم تختفي بعد أن فضحته وعرّته أمام نفسه، وكشفت زيف الطبقة المتعالية من أصحاب المال والشهرة. هنا تأتي لحظة اليقظة

والمراجعة، فالإنسان بحاجة إلى "الملاك الطاهر"، لكن هذا الملاك ليس سلعة، ولا يمكن إغراؤه بالمال والمادة. يشعر كورش بالفراغ، وأنه فقد ملاكه الطاهر، فيذهب للبحث عن أمها، تلك التي خدعها، ليكتشف في النهاية أن فرِشتة ليست ابنته، بل فتاة يتيمة تربت في دار الأيتام. كانت مهناز، ضحيته الأولى، تعمل في الدار، وكانت تحب الأطفال الأيتام، لذلك قررت فرِشتة، الفتاة الذكية والطيبة، أن تلعب هذا الدور. وهنا يستيقظ النجم من غفلته، ويقرر البحث عن هذا "الملاك".

سعت تهمينة ميلاني، في أغلب تجاربها، لأن تكون صوتًا نسائيًا يعبر عن قضايا المرأة وينتصر لها، دون أن ينظر إليها ككائن ناقص أو مخلوق للمتعة. وقد تعثرت بعض مشاريعها بسبب الرقابة، وتعرضت لمضايقات وضغوطات، لكنها تبتعد عن السينما الخطابية، فالفيلم ليس مكانًا للوعظ الديني والأخلاقي كما يظن البعض. السينما، كفن فكري وإنساني، تنحاز إلى الإنسان، وتحاول فهمه، والدخول في حوارات أكثر عمقًا من مجرد الوعظ والنصيحة.

في إيران، توجد نماذج لأفلام دينية ووعظية، تحاول أن تصور أن الدين هو كل شيء، وأن السلطة الدينية هي الحامية والمرشدة للمجتمع، الذي أصبح بفضلهم طاهرًا نقيًا، وأنه أفضل المجتمعات

ولا مشاكل فيه. بالمقابل، هناك أفلام أخرى تقف على الضفة الأخرى، وقد لا تأبه بالدين ودوره، وتتحاور مع المجتمع من منظور فكري وفلسفي وثقافي أعمق وأكثر مصداقية، دون مجاملات للسلطة. هذه الأفلام التحررية قد لا تعجب الرقابة والسلطة، فيتم منع بعضها، وغض البصر عن بعضها الآخر. إنه شد وجذب، تلويحات بالعصا تارة، وبغض النظر تارة أخرى. يبدو أن طريق النضال ما يزال طويلاً نحو سينما حرة ومستقلة، وضرورة دعم جميع الأنواع والأفكار، دون أن تكون هناك وصاية على الفن.
الفنان، بطبعه، مشاكس وباحث في العمق الإنساني، وأكثر بصيرة بالبسطاء. المخرجة ميلاني أعطت البطولة وسلطت الضوء على هذه اليتيمة، فرِشتة، التي كانت غير مرئية، ومنحتها قداسة جميلة، وكشفت الزيف الشيطاني والمادي، ومدى استهتار فئة تظن أن من حقها التمتع بالنساء كلذة عابرة، وأن القوانين تطبق فقط على الفئات الضعيفة، بينما هناك فئات قادرة على الإفلات من العقاب، وإيجاد حلول لفضائحها.

تتسم أفلام ميلاني بالسلاسة والتشويق، دون مبالغة في الزخرفة الجمالية أو التعقيدات أو الغرق في الخيالات. وقد تتخذ من الكوميديا مسلكًا للغوص فيما هو أبعد من الإضحاك والتهريج

المبتذل والإسفاف الرخيص. إنها سينما جادة، تقدم متعة فرجوية، وتغوص في الذات، وتعرّي بعض خيبات المجتمع.

فيلم "حافلة الليل" للمخرج كيومرث بور أحمد بشاعة الحرب وصفاء الإنسان

قليلة جدًا الأفلام الإيرانية أو العراقية التي تناولت الحرب العراقية الإيرانية بأسلوب موضوعي ينذِّد بالحرب ويفضح ما فعلته من مسخ ودمار حلّ بالناس والأرض ولا تزال تأثيراتها قائمة إلى يومنا هذا. فقد كانت كل الأنظمة تدفع بأجهزتها الإعلامية ومؤسَّساتها الثقافية والفنية لإنتاج خطابات الكراهية والتعبئة، ليؤكّد كل طرف أنّه الأقوى، وأن هذه الحرب كانت ضرورة وطنية. ولكن، كل تلك الأفلام الّتي تم ضخّها لم يعد أحد يشاهدها، وهي مليئة بالكذب والتلفيق والفتنة والحقد.

هناك أفلام اجتماعية ربما تعرضت لبعض تأثيرات الحرب دون أن تسهم في إشعال الضغينة، وتضمَّنت بعض المشاهد التي قد يتمنى أصحابها حذفها. يدرك الجميع أن هذه الحرب لم تكن مقدَّسة، ولا يمكن أن تكون أي حرب قديمة أو حديثة بين الأشقاء والجيران مستحقة لأن تحمل صفة القداسة.

أسئلة متأخرة لكنها ضروريّة ومهمّة

فيلم "حافلة الليل" (2007) للمخرج الإيراني كيومرث بور أحمد من الأفلام القليلة والنادرة التي تستقذر الحرب العراقية الإيرانية. استخدم المخرج التصوير بالأبيض والأسود ليضفي نوعًا من الواقعية عليها، والفيلم مقتبس عن رواية حبيب أحمد زاده. هنا تختفي الشعارات وربما الهوية في بعض المواقف، حيث نكون مع الإنسان عاريًا، خائفًا، صادقًا، وبائسًا، في مواجهة مع الموت والدمار.

تُطرح أسئلة متأخرة لكنها ضرورية ومهمة، إذ إن محو تأثيرات الحروب يحتاج إلى سنوات طويلة، بالإضافة إلى العلاج، ومعرفة الحقائق، ونبش صادق لصناديق سوداء مغلقة، واعتذارات وتسامح، دون إعفاء أي طرف من ضرورة التعويض العادل للناس البسطاء الذين التهمتهم ماكينة الحرب، أو سلبتهم أحباءهم، أو دمَّرت أحلامهم وسعادتهم.

ملخص الحكاية

تدور قصة الفيلم حول عيسى، الشاب المجند الذي توكل إليه مهمة نقل مجموعة من الأسرى العراقيين في حافلة يقودها سائق عجوز ومعاق في رجله، ويعاونه عماد، الذي تم دفعه إلى الحرب غصبًا

عنه، وهو لا يرى زوجته كثيرًا، لكنها تأتي إلى أحد المراكز الرئيسية طمعًا في لقاء زوجها، ولتزف له البشرى بأنها حامل.

ثمانية وثلاثون أسيرًا على متن الحافلة، أياديهم مقيدة، وعيونهم مغطاة، وأفواههم مأمورة بعدم الكلام، في رحلة خطرة، حيث القصف المدفعي متواصل، ولا يُعرف مصدره، إضافة إلى الألغام المزروعة، والطرق الوعرة. إنها الحرب، وهذه مناخاتها، وقد حرص المخرج على تقديم تفاصيل دقيقة ومواقف متنوعة لنشعر بقسوة الحرب وضراوتها، كوحش يفترس النفس الإنسانية، ويحطِّمها من الداخل، ويدمِّر كل أحلام البشر البسيطة.

الحرب.. حيث لا رحمة ولا شفقة

لم يعظم الفيلم تجار الحرب، وهؤلاء الأسرى كان يصعب جدًا أن نعرفهم جميعًا أو نتعايش مع ألمهم، لكنه قدم بعض النماذج. فعندما يطلب عيسى من بعضهم أن يعرفوا بأنفسهم، نكتشف أن بينهم الطباخ، والأب الذي يشتاق إلى عائلته، والمغلوب على أمره.

في بداية الرحلة، يتعرف عماد على سيرون، صديق كردي كان يعرفه قبل الحرب. يتذكر الصديقان زمن السلام، وكيف جاءت الحرب لتقضي على أحلامهما وتفرقهما عن أحبتهما. يكون عماد متحمسًا لرؤية زوجته الجميلة ريحانة، ويعد الكلمات التي سيقولها

لها، لكنه يفقد البصر بسبب تعرضه لشظية، وهكذا يتحطم حلمه الذي ظل ينتظره لأشهر.

أما عيسى، الشاب المجند، فلم يتجاوز عمره 18 عامًا، لكن هذه الرحلة، بما فيها من أخطار، جعلته يشعر أن عمره قد تضاعف. في البداية، نرى أن علاقته مع السائق العجوز ليست جيدة، إذ يناديه العجوز بـ"الطفل"، ويراه أنه يحاول دفن طفولته وبساطته في غبار الحرب وحرائقها. يسمي عيسى نفسه "القائد"، ويضطر فعلاً إلى اتخاذ قرارات مصيرية بسرعة، لأنها الحرب، حيث لا رحمة ولا شفقة، حيث يكون القتل شجاعة، والرحمة والعطف قد تكون كارثية.

من بين الأسرى، هناك جندي عراقي يصاب بالصرع، وآخر يموت بالسكتة القلبية، وهناك ضابط ماكر، وجندي متعصب لحزبه، وفاروق العراقي، من أم إيرانية، فقد معظم عائلته، منهم من فرّ، ومنهم من أصبح محكوماً عليه بالإعدام. يصف هذا المكان من الحدود بأنه مجرد جغرافيا، لكن العلاقات الإنسانية لم تكن تعترف بها، وهو يعترف بأنه ثمرة عشق، وأن هناك مئات الحكايات لعشاق من هنا وعاشقات من هناك، والعكس صحيح.

حضارتان بين العراقة والتمزق

يستمع المشاهد إلى صوت سائق الحافلة كشاهد على زمن السلام، حيث يؤكد أن الجميع كانوا إخوة وجيران، حتى جاءت هذه الحرب القذرة، التي صنعها السياسيون والأحزاب، لمصالحهم الخاصة، وجعلوا العداوة والقتل والتدمير الذي نال الأرض أيضًا وأفقدها جمالها، فحولها إلى "جهنم".

يتمنى عماد الموت عندما يقع في يد أحد الأسرى الذي كان يخفي سكينًا. يصرخ طالبًا الموت على أن يعود ضريرًا بائسًا يشفق عليه الناس. تحدث انقلابات عدة، حيث يتحول السجان إلى سجين في مكان أشبه بحفرة من جهنم، حيث الموت مغروس في كل شبر، وأي خطوة قد تكون نهاية مفجعة.

لوحات درامية تحوم حول الإنسان

حرص المخرج بور أحمد على تقديم لوحات درامية تغوص في النفس البشرية، وتظهر ما يمكن أن تفعله الحرب بالإنسان. الفيلم زفرة غضب ضد هذه الحرب وجميع أطرافها، التي حرمت الكثير من العائلات من زهرات شبابها، وأفقدت البعض أطرافهم.

في المشهد الأخير، نرى ريحانة، الزوجة المشتاقة لزوجها، وأمثالها كثيرات قطعن مئات الأميال، ووقفن في صحراء قاحلة للقاء أحبتهن. نساء في العراء، كصورة لرفض الشعب للحرب. تقتحم ريحانة الحواجز الشائكة، وتعلق قطعة من قماش عباءتها، لتظل ترفرف كأنها "علم حزين".

نفوس وأرواح ممزقة، والكل يحترق من الداخل. يعجز عيسى عن رواية ما حدث بصدق. في نهاية الفيلم، يبدو عيسى متصالحًا مع السائق العجوز، وأيضًا مع نفسه، فقد كبر، وفهم حقيقة هذه الحرب، وأدرك أنه لم يحبها ولن يحبها. هو، كغيره، مُجبر على أن يكون وقودًا لهذه الحرب اللعينة.

يبكي عيسى بحرقة، متوجعًا، ويبدو أن الماء لا يبرد لهيب الاحتراقات الداخلية. وحده السلام، وحدها المحبة، كفيلة بأن تجعلنا أحياء وسعداء.

فيلم "أبناء المدينة الجميلة"
للمخرج أصغر فرهادي
كيمياء خطرة وشخصيات مفخَّخة بالألم

يعد فيلم "شهري زيبا" (أبناء المدينة الجميلة)، الذي صدر عام 2004، نقطة انطلاق مهمة للمخرج الإيراني أصغر فرهادي، حيث كشف أننا أمام مخرج يعي تمامًا ما تعنيه السينما، ويدرك قدرتها الخلاقة على إثارة أسئلة اجتماعية شائكة، والغوص في حياة البسطاء، ليخلق منهم كائنات مرئية، ويرسم أحاسيسهم وأحلامهم وصراعاتهم. ذهب إليهم في حاراتهم الفقيرة، ودخل بيوتهم المليئة بالأسرار والمخاوف والأماني، معتمدًا على نماذج مهمشة غير مرئية، ليغوص بنا في عمق إنساني مثخن بالجروح، ويعكس رؤاهم حول قضايا كبيرة.

تستهويني السينما الإيرانية منذ بداية دراستي في فرنسا وتخصُّصي في البحث عن السينما الشعرية، وكنت أحضر أيضًا دروس الليسانس التي كانت تعتمد على نماذج أفلام إيرانية كمادة خصبة للدراسة والتحليل، شكلًا ومضمونًا. وإلى يومنا هذا، كثيرًا ما أتلقَّى دعوات لحضور جلسات نقدية، وتكون السينما الإيرانية حاضرة

بقوة. العديد من الأفلام الإيرانية القديمة يُعاد دبلجتها أو ترجمتها إلى الفرنسية ثم الإنجليزية، ومنها تنطلق إلى الجمهور الأوروبي. وقد لعبت باريس دورًا مهمًا في دعم التجارب السينمائية الإيرانية وتوزيعها على المستوى الأوروبي والعالمي، كما لعب مهرجان كان السينمائي دورًا محوريًا في ذلك.

الحكاية والتراجيديا الإنسانيّة

يحكي الفيلم عن أكبر، المراهق الذي عشق مليحة، لكن، لأن العشق محرم في مجتمع تحكمه تقاليد قاسية، كانت نهايته مفجعة. قرر العاشقان الانتحار، وطلبت مليحة من أكبر أن يقتلها أولًا، فنفذ العاشق الجزء الأول من الخطة، لكنه عجز عن قتل نفسه. قُبض عليه وأودع في سجن الإصلاحية، حتى يبلغ سن الثامنة عشرة، وحين اقترب موعد إعدامه، سعى صديقه وأخته لحث والد المقتولة على العفو عنه، إذ إن أكبر عاش العذاب، وتمنى الموت ليُنهي آلامه اليومية.

كثافة درامية وتراجيديا قاسية

يفرض القانون الإسلامي الإيراني على وليّ دم الفتاة دفع نصف دية لأهل القاتل كشرط لتنفيذ القصاص، حيث أن دية المرأة نصف ديّة الرجل. الجميع في القصة فقراء، وتحدث تشابكات إنسانية

مؤلمة، ترفع الحكاية إلى مستوى التراجيديات العظيمة، وهذا هو سر السينما الإيرانية، التي تتعدى حدود السرد التقليدي، وتغوص في قاع الألم، بدلًا من الاكتفاء بالسطحي الظاهر.

نرى في الفيلم صورة الأب المتعطِّش للقصاص، مهما كلفه الأمر. كان يحب ابنته، لكنه كان يضربها أيضًا، ويبدو أنه لم يفكر في أسباب ما حدث، ولا تعنيه تلك الأسباب، رغم أنه كان طرفًا مهمًا فيها. كما يظهر قاسيًا على زوجته الثانية، التي لها ابنة معاقة تحتاج إلى عملية جراحية غير مضمونة، ولا أحد يملك المال لتغطيتها. في ظل هذا الفقر المدقع، تبدو كل الأشياء جامدة، والكل بحاجة إلى الخروج من مأزقه وبؤسه.

نتعايش مع كثافة دراماتيكية للمؤامرة الرئيسية، حيث تدور قصتها حول الحب والصداقة في مواجهة رغبة الانتقام والواقع القاسي الذي جعل شابة جميلة، أي أخت أكبر، تتزوج رجلًا عنيفًا، مدمنًا، ومروجًا للمخدرات، ثم تتطلق منه، لكنها تفضِّل أن تظل في ظله حتى لا تتكالب عليها الأطماع. يبدو أنها لم تجد فرصة لتذوق طعم الحب، لكن يظهر علاء، صديق أخيها، في حياتها، فتشعر معه بالأمان، غير أن المؤامرة تتسع مع اشتراط العفو عن أكبر مقابل أن يتزوَّج علاء من الفتاة المعاقة، ابنة زوجة ولي الدم.

كيمياء خطرة

كل شخصية تعيش واقعًا لم تختره بحرية، ولم تكن مخيّرة، وهي عاجزة عن التحرر من الألم. كل شخصية لها أهميتها وكيانها المتكامل، وبنيتها التراجيدية، وتحتاج منا أن ننتبه لها، ونسمع أسئلتها، ونُحِس بزفرات ألمها الداخلي. هنا، نحن أمام سينمائي يدرك حجم الموقف، ويمسك بخيوط السيناريو وكيمياء عناصره الخطرة، التي قد تنفجر في أي لحظة، مما يجعلنا في حالة ترقب وتوتر متصاعد، دون مبالغة أو تهويل، حيث جاءت الأحداث خالية من الفقاعات الساذجة.

يظهر تأثر فرهادي بكبار الحداثيِّين في السينما الإيرانية، أمثال عباس كياروستامي، جعفر بناهي، وأبو الفضل جليلي، لكنه يخط لنفسه أسلوبًا سينمائيًا خاصًا، ويحافظ على سلامة أفلامه من الانزلاق نحو التقليد. يبرز لحظات الدوران، الذهاب والإياب، ويظل مسيطرًا وسيّد الموقف، حيث يدير لعبته الإبداعية بحنكة ووعي للأسئلة الكبرى، متحاشيًا الصدامات السياسية المباشرة، وهو يدرك جيدًا أنه ليس بعيدًا عن الخطر، خاصة أن أفلامه ذات محتويات فكرية وفلسفية لا تحظى بترحيب النظام الإيراني.

الحدود الرقابية على الإبداع الفني والثقافي

يرى فرهادي أن مشكلة الحدود الرقابية على الإبداع الفني والثقافي وحرية الرأي غير واضحة تمامًا، إذ يمكن أن تزيد أو تنقص كل يوم بحسب الحالة السياسية. يشرح ذلك في إحدى مقابلاته، ويؤكد أنه من جيل وُلِد مع الثورة، وتربى في المدرسة والبيت والجامعة، حيث كانت شعارات الثورة تملأ كل ركن وزاوية. هذا الجيل نشأت بداخله رقابة ذاتية أو خوف، وهنا يكمن دور الفنان المبدع، الذي يستطيع كسر حواجز الخوف الداخلية. فعندما تتحرر الروح، تنتهي كل الحدود والمخاوف. كما نفهم من كلامه أن شهرة السينما الإيرانية عالميًا منحت العاملين في الداخل قوة، بحيث أصبح للسينما صوتها القوي، وارتكزت على قواعد مهنية احترافية، وأخرى إبداعية وفكرية وفلسفية وتقنية. بمعنى أن كل شيء ممكن في إيران، لأنك تجد الممثل والممثلة والتقني وكل مقوِّمات الصناعة الفيلمية المحترفة، إضافة إلى الرغبة والتضحية من أجل صناعة أفلام جيدة ومدهشة.

أصغر فرهادي اليوم من ضمن الأسماء الأولى التي نالت شهرة عالمية، وكلما استمعتَ إلى حديثه أو حوار معه، تدرك أنك أمام فنان سينمائي يعي جيدًا ما مر به مجتمعه، وما يمر به من تحولات، والمخاطر التي تهدد البسطاء. ينتقي نماذجه بحرص،

كما في فيلمه أبناء المدينة الجميلة، فالعمل ليس مجرد نسخة من أفلام المهرجانات، ولا رسالة إلى جهة داخلية، بقدر ما هو موجه للبسطاء أنفسهم، بأسلوب يتحاشى الشعرية المفرطة، ويتجنب مناقشة قضايا فلسفية وسياسية معقدة، ليكون هؤلاء البسطاء قادرين على رؤية أنفسهم بوضوح وصدق.

معادلة صعبة ونهاية مقلقة

أبناء المدينة الجميلة غير سعداء، والمدينة ليست جميلة، وأولئك الذين سُجنوا فيها ربما ارتكبوا جرائمهم بدوافع تتعلق بالحب والعجز عن النسيان. كان بوسع أكبر أن ينسى حبيبته وألا يقتلها، وفي الإصلاحية، هناك من قتل لمصلحة شخص يحبه أو بدافع الحب. علاء يدرك حبه لفيروزة، وهي كذلك تدرك قوة حبها له، لكنها تجد نفسها أمام معادلة صعبة: إما أن تختار حبها وتتزوج علاء للعيش في سعادة وتنسى أخاها، أو أن يتزوج علاء الفتاة ذات الإعاقة الجسدية، وبذلك ينجو أكبر من الإعدام، ولكن بثمن باهظ، حيث سيكون موته معنويًا، بل انتحارًا وقتلًا جديدًا، سيكون علاء وفيروزة ضحيته هذه المرة.

لعل النهاية لم تنه قلقنا، بل أشعلته أكثر، حيث نرى علاء يأتي ويدق باب بيت فيروزة، دون أن نعرف قراره الأخير. ينتهي الفيلم بضجيج الحارة، ورنة الجرس، وصوت مرور القطار، وسيجارة أشعلتها فيروزة، ثم القطار السريع الصاخب.

فئات مهمشة وتعيسة تعاني الفقر والألم

نحن في أجواء تشبه عالم المخرج الروماني كريستي مونجيو، حيث تلعب المؤثرات الصوتية الناتجة من الحياة وضجيجها دورًا بدلًا من الموسيقى التصويرية، لتعزيز الحالة والموقف، كما أنها تحمل دلالات عميقة تكشف الحالة الداخلية للشخصيات. كما أن المخرج هنا يتلاعب بالصمت في حالات عدة، حيث نرى الأب الحزين، المكلل بسواد أحزانه وحرقة انتظاراته المريرة. يشعر هذا الأب بالخيانة وقلة الحيلة، إذ يرى نفسه مضطهدًا من الأصوات والترجيات التي تدعوه إلى الصفح والعفو عن أكبر، لكنه لم يسأل نفسه عن معنى الحب الذي آمنت به مليحة، ودفعها لأن تطلب الموت. وربما لو صرحت بعشقها وعلاقتها العاطفية، لكان هو نفسه من قتلها بيديه. ومع ذلك، لم يشعر بمسؤوليته، ولم ينظر في الأسباب، بل ظل متعطشًا لرؤية القصاص يتحقق. تطرح هذه التساؤلات إشكاليات حول مفهوم العدالة في هذا المجتمع، وما فيه من عنف وقسوة قد تؤدي إلى جرائم، إذ إنه مجتمع لا ينصت إلى

العشاق ولا إلى الفقراء، لكنه يحاسبهم بقسوة، وقد يحكم عليهم بالموت.

يحرص فرهادي في أغلب أفلامه على وجود فتيات شابات جميلات، وكأنه يقول إن مجتمعه فيه الجمال والشباب والرغبة في الحلم والحياة، وليس كما تصوره بعض وسائل الإعلام الخارجية كمجتمع مغلق. وهو كذلك ليس المجتمع الفاضل والطاهر والمثالي، كما تروج له وسائل الإعلام الرسمية، بل مجتمع إنساني، فيه الخير والشر، كما توجد فيه فئات مهمشة وتعيسة تعاني الفقر والألم، وهي غير مرئية.

هموم إنسانية

كاميرا فرهادي حساسة للهم الإنساني، لكنها محاصرة بظروف أقوى منه. يمكننا أن نشعر بالألم النفسي والضجيج الداخلي، كما تصوّر الكاميرا أيضًا رغبات طفولية في الحلم، لتنبت زهرة عشق جديدة بين فيروزة وعلاء. إنها قصة رومانسية ناعمة، لكنها مكتومة، ومحكوم عليها بالمعاناة، ومواجهة خيارات صعبة.

يحرص فرهادي على تصوير العنف ضد المرأة، وقد ظلت هذه القضية من المحاور المهمة التي يحاول تسليط الضوء عليها في أغلب أفلامه.

السينما الإيرانية قبل الثورة الخمينية

راجت أفلام الغناء والرقص والمطاردات والعنف في مرحلة الشاه، حيث كانت تمثل نسخًا مقلدة من أفلام غربية وهندية وأمريكية، ولم تكن هناك أي رقابة على المحتوى الجنسي للأفلام، إذ كانت بطولتها لراقصات ومغنيات. كانت السينما نافذة فرجوية مسلية، وبعيدة عن الواقع وما فيه من ألم، كما كانت القرى الريفية خارج المدن الكبيرة أشبه باستوديوهات طبيعية مفتوحة.

وعندما قامت الثورة الخمينية، تم طي صفحة السينما باعتبارها بابًا من أبواب الفساد، ووضعت أسماء الفنانين والفنانات في القائمة السوداء. وبلغ الحد أن أشعل الإسلاميون بعض دور السينما نهارًا جهارًا بمن فيها، مما تسبب في موت وحرق المئات من رواد السينما. وهكذا كانت البداية الخمينية قاسية وعنيفة ضد السينما والفن.

ثم، مع بداية الحرب الإيرانية العراقية، بدأت مرحلة جديدة بتوظيف السينما للتعبئة، وكذلك تحولها إلى القصص الدينية وتخليد الرموز الشيعية ونشر أفكار الثورة. ومع ذلك، بدأت تتسرب الأفلام الاجتماعية والكوميدية الخفيفة، وكان للمعلم عباس كياروستامي

دور بارز، إذ يُعدّ من أهم رواد الحداثة السينمائية، وهو من المخرجين القلائل الذين فضَّلوا البقاء في إيران بعد الثورة. وقد كانت بداية شهرته العالمية بفيلمه "أين منزل صديقي؟" عام 1987.

لم يكن نجاح السينما الإيرانية نتيجة تطور تقني، ولا ظروف إنتاجية مريحة، ولا دعم رسمي سخي، بل كان الإبداع هو الدافع الأول، حيث أصبحت السينما نافذة للحلم، وساحة للرفض والمكاشفة والتعمق في الألم الإنساني. ورغم المضايقات الرقابية وبعض المغريات لتبني الرؤية الرسمية، إلا أن هناك من سلك طريقًا مغايرًا، وانحاز للقيمة الإنسانية بدلًا من الرسمية.

أصغر فرهادي والسينما الإيرانية عالميًا

يُحسب للمخرج أصغر فرهادي أنه حلق بالسينما الإيرانية إلى قمة العالمية، بحصوله على أول أوسكار عن فيلمه "انفصال نادر وسمين" عام 2012. كما حقق الأوسكار الثاني له عام 2017 عن فيلم "البائع". ومع ذلك، لم يتوقف عند هذا الحد، بل انتقل ليكون من أهم المخرجين في العالم، حيث حقق فيلمه "الكل يعرف" (2018) بدعم أوروبي، وهو يسعى حاليًا إلى تنفيذ مشروعه الجديد.

لكننا نتمنى أن تظل القضايا الإيرانية حية في سينما فرهادي، فهو ليس المخرج العالمي الأول الذي اضطر للعمل خارج وطنه ليجد الشهرة، فهناك عشرات السينمائيين الذين دفعتهم الظروف إلى المنفى، ومع ذلك ظلوا يعكسون هموم أوطانهم ويحملون الحلم والأمل. لقد ظلوا يكتبون بلغتهم، ويغنون أغاني الأرض التي جاؤوا منها، لتبقى أنشودتهم وحلمهم الأبدي الخالد.

فيلم "حالة تسلل" للمخرج جعفر بناهي

يتابع فيلم "حالة تسلل" مغامرة مجموعة من الشابات المحبات لمباريات كرة القدم، حيث يقمن بالتنكر بزي الأولاد لمتابعة مباراة المنتخب الإيراني مع المنتخب البحريني في مباراة هامة للتأهل لكأس العالم 2006. تحاول الشابات التسلل إلى الملعب وهن يعلمن أن هذه الطريقة تنطوي على مخاطرة غير قانونية وقد يتعرضن للعقاب، كون القانون يحرم حضور النساء في المناسبات الرياضية. ورغم ذلك، هناك من يجازف ويركب المخاطر، ويتيح الفيلم مساحة حرة لهذه الرغبة. وعلى الرغم من القبض على الفتيات، فإن الفيلم يظل ينصت ويصور توق المرأة الإيرانية إلى التحرر من قبضة الرقابة وفرض قيود مخجلة على حريتها.

جمال هذا الفيلم يكمن في قدرته على التوفيق بين الكوميديا والمعاناة، كما أنه يدير ببراعة هذه الأحداث التي نسجها سيناريو دقيق يعكس الواقع، ويذهب أبعد من ذلك ليناقش عمق المجتمع الإيراني. الفيلم يشبه الأسلوب الوثائقي، لكنه يُغرقنا في قلب المجتمع، ويتيح إيصال نداء مؤثر من أجل تحرير المرأة.

في أبريل 2006، قرر الرئيس الإيراني محمود أحمدي نجاد السماح للنساء بمشاهدة المباريات في ملاعب كرة القدم، وهو قرار ألغى حظرًا كان مفروضًا منذ سقوط الشاه عام 1979. ولكن آية الله العظمى في مدينة قم المقدسة رفض هذا القرار، وحذر من خطر "الاختلاط الفاسد بين الجنسين"، مما أدى إلى إلغائه وإبطال مرسوم نجاد.

جعفر بناهي: مخرج مشاكس في مواجهة النظام

جعفر بناهي معروف بمشاكسته للنظام الديكتاتوري الإيراني، ويمكننا العودة لمشاهدة أفلامه:

"البالون الأبيض" (1995)

"دائرة القيود" (2000)

"الذهب القرمزي" (2003)

"حالة تسلل" (2006)، الذي فاز عنه بجائزة "الدب الفضي" في مهرجان برلين السينمائي

وفي عام 2010، تم اعتقال بناهي وزوجته وابنته وعدد من أصدقائه بحجة الدعاية ضد النظام الإيراني. وفي عام 2011، صوّر فيلمه "هذا ليس فيلمًا" بينما كان تحت الإقامة الجبرية، ثم أخرج فيلم "الستارة المغلقة" (2013)، وبعده فيلم "تاكسي"

(2015)، الذي فاز بجائزة "الدب الذهبي" لأفضل فيلم ضمن المسابقة الرسمية للدورة الخامسة والستين من مهرجان برلين السينمائي.

سينما بناهي: مزيج من الوثائقي والدرامي

يميل بناهي في الكثير من أعماله إلى المزج بين الوثائقي والدرامي، وهذا الأسلوب لم يمنعه من توجيه ضربات موجعة تفضح النظام، كما يحرص على تقديم صورة حضارية ومعانٍ إنسانية من عمق المجتمع الإيراني.

في فيلم "حالة تسلل"، نرى إحدى الفتيات المراهقات تسرع في ارتداء الحجاب بعد توبيخ والدها، الذي يبحث عنها في الملعب. هذا الخطاب التوبيخي يأتي من كل الجهات: من الآباء، ورجال الدين، والمؤسسات التربوية، والإعلام، وكلها تطالب المرأة بالبقاء في البيت، والقبول بوضعها، وعدم التفكير في التحرر، بل يجب عليها أن تشكر الله الذي منحها نعمة الوجود في هذا المجتمع. تكرار هذا الخطاب، ووجود وسائل القمع والعقاب، له تأثيره، لكنه لم يمنع استمرار الرغبة في التحرر.

بعض الرجال لا يقبلون مجرد النقاش حول حقوق المرأة، ويعتبرونه حديثًا ترفيًا. ذلك العسكري يصم أذنه، ويعجز عن مواصلة النقاش

مع الفتاة المتحررة، قائلًا: "نحن لسنا في اليابان". التأرجح بين الخطاب الأصولي والالتزام بتطبيق القانون، والخوف من العقاب، إضافةً إلى قسوة الوضع المادي، كلها أمور تتجلى في شخصية ذلك الشاب المجند، الذي ينتظر انتهاء خدمته العسكرية ليعود إلى حقله وزرعه. ومع ذلك، تنجح الفتاة في التشكيك في الوضع الذي تحكمه إملاءَات أيديولوجية سياسية ودينية، وسلطة ذكورية ظالمة.

بحث عن الفرح في ظل القمع

هذه النماذج الإنسانية تبحث عن القليل من الفرح، ورغم احتجازهن في زاوية جانبية خارج رؤية الملعب الرياضي، تحاول الفتيات معرفة ما يحدث في الداخل. يتحول أحد الشباب المجندين إلى ناقل للأحداث، مما يعكس تفاعلًا غريبًا. وفي مشهد آخر، تقوم الفتيات بتمثيل المباراة داخل المساحة الصغيرة التي يحتجزن فيها، محوّلات هذا السجن المؤقت إلى ملعب خيالي.

وفي الحافلة المتجهة إلى قسم الشرطة، تظل الرغبة حية في متابعة المباراة بكل الوسائل الممكنة، وينجح المخرج في تلبية هذه الرغبة. لكن المسألة هنا تتجاوز مجرد توثيق حدث رياضي، إذ نحن أمام حلم طفولي لفتيات يردن الشعور بالحرية والمساواة، ويرفضن هذا التمييز وكل القيود الظالمة.

درس سينمائي بليغ

فيلم "حالة تسلل" للمخرج الإيراني جعفر بناهي هو درس سينمائي بليغ، ومن المهم مشاهدته لأي سينمائي أو محب للسينما. نحن أمام كاميرا تتحسس كل شخصية وتعطيها أهمية، فلا توجد شخصية خارج الملعب السينمائي، وكل شخصية لها ما تقوله. وعند جمع هذه الشظايا، نشعر بقسوة الواقع، والألم العام الذي لا يفرق بين رجل وامرأة في إيران.

السينما الايرانية تعري الواقع الديني بشجاعة

دعاني مجموعة من الاصدقاء بأحد النوادي السينمائية الفرنسية لحضور أمسية سينمائية تم خلالها عرض الفيلم الايراني 'السحليه من إخراج كمال تبريزي، كان الحضور نوعيا ومتميزا خلال العرض ساد الصمت وظهر الانبهار والدهشة على الحاضرين كون للسينما الإيرانيّة سحرها الخاص ولها جمهور كبير بفرنسا، البعض ينظرُ إليها بإعجاب لشجاعتها في طرح قضايا حسّاسة ومهمة والبعض يميل إلى الأسلوب الفني الشاعري والمغري والبعض يراها نافذة لمعرفة المجتمع الإيراني والشرق بشكل عام، لدي الكثير من الاصدقاء لا تخلو مكتبة أي صديق من فيلم إيراني، وأصبحت الكثير من الدراسات الاكاديمية بالجامعات واقسام السينما تولي اهتماماً كبيراً بالسينما الايرانيّة ولا تخلو مجلة كراسات سينمائية في أعدادها من موضوع يتناول السينما الايرانية، هذا النجاح والانتشار للسينما الإيرانية لم يأتِ من خلال دعم النظام الإيراني للسينما وتخصيصة لمهرجانات لعرض روائعها، بل جاء من خلال جيل ورواد وسينمائيين ضحَّوا بالغالي والرَّخيص لانتاج أفلامهم بحرفيّة ومصداقيّة رغم معارضة النظام لهذه التوجهات ومحاربته ووقوفه ضد أي فيلم يعكس الواقع أو يتعمَّق فيه

وخصوصا عندما يتناول موضوعا سياسيا أو اجتماعيّا او يتعرَّض للمؤسّسة الدينية.النظام الإيراني لا يختلف كثيراً عن بعض الانظمة العربية بسحق الفرد وعزله وحرمانه من حريته وبهرجة النظام بمباركة المؤسَّسات الدينية ومحاولة إخفاء الحقائق والزج بالمعارضين في غياهب السجون، وفرض الرقابة على الفنون ووسائل التعبير الفنية مثل السينما، لكن ظهر جيل سينمائي شجاع ومتمكِّن من أساليبه الفنية، بحيث أصبحت اغلب الافلام كوابيس مزعجة للنظام، ونحن هنا مع فيلم"السحلية" أمام عمل فني إنساني يقودنا بهدوء لاكتشاف زيف وقسوة المؤسسة الدينية في قالب كوميدي سلس ومرعب.

نحن هنا أمام نموذج جديد هو (رضا) سجين متهم بعدة تهم يتم اعتقاله واقتياده للسجن ببداية الفيلم نستمع لحوار بينه وبين مأمور السجن والذي يدينه ولا يستمع له ويفرض عليه رقابة مشددة خصوصا عندما يعرف موهبته في تسلق الجدران كالعنكبوت عندما يقوم رضا بمحاولة انقاذ حمامة تعلقت بالشباك الحديدية للسجن، هذا المشهد الذي تظهر فيه الحمامة البيضاء العالقة يلخِّص فكرة الفيلم بشكل فنِّي ذكي فالجميع يقف في حيرة أمام هذه الحمامة الَّتي تتعذب بسبب هذه الأسلاك، ويطلب رضا من الشرطي أن يطلق عليها رصاصة الرَّحمة لكن الشرطي يرفض كونه محاسباً

ولا يمكنه التفريط برصاصة دون أوامر عليا من قائده، هنا نكتشف غنسانية رضا وزيف السلطة، يحضر المأمور ويعطي وعدا لرضا بمكافأته إن استطاع انقاذ الحمامة وبعد نجاح رضا بالمهمّة يكون مصيره السجن الانفرادي لمهارته في التسلُّق ويصبح السجن الانفرادي اجراء تأديبياً متكرّراً مع كل مشكلة يقع بها رضا السجين فيتحول السجن إلى جهنَّم حسب تعبير الشَّخصية وتحاول الشخصية الإفلات من العذاب عن طريق الانتحار لكنها تفشل ويتم إيداعها إلى المستشفى.

رضا شخصية لا تعرف أي شيء عن الدين، بل لديها موقف من رجال الدين، كأننا أمام شخصية ملحدة لا تعترف بالجنة والنار كل همها الهروب من السجن والوطن إلى عالم آخر كي تشعر بإنسانيَّتها ووجودها. في المستشفى يرقد بجانب احد رجال الدين ويكتشف ذلك مصادفة كون الملّا المريض هو من الاتجاه الاصلاحي كما يبدو، هنا أيضا نحن أمام دلالة ذكية من المخرج، فرجل الدين المعتدل والمنفتح والذي يقبل الحوار مع مذنب وسجين مريض يرقد بمستشفى أي أن الاتجاه المعتدل ربما هو على وشك الموت أو معزول في ظل سياسة لا تعترف به وتحاول القضاء عليه، هذا ما يدهشنا بالسينما الإيرانية في الكثير من الأحيان هو

هذا الأسلوب الفنِّي الرائع في تمرير أفكار سياسية بطرق قوية ومؤثرة وغير مباشرة.

يتعرف رضا على حكمة جديدة هي أنَّ الوصول إلى الله ممكن بطرق كثيرة بعدد البشرِ وهو لا يعيرها اهتماما ولا يظن أنه سوف يستخدمها وأنها ستكون سلاحاً مهما يعطيه القوة، أخيراً يستطيع الهروب متنكّراً بزي الملّا المريض ويسعى للفرار والحصول على جواز سفر ويلبس جلدا آخر أي جلد وملابس الملّا فيتحوّل إلى شخصيّة أخرى من الخارج الجميع يحترمه ويسلّم عليه لمجرَّد أنه لبس هذه الملابس دون التمُّعن بوجهه وحقيقته، وهنا يحدث انقلاب مهم وخطير حيث تقودنا الشخصية بكل بساطة وحسن نيّة لاكتشاف هذا المجتمع الذي يعاني الكثير ولكنه محكوم بالشكليات ولديه خوف من المؤسسات الدينية.

يقودنا رضا بعفوية لاكتشاف عمق المجتمع وأهم مشاكله، في القطار يتعرّف على شابة جميلة هي فايزه نالت الطلاق من زوجها الذي كان يضربها، هنا نحن أمام قضية كثيراً ما ركَّزت عليها السينما الإيرانيّة وهي العنف ضدَّ المرأة واحتقارها وعزلها ويكشف لنا أيضا تفاهة وشبق الرِّجال فأحدهم يأتي ليسأل ويطلب فتوى بتحليل زواج المتعة، يمرِّر المخرج أفكاره تجاه هذه القضية عبر

الشخصية والتي ترفض تحليل زواج المتعة وتعتبرها (بصقة الشيطان) حسب تعبيرها وهي بذلك تناقض الكثير من الفتاوى الدينية، هنا نقد أيضاً للمؤسّسة الدِّينية الَّتي تستبيح وتبيح استغلال المرأة واغتصابها تحت مسمَّيات دينية شرعيّة.

يصل رضا إلى قرية نائية ليصبح الملا للمسجد، هذا القرية التي تقع على الحدود هي نموذج مصغر للمجتمع الإيراني الذي يعيش في ظروف استثنائية معقَّدة فالفقر والمرض والجهل يعصف بهذه القرية والمسجد يخلو من المصلين ولم تكن الشخصية تحسب نفسها أنها ستقع في هذا المأزق لكن الظروف تجبرها على الاستمرار بلبس العمامة وتولي الخطابة والإرشاد وبشكل ذكي وعفوي، يدير رضا النقاشات ويرد على اسئلة الشاب علي صغيري وزميلة لنكتشف جيلاً آخر قد أصيب بالانفصام، فأحد الشباب متدين ومنحدر من أسرة دينية المطلوب منه أن يحفظ القرآن ويصبح رجل دين وهو لا يحب ذلك، بل يعشق فتاة ويدخن السكائر لكنه يخفي كل هذا ويعيش بجلباب المتدين من أجل ارضاء والده، نحن إذن أمام جيل آخر يسأل عن الفضاء والقطب الشمالي وأفلام الرعب ولديه طموح ورغبة للحياة ولكنّه محكوم ومسجون ومحاصر ولا أحد يستمع إليه، ويأتي رضا ليستمع للجميع ويعطي الحلول بشكل عفوي ويتحوَّل إلى قديس وأسطورة وهو لم يسع لهذا التحوُّل

لكن الظروف أو لنقل المجتمع اعطاه هذه الهالة والقداسة كونه بحاجة إليها بحاجة لمنقذ للخروج من المأزق الذي يعيش فيه.

نحن لسنا امام عرض لأفكار التِّيار الإصلاحي والمعارضة، بل ربما ايضا نقد شامل للخطاب السياسي والديني الموجود بإيران بشكل خاص والعالم الإسلامي بشكل عام ويمكننا أن نفهم أن الدين أو التيارات الدينية ليست الاداة الوحيدة للتغيير والتقدم والتطور بل ربما أنها قد لا تحمل لنا الحلول والسعادة.

يسعى رضا للتخلص من هذا الجلباب الديني رغم ما حصل عليه من احترام وقداسة ولكنه ليس مقتنعاً بنفسه وبجلبابه ويسعى للهروب كحل أمثل ولعل المخرج هنا يكشف عن قضية خطيرة وهامة تواجه الشباب الإيراني الذي لم يقتنع بالخطاب السياسي والديني للمحافظين أو الاصلاحيين أي أن هناك خللاً عميقاً داخل المؤسّسة الدينية الإيرانيّة بشكل عام بمختلف أطيافها وان القبضة الحديدية على المجتمع لا تعني استسلام المجتمع واقتناعه بنظام الحكم الذي ليس لديه الاستعداد لسماع الناس والانتباه لمشاكلهم ومنحهم الحرية للعيش بكرامة أو منحهم عيش الحياة العصرية، فعلي صغيري وهو شخصية ثانوية لكنها أساسية ومهمة وهي نموذج يعاني من اضطهاد الأب الذي يحضُّه على حفظِ القرآن

والمشاركة بالمسابقة الوطنية وتأهيله ليكون رجل دين رغم أنه لا يرغب بذلك وليس هذا هدفه ولا يراه مهما فهنا الأب دلالة أخرى للسلطة المستبدة والقاسية.

الكثير من الأفلام الإيرانية تتجاوز الحكاية إلى أعمق من ذلك وتميل إلى الغموض أحيانا لإبراز عنصر ميتافيزيقي يكون في صورة مكان يتكرر عرضه دون وجود علاقة أو معنى أو شيء أو أداة أو شخصية غامضة، في فيلم السّحلية نرى طفلاً تتكرَّر صورته وهو ينظر إلى رضا وتعكس الكاميرا وجهة نظره وفي الأخير نرى رضا يسلمه العمامة وجلباب الملّا ولكن المخرج لم يكشف بالضبط أو يوضِّح كثيراً حول هذه العلاقة ليدع أيضا للمتفرِّج فرصة المشاركة.

ما يميز السينما الإيرانية أيضا جودة السيناريو وهو عنصر مهم وحيوي ويسهل للمخرج التفرغ لعمليّة الإخراج على أساس قوي ومتين وهذا أيضاً يخدم الممثل في الأداء وتميل الأفلام الإيرانية إلى بيئة اجتماعية وجغرافيا متنوعة بعيداً عن الاستوديوهات المغلقة والديكورات الزائفة، فالناس والبيوت والأحياء الفقيرة أو القرى النائية هي مناخ حيوي وديناميكي صادق ومعبر ونرى أن الكاميرا

تحس بهذه البيئة وهؤلاء الناس، وهي جزء منهم تعايشهم وتحاورهم وليس مهمتها التصوير فقط وتسجيل الأحداث .

نرى في أغلب الأحيان في الفيلم الإيراني شخصيات متنوّعة في السِّن والطباع والأفكار وهناك ميل كبير لاظهار شخصية المسن وشخصية الطفل، ولكل وجه بشري جماله الخاص وهنا في هذا الفيلم البطولة أيضا جماعية فالجميع يساهم برسم لوحة إنسانية مدهشة، فنحن أمام مجتمع إنساني يبحث عن الخلاص والمخلص لذلك يتمسك بميلاد هذه الشخصية الجديدة ليحولها إلى أسطورة مقدسة ويصبح المسجد المهجور ملاذا تسوده البهجة، ولا يمانع رضا بسماع أغنية ويمرر المخرج العديد من الأفكار التنويرية بعفوية على لسان رضا الذي يرى أن المسجد ليس مكاناً فقط للعويل، وإن الغناء يساعد في هضم الطعام وهنا رضا لم يستثمر هذه الشعبية التي حصل عليها، بل يسعى للتخلص منها ومن شخصية الملا والعودة إلى رضا لكن الظروف لا تساعده على ذلك، أخيراً يكتشف مأمور السجن هويته ويدعه يكمل خطبته الأخيرة وتظل النهاية مفتوحة، أي هل سيتم إعادته للسجن مرة ثانية أم أن المأمور اقتنع بتوبته وانجازاته الكثيرة؟ هنا رضا ليس شخصية شريرة، بل لعل الظروف والقانون القاصر دفعه لارتكاب بعض الأخطاء.

لعلنا هنا نحس برسالة قوية هي أن الدين ورجال الدين لديهم أيضا أخطائهم وتفسيراتهم الخاطئة للواقع ومشاكل المجتمع وعليهم السماع والانصات للجيل الجديد والمتغيرات الجديدة الحضارية وإن إصلاح الفرد والمجتمع لن يأتي بالفتاوى التكفيريّة والقسوة بل بالانفتاح والمحبّة وفهم الرُّوح الانسانيّة، هذه رسالة عامة ليس المقصود بها الشيعة فقط أو ملالي إيران، بل هي رسالة عامة وإنسانية وهنا تكمن روعة السينما الإيرانية الَّتي تنطلق من هم ومشكلة محلّية محضة لتصبح رسالة تكشف عن واقع إنساني عالمي أتعبه الدِّين وسيطرة وقسوة رجال الدِّين والسياسة بجشعهم وغرورهم وجهلهم بالواقع، بل بهموم وأحلام الإنسان.

فيلم "أغنية العصافير" للمخرج مجيد مجيدي
هايكو وشعرية ومخادعات دلالية لخلق أسطورة
حول طريقتين للعيش والحياة

"أغنية العصافير" (آواز گنجشک‌ها) هو فيلم إيراني عُرض عام 2008، من إخراج مجيد مجيدي. وكعادته، ينطلق المخرج من حكاية بسيطة وشخصيات أبسط، لكنه، كما في كل أفلامه، يقوم ببناء وتطوير الشخصيات المهمشة ليحولها إلى كائنات بشرية تستحق أن نسمع لها، وربما كذلك نصدقها ونحاورها. شخصيات مجيدي تتحدث بلغة عادية، لا تمنحنا خطابات بلاغية أو فلسفية، بل تأتي الحوارات على مقاس هذه الشخصيات، خصوصًا عندما تكون ريفية أو من الهامش. الشعرية والبلاغة تحملها لغة مجيدي السينمائية، حيث تكون كل لقطة ومشهد مدروسًا بعناية إبداعية أنيقة، لتتفجر دهشة جمالية لا تُنسى.

يحكي الفيلم قصة كريم، الأب الإيراني الريفي لابنة صماء في سن المراهقة وطفلين صغيرين. عندما تفقد ابنته سماعة الأذن التي تساعدها على السمع، وبعد فترة قصيرة يفقد هو وظيفته في مزرعة نعام، يجد نفسه في مأزق، لا سيما مع اقتراب الاختبارات المدرسية

المهمة. يقرر التوجه إلى طهران على دراجته النارية بحثًا عن عمل، وعن طريق الصدفة، يصبح سائق تاكسي دراجة نارية ويبدأ في جني المال. شيئًا فشيئًا، يجد نفسه يتغير، ويغرم بالحياة المادية وأشياء لم يكن يجرؤ حتى على التفكير فيها.

الواقع في قوالب تعبيرية

يحلل مجيدي الواقع في قوالب تعبيرية بديعة. على سبيل المثال، عندما يكون كريم على سطح منزله يحاول ضبط أريل التلفاز لكنه لا ينجح بسهولة، يقول له ابنه: "الصورة مشوشة.. لا، إنها أسوأ!" فهل كان المشهد يقصد فقط إشارة التلفاز؟ بالتأكيد لا، فهنا أراد مجيدي أن يوجهنا إلى فكرة أن التشويش لا يقتصر على التلفاز، بل يشمل حياة كريم بأكملها، كما يعكس مصير البسطاء من أمثاله، الذين قد تقلب مشكلة صغيرة كيانهم وحياتهم رأسًا على عقب.

تظهر جماليات متعددة كأنها جمل شعرية، مثل مشهد النعامة في بداية الفيلم، والتي تبدو كأنها تسمع وترى، ويُرافقها أول مؤثر طبيعي وهو زقزقة العصافير. مشهد أريل التلفاز كذلك يبدو وكأنه رأس وعينا النعامة، وحركته تشبه حركتها، مما يخلق توازيًا بصريًا يعزز المعنى العميق للمشهد.

في هذا المشهد أيضًا، يستمتع كريم بالهواء النقي على السطح، ويطرح على زوجته فكرة النوم هناك. لكنها ليست مجرد دعوة للنوم، بل هي تلميح لرغبة في استعادة الحميمية المفقودة في ظل ضيق المنزل وكثرة الأطفال. هنا، يقدم مجيدي ببساطة وذكاء مشهدًا عن الاضطراب الاجتماعي والاقتصادي الذي يؤثر حتى على العلاقات الحميمة، بأسلوب بصري ممتلئ بالدلالات دون الحاجة إلى حوار مباشر.

تعطل جهاز السمع الخاص بابنته الصماءعندما وقع في الماء، ويسعى كريم للحصول على سلفة من زميل له في مزرعة النعام، لكنه يرفض. المشكلة الثانية هي هروب إحدى النعامات من المزرعة، وتدور مواقف تميل إلى الكوميديا عند محاولة الركض وراء النعامة، حيث لا أحد يستطيع الإمساك بها، فقد تحررت. تصوير مجيدي لسياج النعامات يخلق فكرة السجن، ولكنه ليس سجنًا للنعامات، بل لكريم نفسه، إذ نراه في لقطات داخل هذه السياجات الخشبية والحديدية، والتي تبدو هشة وليست حصينة. بمعنى أن هذه الشخصية تعيش داخل هذا السجن أو الواقع البائس، لكنها لم تفكر في الخروج منه. النعامة الهاربة تحمل دلالات عميقة، فهي تحض على التحرر، وقد فعلتها بشجاعة وكأن الأخريات يتضامنَّ معها. الإنسان وحده، المتعود على الخضوع

والعبودية، قد لا يفكر في كسر الحواجز، رغم أن طبيعة الكون وكل المخلوقات تعشق الحرية وتسعى إليها، مستغلة أي فرصة للتحرر.

الموسيقى المستخدمة في مشاهد هروب النعامة تبدو كلحن رقص سريع الإيقاع، يحثها على الاستمرار في الركض، ويدعمها، ويضعنا في حالة توتر. وقد تختلف توقعاتنا وحتى نقاشنا حول هذا المشهد؛ فقد يلوم البعض صاحب المزرعة لأنه لم يبنِ حواجز وسياجات قوية ولم يضع نظامًا أمنيًا يسيطر على هذه الحالات، بينما قد يتمنى البعض الآخر أن يتمكن كريم من الإمساك بالنعامة، تعاطفًا معه كعامل بسيط، متوقعين أن يصيبه العقاب بسبب تقصيره. لكن إلى أين يقودنا المخرج بعد ذلك؟

تأطيرات مدهشة

يرسم المخرج تأطيرات مدهشة، حيث ينتقل بنا إلى عالم الجمال، فتتفاعل الوجوه مع الكاميرا، كما تنتهز الكاميرا بعض الفرص لتصوير الشخصيات كلٌّ على حدة ضمن كادر فني متميز. على سبيل المثال، نجد شخصية البنت تظهر وراء النافذة الصغيرة، فتلتقطها الكاميرا بلقطة قريبة، حيث يميل الكادر إلى الأبيض، بينما يأخذ لون الستارة المزركشة الحيز الأكبر. يمكننا أن نفهم أن

لكل شخصية سجنها الخاص، وأنه لا فائدة من أن تكون هناك ستائر مزركشة داخل القضبان.

تتأمل البنت والدها في لحظة مغادرته البيت بدراجته، وهو أيضًا يظهر داخل إطار يتلوه إطار آخر. يواصل كريم البحث عن النعامة، التي يبدو أنها تلاعبه، فتترك له ريشة بين الحشائش، وهو بدوره يحاول ملاعبتها بالتخفي في زي نعامة، لكنه يفشل.

يتم فصله من عمله، فيودع النعام قائلاً: "هذا ليس عدلاً!"، كأنه يوجه هذه العبارة إلى النعام المحتجز داخل القضبان والسياج الهش. وفي مشهد مؤثر، تبدو النعامات وكأنها تودعه أيضًا.

الدخول إلى المأزق: المدينة . الغول

لا تأمين، والأجهزة السمعية غالية جدًا وفوق قدرة كريم، ولا يمكن إصلاح هذا الجهاز الخاص بابنته، التي لديها اختبارات دراسية قريبة ومهمة. يكاد هذا الرجل البسيط أن يفقد روحه، ونراه يكاد يبلغ محطة الانكسار. لقد رضي بعمله المضني وسجنه في قريته، وكانت كل سعادته تكمن في عائلته، حيث يمازحهم ويمازحونه، ويبدو أبًا صالحًا.

نعلم جيدًا أن المخرج العبقري مجيد مجيدي، صاحب روائع سينمائية بديعة مثل "أطفال الجنة"، "لون الجنة" و*"باران"*، قد ساهمت أفلامه السابقة في وضع السينما الإيرانية على خريطة العالم، وحتى دخولها في منافسات الأوسكار.

في فيلم أغنية العصافير، يواصل مجيدي النحت في الواقع، فنرى شخصية ريفية تقذف بها الظروف إلى البؤس، وفجأة تجد نفسها داخل العاصمة الصاخبة، حيث يكتشف كريم مهنة أخرى، وهي العمل بالأجرة على دراجته. ظن بعدها أنه يمكنه الوقوف في محطات الدراجات ليبحث عن رزقه، لكنه يكتشف أن هناك أعرافًا ودفعًا للسماسرة... إنها المدينة!

يستطيع في يومه الأول كسب المال. في إحدى اللقطات، ينظر كريم إلى عمارة قيد الإنشاء، تحيط بها الصقالات وكأنها قضبان، وفي الأعلى غربان تصرخ. يشاهدها كريم ويسمعها، كأن هذه الغربان تحذّره من شيء ما. تبدو طهران مدينة بشعة: ساحات للخردة، مواقع بناء فوضوية، اختناقات مرورية، وتجار يستخدمون هواتفهم المحمولة، وينتقلون من مكانٍ إلى آخر، يريدون الوصول بأقصر وقت وبأي وسيلة.

تستدرجه المدينة، أو الغول الذي سوف يفترس روحه ويسبب له ولعائلته التعاسة. وكما في كل أسطورة، يرمي الغول شباكه ومغريات براقة كثيرة تُغري كريم وتخدعه. وعندما يعود إلى زوجته، يحاول إقناعها بأن هذه المرحلة ستكون لشهور قليلة، حتى يتمكن من شراء جهاز سمع لابنته وسداد الديون. لكنه، في الحقيقة، يخادع نفسه، بعد أن تذوّق الطُعم.

نثر من الهايكو البديع

في يومه الأول، عاد كريم ومعه أريال تلفاز وجده مرميًا أمام موقع بناء، واشترى فاكهة، لكنه فقدها خلال سيره، وكأن حبات هذه الفاكهة الخضراء بيضات صغيرات لنعامة، تتدحرج من كيس مربوط في مؤخرة الدراجة، وتتساقط بعضها إلى قيعان على جوانب الطريق المؤدي إلى القرية. هذه المزاوجة المدهشة بمفردات دلالية تحتاج إلى تأملات هادئة وواعية، فاللقطات تبدو كأنها نثر من الهايكو البديع، وهذه هي شعرية السينما، حيث خطابات روحية تتجسد في الصور. تجرف المياه حبات الفاكهة، ما هو طبيعي يعود إلى الطبيعة، أو أن الطبيعة تقاسمت معه هذه الفاكهة.

من أعلى سطح بيته، وبعد أن أصلح أريال تلفازه، ينظر وهو يأكل حبة فاكهة رمتها له زوجته. يقضم الفاكهة الصغيرة وينظر إلى بقية الأسطح حوله، التي تستخدم لواقط الإشارة البدائية. ينظر إلى دراجته وكأنه يشكرها. تأتي التحولات في شخصية كريم بالتدريج، قطرة قطرة، إذ يعتني بدراجته ويغسلها مع أفراد عائلته.

في اليوم الثاني، يعود للعمل كسائق تاكسي بدراجته، فيصادف أشكالًا مختلفة من البشر، منهم البسيط، والثرثار، والمتجهم الوجه، والمخادع الكاذب. فالرجل الذي يبدو أنيقًا بملابس نظيفة ونظارة، لا يدفع له الأجرة، بل يهدده بإبلاغ الشرطة، فيهرب كريم خائفًا، ويذوب في زحمة المدينة الصاخبة.

النعامة

بعد نهاية يومه الثاني، يعود إلى مكان الخردة المهملة ويأخذ شيئًا ثانيًا لبيته، وهذه المرة إطارًا لنافذة. يتوقف ليشتري شايًا من بقالة، وهناك يجد بيضة نعامة وضعها صاحب المحل كزينة، ويخبره أن أحدهم وجدها في الصحراء. نتأمل وندرك أن مجيدي هنا لم يتخلَّ عن النعامة، بل يعيدها إلى الفيلم بمفردات متعددة، وكأنها قافية أو إيقاع يكرره بفنية إبداعية شعرية عالية. الإطار الحديدي للنافذة يصرخ بدلالاته، وكأنه يذكرنا بسياج مزرعة النعام. كما أن الكاميرا

تتموضع لتلتقط العائلة داخل هذا الإطار، وكأننا أمام عزف تشكيلي، كمن يصدح بقصائد هايكو قصيرة.

يعمل كريم، وتمر الأيام، وفي بداية أحد أيامه، يعطي أحد زملائه في المزرعة مبلغًا صغيرًا ليضعه ذلك الرجل في الضريح عند ذهابه للحج. هنا، كأننا مع سائق تاكسي طهران، إذ يستكشف كل يوم أناسًا من نوعٍ آخر، لكنه يتساءل: إلى أين يتجه هؤلاء، حيث تغلب الماديات وتغيب الروح؟ دون أن يشعر، ينزلق كريم في هذا الجحيم المفجع، حيث تحضر المادة ويغيب البعد الروحي.

يعود في نهاية يومه ببعض الخردة إلى بيته، فيتحول حوش البيت إلى مكب ومخزن للخردة، بعضها غير مفيد. وعندما تعطي زوجته إحدى الجارات بابًا خشبيًا، يذهب ويستعيده، فتلاحقه الزوجة بنظرات منكسرة ومحرجة، متعجبة، وكأن هذا الرجل لم تعد تعرفه.

قوة لغة مجيدي السينمائية تكمن أيضًا في استخدامه أسلوب بير باولو بازوليني، أي الحوار الذاتي الحر غير المباشر. فالكاميرا ليست موضوعية في كل حالاتها، بل تحمل رؤىً متعددة.

لوحات تشكيلية

يسير كريم مسافة طويلة وهو يحمل الباب الأزرق على ظهره، ويتحرك به، وهنا تحلو للكاميرا فرصة خلق لوحات تشكيلية. نلاحظ أن مجيدي يبتكر مواقف وأشياء تتحول إلى مفردات جمالية، فهو يصور بلقطات متعددة الطول والأحجام، حيث يظهر الباب الأزرق على أرض سوداء صلبة، وكأنه لوحة تشكيلية ترمز إلى الماء الذي تحتاجه الأرض.

ينشغل كريم بهذه الأدوات والخردة، ولم يعد ذلك الأب الذي يحنّ على زوجته ويمازحها، فتذرف الزوجة الدموع، ويحاول هو إقناعها بنظريته الجديدة في التخلي عن الآخرين والتفكير في المصلحة الفردية.

لقد تغيّر هذا الشخص، يغني متغزلًا في زوجته، لكنه يتجه إلى الخردة، يغني: أنا أحبك وأهواكِ.. يا حلالي وهو وسط هذا الركام، هنا السجن من نوع أكثر فظاعة وبشاعة، فهذه الخردة من براميل وحديد ومخلفات تكاد تبتلعه. تقترب الكاميرا بهدوء، وكأنها تبحث عن كريم الحقيقي، أي الفلاح الطيب والبسيط.. لكنها لا تجده.

الغرق في دوامة المدينة

يبدو أنه أصبح مثل أبناء المدينة، يتسابق لجمع المال، والمدينة تقيده أكثر فأكثر وتحكم سيطرتها عليه. في مشهد داخل محل للأجهزة الكهربائية، يبدو أنه يعمل لصالحهم في حمل الأجهزة وتوصيلها، يشدون الجهاز بالحبال، ويشدون أيضًا على جسده، يكادون يخنقونه. تنطلق الدراجات كقطيعٍ في تشكيلة منظمة، تتعطل دراجته وكأنها تعبت من هذه المدينة.

يعود إلى بيته بثلاجة صغيرة كان عليه أن يوصلها، وكأنه يتحاور معها، بينما فكرة خبيثة تدور في رأسه. يعود إلى المدينة، ويعرض أحدهم عليه مبلغًا لكنه يرفض، ولا نفهم هل سيسرقها أم يعيد الأمانة إلى صاحبها؟ لكننا نراه يعرض الثلاجة للبيع.

عودة النعامة.. الإشارة الأخيرة

نكون في الدقيقة الستين تقريبًا من الفيلم، وهنا يرى كريم شاحنة محملة بعدة نعامات، في عودة إلى بصمة النعامة في الفيلم، وكأن النعامات يهمسن له بألا ينجرف إلى أسفل القاع، وكأنهن يدفعنه إلى إعادة الأمانة لصاحبها.

نظن أنه عاد إلى رشده أو سيرمم روحه، لكن في مشهد تالٍ، نرى طهران الموجوعة بتلوث هوائها وصخبها وبؤسها. بعض الأطفال الفقراء يبيعون في الطرقات، يرى كريم طفلة جميلة تحمل مبخرة، ويبدو أنها متسولة، يبتسم لها، تقترب منه ليعطيها حسنة، فيهمّ بإخراج ورقة نقدية، ثم يبحث عن أقل ورقة، ويجد فئة 500، ويبدو مثل هذا المبلغ بلا قيمة، لكنه يبحث بين السيارات ليصرف الورقة إلى أوراق أصغر، ربما ليعطيها مئة، لا أحد يصرف مثل هذه الورقة قليلة القيمة، ومع ذلك يستمر في محاولاته. تبتسم الطفلة ببراءة وتحرك مبخرتها وسط الضجيج الصاخب.. أخيرًا، يخيب كريم آمالنا، وليس فقط أمل هذه المسكينة؛ إذ يحرك دراجته وينطلق في الزحام.

السقوط في الهاوية

في طريق عودته، يجد أطفاله يبيعون الورود للمارة، ويبدو أن ابنه يريد شراء شيء لخزان الماء، في مكان أشبه بخزان قديم، إذ يرغب الطفل في تربية سمك داخله. يغضب كريم ويطارد طفله ويضربه، ثم يهمّ بهدم مكان لعب الأطفال. هنا، نرى بيض حمامات، ونسمع صوت الطبيعة الذي غاب بسبب انغماس كريم في المدينة، وتعود النعامة في شكل بيضات الحمام والريش.

يبلغ ولعه بالماديات والخردة أوجه، وقد صورته الكاميرا أكثر من مرة وهو حبيس هذه الخردة، لكنه لم يفهم تحذيراتها. هنا يسقط ويصاب ببعض الكسور، فتقوم زوجته بتوزيع هذه الخردة.

نهاية مفتوحة وإيقاع النعامة المستمر

بعد ساعة و12 دقيقة من الفيلم، يستعيد حوش البيت حيويته، لكنه لا يزال طريح الفراش. تخبره طفلته أن إحدى السيدات وجدت بيضة نعامة كبيرة. تعود مفردة النعامة أو أي مفردة تدل عليها كل عشر دقائق تقريبًا، وكأنها ضربة إيقاع أو نقطة فصل تقسم الفيلم إلى فقرات غير متساوية زمنيًا، لكنها تقودنا نحو شيء مهم.

مخادعات رمزية ودلالية

فيلم أغنية العصافير أشبه بمخادعات رمزية ودلالية، وليس مجرد فيلم درامي عن الواقع والعائلة. رويدًا رويدًا، يتحول إلى أسطورة حول طريقتين للحياة (الريف والمدينة)، وهما من الصعب أن تتعايشا معًا. المدينة صاخبة وقاسية، تدفعنا إلى الركض والصراخ والماديات الزائفة. تتشابك الرمزية، ولا يفرط المخرج بولعه وانشغاله البديع ببعض الصور.

فمثلًا، السمكات الصغيرات – ويبدو أن مصدرها خزان الماء في القرية، حيث يجمعها الأطفال لصبها في بحيرة المدينة – لكنها

تسقط قبل وصولهم، ويندلق البرميل، وتتناثر السمكات على الرصيف، وتعجز بعضها عن القفز إلى الماء رغم المسافة البسيطة جدًا. رقص السمكات هو موت مؤلم لمن تم أخذه من أصله وطبيعته. هنا، يبدع مجيدي لوحات تشكيلية صامتة وصارخة تهز الروح والوجدان.

يظل الفيلم متمسكًا بمركزه العاطفي: كريم، الذي سلبته المدينة رومانسيته وحنانه تجاه أولاده، وتحول إلى شخص يصرخ ويقضي وقته مع الخردة التي يستمر في جمعها من المدينة. نهمٌ وشبقٌ جعله يرفض التفريط بأي قطعة، حتى إن كانت صدئة وعديمة الفائدة. هذه الخردة تحولت إلى غول، غول تفنّن مجيدي في تشخيصه، وأخيرًا، هذا الغول المتوحش يبتلعه ويمتص روحه وعقله ووقته، ثم يقذف به، متسببًا في كسر قدمه.

تحتضنه الزوجة، ويرعاه سكان القرية، ويقفون إلى جانبه، حتى أطفاله يقتربون منه ويرسمون على جبيرة الجبس. يعود ليغني مع الأطفال، ثم تكون النهاية بعودة النعامة إلى مزرعتها. هذه العودة ربما هي عودة للجنس، فقد رأينا في المشهد الأخير أحد ذكور النعام يرقص رقصة التزاوج.

حصل الممثل الإيراني رضا ناجي على عدة جوائز عالمية على دوره في بطولة فيلم أغنية العصافير، وأهمها جائزة أفضل ممثل في مهرجان برلين السينمائي لعام 2008، وجوائز من عدة مهرجانات أخرى عام 2009. حقيقةً، أضاف هذا الممثل لشخصية كريم، ونفخ فيها روحًا بسيطة، بعيدًا عن التكلف والمبالغة، وقدم لنا شخصية إنسانية، تضحك، تنفعل، تحب، تغضب، فيها من السذاجة والطيبة الكثير، لكنها روح إنسانية قد تُمسخ وتنحرف، ويغويها غول الماديات.

عادت النعامة، وربما لأنها تعبت من التشرد والضياع، أو لأنها وحدها هربت دون رفيق، فحنت لجماعتها، أو ربما شعرت بالحاجة إلى التزاوج. لو أن مجموعة من النعام هربت، قد يكون الوضع مختلفًا، وكذلك الدلالات.

عندما تكون بلادك محاصرة دوليًا لسنوات طويلة وقاسية، يكون الناس بحاجة إلى من يفهمهم، ويسمع صرخاتهم، ويُنعش أحلامهم في واقع متصحرٍ يحتاج إلى القليل من الحرية والأمل. وهنا، لعبت وتلعب العديد من الأفلام الإيرانية دورًا محوريًا، فرغم الإمكانيات القليلة وهامش التعبير الضيق، يتفنّن عدد من المخرجين

والمخرجات في إبداع قصائد سينمائية، واحدة تلو الأخرى، ويشعلون شمعة وراء شمعة، بدلًا من الاكتفاء بلعن الظلام.

فيلم "بخصوص إيلي"..
أصغر فرهادي وتعريّة الواقع بلغة سينمائية ذكية

نجح المخرج الإيراني أصغر فرهادي في تعرية الواقع بلغة سينمائية ذكية في فيلمه "بخصوص إيلي" (بالفارسية: دربارة إيلي) من إنتاج 2009، والذي يمتاز بلغة سينمائية واعية وبليغة قادرة على جذب المتفرج منذ اللقطة الأولى، حيث نرى بصيصًا من الضوء يحاول الحضور في شاشةٍ مظلمة، نكتشف بعدها أننا كنا في نفق.

البحر.. أحد الأبطال المهمين

تسير فيه عدة سيارات، عدة فتيات جميلات يصرخن من نافذة السيارة، يمارسن الصراخ كلعبة مسلية. تتجه عائلة إيرانية إلى شمال إيران لقضاء عطلة الأسبوع، وتستقر في فيلا على الشاطئ.

هنا، صوت البحر بأمواجه الصاخبة يقاسم الشخصيات أحاديثها ومرحها، ثم قلقها وحزنها، ويكاد يرفع مستوى الإيقاع. في بعض المشاهد الأخيرة، يصبح هذا الصوت خانقًا للشخصيات، يُغرقها أو يقذف بها إلى البعيد. ربما يكون البحر، بصوته وتلويناته وصخبه وهمسه، هو بطل هذا الفيلم، هو من يكشف الحقائق، ويحوّل الفرح إلى حزن وألم.

"بخصوص إيلي" هو العنوان، لكن الفيلم لم يعرض شيئًا عن هذه الفتاة الجميلة والغامضة. تظل هذه الشخصية محور اهتمامنا منذ اللقطة الأولى إلى نهاية الفيلم.

ركّز فرهادي بشكل مكثّف على الأكاذيب الاجتماعية والتناقضات بين حياة الإيرانيين المعاصرين وتطلعاتهم، والصدامات مع بعض الأعراف والقيود الاجتماعية التقليدية التي يصعب التحرر منها دون كذب. ببساطة، نحن مع شخصيات عادية من الطبقة المتوسطة: أصدقاء جامعيون قديمون من طهران، ثلاثة متزوجون مع زوجاتهم وأطفالهم، وصديقهم أحمد – المغترب في ألمانيا والمطلق مؤخرًا – والشابة الغامضة قليلًا، إيلي. جميعهم يتشاركون فيلا في عطلة نهاية الأسبوع على بحر قزوين. يقودهم القدر إلى مكانٍ قرب البحر، فيلا قديمة، وليس فيها مظاهر الفخامة أو الراحة، سيلعب المكان دورًا حيويًا، ويتفجر بالكثير من الدلالات.

بحث في العلاقات الإنسانية

السينما هنا ليست خطابًا سياسيًا أو أخلاقيًا، ولا حكاية مسلية أو محزنة. الفيلم، كما عبّر عنه المخرج، هو بحث في العلاقات الإنسانية، بعيدًا عن المشاكل الثقافية والاجتماعية. في الجزء الأول من الفيلم، نرى الشخصيات تضحك، تلعب، تغني، ترقص.

إنها شخصيات إنسانية، مثل أي شخصيات أخرى في أي جزء من العالم. شخصيات تحب الحياة، وتحلم بالحب والفرح. المشاكل التي يواجهها الناس في إيران مماثلة لما يمكن أن يتعرضوا له في أي بلد آخر.

نحن هنا أمام عالمٍ إنساني، لكنه محاصر بظروف أقوى منه. يمكننا أن نفسر البحر الهائج، الذي ابتلع الجميلة إيلي، بأنه يرمز إلى الظروف التي تعيشها إيران في ظل نظام سياسي يحاول أن يظهر بمظهر الديمقراطية، لكنه يبطن غير ذلك. إيلي مجرد واحدة من ضحايا هذا الارتباك، وكل الشخصيات ستخرج في النهاية مثخنة بالجراح والألم.

إيلي، التي تدعوها زبيدة من أجل التعرف على أحمد، ظلت متوترة ومضطربة، تخفي في أعماقها حزنًا دفينًا وعميقًا رغم أجواء الفرح. كان هدف زبيدة هو التوفيق بين رأسين في الحلال، ولم تكن هناك أي نوايا سيئة. بدأت الفتاة تتأقلم نوعًا ما، وتعيش أجواء العائلة، ويبدو أن أحمد معجب بها، وهي تبادله الابتسامات والأحاديث القصيرة. إلى أن تقرر العودة إلى طهران، لكن زبيدة تصر على بقائها إلى حين اكتمال التعارف.

في الصباح الثاني، تحدث الانقلابات المثيرة والمرعبة، حيث يدخل أحد الأطفال البحر ويكاد يغرق، يهرع الجميع لإنقاذه وينجحون، وبعدها يكتشفون اختفاء إيلي. يخوضون ما يشبه المعركة الشرسة مع البحر، لكن البحر يرفض إعادتها لهم.

استطاعت الكاميرا أن ترصد العديد من اللحظات، بتصويرها الوجوه في حالات الفرح والألم. من أجمل المشاهد، عندما تركض إيلي على الشاطئ مع الطائرة الورقية. ظلت الكاميرا تركض لتمسك بوجهها، وجه جميل ملائكي، كأنها طفلة صغيرة أو حورية فرَّت من جنة الفردوس. جاءت لتجعلنا نتعلق بها، ثم اختفت لتثير مئات الأسئلة: هل غرقت أم عادت إلى بيتها؟ نحاول أن نتمسك بالخيار الثاني كمتفرجين، رغم علمنا أنه وهم.

يمكننا القول إن المخرج كان موفقًا جدًا في اختيار أحجام اللقطات، فاللقطات البعيدة لعرض عملية البحث عن الطفل الغريق ثم البحث عن إيلي جعلتنا نشارك الشخصيات هذا البحث، نتجول في الشاشة باهتمام، لعلنا نعثر على أثر للضحية. الشخصيات تتصارع مع الأمواج، تركض في كل اتجاه، تصرخ، تبكي، وأحيانًا تعجز عن الكلام والبكاء، لكننا نُحس بها، بل نصبح جزءًا من الفيلم. ولعل هذه النقطة هي قوة الفيلم وروعته.

إيلي.. الرمز والسر الغامض

نحن أمام فيلم ممتع بصريًا، لا يحاول نسخ المنظر الطبيعي، لكنه يسعى لإظهار حقيقة هذا المكان وهذه الشخصيات. لا يُسرف في الشرح وتقديم المعلومات دفعة واحدة، بل نكاد لم نتعرف على كل الشخصيات، وحتى البطلة إيلي، لا تعرف صديقتها اسمها كاملًا. فرهادي، وكما في أغلب أفلامه، لا يبحث عن حكايات مكتملة، لكنه يدعنا نعيش اللحظة بحلاوتها وغموضها، ثم يغرقنا في الألم بقسوته ومرارته. إنه أسلوب ذكي وجذاب، يمسك بنا فلا نستطيع الفكاك والتخلص من هذه الأجواء.

إيلي تظل رمزًا وسرًا غامضًا، وهذا إجراء مقصود. لا يُظهر المخرج كيف غرقت، ولا يرى هذه الحادثة أي شخص، وحتى الطفلة الصغيرة لم ترَ الحادثة. فهل حاولت إيلي إنقاذ الطفل فغرقت؟ الطفل يقول إن الماء جعله لا يرى شيئًا.

تمر اللحظات صعبة وقاسية علينا نحن كمتفرجين. نحن لسنا أمام قصة بوليسية، فاختفاء إيلي بهذه الصورة ليس من أجل كشف مزيد من التفاصيل حول حياتها الخاصة، بل للانتقال من الخاص إلى العام، حيث نكتشف حقيقة مجتمع يسوده الاضطراب بسبب قسوة القوانين والنظام السياسي. الفرد في هذا المجتمع مقهور،

مغلوب على أمره، لذلك يحاول البحث عن السعادة وربما يكذب. فكذبة زبيدة التي لم تخبر الآخرين بأن إيلي مخطوبة، لم تكن إلّا محاولة للتقريب بينها وبين أحمد، الذي طلق زوجته الألمانية وجاء يبحث عن زوجة إيرانية.

عندما يعلم خطيب إيلي بالقصة، يضرب أحمد. هذا الأخير يكتشف أنها لم تكن تحبه، وفي النهاية يتعرف على جثتها، لكنه يتركها ويرفض إخبار أهلها بالحادثة. يجعلنا المخرج هنا، بطرق عديدة غير مباشرة، نعيش هذا الزمن الحاضر لهذا المجتمع.

أمواج البحر.. شاهد ودليل

يلعب المكان دورًا تعبيريًا مدهشًا، وخاصة أمواج البحر وهديرها وضجيجها. فهذه البيئة ليست ساحلًا مثاليًا، هناك الصخور التي تستقبل ضربات الأمواج القاسية. لا توجد ديكورات ضخمة، ولا ملابس وأزياء فخمة، فما يهم المخرج هو الوجوه، في كل لحظة يحاول التعمق بإعجاب وخوف في تصويره للوجوه الإنسانية وهي تنحدر إلى البؤس والحزن.

ربما لم تكن المأساة لتحدث لولا القيود الاجتماعية التي تمنع شابة من مجرد قضاء يومين أو ثلاثة مع أسرة صديقتها. نكتشف أن إيلي مخطوبة منذ ثلاث سنوات، لكنها لا تحب خطيبها، وحاولت

التخلص من الخطوبة، لكنه كان يرفض، يعاملها بقسوة، أو يحبها بجنون ويرفض أن تتخلَّى عنه. تشجعت بدعم صديقتها زبيدة لمعرفة أحمد، ويحكي لها أحمد في حديث قصير سبب طلاقه: أن زوجته الألمانية قالت له وببساطة: "ألم ساعات أو أيام أفضل من ألم السنين الطويلة". رغبت بالطلاق، وهكذا تم بسهولة، وكل منهما ذهب ليعيش حياته.

لم يكن أحمد يعرف أن إيلي مخطوبة، بررت زبيدة كذبها على الجميع بحجة أن إيلي لم تكن سعيدة مع خطيبها، وأنها ستنفصل عنه بعد هذه الرحلة. عند قدوم الخطيب، تحاول المجموعة صياغة كذبة موحدة يشترك فيها الجميع، حتى الأطفال الصغار يُلقَّنون الكذبة المحبوكة.

شعرية وحداثة مدهشة

تنفضح الأكاذيب كلها، ونرى كل شخصية على حقيقتها. ترفض زبيدة أن تشوه سمعة صديقتها المتوفاة غرقًا، وتحاول أن تعترف بكل شيء، حيث أن الجميع قالوا إنّهم لا يعرفون أن إيلي مخطوبة، وإنَّ الذنب ذنبها. تخلى الخطيب عن إيلي الجثة المبتلة، وكان يدعي أنها كل حياته، وأنه لن يعيش بدونها، لكنه رأى الوجه الأبيض المبتل، وحرك رأسها مؤكدًا هويتها، ثم ذهب وتركها في

المشرحة. وربما لن يأتي أحد ليأخذها ويدفنها دفنًا أنيقًا، فهي في نظر المجتمع مذنبة، ولا يشفع لها الموت.

زوج زبيدة ضربها وضغط عليها لتكذب، وظن الجميع أن الكذب هو الحل الوحيد للخروج من الورطة. في نهاية الفيلم، نرى إحدى السيارات على الشاطئ، وعجلاتها مغروسة في الرمال، والجميع يحاول إخراجها. إنه استنتاج بلغة سينمائية إبداعية بأن هذا الوطن والمجتمع في ورطة كبيرة.

سنلاحظ طيلة زمن الفيلم أنه لا يوجد أي مشهد جنسي أو خليع، ولا أي علاقة فيزيائية بين جسد رجل وامرأة. المزاح واللعب طفولي، ومع ذلك واجه الفيلم صعوبات في عرضه في إيران. قد لا يكتشف المتفرج العادي قوة وروعة الدلالات والإشارات التي تفضح وتعري بشاعة الواقع. هناك خوف، خوف من كل شيء. هذا الخوف يترجم مدى تعاسة هذا المجتمع في ظل حكم يستخدم الدين ليستر عوراته وعيوبه.

فرهادي بين الشعرية والحداثة

أصغر فرهادي ليس استعراضيًا ولا ينزه أبطاله، بل يقدمهم بشعرية وحداثة مدهشة أكثر من أفلامه التي سبقت هذا الفيلم. موهبة فرهادي تكاد تظهر في أي مكان، وكل مشهد بالفيلم، ولعل أكثرها

قوة وشعرية هو مشهد إيلي وهي تلعب بالطائرة الورقية، تبدو سعيدة ومرعوبة في نفس الوقت.

في كل فيلم، يستثمر المخرج أصغر فرهادي ليبعث برسائل مشفرة إلى النظام الإيراني والأنظمة المشابهة. هنا، نجده يقول إن بوسع النساء فعل أشياء كثيرة والمساهمة في التنمية والإدارة والحكم. في الفيلم، نرى أن النساء قد حولن هذا البيت إلى مكانٍ رائع، بعدما كان في البداية موحشًا، وبلمسات سريعة أصبح يضج بالحياة والدِّفء. أي أن تعطيل دور المرأة، وجعلها محكومة من الدرجة الثانية، وتقييد مواهبها وقدراتها، يضر بتنمية مجتمعاتنا.

زبيدة، بين الاجتهاد والمأساة

زبيدة اجتهدت وحاولت دعم إيلي، وأخفت حقيقة خطوبتها لأنها رأت أن من حق إيلي فسخ خطوبتها مع رجل لم يفهمها ويقسو عليها. كان كل شيء سيسير على ما يرام، لولا هذه المأساة. وهكذا، يخلق فرهادي تراجيدية بديعة، وكأنه يبتدع أسطورة مثيرة ومؤثرة.

ضجيج الأسئلة في الفيلم يصبغ عليه الكثير من الجماليات، وكأننا مع قصيدة شعرية لم يفصح فيها الشاعر عن كل شيء، ولذلك قد نختلف في تحليلاتنا لهذا الفيلم. وإذا عدنا لمشاهدته، سوف ننتبه

لنقطة جديدة تحتاج إلى مناقشتها، أو دلالة ما في مشهد أو لقطة نستكشفها من جديد. وهذا الفيلم يندرج ضمن نوعية الأفلام التي لا تبلى.

كان هذا الفيلم نقطة تحول في مسيرة فرهادي، والذي تُوِّج لاحقًا بجائزة الأوسكار عن فيلم البائع، لكن فيلم بخصوص إيلي فتح له أبوابًا كثيرة، وأكسبه جمهورًا كبيرًا على المستوى الأوروبي وحول العالم.

هناك أشياء كثيرة يتعرض لها المخرج ويعبر عنها بلغة سينمائية، مجتمع تسوده مظاهر الشرف، وتكون فيه المظاهر لها الأسبقية على سعادة المرأة، حيث يكون الطلاق شبه محرم ونادرًا، وحيث يكون حتى الانفصال عارًا على المرأة إن طالبت به، مِمَّا يؤدِّي إلى تأذي عائلتها بأكملها، وشعورها بالتلوث، وقد تتخلى العائلة عن ابنتها المطلقة. إنه مجتمع تتعرض فيه المرأة لخطر السجن أو الموت إذا خالفت القواعد والأعراف، وغالبًا ما تتعرض فيه النساء للضرب والإهانة وإجبارهن على فعل ما لا يرغبن في القيام به، وهذه إشكاليات تواجهها العديد من المجتمعات الشرقية.

يتقن أصغر فرهادي خلق اللقطة المدهشة، فنلاحظ أن اللقطات الجماعية في ساعة الفرح تُظهر الشخصيات متقاربة من بعضها،

يغنون ويرقصون، بينما في ساعة الحزن والقلق والاختلاف، يتباعدون، وتكثر الحواجز والمسافات. كما يتلاعب بالمشاهد من خلال القطع دون تمام المعنى، أي باستخدام القطع الناقص.

الفيلم معبر للغاية، تتخلله أصوات الطبيعة وأصوات الممثلين، حيث تغيب الموسيقى، ولم يتم عزف أي مقطوعة ترشدنا في مشاعرنا أو تنبهنا، فلا تحفيز مباشر، مما يتيح حرية مطلقة للتذوق والتلقي. نسمع الأمواج، أنفاس الشخصيات، شهقاتهم، ونرى الإشارات، والنظرات وما تحمله من مشاعر فرحة أو اضطراب.

تتزايد الكثافة خلال الفيلم، حيث ننتقل من جو احتفالي مبهج وأماني مشروعة إلى لحظات توتر، وسلسلة من الأسئلة التي لا نهاية لها. الفيلم يبقينا في حالة تشويق دائم وحذر، وتصل المعلومات شيئًا فشيئًا، وليست كاملة، مما يدعونا إلى بناء الهوية المعقدة لشخصية إيلي. كما أن الفيلم لا يتوقف عند المضامين الاجتماعية فقط، بل يذهب أبعد من ذلك، مطروحًا أسئلة فلسفية ووجودية حقيقية وعميقة.

يتفنن المخرج الإيراني أصغر فرهادي في خلق شخصيات متباينة، تختلف فيما بينها، وتتعدد وجهات نظرها، كما تتضارب أفعالها، وتحدث تناقضات، فلا تبقى الشخصيات على نفس المستوى،

وخاصة الشخصيات المثقفة والمنفتحة. ومع ذلك، فإنه يدعونا كمشاهدين إلى التأمل ومناقشة كل هذه الأفكار والمواقف، دون أن يوضح أو يحكم على شخصياته، أو يحاسب أفكارها، أو يطلب منا كجمهور فعل ذلك. قد نميل إلى التقييم ولوم أحد الطرفين، وأن نرى أن أحدهم على حق والآخر مخطئ، لكنه في كل فيلم يضعنا في نفس المأزق الأخلاقي والعاطفي المفجع. وكأنه يطرح التحديات الكبرى المتعلقة بمواقف وقيم الفئة المثقفة والتنويرية، فبعض هؤلاء يريد شتم وفضح الأنظمة، ولكن عندما يتعرض العمل الفني لبعض تناقضاتهم كمثقفين، فقد لا يعجبهم العمل. هذا الفيلم، الذي حصل على جائزة الدب الفضي لأفضل مخرج في مهرجان برلين السينمائي الدولي لعام 2009، لا يزال ممنوعًا من العرض في بعض الدول، وحتى بعض المهرجانات الأوروبية تريد من المبدع الشرقي ممارسة جلد الذات، وعرض شخصيات مشوهة وقبيحة ومتوحشة كي ترضى عنه وتمنحه الدعم والجوائز.

نشعر كأن كل ممثل وممثلة قدموا أروع ما لديهم؛ كلشيفته فراهاني كانت مضيئة في دور زبيدة، ترانة عليدوستي سحرتنا في دور إيلي، ماني حقيقي تألق في دور أمير، وشهاب حسيني أبدع في شخصية أحمد. الجميع كان رائعًا، وهذا الفيلم قفز بهم جميعًا، وكان بوابة نجاح كبيرة لهم.

فيلم «درب» لهادي محقق ...
حكاية الناس العادية وسينما الشعر

قصة فيلم «درب» للمخرج الإيراني هادي محقق، هي ببساطة قصة عامل كهرباء، يأتي إلى منطقة إيرانية نائية ليصلح بعض الأعطال، ويتعاطف مع أحد سكان المنطقة وهو شخص معاق ولديه طفل مشلول، وليصلح العطل يضطر للذهاب هنا وهناك لجلب قطع غيار، هذه مختصر سريع للقصة والسر والإبداع كيف تجعلها فيلماً مؤثراً يفوز بجوائز دولية ويُعرض في أكثر من 60 قاعة سينمائية فرنسية، هو فيلم غير مدبلج وتم تصويره في منطقة نائية في إيران وحواراته مقتضبة وبسيطة، فما سر وصوله إلى العالمية؟

تمتلك السينما الإيرانية إرثاً فنياً وجمالياً، يمتد إلى أكثر من نصف قرن، وتجاوزت تجارب سينمائية عالمية عظيمة حول العالم، ولها جمهورها ليس فقط في المهرجانات وقاعاتها المحدودة، بل عبر مئات القاعات، خاصة الأوروبية فهي أفلام مشاهدة ومادة خصبة للنقد والدراسة والبحث، هذا الفيلم يكاد يُذكرنا بفيلم «السبورة السوداء» للمخرجة سميرة مخملباف، وحتى بفيلم «أين منزل صديقي؟» لعباس كياروستامي، لكن ميزة الأفلام الإيرانية أنها لا

تقلد ولا تنسخ، بل لكل مخرج مساراته الخاصة، ما يولد رؤية جديدة ليكون الفيلم قصيدة شعرية تخاطب الروح وتكسر حاجز اللغة والجغرافيا.

حياة الطبيعة

الشخصيات في الفيلم ليس لها أي توصيف على الإطلاق، ولم نتعرف على مرجعياتها الاجتماعية، ولا حتى تفصح عن أحاسيسها وقلقها وخوفها، كأنها قذائف فارغة، نعجز عن أن نحددها أو نلمسها، الحبكة بسيطة رقيقة من الناحية الشكلية وقليلة جداً اللقطات القريبة للوجوه، وكأن الشخصيات تكتفي بالتحرك عبر مسرح اللقطات المتوسطة وهي أيضاً قليلة، أغلب اللقطات طويلة وبعيدة وتتموضع الكاميرا بعيدا، دون أن تزحف أو تتقدم أو تتحرك بطرق بانورامية، فكأنها في حالة ذهول وفرجة، وكأنها لا تريد أن تخلق تآثيرات ما، فتفضل أخذ وضعية الحياد، فهي أعيننا ورؤيتنا والوسيط الذي ينقل لنا ما يكون في هذا العالم البعيد جداً عنا، وربما البطولة المطلقة للطبيعة بصمتها وضجيجها وكل ألوانها.

يكاد يكون الفيلم صامتا، إلَّا أن نوتته الموسيقية مثيرة تدغدغ مسامعنا كخلفية مشهدية، بل تذهب أبعد من ذلك لتلامس أرواحنا، هذه النوتة هي الريح بهمساتها وضجيجها وشهقاتها وصمتها، هي

الفاعل الذي يحرك الأغصان والشجر والعشب، وكذلك الماء والنار، وحتى الشخصيات القليلة، في هذا الفيلم يتجاوز المخرج التصوير والتوثيق، يتجاوز الحكاية، يقترب من الشعر ومن روح السينما وبدايتها الساحرة، بهذا الأسلوب بلقطات سينمائية عامة ومدد زمنية طويلة ليخلق تجريباً حداثياً، سينماتوغراف، كما يتيح للمتلقي أن يعيد التركيب ويخلق حكايته الخاصة، ذلك الصندوق الأزرق ربما هو مهم جداً لحياة هذا الطفل المشلول، وهو يعتمد على الكهرباء وكانت رحلة هذا الفني أو المهندس الكهربائي وكل تلك الصعاب التي يخوضها من أجل حياة هذا الإنسان، الحياة إذن يجب أن نقدسها ولا ندمرها بالصراعات والحروب.

حياة الناس العادية

درب تعني (الأرض الصلبة) حسب اللهجة المحلية في تلك المنطقة الإيرانية ويبدو أن المخرج هادي محقق استقى فكرة الفيلم من شخصية حقيقية أي عامل كهرباء كان يعمل في مناطق نائية جداً ومهملة، وكان يؤدي خدمات أكثر من واجبه، وتتوهج فلسفته بالدعوة للتعاون مهما نكن ضعفاء، ذلك الأب المعاق يتسلق الجبال للبحث عن عشبة طبية، ويكرس كل وقته لخدمة طفله المريض بغسله ومسح جسده بهذه الأعشاب ويوجد نوع من التكاتف ولو بالقليل الممكن، فالجميع هنا فقراء ومعزولون ولا تتوافر وسائل

الرفاهية، وكأنهم يعطوننا درساً في الكرم والمحبة، حيث أننا نعيش في عصرٍ يزداد شراهة ومادية وقسوة.

يُذكّرنا الفيلم وبطريقة ذكية وغير مباشرة بأن ثمة عوالم إنسانية منسية ومهملة تعيش حياتها بلا ضجيج، وكأنها تعيش الطفولة الإنسانية الصافية وكأننا بعد مشاهدتنا لهذا النوع من السينما، نشعر بنوع من التطهير، عنوان الفيلم بالفرنسية (رائحة الريح) كأنه يعنون لهذه القصيدة السينمائية وقد يعجز عن فهمها البعض، لآن المخرج تخلى عن الموسيقى والحوارات والحكايات، وكل أساليب الخداع والمراوغة والجذب والإثارة، كانت مغامرة خطرة لكنها تمرين بصري وسمعي وروحي مدهش، ويريد المتلقي بعد الفيلم الرغبة بالمزيد من الهدوء والصمت قبل العودة لإيقاع الحياة الغربية وصخبها.

القصيد السينمائي

خيط القصة لو أحببنا أن تكون قصة فهو إعادة الكهرباء إلى ركن ضائع ومهجور ومنسي، وشخصيات هذا المكان يتأملون بصمت هذا الكون وهم، رجل معاق وطفل طريح الفراش ورجل أعمى وشخصيات قليلة هرمة، هذا المهندس الكهربائي كأنه ملاك أو قديس، فهو يوصل الأعمى إلى حبيبته، يلتقي بامرأة عجوز ثم

تموت بعد ذلك، يهتم ويشتري الصندوق الأزرق من ماله لتستمر حياة الطفل المشلول، يعيده المخرج مجرد رجل بشري، إذ تتعطل سيارته في مجرى النهر أو الجدول الصغير، وذهب للبحث عن مساعدة ليصلحها له شخص قروي يأتي راكباً حماره. تسير الشخصية وقد تتعثر في مشيتها وتهتز حتى أننا نشفق عليها من دفعات وصفعات الريح.

ثمة قداسة لهذا الكهربائي، ولكن المخرج ينتزعها منه ويجرده منها في بعض المواقف ليكون واحداً من هذه المجموعة البشرية الضعيفة المنسية، فيلم بسينمائية شعرية حتى البطء والصمت، ولا دراما كلها عناصر تتحد مع بعضها لتجعلنا نرى القصيدة ونستلهم ما نشعر به من سرد.

تابوهات الحياة والموت في فيلم «كاجال» للمخرج نيما يار

يذهب المخرج نيما يار إلى الحدود الإيرانية الكردستانية العراقية، ليصور لنا تحفة سينمائية وتراجيديا إنسانية من خلال فيلم «كاجال» (بالفارسية: کژال)، والذي حاز في عام 2018 على جائزة أفضل فيلم آسيوي من لجنة تحكيم شبكة الترويج السينمائي لآسيا والمحيط الهادئ، ومهرجان تالين بلاك نايتس السينمائي، كما تم عرضه في سوق مهرجان كان وغيره من المهرجانات الدولية.

هذا الفيلم الكردي الإيراني تم منعه في إيران، وتعمد مخرجه ومنتجه نشر نسخة أصلية وبجودة عالية على حسابه عبر إنستجرام وعدة منصات بعد مشاركاته الكثيرة في المهرجانات السينمائية الدولية، وكان هذا الإجراء بمثابة احتجاج على المنع والمصادرة. نقدم هذه القراءة كتحية لهذا المخرج الشجاع وفريق عمله وسكان تلك القرى الحدودية وأهلها المحكوم عليهم بالجوع أو الموت.

يرصد الفيلم قصة حقيقية لفتاة كردية تدعى كاجال، يموت أخوها جوهر العائل لها ولأسرتها، التي تعيش في قرية صغيرة وفقيرة

بمنطقة حدودية، حيث يعمل أغلب رجال هذه المنطقة في التهريب، وكثيرًا ما تحدث كوارث قد تفضي إلى موت أحدهم.

تبدو القرية معزولة وسط الجبال، ولكي يتمكن أحدهم من الاتصال عبر هاتفه المحمول، عليه الصعود إلى الأعلى ليلتقط إشارة الاتصال. وهكذا، منذ بداية الفيلم، يجعلنا المخرج نعيش أجواء هذا المكان وهؤلاء الناس الذين يعيشون في عزلة، ويحُفزنا على التقدم خطوات لاستكشاف هذا العالم الموجوع.

تصاب الأم بمرض نفسي وتتخيل أن ولدها لا يزال حيًا، وكأن المخرج أراد أن يصور لنا عالم الموت بأساليب متعددة. فمثلًا، تظهر المقبرة في بداية الفيلم مقفرة، ثم يحرك اللقطات إلى عدة مستويات، حيث يظهر في الأعلى الطريق العام ومرور سيارة، بينما في الوسط والأسفل تظهر كاجال والقبور. هناك نزعة فنية تشكيلية محضة في العديد من المشاهد، مع تقديم مستويات متعددة وإضافة عنصر الحركة، ولو بسيطة، في العمق. في الدقيقة 22 و22 ثانية، تظهر الأم في مشهد ليلي وهي تصرخ، وتطلب من ولدها جوهر أن ينزل من أعلى الشجرة. المشهد يهيمن عليه الظلام، بينما يسقط الضوء على الشجرة ليخلق الظل، وكأننا أمام لوحة قصيرة متحركة لعالم الموت بما فيه من غموض. ثم تتحرك

الكاميرا وكأنها تريد تصوير هذا العالم، ومع حركة الشخصية تظهر التفاصيل الدنيوية كضوء البيت وأبوابه ونوافذه، مما يعكس معاني مربكة لتابوهات الحياة والموت.

ولأن المرأة في الشرق غالبًا ما تكون عرضة للاستغلال، يحدث ذلك مع كاجال، حيث يقوم جارها سيرون بأخذ سيارة العائلة متعهدًا بإعطائهم ما يكفيهم للعيش، لكنه يستخدمها للمرح والتسكع مع رفاقه. تتدخل كاجال، مؤجلة سفرها إلى المدينة حيث عملها وجامعتها، وترافقه إلى الحدود، وهناك تكتشف أن المهرب يطلب مبلغًا ضخمًا كثمن للبضاعة، التي يبدو أنها تلفت بسبب حادث موت جوهر. وهنا نتعرف على معنى كلمة «الكولبار»، وهم الرجال الذين يحملون البضائع على ظهورهم ويعبرون بها الطرق الوعرة المظلمة. ورغم أن هذه البضائع ليست ممنوعات أو مخدرات، إلا أنها تكشف عن عالم يسير فيه كل شيء بحذر وسرعة.

لو توقفنا مع لقطة في الدقيقة 31 و40 ثانية، سنجد أنفسنا أمام لوحة تشكيلية بديعة، حيث تسير مجموعة من السيارات في طريق جبلي غير معبد، تثير الغبار الذي يكاد يصل السماء بالأرض. تفاصيل كثيرة تنبض داخل هذه اللوحات التي يرسمها نيما يار،

وكأنها مشاهد مخطط لها بوعي ساحر، تتكامل مع الموسيقى التصويرية المرافقة.

القوانين القاسية والقيود المفروضة على النساء

نلاحظ خلال أحداث الفيلم أن هذه القرية لها قوانينها الخاصة، حيث وضع المرأة شديد الحساسية ومقيد بتعقيدات يفرضها الرجال، الذين يرفضون عمل النساء، معتبرين أن مكانهن الطبيعي هو البيت والزواج ورعاية الأولاد. لذا، يتم تعنيف كاجال لأنها أنقذت سيارتها والبضاعة بعد هروب السائق عند مواجهة كمين شرطة الحدود، ويمنعونها من تكرار الأمر، معتبرين أن فعلها عار ومخجل. ومع ذلك، لم يقدم أيٌّ منهم حلًّاً لما تواجهه هذه العائلة بعد موت معيلها، بل يطالبون الفتاة بترك دراستها وعدم الذهاب إلى طهران.

لكن كاجال تكسر هذه التابوهات، وتعمل بالتهريب وقيادة سيارتها، ليس حبًا في المغامرة، وإنّما لأنها مجبرة على ذلك للحفاظ على أسرتها. لكن رجال القرية يستخدمون القوة والمنع، بل يصل بهم الأمر إلى حجز سيارتها لإثبات أنهم رجال. هي تتساءل: أين الخطأ؟، إذ لم يكن ما فعلته هواية أو ترفًا، بل كان من أجل البقاء.

ولم يكتفِ الأقرباء بمنعها، بل تمادوا أكثر، وسعوا إلى تزويجها والتخلص من أدنى مسؤولية تجاهها. في بداية الفيلم، تسأل كاجال صديقتها راجين إن كانت تحب خطيبها، فترد القروية بأن منطق القرية هو أن تتزوج.

منطق الرجال وقانونهم يحتم ألَّا تخالف أي امرأة قراراتهم، ولا خيار لها، ومن ثم يغضب أخوال كاجال بمجرد مناقشتها لهم في موضوع العمل والزواج. تتوالى الضغوط على البطلة، ويبدو أنها مرتبطة بصديق في طهران، كان قد أقرضها بعض المال، لكنه لم يعد يرد على اتصالاتها. تستجير بالمهرب كاكة سليمان ليقرضها المال، وهي مستعدة للعمل في مهنة الكولبار الخطرة والمرهقة، لكنه يعرض عليها حلًا لكل مشاكلها وسداد جميع ديونها: الزواج منه. تعتذر، لكنه يمنحها المال ليحكم شباكه حولها، ويجعلها رهينة وضعها الصعب.

الموت في الرحلة الثانية

تعمل كاجال في مهنة الكولبار، وتنجح في رحلتها الأولى، إذ تجتاز الحدود الإيرانية الكردستانية وتعود بسلام. قبل نهاية الفيلم، نرى وجهها وكأنّه وجه ميت من شدة التعب. لكن في الرحلة الثانية، تتعرض قافلة الكولبار لكمين من الشرطة وإطلاق نار،

وتكون النهاية حينما تحاول الهروب من الرصاص، لكنها تدوس على لغم فينفجر. يتم تصوير المشهد من بعيد، وتنطلق أغنية الختام، وكأنها رثاء مفجوع لهذه المرأة التي سعت للحفاظ على كرامتها وعائلتها، لنشاهد على الشاشة معلومات ترصد موت الآلاف سنويًا في هذه المنطقة الخطرة، حيث الألغام والموت، ولا خيارات أخرى متاحة.

يجب أن نشيد هنا بالممثلة سميرة زكائي، التي جعلت من شخصية كاجال روحًا وصوتًا بديعًا. وهي ممثلة سينمائية وتلفزيونية ومسرحية، شاركت في عدة أفلام، منها "كيلو وواحد وعشرون جرام" (یک کیلو و بیست و یک گرم)، و*"كل شيء عظيم"* (همه چی عالیه)، وغيرها من الأعمال.

ختامًا

نحن أمام شريط سينمائي متكامل، يجمع بين القصة والفكرة والفن. تنزع الكاميرا إلى الفضاء الخارجي، حيث 90% من المشاهد خارجية، ما يعكس حرفية المخرج في استغلال هذه الطبيعة القاسية، وجعلها تعانق السماء، مع ولعه بالظلال والعتمة حتى في المشاهد الخارجية النهارية، ممَّا يعكس رؤيته السينمائية المسبقة لمصير البطلة المأساوي.

أسئلة شائكة يطرحها «ذهبي قرمزي» للمخرج جعفر بناهي

رغم أهمية فيلم «ذهبي قرمزي» (طلاى سرخ) للمخرج جعفر بناهي، والذي حصل على جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي عام 2003، إلَّا أن المقالات النقدية عنه باللغة العربية قليلة، مع أنه مغرٍ للمشاهدة ويزخر بالكثير من الجماليات السينمائية البديعة.

تتلخص حكايته في شخصية بطله حسين، سائق توصيل البيتزا الفقير وغير المرئي ربما للكثيرين، والذي يطلعه في أحد الأيام صديقه على محتويات محفظة مفقودة تحتوي على قلادة صغيرة غالية الثمن، لا يصدق حسين قيمتها عندما يرى الفاتورة المرفقة بها. يكتشف حينها أنه يعيش على هامش الحياة وربما خارجها، حيث إن راتبه البائس لا يحقق له أي رفاهية. يتلقى حسين ضربة أخرى عندما يُمنع هو وصديقه من دخول متجر مجوهرات فخم في أب تاون بسبب مظهرهما البسيط.

ما يحاول الفيلم إبرازه هو فقدان التوازن في النظام الاجتماعي الإيراني، الذي يتسبب في زلزال عنيف داخل نفسية الشخصية، ويخلق من القصة تراجيديا صادمة.

حسين، وهو على دراجته النارية، يجوب الكثير من الشوارع الراقية في طهران، ما يجعله يرى بوضوح التناقض والهوة الساحقة بين الأغنياء والفقراء. كل مساء، يتجول في أحياء لم يكن ليتخيل يومًا أنه قد يعيش فيها. وفي إحدى الليالي، وكأنها معجزة غير متوقعة، يتذوق طعم الحياة المترفة لليلة واحدة، لكنه بعد تعرضه لصدمات وهزات نفسية عنيفة، يدفعه الشعور العميق بالذل والقهر إلى نهاية مأساوية.

يبدو أن هذا الفيلم تم هضم حقه في الدراسة والنقد ولم ينل الاهتمام الكافي، رغم أنه لا يقل فنياً وسينمائياً عن بقية أفلام جعفر بناهي. الفيلم يستند إلى سيناريو للمخرج الإيراني الكبير عباس كياروستامي، الذي عمل بناهي مساعدًا له، وهو مستوحى من تقرير عن سرقة حقيقية لمتجر مجوهرات، لكن المخرج تلاعب بالقصة وزخرفها بخيالاته، مضيفًا العديد من الأفكار حول المجتمع الإيراني.

هناك قصص أخرى قصيرة جداً تظهر كوميض سريع داخل الفيلم، وهي غير مكتملة وبعضها تم تصويره من بعيد أو غلبت عليه العتمة. على سبيل المثال، عندما يعود حسين إلى شقته، نسمع صوت سيارة الشرطة، ثم سرعان ما تتعالى صرخات النساء، ومن خلال وجهة نظر حسين المتعب ومع الظلام، نفهم أن الشرطة قبضت على شخص ما واقتادته، دون أن نعرف السبب!

كأن بناهي يقول: في مثل هذه الأحياء الفقيرة، قد تداهم الشرطة في أي وقت وتقتاد من تريد لأي سبب، بينما في أحد الأحياء الراقية تختفي الشرطة تمامًا، وتكتفي بمراقبة حفلة تقام داخل إحدى الشقق، لكنها لا تتجرأ على مداهمتها، بل تكتفي باعتقال الخارجين منها. في هذا المشهد، يتم حجز حسين أيضًا، لكنه يواجه ضابطًا متعجرفًا يرفض حتى سماعه، وينهره قائلاً: ابتعد حتى أستنشق بعض الهواء. يبتلع حسين هذه الإهانة ويتعاطف مع جندي صغير السن، يبدو منهكًا وجائعًا، ويتمنى أن تنتهي المهمة بسرعة.

يعترف هذا الجندي الصغير بأنه يبلغ من العمر 15 عامًا فقط، وأنه استعان ببطاقة هوية شقيقه الأكبر المتوفى كي يلتحق بالخدمة العسكرية، أي أن الفقر هو الذي دفعه للانخراط في الجيش، ليجد نفسه يتعايش مع هذه الخدمة الشاقة. في مشهد يحمل رمزية قوية،

يعرض حسين البيتزا التي يحملها على الشرطي الصغير وزملائه، لكنهم يرفضون تناولها. في محاولة للتخفيف من حدة الموقف، يخاطب حسين ذلك الضابط المتعجرف برجاء، ويطلب منه أخذ ولو قطعة صغيرة من البيتزا التي بردت، على أمل أن يشجع بقية الجنود على الأكل، وهو ما يحدث لاحقًا عندما يجد رغبة لدى الجميع في تناولها.

هناك قصص أخرى مهمة، حتى وإن عرضها بناهي بشكل ناقص، مثل قصة أحد زملاء حسين في العمل، الذي يتباهى بأنه اشترى أخيرًا حذاءً جميلاً، لكن فرحته لا تدوم طويلاً، حيث يتعرض لحادث مروري مروع، وتنتهي البيتزا المبعثرة مختلطة بدم الضحية، بينما تتدحرج إحدى فردتي الحذاء في الظلام. في لقطة أخرى، يتسلل متشرد ليلتقط كراتين البيتزا المتناثرة، ويأخذ فردة الحذاء الوحيدة.

مع جعفر بناهي، قد نحتاج إلى العودة لمشهد سابق كي نفهم المشهد اللاحق. الفيلم يظهر تعاطف المخرج مع الفئات المهمشة، وكأنه يقول: إن أحلام هذه الطبقة مؤجّلة أو مستحيلة، وحتى أفراحها الصغيرة تنتهي بنهايات مأساوية، وكأنّه يستقرأ، منذ وقت مبكر، نهاية بطله حسين.

هذا التعتيم المتعمد، والبتر، والحذف المقصود يتحول إلى دلالات اجتماعية وسياسية ثقيلة، تكشف نقدًا لاذعًا للنظام الحاكم وأدواته المتعددة، مثل تعسف الشرطة، التدخل في الحياة الخاصة، التعتيم الإعلامي، وربما أيضًا فقدان الحلول لمعالجة القضايا الاجتماعية والاقتصادية.

لو تأمَّلنا المشهد الأول، الذي يمتد لثلاث دقائق تقريباً، نجد أن بناهي يستخدم تقنية اللقطة الواحدة المتتابعة، مع وضعية الكاميرا في الجزء الخلفي من متجر المجوهرات، بحيث تواجه الباب دون السماح لها بالتحرك بحرية. لا نسمع الكثير من الأصوات، وما نراه لا يُعطي فهماً مريحاً، فهذه الشظايا البصرية تزيد من إرباكنا. نرى مرور الشخصيات عبر الإطار الذي يتمتع بضوء يأتي من الخارج، مما يدفعنا للحفاظ على انتباهنا، لندرك بشكل متساوٍ ما يحدث في الشارع بالخارج وما يحدث داخل المتجر.

نلاحظ أن الحشد يرى السرقة من الإطار فقط، وكأن هؤلاء الناس لا يدركون أنهم أيضاً جزء من هذا الإطار. بمعنى آخر، نحن كمشاهدين نرى العالم الداخلي والخارجي في نفس الإطار، وكأن جعفر بناهي يخلق رابطاً رمزياً بين الأحداث داخل المتجر وخارجه. إنها محاولة لاستكشاف هذا الواقع الإنساني الأوسع.

الجريمة جزء من كل مجتمع إنساني، ولا يمكن لأي مجتمع أن يدّعي الطهارة أو الكمال مهما كان النظام الذي يحكمه أو المذهب الذي يعتنقه.

نقطة مهمة يجب التوقف عندها، وهي أن بعض المخرجين الذين لا يجدون دعماً من نظامهم يوثقون في أفلامهم واقع المجتمع الإيراني، الذي لا يختلف عن المجتمعات الإنسانية الأخرى، فهو يضم الخير والشر، وهو ليس نموذجياً أو مثالياً. هذه الأفلام تأتي كرد على مئات الأفلام المدعومة رسمياً، التي تكرس فكرة أن هذا المجتمع هو الأفضل والأكثر طهارة. في المقابل، أفلام بناهي تغوص في التناقضات الاجتماعية وتكشفها بطريقة رمزية وغير مباشرة.

الشاب الغني الذي يسكن في شقة فخمة يجد نفسه عاجزاً عن فهم امرأة وافقت على زيارته، لكنها اصطحبت صديقتها وغادرت معه. يدخل حسين في هذه اللحظة، فيجد الشاب الغني يريد الثرثرة، فيدعو حسين إلى الدخول ويخبره أن هذا البيت بيتك. يحكي الشاب أن والده بذل الكثير من المال لخلق هذه الفخامة ثم تركها وسافر إلى أمريكا. يعترف الشاب أنه لم يفهم والده ولم يفهم أحداً، حتى تلك المرأة التي تريد الزواج الرسمي.

يبدأ حسين رحلة داخل هذه الشقة وكأنه في عالم خيالي مليء بالنعيم: مشروبات، مسبح، صالة رياضة، تلفاز ضخم. يحاول رؤية بيته من البلكونة العالية، ليكتشف أنه لم يعش أبداً حياة حقيقية. بعد هذه الليلة في فردوس أرضي زائف، يختار صباحه التالي ليكون الأخير، ويفجر رأسه في نهاية مأساوية.

في المشهد الثالث بالمقهى، يقول حسين إن رأسه فارغ، وكأنه يعبر عن حياته البسيطة. المخرج يتعمد تأطير رأس حسين في العديد من اللقطات، وهو يقود دراجته النارية ويجوب شوارع طهران، في إشارة رمزية إلى نهايته المفجعة.

شخصية خطيبة حسين ترافقه مع أخيها إلى متجر المجوهرات الفخم. بعد الخروج، يشعر حسين بالاختناق ويحتاج إلى الهواء. الخطيبة تعتذر إن كان غضب منها، موضحة أنها لا تريد مجوهرات ويمكنهم استئجار بعض الذهب ليلة العرس. لكنها تؤكد أن كل ما تريده هو الستر، حسب المثل الشعبي: ظل راجل ولا ظل حيطة.

السبب الحقيقي لزعل حسين هو تعامل صاحب المتجر معهم بنقص، حيث نصحهم بشراء ذهب من السوق الشعبي لأن سعره ثابت ويمكن بيعه عند الحاجة. فهم حسين أن هناك حدوداً مرئية

وغير مرئية تفصل الأغنياء عن الفقراء، وهذه الحدود يصعب على الفقير تجاوزها حتى لو امتلك بعض المال.

فيلم «ذهبي قرمزي» هو توليفة من ذكريات الماضي لحسين، تتقاطع مع حكايات صغيرة منقوصة وأحداث متداخلة. مثال على ذلك، مشهد المقهى في بداية الفيلم، حيث يتدخل رجل ليقدم فلسفته عن جريمة السرقة، معتبرًا إياها فنًا وعلماً وفلسفة.

يعتبر الرجل أن السرقة عمل نبيل، لكن بشرط التمييز بين النساء الفقيرات والغنيات، فليس من اللَّائق سرقة الفقيرات اللَّاتي يقبضن على حقائبهن بقوة رغم أنها قد تحتوي على لا شيء.

ربما أراد بناهي تسليط الضوء على النهب الحقيقي والسرقات الكبرى التي لا أحد يراها أو يتحدث عنها. حتى داخل الطبقات الفقيرة، هناك سرقات صغيرة تؤلم أكثر من سرقات الحيتان الكبار. هذا الفيلم يجعلنا نتأمل الهوة بين الفقر المدقع والثروة المفرطة، ويطرح أسئلة شائكة حول العدالة الاجتماعية، ويتركنا نتساءل عن مصير مجتمعاتنا المليئة بالبؤس رغم ما تملكه من ثروات.

مشاهدة أي فيلم من أفلام جعفر بناهي هي دعوة للتفكير والتأمُّل، وفرصة لإثارة الكثير من الأسئلة المحرجة والشائكة.

«حيران» صرخة إيرانية
تنتصر للمشاعر الإنسانية

فيلم «حيران» للمخرجة شاليزة عارف بور يتناول قصة فتاة إيرانية تُدعى «ماهي» تقع في حب فتى أفغاني يُدعى «حيران». تترك أسرتها وتسافر إلى طهران لتتزوج حبيبها، الذي رفضه والدها كونه لاجئًا. وبدعم من جدها يتم الزواج، إلّا أنه أثناء انتظار قدوم مولودهما، يختفي «حيران» فجأة، لتكتشف «ماهي» لاحقًا أنه رُحِّل إلى أفغانستان لكونه مهاجرًا غير شرعي. هنا يظهر جانب آخر من الروابط التي يتعلق بها اللاجئ، وهي أكثر أهمية من المال وفرصة العمل.

ومع أن الكثير من الإيرانيات تزوجن من أفغان، إلا أن هذه الحقيقة لم تلقِ السينما الإيرانية الضوء عليها، أو على الأقل لم يجرِ تناولها بالقدر اللازم رغم أهميتها. ويبدو أن الاتجاه العام هو محو أي أثر لهذه القصص وحجبها عن الشاشات الإيرانية، بالإضافة إلى أن أبناء هؤلاء الإيرانيات محرومون من حقوقهم الأساسية بسبب انتماء آبائهم إلى الجنسية الأفغانية.

هذا الفيلم يضرب عصفورين بحجرٍ واحد، حيث يكشف جانبًا آخر من الفجائع التي يتعرض لها اللاجئ، كما يناقش بصوت مسموع قضية المتزوِّجات وأبناء المهاجرين الأفغان، وهي من القضايا المحرَّم تناولها سينمائيًا في إيران.

مثل روميو وجولييت، يجمع العشق بين ماهي (باران كوساري أو باران كوثرى) والشاب العامل الأفغاني حيران (مهرداد سيديجيان)، لكن الأب يرفض هذه العلاقة ويطرد «حيران» لأنه لا شيء بالنسبة له سوى لاجئ أفغاني. وبدعم من جد حنون (الفنان المخضرم خسرو شكيبائي)، الذي كان عاشقًا لزوجته، يعرف أن العشق هو الجنون الذي لا دواء له ويقولها لحفيدته الصغيرة ذات السبعة عشر ربيعًا: "عندما يصيب القلب، لا تنفع معه الأعشاب ولا أي علاج". تندفع «ماهي» بكل قوة متحدية الأعراف، وتضحي بمدرستها وعائلتها، وترفض أن تستسلم حتى آخر لقطة في الفيلم، مؤمنة بالحب الذي قلب حياتها وكيانها إلى أبعد الحدود.

الحب وحده لا يصمد

يكافح العاشق من أجل تغطية نفقاته. يتخلى حيران عن أحلامه الجامعية ويطلب استرداد الرسوم لتوفير دفعة أولى لغرفتهم البسيطة المتهالكة. وسرعان ما تحمل ماهي، وكأن القدر يقرر

خططًا أخرى لم تكن في الحسبان. ربما كانت النظرة الأولى سهم عشق لم تحسب عواقبه الفتاة الريفية المراهقة. يحاول الشاب أن يكون عاقلًا ولا ينجرف إلى جنونٍ قد يؤدي إلى الكارثة، ويقول الجد لفتاته: "إنه أعقل منكِ".

تدس رأسها في ثيابها كلما واجهت نصيحة أو تعنيفًا. تبعث المخرجة بمجموعة من الإشارات: فالزهرة المتبادلة هي عمليًا نذر زواج وعلاقة دائمة. في الريف الإيراني، يقوم الآباء بتربية الأبناء والأمهات برعاية البنات. يمكن أن تضرب الأم بنتها على أبسط التلميحات الرومانسية لأنها محرمة، وإذا لم تذعن الفتاة سيتدخل الأب بسياطه.

في هذا المكان الريفي، تنطلق الأحداث في عالم من الحقول الخريفية والمياه الراكدة والمطر. نتوقع أن يكون الحب بوابة إلى الجنة، لكنه يقود إلى الجحيم المدمر.

في النهاية، نيقن حقيقة قاسية: أن الحب وحده لا ينتصر على الجميع، ولن يصمد في مواجهة قسوة ومرارة الواقع، حيث الخيارات قليلة وضعيفة. تخوض ماهي بشجاعة معركتها، يقتنع الأب بعد فوات الأوان ويأتي ليأخذها ويعدها بشراء شهادة ميلاد لطفلها وألا يكون اسمه «حيران» حتى لا يكون نذير شؤم عليه. ترفض ماهي

الحلول من خارج قلبها، وتهرب إلى الحدود لتلحق بزوجها في بلده المنكوب بالحروب والصراعات.

لا تملك جواز سفر لها أو لطفلها وتُمنع من العبور. تتقدم حافلات متجهة إلى أفغانستان. تضرب ماهي أبواب ونوافذ الحافلات وتستحلف المسافرين أن يخبروا زوجها بأنها تنتظره. المفاجأة أن حيران بداخل إحدى الحافلات التي هي سجن بلا قضبان، فلا يستطيع حتى تقبيل طفله. لا نسمع صوته المكتوم. تتفنن المخرجة بجعل كل شيء يتفجر بالدلالات القوية. تكون ماهي في فضاء حيث الغبار ودخان الحافلات المنهكة. تعود إلى ذكريات الماضي: الأزهار، الورود، الربيع، ركوب دراجة حيران. يعود الربيع ببهجته اللونية ونسيمه العليل، فهل سيعود الحبيب لتُزهر الحبيبة وتعود لها ضحكتها وجمالها الأنيق؟

أسئلة تبدو محرجة

هذا الفيلم أُنتج وعُرض عام 2009 وفاز بعدة جوائز عالمية، لكن الأسئلة التي طرحها منذ ذلك الزمن إلى الآن لا تزال تبحث عن إجابات. كانت المخرجة ذكية في تقديم تلك الأسئلة على لسان الجد المرهق في لحظة عودة «ماهي» من رحلة البحث المتعبة.

كانت هي أيضاً مرهقة، لندقق ونتمعن في أسئلته، وهي ليست موجّهة إليها فقط.

يسألها: هل تريدين هذا؟

لقد تركك والطفل في أحشائك.

ترد: لم يتركني.

يسألها: إذا لم يتركك، فلماذا أنتِ بائسة؟

تجيب: ربما تم القبض عليه.

الجد: جيد جداً، جيد جداً.

غداً ستمسكين بالطفل اليتيم وتتجولين في المدينة.

لقد فعلتِ كل ما تريدين... كنتِ تعتقدين أن كل شيء سينتهي مع الزفاف.

في هذه اللحظة، تدير ماهي ظهرها للكاميرا والجد، كأنها تتشبث بالجدار وهي تتوجع.

يواصل الجد قصفنا بأسئلة كبيرة: عندما يكبر هذا الطفل غداً ويسأل من هو والده؟

ويسأل من أنا؟ هل أنا إيراني أم أفغاني؟

هل تجيبيه؟ مع هذا الأب البائس لن يعطوه شهادة ميلاد، ولن يدخل المدرسة، ولا مستقبل له.

هل تعلمين هذا؟

وكأن المخرجة توجه السؤال لنا جميعاً: هل تعلمون هذا؟

هنا يكون الرد من المخرجة بديعاً، حيث يتدفق ماء الولادة، وكأنه رد على الجد، وعلى السلطات، وعلينا بتدفق الماء. وكأن الجنين في هذه اللحظة يرد ويتحرر ويدفع بالماء. هذه اللقطة من النادر رؤيتها في السينما الإيرانية. إنها شجاعة ورد ذكي، وكأن الرد يقول: لن تكون هذه الحالة الأخيرة. سيكون هناك المزيد من قصص الحب بين إيرانيات ومهاجرين أفغان. سيولد المزيد من الأطفال. ومن الأفضل تعديل القوانين لتنتصر للإنسان والحب والكرامة، وهو رد على كل الأنظمة في العالم التي تضع فروقات وتكرّس قوانين مهينة للإنسان.

لغة سينمائية ودلالات

في اللقطات والمشاهد الأولى، نلمس ونشعر بسيطرة الفراغ. تكون اللقطات قصيرة زمنياً ودون مقدمات سردية مطولة. في الحافلة، نرى للوهلة الأولى «ماهي» كأنها طفلة تمازح طفلاً آخر، وبمحض الصدفة، تلتقي العين بالعين. بمجرد نظرة واحدة، يولد الحب وتتغير الملامح لنرى فتاة مراهقة وجسورة، تضج بالأنوثة والرغبة. ثم يلتقيان مرة أخرى في الحافلة نفسها. يقدم لها الخبز، فتأخذ منه قطعة صغيرة. هنا، تتقدم اللغة السينمائية وتتجاوز الحكاية.

الخبزُ له دلالته الجمالية والميتافيزيقية.

في الكثير من الثقافات والأديان، يحمل الخبز قداسة معينة. لا حوارات ولا ثرثرة كلامية، وهما يجلسان ويهتزان في الحافلة المتهالكة مع الطريق الملتوي. وكأن المخرجة أعطتنا خلاصة توقعاتها للنهاية والمصير. كل مفردة تتجاوز كينونتها المادية: الخبز، الحافلة، الطريق، الاهتزاز، المسافة البسيطة بين كرسيهما. يمكننا قراءة كل شيء بعمقه ودلالاته وكأنه قصيدة باذخة في شعريتها.

فلسفة الجدران والاتكاء

لو انطلقنا من قراءة فلسفية جمالية متعمقة، سنحتاج للكثير من الوقت والمساحة. يمكننا ذكر بعض الأشياء المهمة. مثلاً، نجد أن الشخصيات تلجأ في مواقف كثيرة إلى الاتكاء على الجدار، وخاصة البطلة. في لحظات الخوف والحزن ومشهد نزول ماء الولادة، لم يكن لها إلّا الجدار ثم الأرض، وكأنها تريد أن تهزه لتُسقط عليها رطباً جنياً.

اللاجئ الأفغاني الجريح الذي يعمل في مزرعة الدجاج يستند أيضاً للجدار. كل الشخصيات بحاجة إلى سند ودعم، ولا تجد إلّا

الجدران. هكذا، تمرر المخرجة الواقع البائس للجميع دون ثرثرة أو بكائيات متكلفة.

البديع في نهاية الفيلم هو الدخان والضباب وبخار الأنفاس الذي يخرج من الأفواه في الطقس البارد، وكأنه زفرات تبعث القشعريرة فينا. الطبيعة لا تختلف عن الشخصيات في إطلاق الزفرات، كأنها ترثيهم. صوت القطار عندما صرخت ماهي بعد مغادرته حاملاً حبيبها عجزت أن تلحق به، فصرخت غاضبة. سرعان ما رد عليها القطار بصوت يشبه الصرخة أيضاً.

أثثت المخرجة فيلمها بجماليات مررتها بشكل أقرب إلى العفوية. وقد تكون بعضها وليدة العفوية، لكن المؤكد أن المخرجة انتبهت لها في المونتاج. لا يمكن أن تكون كل هذه الدلالات محض صدفة أو حظ ونصيب.

العيون تتحدث

وفي هذا الفيلم أيضاً، لم تكن الحوارات مطولة. في الكثير من المواقف، تتحدث العيون، ويتحدث الوجه بتعابير مختلفة تُغني عن الحوار. بعض الجمل تأتي بمذاق شعري دلالي، مثل: "اللاجئ لا يمتلك أقداماً".

الأم تقول لفتاتها: "قولي أنك مخطئة". ثم تصرخ وتنادي طفلها الصغير: "مهدي". هذا النداء كأنه نداء للمهدي المنتظر، إشارة ذكية ترمز إلى قسوة الواقع الذي يحتاج إلى تدخل المعجزات. ولكن المهدي لا يزال طفلاً صغيراً. ثم ترد المخرجة على النداء بالمشهد الذي يليه بنباح كلب، السينما لا يمكن أن تكون فناً ارتجاليًا ساذجًا.

«ألعاب الأربعاء النارية» ..
مراوغات ذكية وقوة سردية لأصغر فرهادي

«ألعاب الأربعاء النارية» (بالفارسية: چهارشنبه آتش‌بازی)، هو الفيلم الروائي الثالث للمخرج الإيراني أصغر فرهادي، الذي عُرض عام 2006. يبدو أن هذا الفيلم لم ينل حظه من الدراسة والنقد رغم أنه كان الانطلاقة المضيئة لهذا المخرج، الذي تُوج بالأوسكار وفازت معظم أفلامه بجوائز دولية كثيرة، مع ترحيب واسع من جمهور الفن السابع حول العالم.

تدور أحداث الفيلم في يوم الأربعاء الأخير قبل بدء الانقلاب الشمسي الربيعي بمناسبة رأس السنة الفارسية الجديدة، حيث يُطلق الناس الكثير من الألعاب النارية متبعين عادات وتقاليد زرادشتية قديمة.

الفتاة الشابة روحي (ترانة عليدوستي)، تقضي يومها الأول في وظيفة جديدة كخادمة بأحد البيوت، لكنها تجد نفسها خلال هذا اليوم المميز وسط نوع مختلف من الألعاب النارية الخطرة التي تنعكس على نزاعات عائلية حادة بين الزوجة والزوج (هدية طهراني، حميد فرخنيشاد).

تفاصيل هذا العمل تجعلنا في حالة قلق دائم، حيث لا يتوقف الضجيج وأصوات طقطقة الألعاب النارية وطلقات البنادق في الهواء، وحتى الكثير من هوس الشوارع ومشاحنات البيوت. وكأن الفيلم يصور مدينة تعيش حرباً مستعرة أو حرب شوارع.

تكتشف روحي خلال خدمتها لبضع ساعات المناخات المحترقة التي تعيشها عائلة برجوازية، فالزوجة تشتبه أن زوجها يخونها مع جارتها، التي جعلت من شقتها صالون تجميل. تبدو هذه الزوجة مصابة بجنون الشك والغيرة وربما العظمة، وتضطر روحي للكذب للدفاع عن الزوج وحماية طفلهما.

مراوغات ذكية وسرد محكم

منذ بداياته، يحفر أصغر فرهادي في العلاقات الزوجية ويستكشف الهزات العنيفة التي قد تتعرض لها. قد يشعر البعض أن هذا الفيلم أكثر أفلامه فوضوية بعض الشيء، حيث يسير في اتجاهات متعددة ومتشعبة. وربما يتوقع البعض أيضاً أن روحي، الشابة المخطوبة التي ستُزف إلى عريسها بعد أيام قليلة، ستكون محور الأحداث. لكن فرهادي يزج بهذه الفتاة، التي تبدو فرحة بقرب

زفافها، في فوضى مقلقة لتتحول إلى شاهد عيان على الحياة الزوجية التي تتشوق لدخولها.

تعددية الشخصيات وعدم الثقة

لا يمكن الوثوق بسهولة بحسن نية الشخصيات في الفيلم. الجارة، أي المرأة المستقلة، نكاد نتعاطف معها بسبب ما تتعرض له من مضايقات كونها مطلقة ومستقلة. لكننا نكتشف لاحقاً أنها فعلاً على علاقة بالرجل المتزوج. صحيح أنها تطلب منه في آخر لقاء أن تنتهي هذه العلاقة لأنها قائمة فقط على اللذة وليس على المشاعر، لكن الرجل يرفض الانفصال عنها رغم أنه يستعد للسفر مع زوجته وابنه لقضاء عطلة عائلية في دبي.

سيناريو قوي ومراوغات متقنة

سيناريو «عيد النار» (حسب الترجمة الفرنسية للعنوان) يتميز بقوة السرد والمراوغات الذكية. لا يخبرنا الفيلم بنوايا الشخصيات منذ البداية. ربما استفاد فرهادي من هذا الأسلوب، ليصقله بشكل أكثر إحكاماً في فيلم «عن إيلي»، وبعد ذلك في «انفصال».

نلاحظ تشابهاً في الموضوعات المطروحة، حيث يتم تعيين فتاة للعناية بشقة الزوجين وطفلهما، ثم تتورط في الأزمات الزوجية.

المخرج يتلاعب بالمشاهد ليقوده إلى مسارات خاطئة، ثم يكشف له الحقائق تدريجياً. في الوقت نفسه، يطرح أسئلة عن مكانة المرأة في المجتمع الإيراني، الذي يعصف به التغيرات الأخلاقية والاجتماعية. يدافع فرهادي عن حق المرأة في التعبير عن ذاتها دون محاكمتها وفق المعايير الدينية أو الشرعية السائدة في النظام الإيراني.

قضية الزنا: تناول شجاع

أصغر فرهادي كمخرج شجاع، يرفع الستار عن المجتمع الإيراني، ويتناول قضية الزنا، وهي من القضايا الشائكة في المجتمعات الشرقية بأكملها. لكنه يذهب إلى أبعد من ذلك، مشعلاً العديد من الأسئلة والفضائح القاتلة.

القصة بسيطة لكنها لا تفتقر إلى العمق، مع تجنب المباشرة والخطابة. الكثير من اللقطات تفيض بالدلالات دون بهرجة.

فرهادي لا يلجأ إلى التأثيرات العاطفية، ولا يصنع مونودراما بكائية، لكنه يتفنن في خلق عالمين متوازيين:

عالم ظاهري يمكن للجميع رؤيته، لكنه قد لا يُفهم بسهولة.

وعالم سفلي يدركه المتذوقون الواعون بلغة السينما.

لذلك، لا ينبغي أن نتفاجأ بسماع أصوات المفرقعات وطلقات الرصاص طوال الفيلم. إنه مقياس حراري لما يحدث من حمى غضب في المجتمع.

الرموز والدلالات البصرية

في المشهد الأول، تكون روحي مع خطيبها على الدراجة النارية. يسقطان بسبب خلل في الدراجة، لكنه يحول السقوط إلى مزحة، وكأنهما لا يزالان يعيشان في عالم طفولي بريء.

فستان الزفاف يُحضر بكيس قمامة، وتجربه الفتاة في حمام بائس. هنا، يقدم فرهادي شذرات تحذيرية بمهارة. ومع تقدم الأحداث، نفهم مقصد هذه الدلالات.

يتفنن فرهادي في استغلال الأشياء الصغيرة والأفعال البسيطة مثل غلق أو فتح الأبواب وصعود السلالم والركض، لبناء دراما عميقة تتفجر معاناة الفرد والمجتمع.

أداء ممثلين بارعين

فرهادي يختار ممثليه وممثلاته بعناية فائقة. هذا الاختيار يعد من أهم عوامل نجاح تجاربه. إنه صاحب مذاق خاص ومنهجية فريدة في تفكيك الحقائق الموضوعية من خلال وجهات نظر ذاتية.

«ألعاب الأربعاء النارية» فيلم يستحق أكثر من مشاهدة وتأمل في لغته السينمائية. قد نختلف مع بعض وجهات نظر شخصياته أو رؤية كاميرته، لكن من المؤكد أن سينما فرهادي تطورت مع كل تجربة، خصوصاً في تناول قضية الزواج ومزالقه.

المخرج يأخذنا من البيت إلى الشارع، ومن نظام الأسرة إلى المجتمع، مسلطاً الضوء على الخلل الذي يهددهما. روحي ليست سوى عاملة نظافة، لكنها شاهد عيان، مثل المشاهد الذي ينخدع بالحقيقة، ليكتشفها متأخراً جداً.

في المشهد الأول، تكون الفتاة روحي مع خطيبها، تركب خلفه على الدراجة النارية. يسقطان بسبب خلل في الدراجة ناتج عن دخول جزء من الشادر في سلسلة الدراجة، ولكنهما يحولان السقوط إلى مزحة ولعبة وضحك، ولو لبعض اللحظات، في مكان خالٍ ومعزول عن الناس. هناك نوع من البراءة في عيني كل منهما وتصرفات طفولية.

نجد أيضاً أن الخياطة تحضر فستان فرح روحي في كيس زبالة، وتجرب الفتاة الفستان في حمام بائس بمكتب العمل، والمرآة هناك بائسة جداً. وكأن المخرج يرمي بشذرات تحذيرية إلى الفتاة. فهي مع خطيبها تعيش حباً طفولياً، وها هو الفستان الأبيض يأتي في كيس زبالة، ولا تجد مكاناً لتجربته إلّا في هذا الحمام المزري. دلالات يلقيها فرهادي بعفوية، لكن مع تقدم الأحداث نفهم مقصدها.

يتفنن فرهادي في استغلال الأشياء الصغيرة والأفعال البسيطة: غلق أو فتح الأبواب يحدث ضجيجاً هنا وهناك، نزول وصعود وركض، وأسئلة صغيرة. من كل هذه التفاصيل يبني دراما وتراجيديا ومأساة عميقة لمعاناة الفرد والمجتمع.

يستحق الفيلم أكثر من مشاهدة وتأمل في لغته السينمائية، لأن فرهادي يختار ممثليه وممثلاته ببراعة، وهذا من أهم عوامل نجاح تجاربه. فهو صاحب مذاق خاص ومنهجية في تفكيك الحقائق الموضوعيّة من خلال وجهات نظر ذاتية. قد نختلف مع بعض وجهات نظر شخصياته أو حتى رؤية كاميرته، لكن لا شك أن سينماه تطوَّرت من عمل إلى آخر، لأنه استفاد كثيراً من الكتابات النَّقديّة عنها بمختلف اللُّغات، خصوصاً في تجاربه الأولى.

بطاقة تعريف للأديب والمخرج السِّينمائي حميد عقبي

Hamid Oqabi

حميد عقبي، مخرج وكاتب سينمائي ومسرحي، متنوُّع النَّشاطات الإبداعيّة (الفن التَّشكيلي الشِّعر، كتابة الرِّواية والقصّة القصيرة.
أخرج عشرة أفلام قصيرة، له 17 رواية نشرت في 15 كتاب عن دور نشر متعدِّدة في المانيا والمغرب العربي ومصر، كما نشر عقبي خلال السَّنوات الثّلاث الأخيرة ستة أعمال شعريّة ومجاميع قصصيّة ونصوص مسرحيّة، له كتب باللُّغة الفرنسيّة، تُرجمَت بعض أعمالهِ إلى الإنجليزيّة، الألمانيّة، الفرنسيّة والإيطالية.
له 11 كتابًا في النَّقد السِّينمائي و4 كتب في النَّقد الأدبي.
أقام 11 معرضاً فنِّيًّاً تشكيليًّاً، ومعرضاً فوتغرافيًّاً في فرنسا.
وهو ناشط ثقافي يدير المنتدى العربي الأوروبي للسينما والمسرح في باريس والّذي ينظِّم ندوات نقديّة وأدبيّة وفنّيّة منذ عام 2018.

www.youtube.com/@aefctarabeuropean-hamidoqabi

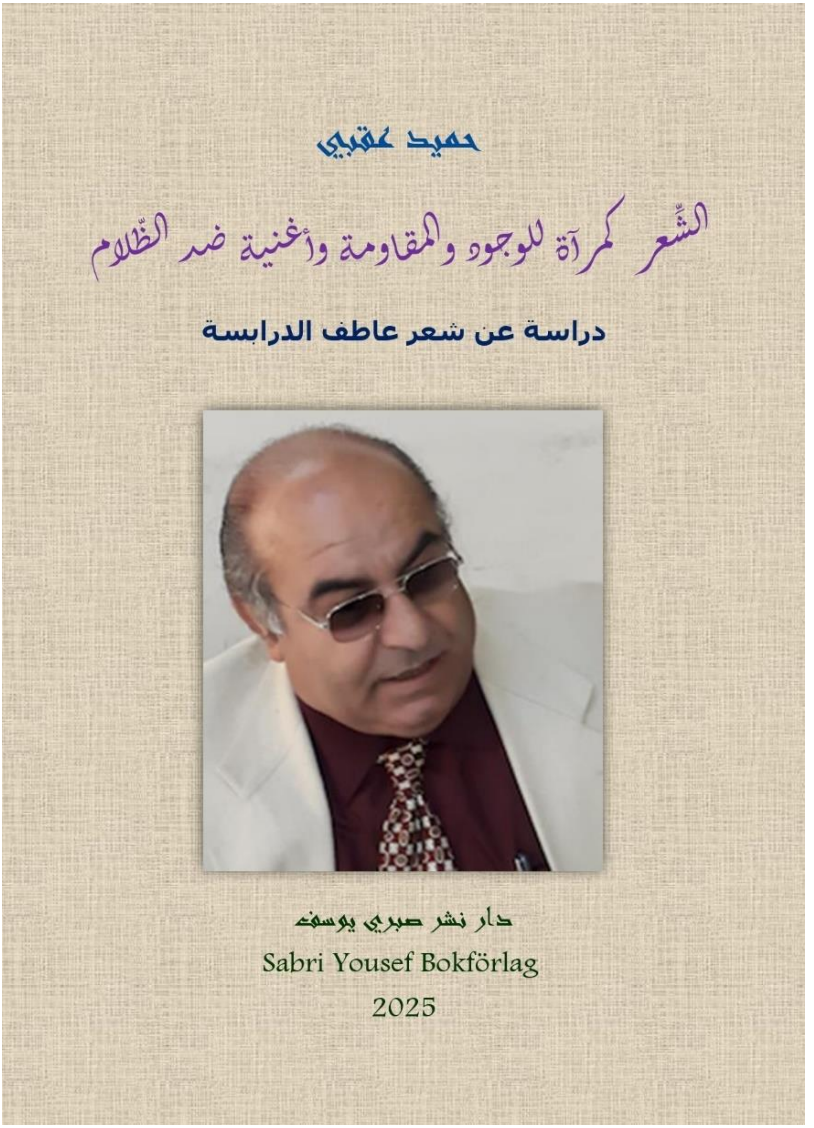
Hamid Sayid Yahya Oqabi - YouTube

Hamid Oqabi

قناة المنتدى العربي الأوروبي للسينما والمسرح تأسيس وإدارة حميد عقبي ندوات أدبيّة وفنّيّة، مراجعات ..

www.youtube.com

كتب حميد عقبي الصَّادرة عن دار نشر صبري يوسف



حميد عقبي

الشِّعر نداء للسلام

دراسات لأصوات شعريّة عربيّة

الشّاعر السُّوري صبري يوسف الشّاعرة اللّبنانيّة دورين سعد الشّاعر اللّبناني سرجون كرم الشّاعر العربي بدر السُّويطي

الشّاعر التُّونسي سمير بيّة الشّاعر اليمني عبدالودود سيف الشّاعرة اللّيبية آية الوشيش الشّاعر اليمني فخر العزّب

الشّاعر اللّيبي مفتاح العلواني الشّاعرة الفلسطينيّة ابتسام أبو سعدة الشّاعر اليمني أحمد الفلاحي الشّاعرة المصريّة مروة أبو ضيف

دار نشر صبري يوسف
Sabri Yousef Bokförlag
Stockholm 2025

حميد عقبي

قراءة تأمُّليّة

في نصوص أنشودة الحياة

للشاعر السُّوري صبري يوسف

دار نشر صبري يوسف

Sabri Yousef Bokförlag
Stockholm 2025

حميد عقبي

الشِّعر، الذّات والوطن

تأمُّلات في تجارب شعريّة عربيّة

دار نشر صبري يوسف
Sabri Yousef Bokförlag
Stockholm 2025

حميد عقبي

تصوير الهامش وشعريّة الخطاب في السِّينما الإيرانيّة

دراسات ومقالات

دار نشر صبري يوسف
Sabri Yousef Bokförlag
Stockholm 2025

الفهرس

الإهداء 3
المقدِّمة: 5
1. كسر التابوهات: جسد المرأة في السينما الإيرانية 9
2. فيلم التفاحة للمخرجة سميرة مخملباف، قضايا كبيرة في أشكال تعبيرية بسيطة 21
3. "البائع" لـ أصغر فرهادي، شعرية سينمائية تتشابك مع مسرح آرثر ميلر 29
4. فيلم "هذهِ المرأة تريد حقها" للمخرج محسن توكلي 37
5. "الطفل الرابع" للمخرج وحيد موسائيان 43
6. فيلم صه! الفتيات لا يصرخن للمخرجة بوران درخشندة .. 49
7. فيلم " ثلاثة وجوه ": نداء الحرية للمخرج جعفر بناهي ... 59
8. فيلم "تاكسي طهران" للمخرج جعفر بناهي..السينما تتحدى المنع وتنتصر للمجتمع 67
9. فيلم "تقاطع اسطنبول" للمخرج مصطفى كيائي.. صرخة إلى الله ليساعد الشعب الإيراني للخروج من مصائبة المتتالية 77
10. فيلم صمت رنا للمخرج بهزاد رفيعي، أحلام طفولية ونزعة لحب الطبيعة 85
11. فيلم المحطة المهجورة للمخرج عليرضا رئيسيان أسئلة شائكة تتجاوز بساطة الحكاية وتأطيرت شعرية مدهشة 91
12. فيلم "جزارون بأقنعة ملائكة" للمخرج سهيل سليمي وحشية وفضائح الجيش الأمريكي في أفغانستان 97
13. فيلم المختوم للمخرج هادي مقدم دوست.. ليلى حاتمي قفزت بالفيلم لمستويات جمالية أبعد من الحكاية 105

14. فيلم سوبر ستار للمخرجة تهمينة ميلاني متعة فرجوية وتعرية لبعض خيبات المجتمع 113
15. فيلم "حافلة الليل" للمخرج كيومرث بور أحمد بشاعة الحرب وصفاء الإنسان 119
16. فيلم "أبناء المدينة الجميلة" للمخرج أصغر فرهادي .. كيمائية خطرة وشخصيات مفخخة بالألم 125
17. فيلم "حالة تسلل" للمخرج جعفر بناهي 137
17. السينما الايرانية تعري الواقع الديني بشجاعة 143
18. فيلم أغنية العصافير للمخرج مجيد مجيدي، هايكو وشعرية ومخادعات دلالية لخلق أسطورة حول طريقتين للعيش والحياة 153
20. فيلم بخصوص إيلي أصغر فرهادي تعرّية الواقع بلغة سينمائية ذكية 169
21. فيلم درب لهادي محقق، حكاية الناس العادية وسينما الشعر 181
22. تابوهات الحياة والموت في فيلم كاجال للمخرج نيما يار 187
23. أسئلة شائكة يطرحها ذهبي قرمزي للمخرج جعفر بناهي 193
24. «حيران» .. صرخة إيرانية تنتصر للمشاعر الإنسانية 199
25. "ألعاب الأربعاء النارية" مراوغات ذكية وقوة سردية لأصغر فرهادي 211
بطاقة تعريف للأديب والمخرج السّينمائي حميد عقبي 219
إصدارات حميد عقبي عبر دار نشر صبري يوسف 221
الفهرس 227