



# القيم الثقافية في الدراما السينمائية علاقة المرأة والرجل في السينما الإيرانية بعد الثورة الإسلامية أنموذجاً

بتول زين الدين\*

## الملخص

تعددت الرهانات الثقافية التي تعكسها وسائل الإعلام والاتصال عبر منصاتهما، وتضاعفت الحساسية لقضايا الثقافة والدين والجنس، وحظيت قضايا المرأة بأهمية متصاعدة في وسائل الإعلام، بحيث جعلت نظرة العالم إلى أي مجتمع تتأثر بمكانة المرأة وحقوقها فيه. وقد تكون السينما المنتج الثقافي الأنسب لفهم أنموذج المرأة المقدم لاحتواء هذا الأنموذج على جوانب ثقافية وإيديولوجية ومعرفية وسياسية واجتماعية مكثفة. وقد شكّلت الثورة الإسلامية في إيران لحظة قطع ثقافي مع ما سبقها، بحسب مفهوم «توماس كون» (Thomas Kuhn) للثورة. يتناول هذا البحث بالتحليل، من منظور إعلامي، عينة من الأفلام السينمائية الإيرانية بعد الثورة الإسلامية مستخرجاً منها القيم الثقافية المرتبطة بعلاقة الرجل والمرأة.

\* أستاذة في كلية الإعلام، الجامعة اللبنانية - لبنان.

### الكلمات المفتاحية: القيم، الثقافة، السينما، المرأة، الثورة الإسلامية.

ثمة مؤشرات عدّة على أنّ العالم يتّجه للدخول في متاهة ثقافية كبيرة تؤثر في نمط الحياة، وتفرض تحديات على إنسان اليوم. لقد زاد التطوُّر التّقني المتسارع، الذي تكلّل مؤخرًا بأدوات الذكاء الاصطناعي وتأثيراته على عالم العمل، من اضطراب إنسان اليوم. وقد أدّى ما يُعرّف بالعنف التواصلي والتعرّض المكثّف لوسائل الإعلام والاتّصال إلى ظهور قيم جديدة لا تهدف سوى إلى الرّبح والمنفعة، وذلك في ظلّ صراع يعيشه الإنسان بين خصوصيته الثقافية وأنموذج ثقافيّ مُهيمن لا يأبه بالخصوصيات الثقافية ولا بالتنوع الثقافيّ.

ويبدو أنّ وسائل التّواصل الاجتماعيّ تعمل على تغيير موازين الأخلاق والتّلاعب بمعايير الحقّ والخير والجمال، التي شكّلت ركائز بناء الحضارات في العصر الذي سبق وسائل التّواصل الاجتماعيّ والذكاء الاصطناعيّ.

تعدّدت الرّهانات الثقافية التي تعكسها وسائل الإعلام والاتّصال عبر منصّاتها، وتضاعفت الحساسيّة لقضايا الثقافة والدين والجنس، فدخلنا في متاهة ثقافية كبيرة ازدادت خطورتها حين أضحّت وسائل الاتّصال تُنافس المرّيّ الأول (الأسرة)، وتهدّد دور الأسرة والأصدقاء والمدرسة والدين في بناء هويّة الإنسان وتشكيل ثقافته، ولا سيّما بعدما أصبح من غير الممكن تجاهل استخدام هذه الوسائل، سواء في الاتّصال أو في التّعليم أو في الحصول على المعلومات والأخبار، فأضحّت من أهمّ وسائل تشكل الثقافة في المجتمع.

يصف عالم المستقبلات الأميركيّ «ألفن توفلر» (Alvin Toffler) هذا التطوُّر بأنّه الموجة الثالثة للحضارة، فقد اعتمدت البشريّة في الموجة الأولى على الزراعة، وفي الموجة الثانية على الإنتاج الصّناعيّ، وفي الموجة الثالثة حصل التحوُّل إلى اقتصاد الخدمات الذي يقوم على إنتاج المعلومات وتبادلها. ويقول في هذا الإطار منتقدًا حداثة المجتمع الغربيّ: «كلّ الجذور القديمة الثابتة مثل: الدين، والأمة، والمجتمع، والأسرة، والمهنة، كلّها تهتزّ الآن بقوة، تحت التأثير العاصف لدفعة التّغيير المتسارعة»<sup>1</sup>.

كما أدّى تطوُّر وسائل الإعلام وزيادة حاجتها إلى مضمون يجذب الجماهير

1- ألفن توفلر، صدمة المستقبل المتغيّرات في عالم الغد، ط2، مكتبة الإسكندريّة، القاهرة، 1990م، ص 10.

إلى الرّبط بين الثقافة والاقتصاد والاستهلاك؛ إذ قدّمت شركات الإنتاج السينمائي والتلفزيوني منتجات ثقافية تهدف إلى جذب المُعلّنين، جعلت الثقافة تحت رحمة الإعلانات التي باتت تُشكّل القِيم، التي تقوم على الاستهلاك والرّفاهية والمتعة وقضاء الإجازات والتّجميل والتّركيز على الجسد وإشباع الرّغبات الماديّة. هذا الإنتاج الثقافي والفنيّ الذي يُرّوج لهذه القِيم يجذب المعلنين، ويهيئ البيئة المناسبة للاستهلاك، ما أدّى إلى أن يُعرّف الفرد نفسه بما يملكه ويستهلكه، وبما يحصل عليه من التّفوذ والمكانة الاجتماعيّة والإحساس بالهُويّة، كما أدّت هذه الثقافة في الوقت نفسه إلى تزايد الفرديّة<sup>1</sup>.

ويرى «أرمان ماتلار» (Armand Mattelart) أن المعرفة في الحقل الاجتماعيّ أصبحت متداخلة، بل عابرة للتخصّصات، وأي اقتراب من موضوع نظريّات الاتّصال يجب أن ترفده جملة من الكفاءات في مجال السياسة، والسوسيولوجيا، والأنثروبولوجيا، والسيميائية، وعلم النفس، واللسانيّات، والفلسفة، والاقتصاد، والسبيرنتيقا. وكلّ نظريّة تنبع من أنموذج نظريّ جامع (براديغم) يُلخّص في الواقع تصوّرًا فكريًا معيّنًا لمسألة الاتّصال وصيروراتها خلال مرحلة تاريخيّة بعينها<sup>2</sup>.

من جهة أخرى، ركّز عدد من الباحثين على الإعلام على أنه بُعدٌ أساسيّ من أبعاد الإمبرياليّة الثقافيّة ومعه الفنّ بشكل عامّ، والذي تظهر خطورته في المبدأ القائل بأنّ القبول بأخذ قِيم ثقافيّة لمجتمع آخر يُمهّد للانصياع السياسيّ والاقتصاديّ لهذا المجتمع. وبدوره يرى «ماركس» (Karl Marx) أن وسائل الإعلام الجماهيريّة هي انعكاس لقيم الطّبقة الحاكمة ومبادئها، وتُستخدم للتعبير عن آرائها وتحقيق أهدافها<sup>3</sup>.

وبعد أن كان «البراديغم» السياسيّ - ومن قبله الاقتصاديّ - هو المُسيطر على العالم، يرى «آلان تورين» (Alain Touraine) أنّ المُسيطر حاليًا هو «البراديغم»

1- موقع الجزيرة، سليمان صالح، التأثير الثقافيّ لوسائل الإعلام.. هل يحتاج العالم لثورة اتّصاليّة وإعلاميّة جديدة؟، 11-1-2023م؛

<https://www.aljazeera.net>

2- أرمان وميشال ماتلار، تاريخ نظريّات الاتّصال، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، ترجمة نصر الدين العياضي والصادق رابح، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2005م، ص 14.

3- آن كوكولان، نظريّات الفنّ (Les Théories de L'art)، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 2013م، بتصرّف.

الثقافيّ مؤكّداً أنّ «جميع المقولات التي تُنظّم تصوّراتنا وعملنا لم تُعدّ اجتماعيّة حصراً، بل ثقافيّة». ويرى تورين أنّ القضايا الثقافيّة بلغت حدّاً يفرض على الفكر الاجتماعيّ الانتظام حولها، فلم تُعدّ الحرب الوجه الآخر للصّراع الاجتماعيّ، مشيراً إلى أنّ المفهومين اللذين يُشكّلان لبّ البراديغما الجديدة، هما الذات الفاعلة (Le sujet) والحقوق الثقافيّة: «ما نعيشه اليوم هو انقلاب نموذج الحداثة التقليديّ الذي يُمعن في استقطاب الاهتمام بالرجل، فقد تحوّلت الفئات الخاضعة، من عامّة الشعب وعمال ومستعمرين ونساء، إلى حركات اجتماعيّة كسرت قيود التبعية».

ويؤكد تورين بأنّ النّساء هُنّ الفاعلات الرئيّسات في هذا الانقلاب البراديغميّ، وأنّه «وحده النّموذج الثقافيّ المتمثّل في إعادة الجمع والتأليف بين عناصر تمّ فصلها كي يسيطر بعضها على بعض، قادر على أن يبيث الحياة»، وأنّه «أصبحت الكائنات الإنسانيّة في هذا المجتمع، حيث النّساء هُنّ الفاعلات الأساسيات، مزيجاً من ذكورة وأنوثة»<sup>1</sup>.

بدوره ركّز الكاتب الإنكليزيّ «فرانك كيلش» (Frank Kelsch) على أنّ أعظم ثلاث قوى تقنيّة على السّاحة الآن هي: الحوسبة والاتّصالات والوسائط المعلوماتيّة «الإعلاميّة»، متسائلاً عن النّتائج الاجتماعيّة المترتبة على هذا «التّقدّم» وارتفاع نسبة العاطلين عن العمل والثّمن الاجتماعيّ الذي تدفعه البشريّة. وخلص إلى أنّ ثورة الوسائط المعلوماتيّة تتحدّنا على المستوى الشّخصيّ، وتثير قضايا أخلاقيّة جديدة وتُغيّر من أساليب حياتنا اليوميّة<sup>2</sup>. وبهذا الصّد يتساءل الأمين العامّ الأسبق لمنظمة اليونسكو «كويشيرو ماتسورا» (Kōichirō Matsuura): هل يعني ذلك أنّنا نسير نحو عالم يخلو من أيّ قاعدة سلوكيّة؟ ويجيب: القيم موجودة دائماً<sup>3</sup>.

ويرى بعض المنظرين أنّ التّحدّي الأكبر الذي يُهدّد الغرب هو التّحدّي

1- آلان تورين، براديغما جديدة لفهم عالم اليوم، ترجمة جورج سليمان، لاط، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2011م، ص 313 - 316.

2- فرانك كيلش، ثورة الإنفوميديا (الوسائط المعلوماتية وكيف تغيير عالمنا وحياتك؟)، ترجمة حسام الدين زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكتاب الرّقم 253، الكويت، 2000م.

3- موقع اليوم السابع، محمّد عبد الرّحمن، مؤسسة مجاز تناقش كتاب «ما بعد الحداثة والأخلاق التّطبيقية» بمقرّ علمانيّون، 2019-8-30م: <https://www.youm7.com/story>

الثقافي؛ «وذلك لأنَّ بعض مفكرَي الغرب يريدون إقناع العالم بأسره بأنَّ ما يمكن أن يُقال في الفكر السياسي والاجتماعي قد قيل في الغرب، ولا يوجد جديد يمكن أن يُقال في هذا الميدان»<sup>1</sup>، فيما يرى آخرون بأنَّ الصراعات الحضارية والدينية تستند بالدرجة الأولى إلى حروب ثقافية، وهذا ما يتقاطع مع ما يعدّه البعض أحد أهمِّ العوامل لقيام الثورة الإسلامية في إيران، علمًا أنَّ جذور الثقافة في إيران دينية. من هنا، يسهل فهم أسباب حدَّة «الاستكبار العالمي في مواجهته للثورة»، فهي تُمثِّل تهديدًا ثقافيًا للاستكبار؛ إذ يُشكِّل الطرح الجديد الذي قدَّمته «الثورة» نموذجًا مواجهًا لنظرة الحضارة الغربية إلى الإنسان والكون والعلوم الإنسانية المعاصرة<sup>2</sup>.

يؤكد المسؤولون عن الثقافة والفكر في الجمهورية الإسلامية «أنَّ الغزو الثقافي لا ينبغي أن يتحوَّل إلى حربة لضرب التفاعل والإبداع، ولا أن يكون قيدًا على التبادل الثقافي مع العالم، ولا أن يتحوَّل إلى ذريعة لتبرير الكسل عن الإنتاج الثقافي، والاكتفاء بما هو موجود والانكفاء في دائرة العزلة والتفوق»<sup>3</sup>، «وأنَّ لا يكون مجرد ذريعة لتسويق التفاعس عن توفير شروط الخصوبة الثقافية والاجتماعية في مجتمع المسلمين عامَّة، ومجتمع الدولة الإسلامية خاصَّة»<sup>4</sup>. لذلك، «دأبت الأطراف المعنية على التزام الحذر على أساس التمييز بين الغزو والتبادل، بحيث لا يُصار إلى الرِّفض المطلق وتسويق حالات الكسل والتفاعس باسم الخوف من الغزو الثقافي، وأن لا يُورط المجتمع في متاهات باسم الانفتاح والتبادل الثقافيين»<sup>5</sup>.

1- محمَّد شفيعي فرّ، الأسس الفكرية للثورة الإسلامية الإيرانية، ترجمة محمَّد حسن زراقط، لا ط، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2007م، ص 325.

2- المرجع نفسه، ص 12 - 13.

3- جواد علي كسار، أمانة الثقافة الإيرانية معايشة من الدّاخل، لا ط، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2011م، ج1، ص 280.

4- المرجع نفسه، ص 296.

5- المرجع نفسه، ص 290.

## القيم الثقافية في الدراما السينمائية

يبدو أن ثمة شبه إجماع على عدم وجود تعريف موحد للثقافة، فالبعض يُعرّفها بأنها «المجال الاجتماعي الذي يتم فيه إنتاج المعاني المشتركة»<sup>1</sup>، وآخر يراها «أسلوب الحياة الذي ينتهجه أعضاء مجتمع ما أو جماعات ما في داخل المجتمع. وهي تشمل على هذا الأساس؛ أسلوب ارتداء الملابس، وتقاليد الزواج، وأنماط الحياة العائليّة، وأشكال العمل، والاحتفالات الدينيّة، بالإضافة إلى وسائل الترفيه والترويح عن النفس»<sup>2</sup>.

وإذا كانت الثقافة هويّة الشعب والقيم الثقافية «روح الشعب ومعناه الحقيقي»<sup>3</sup>، بالنسبة إلى البعض، فإنّ البعض الآخر استخدمها «للدلالة على كلّ تنمية شاملة للفرد»<sup>4</sup> أو «الوصول بالأذهان إلى مستوى الحصافة والسداد»<sup>5</sup>.

وإذا كانت القيم الثقافية تشمل المعتقدات والمبادئ التي يتمتع بها فرد أو مجتمع معيّن، ويرى أنصار نظرية القيم ندرة وجود مبدأ تكاملي واحد يسود الثقافة، فقد جرى التشكيك بالقيم في عصر ما بعد الحداثة وأسس للفوضى، ولم يعد ثمة معايير أخلاقية ثابتة، بعدما سادت النسبية ودخلنا في متاهة ثقافية عميقة، أفضت إلى التقيض في حالات كثيرة. فما يراه طرف فضيلة يراه الآخر رذيلة، وجرى التلاعب بالمفاهيم والمصطلحات.

وقد أشار «هابرماس» (Jürgen Habermas) على سبيل المثال إلى دور الأخلاق في منع مساوئ التدخّل العلمي في الكادر الوراثي، وفي اقتحام خصوصيات الفرد خدمة للسياسة وعالم الرّبح، وعرض حلولاً لإبعاد الانسان عن

1- جون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ترجمة محمّد عثمان، لا ط.، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت، 2009م.

2- أنتوني غدنز وكارين بيردسال، علم الاجتماع مع مدخلات عربيّة، ترجمة فايز الصياغ، لا ط.، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، 2006م، ص 79.

3- مركز المعارف للتأليف والتّحقيق، المرأة والأسرة في فكر الإمام الخامنئي (دام ظلّه)، ط 1، دار المعارف الإسلاميّة الثقافيّة، بيروت، 2017م، ص 33.

4- المرجع نفسه، ص 125.

5- أرمان وميشال ماتلار، تاريخ نظريّات الاتّصال، ص 124.

التشيؤ<sup>1</sup> ومنع العقل الأدوات. خصوصاً، وأن النظريات الكانطية والمنفعة العقلية رأت «أنه علينا الاعتماد على العقل والإقدام على الفعل وفاقاً للإرادة العقلية وليس وفاقاً لمشاعرنا. وأن الشيء المهم أخلاقياً هو الدافع الذي يسبب الفعل وليس النتائج التي قد تنتج عن القيام به»<sup>2</sup>.

### علاقة الرجل والمرأة في الدراما السينمائية الإيرانية

تحظى قضايا المرأة بأهمية متزايدة في وسائل الإعلام، جعلت نظرة العالم إلى أي مجتمع تتأثر بمكانة المرأة وحقوقها فيه. وقد تكون السينما المنتج الثقافي الأنسب لفهم أنموذج المرأة المقدم؛ لاحتوائها أبعاداً ثقافية وإيديولوجية ومعرفية وسياسية واجتماعية مكثفة.

لقد شكّلت الثورة الإسلامية في إيران لحظة قطع ثقافي - بحسب مفهوم «توماس كون» (Thomas Kuhn) للثورة - مع مرحلة ما قبل الثورة، انعكست بشكل نوعي سينمائيًا. هذا القطع أفضى إلى رؤية جديدة، تبلورت في نظريات وقوانين كان للمرأة نصيب وافر منها بعد تأسيس الجمهورية الإسلامية؛ إذ يرى كثيرون أن أحد الجوانب الثقافية في معارضة الإمام الخميني للشاه كانت في موقفه من المرأة، وما تمثله على الصعيد الثقافي.

أثرت هذه الرؤية الجديدة في علاقة الرجل بالمرأة في السينما بشكل جذري، فانعكست الثورة الإسلامية إلى ثورة فنية تبلورت بين الهدم والبناء، وكانت السينما أحد أشكالها، أكان في الشكل والزّي الذي ترتديه المرأة، أم في النظرة إليها، أم في القضايا المطروحة حولها، أم في الدور الذي تؤديه وفي كيفية أداء هذا الدور مع الرجل.

1- التشيؤ ويعني تحوّل العلاقات بين البشر إلى ما يشبه العلاقات بين الأشياء (علاقات آلية غير شخصية) ومعاملة الناس على أنهم موضع للتبادل. هو أن يتحوّل الإنسان إلى شيء تتمركز أحلامه حول الأشياء فلا يتجاوز السطح الماديّ وعالم الأشياء. والإنسان المنشئ إنسان ذو بُعد واحد قادر على التعامل مع الأشياء بكفاءة غير عادية من خلال نماذج اختزالية بسيطة، ولكنه يفشل في التعامل مع البشر بسبب تركيبيتهم. عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، الباب الرابع: مصطلحات الواحدة والاستيعاب فيها، لا ط، لا ناشر، لا مكان، 1999م، ج2، ص 58.

2- المصدر نفسه، ص 85 - 86.

ولأنّ للصورة في الفيلم السينمائي بُعداً دلاليّاً فتكون محمّلة ثقافيّاً، لذلك إنّ تكرار الصّور يُحيلنا إلى ما قاله «أمبرتو إيكو» في أنّ المصطلحات المستخدمة والمُتوافق عليها في المجتمع هي الشّروط المسبق للدلالة. والمعنى إنّما يتركّب على قاعدة التّكْيِيف المستمرّ للمتفرّج، واختباره للعلامات، وليس من مجرد «قراءة المعنى» في النّص. وي طرح هذا من جديد مسألة الدّور الفاعل والنّشيط للمتفرّج في تفكيك المعاني وفي دلالات ما يُعرض<sup>1</sup>.

ولا بُدّ قبل تحليل هذه الدلالات لاستخراج القيم المتعلّقة بالرجل والمرأة، من الإشارة إلى الضوابط والرّقابة على السّينما في إيران.

### الرّقابة على السّينما في إيران

لا يمكن الحديث عن السّينما الإيرانيّة بمعزل عن الرّقابة التي لم تفارقها منذ أيامها الأولى في عهد الشّاه، ثمّ بعد تأسيس الجمهوريّة الإسلاميّة وإنّ بأسلوب مختلف، فلا نجد فيلماً واحداً ينتقد الأوضاع السّائدة أيام الشّاه، أو يوجّه لوماً للطبقة الحاكمة، وكثيراً ما لجأ الشّاه إلى مصادرة مطبوعات وصُحف وجّهت انتقادات لسياسته.

ففي مارس/آذار 1963م، أوقف الشّاه صدور 76 صحيفة ومجلة من مجموع 141 مطبوعة بحجّة أنّها تشي إلى الحكومة<sup>2</sup>، فالرّقابة «كانت صادقة أيضاً في موضوع نشر الصّحف والمطبوعات، فالنّشريات إمّا كانت ذات توجّهات يساريّة أو مرتبطة بوزارة الثقافة والفنّ أو مكتب فرح بهلويّ، أو كانت تتعرّض للمقاص الرّقابيّة أو الذاتيّة. وفي موضوع السّينما، كانت الظروف نفسها سائدة لكن بشكل آخر، فقد كانت تُنتج مجموعة من الأفلام المبتدّلة أو الأفلام وتُرسل إلى المهرجانات الغربيّة، وكلّ من هذه الأفلام كان يُشكّل ملفاً يُعرض تخلف النّاس ووحشيتهم.

وفي هذا المجال، ومنذ السّنين الأولى لعقد السّتينيات من القرن الماضي، نشط المخرجون (البريطانيون والإيطاليون والفرنسيّون بشكل عامّ) والمنتجون الأجنبيّ بالتعاون مع مرتزة وزارة الثقافة والفنّ، في إنتاج الأفلام الفارسيّة المبتدّلة، بحيث

1- جوناثان بيغل، مدخل إلى سيمياء الإعلام. ترجمة محمد شيّا، ط1، مجد المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2011م، ص 245.

2- أحمد منيسي، الثورة وحركة الآداب والفنون، مجلّة السياسة الدوليّة، 1905م، ص 95.



شهدت الكثير من الأفلام مساهمة مباشرة من قِبَل الأجنب طيلة الـ60 عامًا من تاريخ السينما الفارسية المبتدلة، قبل الثورة. وفي هذا السياق، ركز إنتاج الأفلام الثقافية التنويرية همته على هجاء المذهب وأصحابه وإيران والإيرانيين. وقد تناولت بعض هذه الأفلام والمسلسلات في ذلك العهد العلاقة بين القاجاريين والبريطانيين مصحوبة بالتمهيد للأمريكان، وكذلك الاستهزاء المباشر بعامّة الشعب<sup>1</sup>.

ففي حين يُؤخذ على الرقابة حدّها من الإبداع في السينما، يرى البعض أنّها لم تقف عائقًا حقيقيًا أمام تطورها، بل إنّها هي التي «صنعت السينما الإيرانية»، كما يقول المخرج الإيراني البريطاني «رفيع بيت». فالرقابة كانت، باستمرار، حافزًا لشحن الذهن لابتكار أفضل السبل لتجاوزها والالتفاف عليها، حتّى باتت التحايل على شروط الرقابة المفروضة علامة فارقة ومميّزة لهذه السينما. وفي حين لا يمكن قول أمر ما أو إظهاره، يلجأ السينمائيون إلى الرمزية والإيحاء، وإلى التعبير بوسائل أكثر رهافة وشاعريّة.

ويرى نقاد إيرانيون أنّ الحجاب، على سبيل المثال، الذي يرى فيه كثيرون عقبة أمام حرّية حركة المرأة في السينما الإيرانية، كان «أساسًا للإبداع والخلق عند تقديم علاقات الحب»، كما شكّل منع اللمس بين الجنسين حافزًا للاعتماد على وسائل أخرى لإبداء المشاعر كافّة. والممنوع لا يقتصر، بالطبع، على كلّ ما يتعلّق باللمس، بل ينسحب على أمور أخرى يصعب حصرها في المجالات السياسيّة والدينيّة والاجتماعيّة. إنّ عدم وجود ضوابط مُحدّدة على حركة السينما الإيرانية في بدايات نشوء الجمهورية الإسلاميّة ساهم في منع عرض الكثير من الأفلام، وذلك لأسباب عدّة؛ منها سياسيّ مثل حضور الممثلين أو المخرجين الذين كانوا يعملون منذ ما قبل الثورة، ومنها دينيّ متعلّق بعدم بلورة الضوابط الدينيّة، أو عدم مراعاة الممّثلات للحجاب الإسلاميّ. وفي سنة 1983م، أقرّ مجلس الوزراء قانون لجنة تقييم الأفلام<sup>2</sup>.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الضوابط كانت إمّا أخلاقيّة أو دينيّة، أو اجتماعيّة، وقيميّة، وأمنيّة، وجغرافيّة، ومنها متعلّق بالجودة.

1- مرتضى كودزري ديباج، فنّ الرّسم بعد الثورة الإسلاميّة الإيرانيّة، لا ط، دار الهدى الثقافيّة والفنيّة للنشر الدّولي، إيران، 2011م، ص 37 - 39.

2- فاطمة شعبان برجكاني، السينما الإيرانيّة: تاريخ وتحديات، لا ط، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلاميّ، بيروت، 2009م.

ومن أهم ما تناولته بنود الضوابط من محظورات:

- المادة الرابعة: انتهاك احترام المقدّسين والمقدّسات الإسلاميّة وسائر الأديان المعترف بها في دستور الجمهوريّة الإسلاميّة.
  - المادة الخامسة: نفي مساواة النّاس من أيّ لون وعرق ولغة وقوم، وإنكار معيار التّفوق الذي هو التّقوى، والتّحريض على الخلافات العرقية والقوميّة أو الاستهزاء بها.
  - المادة السادسة: تجاهل القيم الإنسانيّة العالية والإساءة إليها.
  - المادة السابعة: إشاعة أعمال الرّذيلة والفساد والفحشاء.
  - المادة الثامنة: تعليم الإدمان المضرّ والخطير وتشجيعه، وطرق الدّخل غير المشروع مثل التّهريب وغيره.
  - المادة العاشرة: ذكر أيّ موضوع يعارض مصالح البلد، ويمكن استغلاله من قبل العدو.
  - المادة الثانية عشرة: ذكر الحقائق الجغرافيّة المزوّرة التي تولّد إبهاماً عند المشاهد.
  - المادة الرابعة عشرة: عرض الأفلام التي تحتوي على القيم التّقنيّة والفنيّة المنخفضة أو التي تؤدّي إلى ابتذال في ذوق المشاهدين.
- ومنذ سنة 1983م، قامت مؤسسة فارابي بوضع سياسات جعلت تقييم الأفلام أوضح من ذي قبل، لكن هذه السياسات لم تمنع في الوقت نفسه فرض الحدود على الأفلام، بل زادت؛ ففي سنة 1985م، رُفِضَ 492 سيناريو من أصل 540، وفي سنة 1986م رُفِضَ 483 سيناريو أصل 476، وفي سنة 1987م رُفِضَ 290 سيناريو من أصل 316<sup>1</sup>. كذلك، انخفض عدد الأفلام المعروضة؛ إذ عُرِضَ أقلّ من عشرة أفلام سنة 1981م، واضطّرت دور السينما لعرض أفلام متكرّرة<sup>2</sup>.
- وعقب حدوث الثورة وُضِعَت مجموعة من القيود على أداء السينما والمسرح والإذاعة والتلفزيون والفن التشكيلي؛ منها حظر نوع معيّن من الموسيقى التي تُثير الغرائز وتؤدّي إلى تغييب الأفراد، والأغاني العاطفيّة التي تتغزّل بمفاتيح المرأة، وحظر المشاهد العاطفيّة الساخنة مثل القبلات والاحتضان وتشابك الأيدي وغيرها،

1- فاطمة شعبان برجكاني، السينما الإيرانية: تاريخ وتحديات، ص 62 - 256.

2- المرجع نفسه.

وضرورة ارتداء الحجاب في العروض الفنيّة كافّة.

وفقاً لهذه الضوابط، لم تسرّح الثورة المخرجين أو الممثلين، ولكن بعض الممثلين الذين ارتبطوا في ذهن المشاهدين بأدوار جنسيّة فاضحة مُنعوا من التمثيل وسُمح لهم بالإخراج، واشترطت الثورة الالتزام بالقيم الدنيّة، وقد أنزوى من رَفَضُ التعامل مع هذه الضوابط، ولكنّ بعضهم عاد إلى العمل بها، مثل المخرج «أرمسين قادري» الذي مثّل وأخرج أكثر من 100 فيلم ترفيهي وجنسي، وقال عقب عودته: «إنّ السينما الإيرانيّة الجديدة هي مرآة الحياة الواقعيّة، فهي تعمل على تلطيف الأجواء ونبذ العنف والرذيلة. قبل الثورة كانت الأبواب مُغلقة علينا، وكُنّا نعمل في إطار مُحدّد لكنّ الثورة فَتَحَتْ لنا الأبواب وأصبحنا ننظر إلى السينما بمنظار جديد. وعقب عودتي إلى السينما أُنْتُجْتُ فيلمين؛ الأول «أريد أن أعيش» وهو الفيلم الأكثر مبيعاً في تاريخ السينما الإيرانيّة. والآخر «غير مسموح» وهو نوع من الميلودراما»<sup>1</sup>.

وفي هذا السياق قال أحد المسؤولين السينمائيين «مهدي كلهر»: «... خمسة وتسعون فيلماً من الأفلام التي ينتجها الغرب بشكل خاصّ، وكذلك الشرق، غير مقبولة من وجهة نظرنا من الناحية الأخلاقيّة أو الإيديولوجيّة».

ويحاول السينمائيون أن يجدوا طُرُقاً لمواجهة هذه الظاهرة بنظرة فنيّة، وهذا يظهر في أفلامهم، واللافت أنّ الرقابة ساهمت أحياناً في تحسين الفيلم؛ لأنّ السينمائي يُضطرّ للتفكير بطريقة مناسبة تُحصّنه أمام الرقابة وتوصّل رسالته إلى المتلقّي. لكن في المقابل، نرى أحياناً أنّ هذه المحاولة أدّت إلى تعقيد أكثر في الفيلم، ما جعل المُشاهد العاديّ لا يستمتع بمشاهدته ولا يفهم ما يجري كما يجب<sup>2</sup>.

كانت المرأة قبل الثورة تُقدّم في وسائل الإعلام، ومن بينها السينما، بصورة لا تسمح بها القيم الإسلاميّة. ولما كانت الثورة الإسلاميّة في إيران قيمية، فقد تركت أثرها على السينما وتحديدًا على دور المرأة فيها. ويلاحظ كيفيّة تصوير المرأة المسلمة أو المجتمع الإسلاميّ في الأفلام الأميركيّة، وكيف كانت المرأة فقط عامل إثارة في الأفلام الإيرانيّة قبل الثورة، وكيف تغيّر الوضع وأصبحت تحظى بانتباه صنّاع الأفلام في كلّ مكان، من خلال طرح قضايا مهمّة للمرأة. ولم

1- أحمد منبسي، الثورة وحركة الآداب والفنون، ص 95.

2- فاطمة شعبان برجكاني، السينما الإيرانيّة تاريخ وتحديات، ص 117 - 118.

نجد، توضيحًا، أنموذجًا عن العنف والجنس في الأفلام قبل الثورة أكثر من فيلم «كلك نزن خوشگله» الذي يظهر النظرة إلى المرأة آنذاك.

وفي مشهد من فيلم يُزاحم فيه رجل سيّدة لركوب السيارة، يقول المعلق: «يُظهر التاريخ أن الرجال لا يزالون مُطيعين للحسنات، من هنا بدأ الحظ السيئ لهذا الرجل. اركبي هذه السيارة (يقول الرجل)، أتأخذني إلى دولا ب الهوا أيضًا؟ (تُجيبه وهي تسير في الشارع)، فيتابع المعلق: المرأة، هذا المخلوق العجيب والغامض، هذا اللغز غير قابل للحل، هذا البلاء، أخذت هذا الرجل العطشان إلى قلب الساقية وفور أن وصلت إلى مقصودها ذهبَت إلى الشرطة ورفعت شكوى ضده، لا تراوغي أيتها الجميلة! الله لا يعجبه هذا!».

إلى جانب التعنيف اللفظي وإظهار المرأة كمخلوق ماكر ومؤذ، شاهدنا في الفيلم الوثائقي الذي عرضته الميادين «وثائقي الميادين (2020/2/11م) أنا إيرانية»<sup>1</sup> في السينما والمسرح (الدقيقة 7:48) في احتفالات شاه إيران (كوروش) كيفية استخدام قوّة الرجل في تعنيف المرأة، فهو يراقصها ثم يغرُس في صدرها خنجرًا يقتلها به وهي في لباس البحر.<sup>2</sup>

1- موقع ALMAYADEEN، وثائقي الميادين أنا إيرانية، إنتاج مجموعة من منتجي قناة الميادين، 2020-2-11م:

<https://www.youtube.com/watch?v=vmawVh4TII8>.

2- وكيفية تعنيف رجال الشرطة للنساء المحجّبات في الشارع، وكيف يقين حبيسات للمنزل كما قال القائد: «لما أراد الطاغية رضا خان المجيء لنا بهديا الغرب كان أول ما جلبه خلع الحجاب وفرضه (المنع) بقوة حرا به وعنجهيته، وفرض أن يكون اللباس قصيرًا وأن يكون ارتداء القبعة وفق طريقة معيّنة... وكلّ من يتجرأ ويرتدي غير القبعة البهلوية، التي اشتهرت وقتذاك أو يرتدي الملابس الطويلة (من النساء) فإنّه يواجه الضرب والطرْد، ولم يكن مسموحًا للنساء بارتداء الحجاب، ليس فقط العباءة التي مُنعت يومذاك، بل حتّى لو غطت النسوة رؤوسهنّ بالخمار وأخفين مقدّمة شعورهنّ فإنهن يتعرّضن للضرب». موقع الولاية الإخباريّة، خلع الحجاب ثقافة غربيّة، من خطاب للإمام الخامنئي بمناسبة زيارة محافظة جيلان، في مدينة رشت، بتاريخ 1422/8/2 هـ، 2019-8-20م:

[https://wilayah.info/ar/?p=85215#\\_ftn3](https://wilayah.info/ar/?p=85215#_ftn3).

عرضت في الفيلم نماذج لنساء سيّدات أعمال، عالمات رياضيات، فنانات من عالم الفنّ والموسيقى، وذكرت بعض أدوارهنّ بعد الثورة، مثل: ترميم عشرات الآلاف من الوثائق الورقيّة التي أُلغتها السفارة الأميركيّة للحصول على معلومات، وكلام للخميني عن حقيقة حرّيّة المرأة، كما عرضت فيه مقابلة كانت قد أجريت مع الشاه وزوجته أظهرت ←

وقد نشرت صحيفة التايمز عام 2015م، مقالاً بعنوان (TIME-Iran Ready For Change) تستشرف فيه وضع إيران بعد عشرة أعوام - أي عام 2025م- وقد وضعت صورة على الغلاف لامرأة إيرانية ترتدي حجاباً (يُطلق عليه الإيرانيون «الحجاب السيئي»؛ أي الذي لا يُراعي الضوابط الشرعية للحجاب).

تذكر «التايمز» في مقالها بأن الحجاب هو شيء أساسي عند النظام الحاكم يشدّ عصبته به. وأكدت أنه إذا نُظر إلى الحجاب على أنه المعيار الذي يشير إلى مدى قوّة السّلطة في الحكم، فيمكن أن يُقال إن قوّتها تتلاشى شيئاً فشيئاً، مقدّمة أمثلة عن «أجواء الحجاب المُسدّل عن الرّأس مساءً في مدينة طهران في أثناء استماع الموسيقى». ويمكن اختصار مقاربة «التايمز» بهذه المعادلة: «ضفائر أقلّ ظهوراً، سيطرة أكثر حضوراً»، وهي ترى أنه «كقاعدة عامّة، كلّما رأيت قليلاً من الشّعور يخرج من تحت الحجاب في شوارع طهران، كانت سيطرة العناصر المتشدّدة (دينياً) أقوى»، لافتةً إلى أنه «يمكن إعلان موت الثورة الإسلاميّة إذا قمت باستعراض المظاهر وحدها اليوم في إيران، فالحجاب لم يعد حول الرّأس بل حول العنق، كالوشاح». والحجاب هو «إحدى القضيتين التي ظلّ مُرشد الثورة الخامنئيّ يعدها الأعلى بعد عقد من الزّمن».

أمّا القضية الثّانية، فهي سياسيّة: «ازدراء التّعامل مع الولايات المتّحدة»<sup>1</sup>.

## تحليل العلاقة بين المرأة والرّجل والعلاقات الأسريّة في الأفلام الإيرانيّة

تكوّن العيّنة من ستّة أفلام، مع مراعاة الحقبّات الرئاسيّة، على الشكل الآتي:

1 - «شاید وقتی دی گر» (رُبّما في وقتٍ آخر) للمخرج بهرام بيضائي، 1989م، قضية الخيانة.

2 - «روسري آبي» (المنديل الأزرق) للمخرجة رخشان بني اعتماد، 1994م، قضية الحبّ الممتنع (الرّواج الثّاني سرّاً، بعد موت الرّوجة، بسبب القيود

← نظرته إلى النّساء.

حصدت المرأة الرّياضيّة 5 ميداليّات عالميّة بعد الثّورة، 160 لقباً عالميّاً بعدها خلال 40 عامّاً، وفازت في الألعاب الأولمبيّة مثل: زهراء نعمتي، كما ذكرت صحيفة الغارديان، وقد تمكّنت من جذب القلوب والأدمغة.

1- بتول زين الدين، «المرأة في السّينما الإسلاميّة: السّينما الإيرانيّة نموذجاً» (1979 - 2019)، دار مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلاميّ، بيروت، 2023م، ص 37.

- الأُسريّة النسائيّة، عدم قبول بناته المتزوجات).
- 3 - «باران» (مطر) للمخرج مجيد مجيدي، 2001م، قضية الحبّ العذريّ، قصة حبّ غير مُعلنة بين «لطيف» و«باران».
- 4 - «واكنش پنجم» (ردّ الفعل الخامس) للمخرجة تهمينه ميلاني، 2005م، قضية حضانة الأطفال بعد موت الزوج.
- 5 - «فروشنده» (البائع) للمخرج أصغر فرهادي، 2017م، قضية اغتصاب المرأة المتزوّجة. يتناول الثأر والشرف من المُغتصب في إطار زواج حديث. مرّت في الفيلم مشكلات اجتماعيّة عدّة من بينها التحرش والدّعارة.
- 6 - «ويلايي ها»<sup>1</sup> (رصيف الانتظار) أو (أصحاب الفلّ) للمخرجة الإيرانية منيرة قيدي، 2017م، قضية انتظار عودة الزوج من الحرب (الدّفاع المقدّس).

إنّ العيّنّة المختارة أفلام اجتماعيّة موضوعها النساء ومشكلاتهنّ الاجتماعيّة والفردية والعائليّة، وقد تنوّعت فيها القضايا من: الحبّ، التّضحية، الضّحيّة، الموت، الخيانة، الأطفال، الأنوثة والحبّ، العمل والأسرة.

أمّا في ما يتعلّق بعلاقة المرأة بالرجل في الأفلام، فقد تنوّعت طبيعة العلاقة: المرأة في حضور الرجل وفي غيابه (الموت، الجبهة)، مشاعر إيجابيّة حياله (حبّ عذريّ، ممتنع)، سلبية (اغتصاب، نزاع).

ومن معايير انتقاء العيّنّة الثالوث المحرّم في القانون السّينمائيّ: خيانة (بيضاوي)، دعارة واغتصاب (فرهادي). وفي الأفلام المنتقاة أدوار للنساء عدّة: المرأة العزباء (حبيبة) العاملة (باران، روسري)، الزّوجة (شايد، البائع)، الأمّ، الأرملة (واكنش، ويلايي)، إذ حاولنا الإحاطة بحياة المرأة في كلّ مراحلها: مراهقة (باران)، عزباء (روسري)، متزوّجة (شايد، فروشنده)، مُطلّقة وأرملة (رصيف، پنجم).

1- عرض الفيلم السّينمائيّ الإيرانيّ «أصحاب الفلّ» (ويلايي ها) للمخرجة منيرة قيدي في بيروت تحت عنوان «رصيف الانتظار». وتولّى عرض الفيلم مؤسسة فارابي الإيرانيّة السّينمائيّة وشركة الأرز اللبنانيّة للإنتاجات الفنيّة، وعُرض الفيلم بترجمة عربيّة في بيروت. وشارك في تمثيل أدوار الفيلم: طنّاز طباطبائيّ، بريناز ايزديار، علي شادمان، ثريا قاسمي، والممثلون الأطفال: أمير علي ايمان، علي رضا داوري، هستي فرطوسي.

موقع ifilm، عرض «رصيف الانتظار بترجمة عربيّة في بيروت»

تجدر الإشارة هنا إلى أن النموذج لم يُوضَع من أجل التعميم أو اختراع خطٍ أو نمط سارت فيه السينما الإيرانية في موضوع المرأة والرّجل، بل على العكس، لقد سَعَت الدّراسة إلى المحافظة على فِراة النموذج بوصفه حالة متميِّزة تُنتج صورها الخاصّة عن هذه العلاقة وترصّد تحوّلها.

إنّ دراسة نماذج من السينما الإيرانيّة بهذا الموضوع قد استخدمت بوصفها مؤشراً على هذا الوضع، لا بوصفها معياراً شاملاً. وليس في الإمكان عدّ الفيلم نموذجاً تعميمياً للخروج بخلاصات تشمل كلّ السينما الإيرانيّة. لذلك، فإنّ النماذج لا تختصر علاقة المرأة والرّجل، وإلا كانت رؤيتنا اختزاليّة، لكنّها في الوقت نفسه تُشكّل أدلّة مهمّة على تطوّر هذه العلاقة. وقد تمّ تناول الأفلام ذات المنعطف في هذه القضية في إيران، والمخرجين البارزين في هذا المجال، ومخرجات تميّزَن بالطابع النسويّ ومعالجة قضايا نسويّة في أفلامهنّ. فتمّ اختيار المخرجين بعناية، وقد كان لكلّ منهم بصمته وفلسفته وأيديولوجيته الخاصّة وميوله السياسيّة وتمايزه عن الآخر.

حاولت السينما الإيرانيّة أن تُقدّم أنموذجاً مختلفاً عن المرأة، عن ذاك الذي كان سائداً قبلها، وبعد ضبايئة الرؤية حيال القطاع السينمائيّ عقب الثّورة، صحّح فيلم «البقرة» الصّورة بعد أن جعله قائد الثّورة روح الله الخمينيّ معياراً للأفلام ذات القيمة المضافة فنيّاً وغير المبتذلة، وحثّ الفنّانين على النّحو نحوه بعد أن أعلن في أوّل خطاب له لدى عودته من فرنسا: «نحن لسنا ضدّ السينما، بل ضدّ الفساد فيها». هذا الإعلان شرّع السينما وحدّها بقيّد واحد: عدم الإفساد.

تمثّلت إذًا الهويّة الجديدة للمولود السينمائيّ بالقضايا الإنسانيّة، بالإضافة إلى التّشديد على الطّابع الأخلاقيّ لهذه الهويّة، ولا سيّما في حضور المرأة، فحُظرت - تلميحا أو تصريحاً - مشاهد الإباحة والجنس والعنف التي كانت سائدة في عصر الشّاه، بحيث انتقلت السينما بعد الثّورة من التّقيض إلى التّقيض في ما يتعلّق بكيفيّة حضور المرأة في السينما. أمّا في ما يتعلّق بالزيّ والحشمة والحجاب، فأصبحت مفروضة أمام الشّاشة بعد أن كان خلع الحجاب مفروضاً أيام الشّاه، وانتقل الحجاب قانونيّاً من الرّفص إلى الفرض، تماماً كما هي الحال في المجتمع. إنّ لغة الخطاب حيال المرأة والنموذج المقدّم سينمائيّاً كانت تتغيّر في كلّ حقبة وفاقاً لما يحدث في السّياق العالميّ، أكان على مستوى التّنظير أم الرؤية

السينمائية، ومقاربتها المتعددة لقضايا المرأة والفلسفة التي تتمخض عنها. سنكتشف القيم الثقافية وصورة المرأة في إطار الاغتصاب والمومس في فيلم «البائع» للمخرج أصغر فرهادي، ومشكلة الشك في فيلم «رُبما في وقتٍ آخر» للمخرج بيضائي، وأثر الأنوثة في فيلم باران (المطر) للمخرج مجيد مجيدي، وقضية حق المرأة بتربية أولادها بعد وفاة زوجها ونضالها لتحقيق هذه الغاية في فيلم «ردّ الفعل الخامس» للمخرجة تهمينه ميلاني، وقضية المرأة الإيرانية في علاقتها بالحرب ودورها في التّضحية في موقعي الأمّ والزّوجة في «رصيف الانتظار» للمخرجة منيرة قيدي.

لقد حللنا الأفلام المنتقاة نوعياً<sup>1</sup>، وتمت قراءة المعنى العامّ للفيلم من خلال استخدام هذه العناصر التحليلية: القضايا والموضوعات التي يتناولها الفيلم، الاتجاه العامّ لدور المرأة فيه، رسالة الفيلم، العناصر السينمائية المُستخدمة، الأطر التي عولجت القضية فيها والقيم التي يحملها الفيلم.

أمّا القضايا والموضوعات التي تناولتها أفلام العينة، فهي اجتماعية-عاطفية في «شايد وقتي ديگر» (رُبما في وقتٍ آخر)، الخيانة وهي من الثالوث الممنوع في السينما الإيرانية، بحسب القانون، لكن استطاع المخرج معالجته في المشهد الأخير وإظهار أن لزوجته أختاً تشبهها وهي متزوجة وأنها لم تخنه، وهو فيلم يعالج قضية من المشكلات النفسية للمرأة. وقد شكل آنذاك اتجاهاً سينمائياً جديداً حيال قضايا المرأة التي تعالج في السينما الإيرانية، بالإضافة إلى قضية التّخلي عن الأطفال ووضعهم في الميتم.

وعالج «روسري أبي» (المنديل الأزرق) قضايا اجتماعية، ثقافية، عاطفية، اقتصادية؛ إذ طرحت «بني اعتماد» قضية الحب الممنوع والزواج الشرعي السري، ومن قضايا الفيلم الفساد الأخلاقي الاجتماعي في إيران؛ المخدرات، الاختلاف الطبقي والاجتماعي للزواج في إيران، والخضوع للأعراف وقوة المرأة (سلطة بناته لمنعه من الزواج الثاني بعد وفاة الأم)، بالإضافة إلى قضايا إشكالية جاءت ثانوية في الفيلم، مثل: التوفيق بين عمل المرأة وتربية الأطفال.

أمّا القضايا التي تناولها مجيدي في فيلم «باران»، فهي عاطفية (الحب

1- للاطلاع على التحليل النوعي والسيميولوجي التفصيلي، راجع: بتول زين الدين، المرأة في السينما الإسلامية: السينما الإيرانية نموذجاً (1979 - 2019م).



العذري)، اقتصادية-حقوقية: ظاهرة عمل النساء مُتخفّيات على هيئة ذكور «باش بوش»، وأمنية/سياسية واجتماعية: ظاهرة الفساد والقانون بتوظيف عمال أجنب، بيع الهوية، حال الأجنب في إيران تحديداً، قصة التيه للمهاجرين (اللاجئين) الأفغان على الحدود الإيرانية.

وتعالج ميلاني في «رد الفعل الخامس» قضية اجتماعية-حقوقية: حضانة الأطفال بعد موت الزوج، وتعرض بالموازاة قضايا عرضية عدة. أمّا القضايا والموضوعات التي يتناولها «فروشنده» (البائع): الاغتصاب (يأخذ الزوج ثاره بنفسه من مغتصب زوجته)، الدعارة، الطلاق وتداعياته، التحرش في السيارة، مع تمرير عبارات تحمل دلالات سياسية ونقداً للنظام ومشاهد توضح اللحمة الاجتماعية الوطيدة.

أمّا «ويلايي ها» فيتناول قضايا أمنية، اجتماعية، حقوقية، تربوية، عاطفية. ويكشف هذا الفيلم ما خفي من صبر النساء اللواتي صمدن لسنوات في الحرب المفروضة بانتظار أزواجهنّ المقاتلين، مقدّماً ثلاثة ردود فعل نماذج لتلقي خبر شهادة الزوج.

في ما يتعلّق برسائل الأفلام، فهي قيمية في «شايد وقت ديكر»، تحاول إظهار أنّ للسلوك دوافع وأسباباً عدة، وأنّ مواجهة الشك أفضل من الغرق فيه؛ لأنّه يقود إلى دمار العلاقة الزوجية. وقيمة-عرفية في «روسري آبي»؛ إذ يرفض الزواج بين الطبقات الاجتماعية والاقتصادية من جهة، كما يخضع الرجل لتحكم بناته والمجتمع به رفضاً للزواج السري، ولو كان شرعياً، وهو دعوة إلى عدم الرضوخ للأعراف وتحديدها، وتحفيز غلبة الدين على العادات الاجتماعية.

ومن رسائل الفيلم في «باران»؛ مقارنة بين وضع المرأة في إيران وأفغانستان، والأعمال الشاقة التي تقوم بها وتعارض مع بنيتها الجسدية وأنوثتها، والحبّ العذريّ المليء بالحياء بين الجنسين، والذي يتجلّى ببذل الرجل وعطائه وتضحيته أمام الأنثى.

أمّا رسالة فيلم «واكنش بنجم»، فهي عرفية-دينية: رفض حرمان الأم من حضانة الأطفال، تدفع البطلة ثمن انتقام عمره عشر سنوات؛ لأنّ الأب لم يكن راضياً عن زواج ابنه منها، وكانت كلّ من صديقات البطلة تنتقم من خلال هذا الرجل لتفرغ حقدّها على الرجال أو مشكلاتها مع زوجها.

وثمة رسائل إيديولوجية، عرفية-دينية في «ويلايي ها»، وكأن هذا الفيلم المكثف بمثابة رد فعل على كثير من أفلام أدب الجبهة أو الفن المقاوم في إيران، التي لم تُشاهد فيها مشاعر المرأة من خوف وقلق وترقب واضطراب وبكاء وآلام الفقد إلا لَمَمًا.

أما الاتجاه العام لدور المرأة في الفيلم فكان إيجابيًا، وقد وُضعت فيه القضية المعالجة في إطار التعاطف مع المرأة وحالتها النفسية في «شاید وقت ديكر»، وجرى التركيز على تقديم نماذج سلبية وإيجابية في «روسري آبي». النموذج السلبي قدّمته الأم التي تتعاطى المخدرات، ولكن لم يمنعها ذلك من إظهار عاطفة الأمومة. وأ نموذج المرأة الصلبة الذي قدّمته «قدرت» الفلاحة التي تزوّجت في عمر متأخر (أربعينية). أما النساء الأنايات فيتمثلن بنات «رسول»، باستثناء ابنته المسافرة التي تتمنى له أن يتابع حياته كما يُحب. والمرأة المتمردة تمثّلت بـ«نوبار». وفي «باران» اتّجاه فاعلٌ جدًّا وإيجابيٌّ تمثّل بحياء النساء؛ المرأة الحبيبة والعاملة المعيلة لأسرتها. بطلة لم تتكلم، لم نسمع صوتها خلال كلّ الفيلم لكن شاهدنا أثرها بقوة، وشاهدنا كيف أحيّت الأنوثة الرجولة في «لطيف»، ورمزية التعبير عن الارتقاء من خلال الحبّ عبر الرّبط بين ستارين. ومن جهة أخرى، كانت المرأة معيلة لأسرتها وتعمل أعمالًا شاقة لا توافق عليها القوانين الإيرانية. وجرّت مقارنة غير مُعلنة بين حال النساء في إيران وأفغانستان، من ناحية الوضع الاجتماعي والمكانة والزّي.

إنّ الاتجاه العام لدور المرأة في «واكنش بنجم» كان تحديّ الرجال، سواء بأعمال البطلة أو صديقاتها، وجرى التعاطف مع البطلة كونها تسعى للاحتفاظ بأطفالها، إلا أنّهنّ عند الشّماتة ياصابة الرجل يصرخن فرحًا؛ لأنّه ضُربَ بالمساحة على رأسه، بالإضافة إلى التعاضد القوي بين النساء لإنجاح مهمة البطلة في تهريب طفلها، وثباتهنّ على ذلك، كما عندما ظهر الرجل يُهدّد صديقتها بالسّجن إن لم تش بمكانها، فتقول إنّها تُفضّل السّجن.

وعرّض «فرهادي» نماذج عدّة للنساء ومشكلاتهنّ في «فروشنده»؛ عاملات في المسرح، مديرة المسرح، المُطلقة التي لعبت دور العاهرة، الزوجة المُغتصبة، السيّدة المتحرّش بها في سيارات النقل العام، التي طلبت ممّن يجلس إلى جانبها مغادرة مكانه حتّى تجلس في المقعد الأمامي.

وتمثل الاتجاه العام لدور المرأة في «ويلايي ها» بالتّضحية والصّبر والتّحمّل، وتربية الأطفال في غياب الرّوج وحمايتهم. أمّا الدّور، فقد تنوّع بين خياطة ملابس للمجاهدين، وزراعة المزروعات لتناولها في الوجبات وللزينة مثل الورد، وتحضير الطّعام (مكسّرات، زبيب، تكسير مكعبات السّكر)، والتّمرّض في المستشفى، والدّعاء والتّوسّل والتّضرّع إلى الله. وتجلّى دور الجدّة بغسل ملابس الشّهداء والمجاهدين وحفظ آثارهم.

أمّا العناصر السينمائيّة المستخدمة، فهي: التّشويق وترك اكتشاف السّر في آخر الفيلم، عنصر العنف بين الرّوج وزوجته وبين الكلب والطفلة، عنصر الشّفقة على الطفلة-البطلة في «شاید وقت ديكر»، عنصر الإحباط لدى كآبة «رسول» واختفائه في «روسري أبي»، عنصر الأمل لدى قراره بتحدّي العرف بعد تكتمه، والإغواء الأنثويّ الذي تجسّد عبر الفاكهة والطفلة «سنوبار»، عنصر العنف لدى تهديد بناته لزوجته، وعزيمة «رسول» بمواصلة حياته معها.

إنّ العنف اللفظي والجسديّ (التنمّر والضرب) تجلّى في «باران»، وزاد التّشويق عندما علم أنّها أنثى، ولا سيّما أنّ المُشاهد اكتشف ذلك معه في اللّحظة نفسها لتدور الأحداث بشكلٍ مختلفٍ كليّاً. وقد ظهر عنصر العزيمة بالبحث عنها وعنصر الأمل بالعثور عليها، مع أنّ الخاتمة كانت مفتوحة في افتراقهما، ولكنّه عند الافتراق لم يكن حزيناً، كان راضياً مبتسماً. كذلك التّشويق خلال المطاردة في «واكنش بنجم»، والتّعاطف مع المرأة، والسّخط حيال الرّجل وتقاليده المجتمع.

وفي «ويلايي ها» برز: عنصر الخوف لدى النّساء؛ مطاردتهنّ العقب، حرقه بعد رمي النّفط عليه، هرولتهنّ بعد سماع صافرات الإنذار. وعنصر العنف: لدى رميهنّ بالقذائف من قبل الطّائرة الحربيّة، وفي ضرب الأم لابنها لدى تكرار سؤاله عن والده. كذلك، ظهر عنصر الإحباط: في انتظار الرّوجة للرّوج وتأخّره والأمل في عودته. وعنصر التّحدّي: الكنّة أخذت طفليها ولم تتركهما مع جدّتهما. وعنصر الحبّ والحنان، ولا سيّما الجدّة والأمّ، أكثر ما تجلّى حين تُدخل حفيديها تحت عباؤها لتحميها من الشمس، ثمّ من مشاهدة القصف.

أمّا الأطر التي عولجت القضيّة فيها، فهي: رفض الخيانة، ثمّ التّعاطف مع الرّوجة عندما ظهر أنّ زوجها يظلمها وعُرف سبب شكّه في «شاید وقت ديكر». والتّعاطف مع «نوبار» و«رسول» وإضفاء الشّرعيّة على علاقتهما في «روسري

آبي»، ورفض قيود المجتمع والعرف وتصرف بناته في محاولتهنّ تملكه. وفي إطار التعاطف مع المرأة، عُولِجَت ظاهرة «باش بوش» من خلال التعاطف مع «باران» جزاء الظلم الذي تتعرّض له في عملها الشاق، كذلك التعاطف مع «لطيف»؛ لأنّ ربّ العمل يستغله، ورفض ظلم ربّ العمل. وفي «واكنش بنجم» المظلوميّة والتعاطف عند الاستنجاد بأخيها عبر الهاتف، والنوم مع طفلها في الزورق في البحر، ثمّ مواجهتها الرّجل.

وفي «ويلاي ها» تنوّعت الأطر بين الخوف والفرار، وبين التعاطف والرفض؛ التعاطف مع النساء والأطفال المنتظرين، ولا سيّما من تلقّت خبر استشهاد زوجها وإظهار صعوبة الحياة التي يتحمّلنها. الرفض لذهاب الرّجال إلى الحرب للدّفاع عن وطنهم من المحتلّ، والقبول من نساء أخريات بذلك.

ويمكن معرفة الجديد الذي أضافه هذا الفيلم حول أدب الجبهة، بحسب الأفلام التي شاهدها من هذا النوع؛ في إظهار الجانب الإنسانيّ للحرب، من معاناة الأطفال والنساء، مقارنة نسويّة، التزيّن، إبراز وجهتي النظر بوضوح: مع الحرب وضدّها.

أمّا القيم التي تحملها الأفلام، فهي: الشكّ والخيانة، الأمومة والتخلّي عن الأطفال بسبب الفقر، الأمانة المجتمعيّة، وذلك عندما امتنع البائع عن إعطاء المعلومات للزوج عن ذاك الرجل الذي يشكّ به، في «شاید وقت ديكر».

وفي «روسري آبي» فإنّ القيم الإيجابيّة، هي: العفة، الحياء بين الجنسين، تضحية «نوبار» للحصول على «رسول» وإن كان لن يُدرجها على أوراقه الثبوتيّة، مقابل تضحية «رسول» بسمعته للحصول على حبيبته. أمّا السّليبيّة فكانت في: تحكّم البنات بأبيهنّ وأنانيتهنّ، والخضوع لتقاليد المجتمع في عدم الزواج بين الطبقات. وفي «باران»، القيم الإيجابيّة: تضحية «لطيف» تجاه حبيبته «باران» والشّهامة في الدّفاع عنها، الحياء بين الجنسين؛ إذ أخرج الحبّ فضائل «لطيف» ورؤضه، وهذه هي النظرة العميقة للحبّ، بحسب الإمام الخميني «منّ حضن المرأة يعرج الرّجل». أمّا السّليبيّة، ففي: جشع ربّ العمل، وعدم أمانة «لطيف» في البداية بسرقة العملة الحجريّة من الشّارع، ثمّ في عدم إيصال العامل الأفغانيّ مال «لطيف» إلى والد «باران».

وفي «واكنش بنجم»، القيم الإيجابيّة في: تعاضد النساء لمساعدة صديقتهنّ في

الاحتفاظ بطفليها، تضحية الأم للاحتفاظ بهما مهما كلفها الأمر والدفاع من قبل عمّتها. والسلبية في: استخدام الرجل سلطته وقوته للاستقواء على المرأة وحرمانها من حضانة طفلها، وفرض شرط عليها بالزواج من ابنه إذا رغبت بحضانتها. والنظرة الدونية إلى النساء في «المنافس جيد إن كان قوياً حتى وإن كان امرأة (النتيجة 2-4)»، التستر بالدين وخلط العرف به، ويتضح مثلاً عندما تقف بصلافة وهو يهددها بالضرب، ويقول: «ستندمين على كونك امرأة، إن ذلك هو آخر الزمان الذي يتحدثون عنه». واختلاف الثقافات، حين ينصح المضيف أن يترك الطفلين معها كما فعل هو مع زوجته الأولى، فيهزأ الجد من فارق اختلاف الثقافات قائلاً للرجل إنه كذلك؛ لأنه تربى في الغرب.

وفي «فروشنده»، تظهر القيم الإيجابية في: العفة ورفض الدعارة، ورفض المال الحرام؛ إذ يتوقف عماد عن تناول الطعام عندما يعلم أن زوجته تبصت من مال الرجل المغتصب من دون علمها، وشهامة الزوج. وتظهر السلبية في: التحرش والاعتصاب.

أمّا في «ويلاي ها»، فتبدو الإيجابية في: تضحية النساء، الصبر والوفاء، الإيمان وحب الوطن، انتظار الزوج، الحب في الحرب، الدور التربوي للأم في ظل غياب الزوج المقاتل. أمّا السلبية فبرزت في: التمييز بالقناع الواقعي من الكيمائي، إذ كان ثمة ثلاثة أقنعة استخدمتها زوجة القائد لها ولطفليها، فيؤنبها زوجها؛ لأن المطلوب من القائد في الحرب وعائلته التضحية، لا تمييز أنفسهم.

### خلاصة

أظهرت نتائج المعالجة الدرامية عدداً من القيم الثقافية السائدة بين الرجل والمرأة المتزوجين؛ إذ «من خلال الهندسة الإيرانية التقليدية بين المشاهد الخارجية والداخلية، خلقت السينما الإيرانية إيرانيّتها الخاصّة في ما يتعلق بالعلاقة بين الرجل والمرأة». فرأينا أن من القيم الأسرية السائدة أن يكون الرجل هو المسؤول عن الدّخل، وقد اختلفت النظرة إلى تأمين المرأة عائدات للمنزل، وعُد ذلك نقطة تكريم للمرأة، فلم تُقّم المرأة بالعمل من منطلق الواجب في الأفلام التي حللناها، بل قامت به إمّا رغبة كما في «فروشنده» أو اضطراراً كما في «روسري» و«باران». وظهر البعد الاقتصادي في فيلم «ردّ الفعل الخامس»؛ إذ إنه استغلّ

هذا الواجب بعد وفاة ابنه للتحكّم بكنّته ومنعها من حضانة أطفالها، كما أظهرت المعالجة الدرامية قيماً جديدة ومستحدثة وهي دعوة أصدقاء البطلة في هذا الفيلم إلى البدء بالتمرد.

ويبدو دور الشرطي مهمّشاً في «واكنش بنجم»، كذلك في فيلم «البائع»، وإذا ربطنا بينهما نلاحظ عدم اللجوء إلى الشرطة في «واكنش بنجم» وأخذ الحق باليد، ونلاحظ ما قالته الجارة أن لا نتيجة من اللجوء إلى الشرطة، بالرغم من أن قانون السينما في إيران يُحدّد كيفية إظهار دور الشرطة. كذلك الصّور التي شاهدها «عماد» على هاتف تلميذه في المدرسة تُفصح أن الرقابة غير قادرة على التحكّم بما يُعرض في الهواتف.

هذا الكلام يتقاطع مع ما قالته المخرجة «رخشان بني اعتماد» من أن الرقابة ليست هي المتحكّم بفحوى الأفلام، بل ثمة رقابة ذاتية ثقافية لدى المخرج لا يمكنه تخطيها من تلقاء نفسه. وإلى جانب الرقابة، يتخذ الذوق العام والمقبولية من الجمهور دوراً كبيراً في التحكّم بمضامين الأفلام وكيفية تظهير كل فكرة.

إن دور المرأة في السينما الإيرانية اختلف كثيراً بعد الثورة؛ إذ كانت عنصراً مساعداً لإنجاح العمل، ثم أصبحت ركيزة العمل، بحضور لا يقل شأنًا عن الرجل<sup>1</sup>. ويبدل المخرج في إيران مجهوداً إضافياً لإظهار الأدوار العاطفية للمرأة في السينما في ظل الرمزية وثقافة الاحتجاب لا الكشف، وكيفية تظهير البعد الأنثوي في السينما الإيرانية. ويرى المخرج «محسن برمهاني» أن هذا يُمثّل «نقطة قوّة للسينما الإيرانية»، مجيباً باقتضاب عن سؤالنا: «ثمة مهارات اكتسبت مع الوقت في السينما الإيرانية، حتى تُظهر المرأة عاطفتها بطريقة غير مباشرة من دون الخروج عن الحدود الإسلامية». موضّحاً «التابوهات» المتعلقة بقضية المرأة وعلاقتها بالرجل سينمائيًا: «العلاقات الحرة، الخيانة» (سواء من الرجل أو المرأة).

الجدير ذكره أنه طغت على الأفلام التي فازت بالمهرجانات العالمية معالجة المشكلات الاجتماعية من طلاق وعلاقات زوجية سيئة، ويمكن وضع المرأة ضمن هذا السياق، وتالياً المنع الذي يرجعه البعض إلى التحقير يُعزى إلى التقديس، فكل ما يدعو للارتقاء يكون خلف الستار (مجيدي، ستار المرأة ثم الصلاة)، وكل ما هو مقدّس مُحْتَجَب.

1- جهانكيري، مقابلة شخصية، 16 تشرين الأول 2020م.

لم تغب العاطفة، كما في فيلم «رصيف الانتظار»، لدى تقبيل الأب لإحدى بناته، وملامسة الزوجة لشعر الزوج للاطمئنان على التحام الجرح، وتحوّلت إلى التزيّن لدى المرأة ووضعها أمام المرأة أحمر الشّفاه لاستقبال زوجها لدى انتظارها عودته. لكنّ الغاية من هذا التزيّن أن يكون حصراً للزوج، وليس للخروج إلى المجتمع، وطالما لا يوجد رجل سنشاهد استخدام أحمر الشّفاه.

لقد تتبّع هذا البحث علاقة المرأة بالرجل في السينما الإيرانية مُحللاً أفلاماً أنتجت بعد الثورة الإسلامية في إيران، من عام 1979م إلى عام 2019م، وتغيّرت النظرة إلى المرأة في السينما الإيرانية بعد عام 1979م، من التحريض على كلّ ما هو طالح، إلى مُحفّز على التحلّي بالفضائل كما في «باران» الذي يتعارض مع النظرة الفلسفيّة السّلبية إلى المرأة قبل الثورة.

بعد الثورة، في بداية عام 1980م، غابت المرأة بشكل كامل عن السينما الإيرانية؛ إذ مارس كاتب السيناريو رقابة ذاتية لجهلهم بالإجراءات الرّقابية الرّسميّة، ثمّ حضرت في أماكن أليفة (في داخل المنزل) وخلف الخطّ العامّ للفيلم، ولم يكن حضورها محوراً في السيناريو (ملابس طويلة، أدوار قصيرة، غير فاعلة)، ولم يكن التّواصل البصريّ أو الجسديّ متاحاً بين الجنسين. وبعد عام 1980م، بدأ ظهور المرأة بشكل أفضل. وعام 1984م، أنتج 40 فيلماً مقابل 12 في سنة 1981م، وكان يُقال إنّ الحبّ الوحيد الذي كان متاحاً في السينما الإيرانية هو حبّ الله (تزامناً مع استنسايبّة الرّقابة).

منذ التسعينيات، سُمح لتواصل عنفيّ بين الرّجل والمرأة على الشّاشة: الشّجار، مثال فيلم «جهارشبه سوري» لأصغر فرهادي، وفيلم «شاید وقت ديكر» للمخرج بهرام بيضائي. وأوّل فيلم عالج العلاقة بين المرأة والرّجل كان «باشو» (1988م)، لكنّ الرّجل كان غائباً (بقي الفيلم ثلاث سنوات تحت الرّقابة)، سُمحت فيه اللّقطات المقربة للمرأة والنّظرة المباشرة بالكاميرا (التّحديق) التي كانت تمنعها الرّقابة.

وقد اعتمّدت أفلام عدّة لاحقاً استراتيجية الطّفّل؛ لتمرير رسائل لا يمكن تمريرها بين الجنسين إلاّ من خلاله، ثمّ انتقلت السينما بعد ذلك إلى تغيّر آخر بعد التّغيّر في النظرة إلى المرأة، وهو تغيّر الأدوار الموكّلة إليها والفضايا المعالجة عنها، فعرّض فيلم «نرجس» (1992م)، ثمّ «روسرى آبي» (1994م) الذي استخدم الطّفّل وسيطاً.

## قائمة المصادر والمراجع

### المصادر والمراجع باللغة العربية

- برجكاني، فاطمة شعبان، السينما الإيرانية: تاريخ وتحديات، لا ط.، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2009م.
- زين الدين، بتول، «المرأة في السينما الإسلامية: السينما الإيرانية نموذجًا» (1979-2019)، دار مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2023م.
- كسار، جواد علي، أزمة الثقافة الإيرانية معاشة من الداخل، لا ط.، مركز المسيري، عبد الوهاب، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، الباب الرابع: مصطلحات الواحديّة والاستيعاب فيها، لا ط.، لا ناشر، لا مكان، 1999م، ج2.
- مركز المعارف للتأليف والتحقيق، المرأة والأسرة في فكر الإمام الخامنئي (دام ظلّه)، ط1، دار المعارف الإسلامية الثقافية، بيروت، 2017م.
- منيسي، أحمد، الثورة وحركة الآداب والفنون، مجلة السياسة الدولية، 1905م. الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2011م.

### المصادر والمراجع المعرّبة

- بيغل، جوناثان، مدخل إلى سيمياء الإعلام. ترجمة محمد شيّا، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2011م.
- تورين، آلان، براديجما جديدة لفهم عالم اليوم، ترجمة جورج سليمان، لا ط.، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2011م.
- توفلر، ألفن، صدمة المستقبل المتغيرات في عالم الغد، ط2، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، 1990م.
- ديباج، مرتضى كودزري، فنّ الرّسم بعد الثّورة الإسلامية الإيرانية، لا ط، دار الهدى الثقافية والفنية للنشر الدولي، إيران، 2011م.
- سكوت، جون، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ترجمة محمّد عثمان، لا ط.، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2009م.
- غندنز، أنتوني ويردسال، كارين، علم الاجتماع مع مدخلات عربيّة، ترجمة



- فايز الصياغ، لا ط.، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006م.
- فر، محمد شفيعي، الأسس الفكرية للثورة الإسلامية الإيرانية، ترجمة محمد حسن زراقت، لا ط.، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2007م.
- كوكولان، آن، نظريات الفنّ (Les Théories de L'art)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2013م.
- كيلش، فرانك، ثورة الإنفوميديا (الوسائط المعلوماتية وكيف تغيير عالمنا وحياتك؟)، ترجمة حسام الدين زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكتاب الرقم 253، الكويت، 2000م.
- ماتلار، أرمان وميشال، تاريخ نظريات الاتصال، مركز دراسات الوحدة العربية، ترجمة نصر الدين العياضي والصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005م.

### المصادر والمراجع الإلكترونية

- موقع ALMAYADEEN، وثائقي الميادين أنا إيرانية، إنتاج مجموعة من منتجي قناة الميادين، 11-2-2020م:  
<https://www.youtube.com/watch?v=vmawVh4TII8>.
- موقع ifilm، عرض «رصيف الانتظار بترجمة عربية في بيروت»  
<https://ar.ifilm.tv/Iran/Content/19072>.
- موقع الجزيرة، سليمان صالح، التأثير الثقافي لوسائل الإعلام.. هل يحتاج العالم لثورة اتصالية وإعلامية جديدة؟، 11-1-2023م:  
<https://www.aljazeera.net>.
- موقع الولاية الإخبارية، خلع الحجاب ثقافة غربية، من خطاب للإمام الخامنّي بمناسبة زيارة محافظة جيلان، في مدينة رشت، بتاريخ 1422/8/2 هـ.ق، 20-8-2019م:  
[https://wilayah.info/ar/?p=85215#\\_ftn3](https://wilayah.info/ar/?p=85215#_ftn3).
- موقع اليوم السابع، محمد عبد الرحمن، مؤسسة مجاز تناقش كتاب «ما بعد الحداثة والأخلاق التطبيقية» بمقرّ علمانيون، 30-8-2019م:  
<https://www.youm7.com/story>.