الواقعية وتمثلاتها في أفلام المخرج الإيراني محسن مخملباف فيلم الرحلة إلى قندهار أنموذجا

المدرس المساعد

عمار إبراهيم محمد الياسري

الكلية التربوية المفتوحة – كربلاء المقدسة

الواقعية وتمثلاتها في أفلام المخرج الإيراني محسن مخملباف فيلم الرحلة إلى قندهار أنموذجا

المدرس المساعد
عمار إبراهيم محمد الياسري
الكلية التربوية المفتوحة – كربلاء المقدسة

ملخص البحث :

تبقى الذّات الإنسانية الإبداعية تواقّة إلى البحث عن ما هو مدهش ومغاير عن السائد من اجل التفرد الأسلوبي الذي تنتهجه في صناعة منجزها الإبداعي ، والذي يختلف باختلاف الوسيط التعبيري للأجناس الفنية والأدبية المتنوعة .

ويبقى فن الفيلم له خصوصيته الإبداعية المترسخة من تمازج اغلب الفنون الجميلة في منظومته الصورية والتي يسعى المخرجون من خلالها إلى إيجاد فضاءات أسلوبية يتميزون بها في إخراجهم لأعمالهم الإبداعية ، والتي بطبيعة الحال تتمظهر من خلال تراكمات الوعي الجمالي المتشكل من الانفتاح على المدارس الفنية الكلاسيكية والحديثة والغور في متون المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية والتي تتحايث معرفيا مع أدبيات علم النفس والاجتماع والسياسة وما إلى ذلك ، ليستطيعوا بعدها خلق تشكيلاتهم الصورية المنسابة على الشاشة البيضاء المبهرة.

ومن المدارس التي اشتغل عليها المخرجون السينمائيون ، المدرسة الواقعية والتي رافقت الانطلاقة الأولى لفن الصورة المتحركة والتي تنوعت بفعل التجريب المستمر للذّات الإبداعية لتتحول مع تقادم السنين إلى واقعية سحرية و شاعرية و مباشرة وجديدة وما إلى ذلك .

إن تحولات المدرسة الواقعية لم تبق في بلادها الأم التي انبثقت منها بل تأثر بها العديد من مخرجي الدول الأخرى بسبب الظروف الفكرية والسياسية المشابهة ومحاولة إيجاد أسلوب إبداعي يتميز به المخرجون ، لذا كان مخرجو الجمهورية الإيرانية من طليعة المتأثرين بالمدرسة الواقعية ، مثل (محسن مخملباف) و(مجيد مجيدي) و(عباس كيارستمي) وآخرين .

تعد أفلام (محسن مخملباف) منذ انطلاقتها الأولى عام ١٩٧٩ وليومنا هذا الميدان الخصب للواقعية وبكل تمثلاتها ، بل انه استطاع في فيلمه (الرحلة إلى قندهار) والمنتج عام ٢٠٠١ إبراز اغلب التمثلات من واقعية سحرية إلى شعرية إلى جديدة ، بطريقة لافتة للنظر تنم عن بلاغة أسلوبية عالية المستوى ، ومن هنا جاءت مشكلة البحث : ما التمثلات الواقعية التي تجسدت في أفلام المخرج (محسن مخملباف) ؟

الفصل الأول

(الإطار المنهجي)

١- مشكلة البحث :

منذ الانطلاقة الأولى لفن الفيلم ، بدأ الحراك الفكري والجمالي للجهاز المفاهيمي للمبدع السينمائي ، وقد اتخذ الحراك الفكري اتجاهات متنوعة في منجزه الفيلمي مردها المرجعيات الفلسفية والفنية والأدبية للذات الإبداعية والتي تعكس بطبيعة الحال على الصناعة الإبداعية للفيلم السينمائي .

وقد شهدت الانطلاقة الأولى لفن الفيلم ظهور مدرستين مهمتين له ، الأولى هي المدرسة الواقعية التي انبثقت من أفلام الأخوة (لومير) التي قدمت الواقع كما هو ، والثانية جاءت بعد الأولى بعدة سنين وهي المدرسة الانطباعية والتي كان (ميليس) الفرنسي ابرز روادها والتي تنوعت بعد ذلك إلى تيارات سينمائية عديدة .

لم تبق المدرسة الواقعية كما هي وفق تصورات الأخوة (لومير) بل تنوعت البنى التشكيلية للصورة والتي أفادت كثيرا من طروحات منظرين مثل (هوغو منستربرج) و(ارينهايم) و (كراكاور) وآخرين ، فضلا عن التأثر بالمدارس الفنية والفلسفية والتي تمظهرت منها مدارس سينمائية مثل الواقعية الشاعرية والواقعية السحرية والواقعية الجديدة وما إلى ذلك ، لكل واحده من التيارات أعلاه فرادتها التي تتميز بها عن باقي المدارس ولها منظريها وتطبيقاتها الفيلمية الخاصة.

ومن الجدير بالذكر أن الأنواع الواقعية لم تبق تراوح في البلدان التي نشأت فيها بل انتقلت بفعل التلاقح الإبداعي للذات التواقة للخروج عن المألوف إلى بلدان أخرى ، ومن الدول التي ساعد وضعها الاجتماعي والسياسي على نمو الواقعية بكل تمثلاتها الجمهورية الإيرانية من خلال أعمال لمخرجين عدة منهم (محسن مخملباف) و(مجيد مجيدي) و(عباس كيارستمي) وآخرين .

لم يكتف المخرج الإيراني (محسن مخملباف) بتقديم الواقعية بتمثلاتها المختلفة في أفلامه الممتدة على طول ثلاثين عاما أو أكثر ، بل عمد على توظيف عدة أنواع منها في عمل واحد باحثا عن إيجاد خصوصية وفرادة لرؤيته الفنية الإخراجية ، حيث شهدت العديد من أعماله هذا التنوع الواقعي .

ومن هنا جاءت مشكلة البحث والتي تبلورت بالتساؤل التالي :

ما التمثلات الواقعية التي تجسدت في أفلام المخرج الإيراني (محسن مخملباف) ؟

٢- أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في تسليطه الضوء على احد مبدعي السينما الإيرانية وهو المخرج (محسن مخملباف) ، والذي استطاع تجسيد التمثلات الواقعية بتنوعاتها في أفلامه المتعددة ، والتي وصلت إلى مراحل متقدمة في الجوائز العالمية بطريقة أسلوبية لها فرادتها الإبداعية أن صح التعبير، فضلا عن سده بعض الفراغ من المصادر العلمية في هذا المجال.

٣- هدف البحث :

الكشف عن تمثلات المدرسة الواقعية في أفلام المخرج الإيراني (محسن مخملباف) .

٤- حدود البحث :

يتحدد البحث بعينة قصديه اختارها الباحث وهي فيلم (الرحلة إلى قندهار) المنتج عام ٢٠٠١لأسباب سيبينها الباحث في الفصل الثالث .

٥- تحديد المصطلحات :

الواقعية :

يشير المعجم الأدبي "**وردت الواقعية فلسفيا على أنها نظرية تؤكد على وجود العالم الخارجي مستقلا عن الفكر أما في علم الجمال فهي كل شكل من أشكال الفن الرافضة لأمثلة الواقع أي (جعل الواقع مثاليا) أما في الأدب فهي منهج ظهر في القرن التاسع عشر يدعو إلى معالجة موضوعات الواقع أدبيا**"[١].

أما الواقعية في السينما فقد عرفت بأنها "**الدوافع أو الجهد أو المحاولات أو الآمال والطموح الذي لا طائل منه تجاه المحاكاة الطبيعية للعالم المادي ضمن الوسيط الفني السينمائي**" [٢].

التمثلات :

ومفردها تمثل ، فقد عرف التمثل بأنه "**ظهور أو بيان شيء في شيء**" [٣] ، وورد في معجم أخر بأنه " **تمثل الشيء تصور مثاله** "[٤].

وسيكتفي الباحث بما ورد أعلاه لوضوح المصطلحات والاتفاق عليها ، وسيتبناها إجرائيا أينما ورد ذكرها في متن البحث .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : **المدرسة الواقعية في بنية الخطاب السينمائي** :

منذ النشأة الأولى لفن السينماتوغراف بدأت الأفلام وقتها تنحو إلى جانبين الأول تماهى مع أعمال الإخوة (لومير) المستندة إلى تقديم الواقع كما هو والثاني انجذب إلى أعمال الساحر الفرنسي (ميليس) الذي ابتعد عن الواقعية ومال إلى الخيال ليؤسس لمدرسة هي الانطباعية ، كل هذا كان في العقدين الأوليين لنشأة السينما ، وقد مر التيار الواقعي بعدة هزات جمالية من منظرين ومخرجين أثمرت عن قراءات جديدة ومغايرة لما تم ذكره سابقا .

ففي العقد الثاني من القرن المنصرم وبعد مرور عقدين من الولادة الأولى ، أوجد السينمائي الروسي (دزيغا فيرتوف) نظرية الكاميرا – عين فالتف حوله جماعة من السينمائيين الشباب ، وكان هدفه وقتها تسجيل الحقيقة أو تصوير الحياة كما هي دون سابق إعداد أو ترتيب ، وينقل (جان متري) عن (فيرتوف) " **انه ينبذ كل ما هو في رأيه آت من المسرح من ممثلين، ديكورات، إخراج، ويرفض كل تأليف لا يكون ناتجاً عن الكاميرا** " [٥]، فأسس في أيار ١٩٢٢ مع أخيه (ميخائيل كاونمان) وصديقته (كوبالين وبلياكوف) مجموعة السينما – عين، التي تطلعت إلى تسجيل الواقع والإمساك بالحياة لا لعرض ذلك كما هو بقدر ما تريد إظهار دلالته العميقة.

وبعد سنين قليلة من تنظيرات (فيرتوف) طفت على السطح مدرسة أخرى هي الواقعية الشاعرية الفرنسية ، وهو مصطلح أطلقه الناقد والمؤرخ السينمائي(جورج سادول) ، وقد اكتسبت معناها وتنظيراتها الخاصة من

قراءتها الجديدة للواقع ، وقد امتدت بين الأعوام ١٩٢٢و١٩٥٧ لتشمل ثلاثة أجيال من السينمائيين تميزت أفلامهم " **بالتعبير عن قلق ما والإحساس الشاعري بالإحباط العاطفي والمعاناة المتوقعة والتوق إلى التطهر** "(٦) ، وعادة ما نجد في تلك الأفلام ميلا مرضيا للأجواء القاتمة الكئيبة ، وإحساسا بعدم الانسجام مع الحياة والكل يجد ضالته في الشوارع الرطبة والمرافئ الليلية ، وقد امتدت هذه الأجواء لما بعد الحرب العالمية الثانية حتى حلت محلها الموجة الجديدة عام ١٩٥٨ .

ومن أهم مخرجي الواقعية الشاعرية الفرنسية (رينوار) في فيلمه قاعدة اللعبة عام ١٩٣٩ والأعمال المشتركة بين المخرج (مارسيل كارنيه) والسيناريست الشاعر (جاك بريفيرا) مرفأ الظلال عام ١٩٣٨ وأطفال الجنة ١٩٤٥ .

تعد الواقعية الشاعرية مرحلة مهمة في تاريخ السينما الفرنسية ليس لأنها تصل بين الخطين المتعارضين ظاهريا مدرسة (لومير) الواقعية و مدرسة (ميليس) الانطباعية ، بل لأحداثها انصهارا بين غريزتين أساسيتين في السينما وهما تذوق الوثيقة الملموسة وانفلات الخيال العاطفي.

ولا تعول الواقعية الشاعرية على التقنيات بل تسعى إلى الحوار الشاعري الجميل وأحكام اللهجة وصدق المناظر الطبيعية وتجسيد السمات الإنسانية والاهتمام الكبير بالممثل من اجل استخلاص صدق التعبير والأحاسيس المؤثرة لأجل الوصول إلى تجسيد حي لها عبر تقديم نص درامي يحرك الأحاسيس والانفعالات التي يتفاعل معها المتلقي ، أما الواقعية الشعرية فهي التي تعمل على إضفاء قيم الشعر على السينما من خلال الحوارات الشعرية أو يتناول الفلم قصيدة شعرية وما إلى ذلك وهي بذلك تختلف عن الواقعية الشاعرية .

وفي نفس الحقبة تقريبا نشأة مدرسة أخرى هي الواقعية السحرية ، " **وان أول من أستعمل هذا المصطلح الألماني (فرانز روو) عام ١٩٢٥ للإشارة إلى نتاجات معروفة بتفردها عن ما هو موجود في الواقع** "(٧) ، وان سر تسميتها بالواقعية السحرية حسب اعتقاده لتميزها عن السريالية ، على الرغم من إن الواقعية السحرية تشتغل على وجود تفاصيل سحرية على الأجسام المادية الموجودة في العالم، مقابل الاضطرابات النفسية التي أشتغل عليها السرياليون

لقد ساعدت الاضطرابات السياسية والاجتماعية في انتعاش الواقعية السحرية على مستوى تشكلات النصوص الإبداعية، حيث أسهمت في قراءة الواقع قراءة مغايرة تتضح لنا بوضوح في الفنون التشكيلية والسرد الروائي كما في أعمال الروائي الايطالي (كالفينو) والانجليزي (جون فاولز) ، ومن أمثلتها قصة (بورخس) المعنونة (كتاب الرمل) التي يحكي بها قصة رجل يبيع الكتب وما أن جاءه رجل غريب باعه كتابا عجيبا له بداية وليس له نهاية هو كتاب الرمل ، أما في السينما فقد شهدت بعض الأفلام السينمائية وخاصة المنتجة عن الأدب الروائي لأمريكا اللاتينية ولاسيما أعمال (ماركيز) أفلاما مليئة بالواقعية السحرية ، حيث تعد المشاهد الختامية لفيلم (الحب في زمن الكوليرا) للمخرج (مارك نيوتل) والمعد عن رواية بذات الاسم للروائي ذاته من أروع تمثلات الواقعية السحرية على الأغلب ، من خلال اللقطات الطويلة الساحرة للسفينة وهي تحمل الحبيبين وتجوس بين طيات البحر مع أنغام الموسيقى العذبة.

وتستند الواقعية السحرية إلى معطيات الواقع الحقيقي من حيث البيئة والإنسان ، وتعتبر بمثابة مواقف فكرية وأساليب فنية ينطلق منها الفنان في نظرته إلى الواقع، وتشكل له نهجاً جمالياً معبرا عن إحساسه في التعبير الفني الحديث .

إما حقبة الثلاثينيات من القرن العشرين فقدت شهدت مدرسة فنية جديدة تنتصر للواقع وتنظر له وكان ذلك في المؤتمر الأول للكتاب السوفيت الذي عقد عام ١٩٣٤ في موسكو، وقد عد المؤتمر في بيان رسمي أن الواقعية الاشتراكية هي الأسلوب المقبول الوحيد في الأدب والسينما ، وأوجبت على الفنان النهل من الواقع على ضوء أهداف الثورة التي سادت الاتحاد السوفيتي السابق ودول أوربا الشرقية ، بمعنى تجسيد المفاهيم الاشتراكية التي تبناها الاتحاد السوفيتي والسعي إلى ترسيخ تلك المفاهيم أي ترسيخ الوعي الجماهيري للشعب بالمنطلقات الاشتراكية[٨].

وقد شهد عقد الأربعينات من القرن المنصرم ثورة جديدة في الواقعية ، وهي الواقعية الجديدة ، وذلك من خلال أعمال السينما الايطالية ، وقد كان فلم (روما مدينة مفتوحة) من أهم الأفلام التي قدمت الواقع الحياتي كما هو، ألا أن فلم (الوسواس)الذي أخرجه (فيس كونتي) عام ١٩٤٢ يعد البداية الأولى لمولد الواقعية الجديدة في ايطاليا ، وهذا يعني أن بداياتها الأولى كانت في خضم الحرب العالمية الثانية وقد تميز فلم (الوسواس) بشكل وأسلوب سينمائي جديد على السينما آنذاك.

ومن الجدير بالذكر إن قصة الفلم كانت مقتبسه عن نص قصصي أمريكي إلا إن (فيس كونتي) استطاع إضفاء الطابع الايطالي عليها من خلال إعداد وتبني النص أو كما يطلق عليها الأستاذ (بدري حسون فريد) أكسائها ثوبا محليا ، أما الأسلوب الذي اعتمده المخرج هو امتداد لتنظيرات (فيرتوف) في اعتماده على إخفاء آلة التصوير أثناء تصوير المشاهد الخارجية في الحدائق العامة والطرقات وأثناء تحرك الممثلين وسط الجماهير، واستخدام الإضاءة الطبيعية فضلا عن استخدامه الرافعة (الكرين) ، فطغت على مشاهد الفلم مناظر وأصوات الحياة اليومية كما هي في الواقع.

لقد كان الواقعيون الجدد ملتزمين بالنزعة الإنسانية لذا فهم يسعون إلى اختيار شخصياتهم الحاملة للألم الإنساني المباشر بعيدا عن المحاكاة الخيالية ومن ثم ترسيخ تلك القيم الواقعية التي تحملها الشخوص ، كما تميل السينما الواقعية إلى" **تحرير السينما من استودياهاتها فخرج المخرجن إلى المزارع والحقول ، وراحوا يجمعون معاً ممثلين محترفين وغير محترفين ، وسجلوا تجربة بلادهم** " [٩] ، كما تميل أعمالهم إلى تأكيد المضمون وتجسيد الواقع أكثر من اهتمامها بالشكل والديكورات الفخمة والتقنيات مع عدم الاهتمام بالحبكة والمونتاج ، وكذلك من مميزات أفلام الواقعية الجديدة الميل إلى التصوير بشكل ارتجالي وهذا ما نراه في فلم (سارق الدراجات) للمخرج (دسيكا) .

وقد برزت تيارات واقعية أخرى مثل السينما الحرة البريطانية ، حيث شهدت بريطانيا في الأعوام ١٩٥٦-١٩٥٨ قيام تيار جديد والذي كان من ابرز رواده (كارل رايس) و (ليندي اندرسون) ، والواضح أن كل هذه الأفلام توضح التوجه نحو الواقعية و"**المتمثلة في عفوية الأداء واستخدام ممثلين غير محترفين والاعتماد على الأماكن الحقيقة للأحداث واستثمار الإضاءة الطبيعية واعتماد اللقطات الطويلة واستخدام الكاميرا المحمولة وزاوية كاميرا بمستوى النظر**"[١٠].

في الخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم أيضا ظهرت السينما المباشرة في انكلترا وفرنسا وايطاليا وهي تميل إلى الاعتماد على عفوية الممثل غير المحترف واللحظات المتميزة التي تخلق بشكل عفوي وقد يتم اللجوء أحيانا إلى

ترك الكاميرا ثابتة في مواجهة الموضوع المراد تصويره ،ويعد (جان روش) ابرز روادها والذي أرسى سماتها في العديد من أفلامه .

وقد شهدت نفس السنوات تقريبا ظهور الموجة الجديدة أو الموجة الفرنسية التي يمثلها جيل من السينمائيين الشباب أبرزهم (كلود شابرول) (فرانسوا تروفوا) و (جان لوك جودار) ،ومن السمات المميزة لأفلامهم تحطيم الشكل القديم للفلم المفتعل واجتراح شكل أخر يعتمد على التداعي الحر وتهشيم الأزمنة واستخدام معدات إضاءة حقيقة واستخدام الكاميرا المحمولة الحاوية على جهاز تسجيل الصوت ويبدو أن أولئك الشباب هم من النقاد والمنظرين الذين تحولوا إلى صناعة السينما استطاعوا أن يقدموا أفلاما لها فرادتها في تأصيل تيارهم .

أما الواقعية الملحمية فهي من التيارات الواقعية التي ارتبطت بمرحلة البدايات ، والفيلم الملحمي هو **"فيلم يصور دراما إنسانية على نطاق واسع ويكون البطل حاملا لقضايا كونية وليست ذاتية"**[١١] ، ويكون نطاق القصة فيه أكبر منه في أنواع الأفلام الأخرى، حيث نلاحظ أن أعمال (جريفث) مثل فلم (التعصب)الذي أخرجه عام ١٩١٦ يتخذ طابعا سرديا عريضا ، إذ يتناول الفلم أربع قصص ، القصة الأولى تدور أحداثها في بابل القديمة ، والقصة الثانية تدور حول صلب المسيح ، والقصة الثالثة مذابح المسحيين البروتستانت ، والقصة الرابعة تجري أحداثها في أمريكا ١٩١٦ ، والرابط بين هذه القصص الأربع والتي عبارة عن ملحمة هي التعصب ، فالأسلوب الملحمي هو الأسلوب الذي يأخذ طابعا سرديا متنوع ويتناول ملاحم الشعوب أو نضالها وتكون الجماهير هي البطل المهيمن على سير الاحداث.

وبعد أن تم استعرض تيارات ونظريات المدرسة الواقعية مع ذكر لأبرز أفلامها يستطيع الباحث الخروج بسمات مشتركة لهذه التيارات والنظريات وكما يلي :

١- طرحت مواضيع اجتماعية ، واقتصادية ، وسياسية ، والتركيز على الناس العاديين في بطولتها.

٢- لم تتقيد بالسيناريو مطلقا .

٣- استخدمت الممثل غير المحترف وتركت له الارتجال الحر .

٤- اعتمدت على اللهجات الشعبية ولغة الشارع كما هي .

٥- استغنت عن الأعمال التاريخية ، وعن الإعداد الروائي .

٦- أكدت على المضمون أكثر من الشكل ، ولم تهتم بالحبكة الدرامية في الغالب .

٧- التصوير خارج الأستوديو في الأماكن الحقيقية والعامة وبين الناس العاديين

٨- استخدمت الكاميرا المخفية في التصوير ؛ للحصول على العفوية والانسيابية للناس للحصول على التأثير المطلوب وفي الضوء الطبيعي .

٩- استخدمت الوثائقية في تصوير الأحداث .

١٠ - تفضيل اللقطات العامة والطويلة على اللقطات الكبيرة .

١١- تكون نهاية الأفلام فيها مفتوحة .

١٢- الاعتماد على المؤثرات الصوتية الحقيقية كما هي .

المبحث الثاني

المخرج محسن مخملباف والتمثلات الواقعية

١- المخرج محسن مخملباف النشأة والسيرة الفنية :

ولد (محسن مخملباف) في طهران سنة ١٩٥٧ ولد في أحد الأحياء الفقيرة بطهران ، ترك المدرسة وهو في الخامسة عشرة من العمر ليشكل خلية من النشطاء المعارضين لحكم الشاه وقتها ، وفي احد أيام الحراك السياسي قام مخملباف بطعن شرطي في الشارع لكنه أصيب بطلق ناري وقبض عليه ، وأمضى شهورا في المستشفى نتيجة تعرضه للتعذيب الشديد ، وقد نجا من عقوبة الإعدام لصغر سنه، ثم أمضى بعدها أربع سنوات ونصف في السجن [١٢].

إن تجربة السجن جعلت (مخملباف) يعيد النظر في رؤيته للحركات السياسية والعنف المسلح، وهناك بدأ يكتب ويخرج بعض المسرحيات التي كتبها سجناء آخرون ، خرج مخملباف من السجن بعد انتصار الثورة الإسلامية الإيرانية، ولكنه لم يعد ذلك المتعصب، بل بدأ يرتاد دور السينما ويدرس السينما العالمية، ويكتب، ويخرج، وينتج أفلامه ، ليس هذا حسب بل بحث عن الشرطي الذي اعتدى عليه واعتذر له علنا[١٣].

بعد ثورة عام ١٩٧٩ التي تغير فيها نظام الشاه في إيران **"أطلق سراحه مع من أطلق سراحهم من السياسيين ، عندها قرر (مخملباف) أن يتفرغ للإخراج السينمائي فعكف على المطالعة المكثفة ومشاهدة الأفلام العالمية"** [(١٤)]، حيث شهد العام ١٩٨٢ عمله كمساعد مخرج وهو بعمر الخامسة والعشرين مع المخرج (منوعهر حقاني) في فيلم (التبرير) ، ثم اصبح مخرجا بنفس السنة فقد اخرج فيلم (التوبة النصوح) وفي العام ١٩٨٣ اخرج فيلم (استعاذة) وفيلم (العينين الضعيفتين) ، حتى أنتج أول أفلامه وهو (المقاطعة) عام ١٩٨٥، والذي يروي فيه بعض تجاربه الشخصية في الحياة وقد قام ببطولة (مجيد مجيدي)، الذي أصبح اسماً مهماً في عالم الإخراج بعد ذلك ، ثم فيلم (البائع المتجول) عام ١٩٨٦.

وقد اخرج بعد ذلك عدة أفلام هي (سائق الدراجة) عام ١٩٨٨، ثم (زواج الصالحين) في نفس العام ، الذي يروي مأساة جرحى الحرب العراقية الإيرانية وقتها، ثم اخرج فيلم(وقت الحب) عام ١٩٩٠ في تركيا وفيلم (ليالي نهر) بالسنة ذاتها وجميع هذه الأفلام كان الطابع الواقعي يغلب عليها، ثم بدأ بعدها بثلاثية السينما التي تروي حبه السينما وهي (ناصر الدين شاه، سينما) عام ١٩٩١، ثم (الممثل) عام ١٩٩٢، وأخيراً (سلاما أيتها السينما) عام ١٩٩٤.

ثم اخرج في عام ١٩٩٥ فيلم (السجادة - كبة) والذي يحكي قصة زوجين كبيرين في السن يفوزان بسجادة جميلة تخرج منها امرأة شابة لتروي لهما حكاية قبيلتها من خلال السجادة، وقد فاز الفيلم بجوائز عديدة في مهرجانات عالمية وكذلك اخرج فيلم(الخبز والمزهرية) ، ثم أعقبه بفيلم هما (لحظة البراءة) عام ١٩٩٦ و(الصمت) عام ١٩٩٧، ولكن الفيلم الذي جعله يفوز بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان هو فيلم (الرحلة إلى قندهار) المنتج عام ٢٠٠١، **"ويرى كثير من النقاد أن توقيت إنتاج الفيلم كان عاملاً حاسماً في فوزه، فقد خرج الفيلم إلى العالم بعد الحادي عشر من سبتمبر، ليعرض للعالم معاناة الشعب الأفغاني، وما هي الظروف القاهرة التي تعيش في ظلها المرأة الأفغانية"**[(١٥)]، ولكن هذه طروحات نقاد الصحف والمجلات ، والحقيقة التي يراها الباحث إن السمات

للفيلم ركيزة مهمة لحصده الجوائز في المهرجانات حتى عدته مجلة (التايم) من أفضل مائة فيلم في تاريخ السينما العالمية .

ثم اخرج فيلم (الجنس والفلسفة) عام ٢٠٠٤ خارج إيران والذي تعرض لهجوم ديني عنيف ، وبعدها فيلم (صرخة النمل) عام ٢٠٠٦ الذي صوره في الهند والذي ناقش الواقع بطريقة فلسفية تناقش العدم والوجود .

وشهد العام ٢٠١٢ أخر أعمال (محسن مخملباف) **"وهو (البستاني) الذي يجمع فيه الواقع والخيال بطريقة الواقعية الشاعرية من خلال قصة حقيقية لبستاني من غينيا يزرع الزهور في حيفا مقر الطائفة البهائية في العالم والتي طرد زعيمها من إيران قبل قرن من الزمان"**(١٦) ، وقد أثار الفيلم حفيظة العالم الإسلامي بزعاماته الدينية لتكفيرها الطائفة البهائية ، بينما كانت رسالة الفيلم حسب ادعاء المخرج نشر المحبة والوئام بين كل الثقافات العالمية .

غادر (محسن مخملباف) إيران في فترة حكم (احمدي نجاد) إلى باريس عام ٢٠٠٥ ليستقر بها إلى يومنا هذا بعد خلافات سياسية شديدة بينه وبين السلطة الحاكمة ، ليرأس بعدها أكاديمية السينما الأسيوية وشركة خاصة لإنتاج أعماله السينمائية ورصيدا من الجوائز فاق الخمس عشرة جائزة عالمية .

٢- المخرج محسن مخملباف وتمثلات الواقع :

لو تابعنا الاشتغال التطبيقي للتمثلات الواقعية للمخرج (محسن مخملباف) والذي تماهى فيها مع تيار سينما المؤلف من خلال كتابته لأغلب سيناريوهات أفلامه فضلا عن القيام بعمليات المونتاج والإخراج نرى ميلا واضحا نحو الواقعية وخصوصا في فترة منتصف الثمانينيات من القرن المنصرم والتي تخلص فيها من العمل لصالح مؤسسات ثقافية أو فنية تملي عليه شروطها ليؤسس مشغلا سينمائيا خاصا به ، ففي فيلم (المقاطعة) الذي كتب بنفسه نص السيناريو عن تجاربه الحياتية وقام بإخراجه فيما أوكل البطولة فيه لزميله المخرج مجيد مجيدي عام ١٩٨٥ والذي كان هاويا للتمثيل وقتها ، نرى إن العديد من المشاهد قام بتصويرها في الأماكن الواقعية ، فقد تضمن الفيلم عدة مشاهد تم تصويرها بطريقة السينما الحرة أو تلفزيون الواقع .

أما فيلم (سلاما أيتها السينما) الذي أخرجه عام ١٩٩٤ نلاحظ في مشاهده الأولى تضمنه العديد من اللقاءات المباشرة مع الشباب المحبين للسينما وبطريقة السينما الحرة ، حيث وضع المايكروفون مع الكاميرا في الشوارع وتأتي المجاميع من الشباب لتعبر عن حبها للسينما من خلال الحديث ، إن استخدام الكاميرا المحمولة واستعمال الصوت المباشر أثناء التصوير واستخدام الأشخاص الحقيقيين، والتصوير في الضوء السائد واستعمال اللقطات الطويلة واستعمال زاوية الكاميرا بمستوى النظر الاعتيادي والعفوية في التمثيل واستعمال اللهجة المحلية في هذه المشاهد على الرغم من إن الفيلم ليس وثائقيا ، هنا نرى التأثر الشديد بالسينما الحرة المعبرة عن الواقع وعلى حد تعبير المنظر السينمائي (كراكاور) الواقع وقد تلبس بالفعل ، ثم ينتقل المخرج في المشاهد اللاحقة إلى المحاكاة الفنية المتجسدة بالتمثيل والتي يغادرها بعد ذلك إلى أسلوب السينما الحرة في مشاهد أخرى .

وقد تركت الواقعية الايطالية هي الأخرى تأثيرا كبيرا في اغلب أفلام المخرج (مخملباف) والتجسيد الأمثل لها في فيلمين هما (البائع المتجول) عام ١٩٨٦ والثاني (سائق الدراجة) عام ١٩٨٨ والذي من خلال العنوان نجد تناصات كبيرة مع فيلم المخرج الايطالي (فيوتوري ديسكا) (سارق الدراجة) ، ففي فيلم (البائع المتجول) والذي

كان من بطولة (زهرة سرمدي – مرتضى زرابي – بهزاد بهزادبور) يتناول المخرج قضايا بيع السرقات في إيران والظروف الاجتماعية السيئة وتأثيرات الحرب على المجتمع وتراجع الحالة الاقتصادية وارتفاع البطالة في المناطق البائسة والمنسية التي يقطنها المهاجرين ، وفي أجواء كهذه يتم تحميل المهاجرين الأفغان في إيران وزر السرقات في جرائم التي لم يرتكبوها ، ويصور الفيلم أيضا الشرطة وهي تداهم مقاه معدمه روادها من الفقراء وتلقي القبض على المهاجرين الأفغان متهمة إياهم بالنصب و السرقة ، و على الرغم من النظرة السطحية التي حكمت الفيلم إلا أنه أشار إلى مشاكل المهاجرين الأفغان في إيران ، فنرى في المشاهد الأولى للفيلم أن الكاميرا تجوس في الشوارع الخلفية لتنقل لنا حياة المهمشين في لقطات طويلة ارتجالية ، والتي شهدت أبطالا من الناس العاديين فضلا عن بعض الهواة وهذا ما قدمه السينما الايطالية ، **" إذ تكتفي بتقديم الحياة اليومية أو جزء منها، أي تقديم الواقع بشكل مباشر بدلا من إعادة تشكيله "** (١٧) ، كذلك نلاحظ في الفيلم تأكيد المضمون وتجسيد الواقع أكثر من اهتمامها بالشكل والديكورات الفخمة والتقنيات فلا نشاهد ديكورات داخلية فخمة بل هو الواقع المعاش كما هو ، أما التقنيات المستخدمة بسيطة جدا ، فقد كانت عبارة عن كاميرا تتحرك بين الأماكن بصورة تكاد تكون تلقائية بدون إضاءة ذات تقنية عالية وبدون مؤثرات صناعية سوى مؤثرات الواقع ذاته ، وهذه هي سمات السينما الواقعية التي تماهى معها المخرج لتشابه الواقع الإيراني والايطالي في فترات الحروب فضلا عن ميله إلى الأسلوب الايطالي في الإخراج الواضح من استخدامه لعناصر اللغة والشكل والسرد السينمائي في فيلمه .

أما فيلم (سائق الدراجة) فهو الشفرة الفاضحة للمخرج في محاكاته الدقيقة للواقعية الايطالية بدءاً من الاسم والذي بين الباحث سابقا تشابهه مع فيلم المخرج الايطالي (ديسكا) (سارق الدراجة) وصولا إلى الحكاية والشكل الفيلمي ، ومن دراسة تحليلية للفيلم قام بها الباحث بعد المشاهده ، وجد إن حكايته تتلخص حول زوج فقير تصاب زوجته بمرض يستلزم أن تدخل المستشفى للعلاج وهناك يتعامل الجميع معها على أنها سلعة يجب أن يحصلوا على الثمن مقابل علاجها ، وهنا تبدأ معاناة الزوج في توفير المبيت والرعاية والتحاليل وأجرة الطبيب والعلاج وهو الذي يعاني الفقر والفاقة ، ماذا سيفعل هذا الفقير هل سيستسلم أم يرفس الأرض لتتفجر له ذهبا ، ولكن من المحال أن تتفجر له الأرض بالذهب ، لذا يجب الحصول على المال اللازم بأسرع طريقة ، يوما ما فاز الزوج بمسابقة قيادة الدراجة الهوائية لمدة ثلاثة أيام بدون توقف ، ومن هنا بدأ الصراع ، فقد استغل احد الجشعين الزوج في المشاركة بسباق قيادة الدراجات لمدة خمسة أيام متواصلة بدون توقف ولو استطاع الزوج نسيم المطاولة لمدة سبعة أيام بدون أن يتوقف فستزيد قيمة الرهان للرجل الجشع وسيحصل (نسيم) الزوج الفقير مبلغ أكثر يكاد يكفي لعلاج زوجته ، وافق نسيم ومعه ابنه الصغير وسط سخرية القدر فالسقوط من الدراجة هو سقوط للأسرة المتهالكة ، انه نفس البطل الايطالي الذي يبحث عن عمل لإعالة زوجته وابنه ونفس الدراجة ونفس الابن المتعلق بأبيه ، ولكن الموضوع مختلف نوعا ما ، الخطوط الدرامية العامة متشابهة من حيث البناء والموضوعة ذاتها بين (دسيكا) و(مخملباف) ، أما على مستوى الشكل ، فقد لجأ المخرجان إلى بطل من المهمشين وليس من نجوم السينما ونفس الحال مع الابن وباقي الممثلين ، الأمكنة التي قدمها (ديسكا) هي ذاتها التي قدمها (مخملباف) الشوارع الخلفية وبيوت المهمشين والفقر المدقع ، ومن حيث السرد فقد انساب الزمن لدى (مخملباف) بطريقة سردية خطية

وهو ذاته الذي قدمه ديسكا ، فلم نشاهد سردا دائريا أو تكراريا او استرجاعيا وما إلى ذلك ، أما من حيث اللغة السينمائية بعناصرها المتنوعة فقد طغت مدرسة (ديسكا) الايطالية في الإخراج على (مخملباف) ، الكاميرا المحمولة بحركاتها المعتادة كانت تطغي على اغلب مشاهد الفيلم ، وكذا الحال مع الإضاءة الطبيعية المستخدمة وبدون تقنيات وخدع سينمائية ، أما المؤثرات الطبيعية هي الأخرى كانت مستخدمة بشكل لافت ، فضلا عن الموسيقى المنسابة والتي حلت مكان الحوار في أماكن كثيرة ، إذن هي العودة إلى السينما الخالصة المتواشجة مع معاناة الإنسان ، ومن المشاهد المؤثرة لمعاناة الإنسان المسحوق ، مشهد الأب المتهالك من شدة التعب وهو يضع وجهه على شعر ابنه الجالس أمامه في الدراجة في معالجة تكاد تكون واحده مع فيلم (ديسكا) من حيث العطاء الفلسفي ، حيث نشاهد الأب وهو يمسك بيد ابنه بعد ضياع كل شيء وهم يسيران باتجاه الأفق الذي يمثل اللاجدوى ، لقد حمل المخرجان رسالة السينما السامية في رصد الواقع المؤلم للذات الإنسانية المستلبة ليخرجا فيلمين لازالت الأدبيات السينمائية تحتفي بهما ليومنا هذا .

وقد شهد فيلم (السجادة – كبة) الذي أخرجه عام ١٩٩٥ ومن بطولة إحدى فتيات القبائل وتدعى (شقائق جودت) تمثلات الواقعية الشاعرية بأجمل صورها ، وحكاية الفيلم عن زوجين كبيرين في السن أخذا سجادة لغسلها في النهر ، ثم ظهرت من السجادة امرأة شابة تدعى (كبة) لتروي لهما حكاية حبها وكيف أن أباها اشترط على فارس أحلامها وعودا خيالية ، وبالنهاية هربت (كبة) مع حبيبها، فلحق بهما أباها وأطلق رصاصة على الشاب ، ثم تظاهر بأنه قتلة من اجل إخافة بناته الأخريات لمنعهن من الهرب ، وعلى السجادة ظهرت صورة العاشقان ، ففي المشاهد الأولى نرى الأحداث التي ترويها البطلة والتي كانت من الهواة مليئة بالإحباط العاطفي والمعاناة النفسية ، ثم نرى في المشاهد الأخرى التجسيد الصادق للمناظر الطبيعية وإبراز السمات الإنسانية للبطلة مع حبيبها في لقطات طويلة في المناظر الطبيعية الخلابة يسودها اهتمام كبير بتفاصيل وجه الممثل لإبراز مشاعره ولاستخلاص صدق التعبير والأحاسيس المؤثرة لغرض الوصول إلى تجسيد حي للواقعية الشاعرية من اجل مخاطبة مشاعر المتلقي عبر تقديم نص درامي يحرك الأحاسيس والانفعالات لكي للتفاعل معها ، وقد حرص المخرج في اختياره لحركة الكاميرا وزوايا التصوير وأحجام اللقطات محاكاة الواقعية الايطالية فضلا عن اعتماده على الممثلين الهواة والناس العاديين في فيلمه .

أما التمثلات السحرية للواقعية فقد برزت في فيلمه (الصمت) والذي أخرجه عام ١٩٩٧ ، تقع أحداث الفيلم في قرية صغيرة بطاجيكستان التي ينحدر سكانها من أصول إيرانية ويتحدثون اللغة الفارسية، وتتعلق قصة الفيلم بفتى كفيف في العاشرة من العمر اسمه خورشيد(الممثل الطفل تحمينه نورماتوفا) يعشق الموسيقى وأصوات الطبيعة ويتمتع بموهبة التعرف على الأشياء عن طريق أصواتها، ويعمل كمصلح للآلات الموسيقية في محل لبيع تلك الآلات في قريته، هو المعيل الوحيد لوالدته بعد أن هجر والده الأسرة وانتقل إلى روسيا ، وعلى الرغم من عمى الطفل لكنه يعيش في عالم خاص به ينبض بالحيوية بفضل حساسيته المرهفة للبيئة التي يعيش فيها ويواجه الفتى مشكلة مزمنة تتعلق بوصوله المتأخر إلى مكان عمله متأخرا بسبب ولعه بالموسيقى التي يقدمها الموسيقيون المتجولون في

شوارع القرية، والتي يتوقف لسماعها، مما يؤدي في نهاية المطاف إلى غضب صاحب المحل الجشع الذي يعمل فيه والذي يقرر الاستغناء عن خدماته .

يتميز الفيلم في عرضه التداخل البصري والسمعي لخبرات الفتى الكفيف والتي وظفت عملية التخيل السمعي للموسيقى الواقعية والتي قام بها الفتى مع تشكيلات بصرية للواقع المادي الذي تعيشه باقي الشخوص والذي لا يستطيع رؤيته هو مما أدى إلى تشكيل سمات سحرية نتوق إلى مشاهدتها في الواقع المعاش ، ان هذه السمات السحرية نتاج منظومة علائقية مابين التخيل والتصور الذي كان يستعين به الفتى لتعويض العمى مع الفضاء الموسيقي مما أدى إلى رسم مشاهد ساحرة في اغلب أحداث الفيلم لاسيما المشاهد التي منع فيها الطفل من سماع الموسيقى وبالتالي رسم عالما افتراضيا للسماع هو ذاته العالم الواقعي ولكن بطريقة تُلقي بظلالها العاطفية الآسرة في مديات التلقي المختلفة .

مؤشرات الإطار النظري :

المؤشر الأول : كانت المضامين التي حملتها أفلام (محسن مخملباف) هي موضوعة الإنسان المستلب والمهمش في الأماكن المنسية وهذه هي ذات المواضيع التي عالجتها الواقعية ، أو مواضيع الإنسان المأزوم التي قدمها الواقعية الشعرية .

المؤشر الثاني : عمد المخرج (محسن مخملباف) على استخدام الممثلين الهواة في اغلب أعماله وهذا ما جسدته الواقعية الايطالية والسينما المباشرة وحتى الموجه الجديدة .

المؤشر الثالث : كانت استخدامات المخرج (محسن مخملباف) لعناصر التعبير الفيلمي ذاتها التي تمثلت في أساليب الواقعية الجديدة والشعرية والسحرية من استخدام اللقطات العامة وزوايا مستوى النظر فضلا عن الإضاءة والمؤثرات الواقعية ، فضلا عن الأمكنة الواقعية ذاتها .

المؤشر الرابع : بنية السرد في اغلب أفلام (محسن مخملباف) كانت تميل إلى السرد ألتتابعي الذي شاع استخدامه في الواقعية الجديدة الايطالية بصورة كبيرة ، ماعدا فيلم (سجاده) الذي ينتمي إلى الواقعية الشاعرية والتي تزخر أحيانا بالتداعيات النفسية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- منهج البحث :

من أجل تحقيق الأهداف التي يرومها الباحث في بحثه، فقد اختار المنهج الوصفي، وسيستخدم الباحث طريقة تحليل المضمون كإحدى أدوات المنهج الوصفي.

٢- مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من أعمال المخرج الإيراني محسن مخملباف منذ البدايات الأولى عام ١٩٧٩ولحد تاريخ كتابة البحث ، والتي جرى ذكرها بالتفصيل وحسب التسلسل التاريخي في الإطار النظري - المبحث الثاني وفي الجزء المتعلق بالسيرة الفنية للمخرج الإيراني محسن مخملباف .

٣- عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية وهي فيلم (الرحلة إلى قندهار) ، وكان الاختيار للأسباب الآتية :

١- حصول العينة على الجائزة الأولى مهرجان كان السينمائي .

٢- اختيارها ضمن قائمة أفضل مائة فيلم في تاريخ السينما في استفتاء مجلة (التايم).

٣- تلبي متطلبات البحث .

٤- أداة البحث ووحدة التحليل :

سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري كأداة للبحث ، وكذلك سيتم الاعتماد على المشهد كوحدة تحليل لعينة البحث .

٥- تحليل العينة :

اسم الفيلم : الرحلة إلى قندهار

فكرة الفيلم : للصحفية الكندية (الأفغانية الأصل) نيلوفار بازيرا

سيناريو وحوار ومونتاج واخراج : محسن مخملباف

التمثيل : الصحفية الكندية (الأفغانية الأصل) نيلوفار بازيرا _ سادو تيموري _ حياة الله حكيمي . التصوير: إبراهيم جعفوري تاريخ الإنتاج : ٢٠٠١

المبنى الحكائي :

الفيلم كغيره من الأفلام الإيرانية يقع في منطقة وسطى بين الروائي والتسجيلي، ويروي قصص الأفغان ومعاناتهم خلال حكم مليشيا طالبان، من خلال رحلة صحفية كندية (أفغانية الأصل) اسمها (نفَس)، والتي تسافر إلى الحدود الإيرانية – الأفغانية راغبةً في الذهاب إلى مدينة قندهار الأفغانية ، حيث تعيش شقيقتها العاجزة عن احتمال حكم طالبان، والتي هدّدت بالانتحار في مطلع الألفية الثالثة مع كسوف الشمس .

ومن مخيّم اللاجئين تنطلق بطلة الفيلم (نفَس) حاملة معها جهاز تسجيل صغير مع عدد من العائلات في اتجاه أفغانستان، أما دليلها الأول فكان رجل عجوز وافق على أخذها إلى هناك على أساس أنها زوجته الرابعة، ، ثم تستأجر صبياً قرية أخرى كان رجل الدين قد طرده من مدرسته بعد إخفاقه في تلاوة آية من القرآن بشكل صحيح ليكون دليلها الثاني في الرحلة إلى مدينة قندهار.

وحين تصل إلى القرية التالية تذهب (نفس) لاستشارة طبيب يضع لحية مستعارة، ويتضح أنه أمريكي(شخصية حقيقية) جاء إلى أفغانستان باحثاً عن الله، نتعرف من حواره انه حارب السوفييت مع الأفغان ، ثم حارب مع الطاجيك ضد البشتون وبالعكس، حتى اكتشف أخيراً أن الطريق الوحيد إلى الله هو إسعاف الأفغان الذين يموتون بسبب البرد والجوع وأمراض مثل الإسهال و الطفيليات وما إلى ذلك، ثم تطلب البطلة من الطبيب ان يكون دليلها الجديد في الرحلة الى مدينة قندهار ، فيوافق الطبيب ويمضيان سوية حتى مركز الصليب الأحمر حيث يتوقف الاثنان بسبب عدم قدرة الطبيب على دخول قندهار ، بعد ذلك يستطيع الطبيب أن يقنع شخصاً بذراع واحدة أن يرافقها ، فيتنكر الدليل الجديد في زي امرأة ، ويمضيان سوية مع مجموعة تزفّ عروساً في

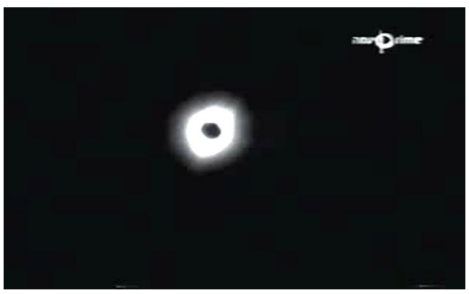
اتجاه قرية مجاورة حيث يتعرضون فيها للتفتيش من قبل ميليشيا طالبان الذين يصادرون كتاباً وآلة موسيقية ، ثم ينتهي الفيلم بمعرفة (نفس) من مليشيا طالبان وسجنها .

المؤشر الأول : كانت المضامين التي حملتها أفلام (محسن مخملباف) هي موضوعة الإنسان المستلب والمهمش في الأماكن المنسية وهذه هي ذات المواضيع التي عالجتها الواقعية الايطالية، وكذلك عمد إلى تقديم مواضيع الإنسان المأزوم التي قدمها الواقعية الشعرية و الجديدة.

حملت مضامين الواقعية الايطالية أو الفرنسية وغيرها ألام الإنسان المعاصر من أزمات روحية واستلاب وجودي ، وهذه الأزمات مردها التحولات السياسية والاجتماعية التي اظفتها الحروب على الواقع المجتمعي للبلدان والتي أدت بدورها إلى بروز التفاوت الطبقي الاقتصادي و الطبقات المعدمة والمسلوخة من ابسط مقومات الإنسانية .

إن أفلام المخرج (محسن مخملباف) ، لاسيما عينة البحث سلطت الضوء على هذه المشاكل من خلال قصة حقيقية وقعت بين يدي المخرج أرسلتها بطلة الفيلم ، لينطلق من خلالها إلى إبراز الجهل والمرض والفقر والأدهى من ذلك القهر الاجتماعي الذي تعانيه المرأة أمام سلطة ذكورية قاسية متمثلة بنظام طالبان .

لقد وظف المخرج بنية الفيلم التي تكسر كل القيود وتخاطب أبناء المعمورة بلغة ساحرة مليئة بالتوالد الدلالي المنفتح على إيجاد معاني لا تنتهي في محاكاة ذلك الواقع كما هو وهذا ما جعل الفيلم يتعالق معرفيا مع الأخر ، الأمر الذي جعل العديد من الدول العظمى بعد مشاهدتها الفيلم تسعى للقضاء على ذلك النظام السرطاني المسمى طالبان ، ليس هذا فحسب بل عمد المخرج ومن خلال ثيمة أخت البطلة العازمة على الانتحار إلى عرض نماذج مصغرة من الألم الإنساني التي تعيش في الواقع الأفغاني، حيث إنها تصادف الشحاذين والمحتالين واللصوص والعمال المزارعين والمعاقين والأطفال الذين حولت حياتهم إلى مشاريع من العنف والفكر الزائف الذين لا شأن لهم بالصراعات والتناحرات لكنهم يذهبون وقوداً لها .



لقطة تبين مشهد الكسوف

لقطة تبين احد قطاعي الطرق

وحتى مشهد نهاية الفيلم التي جاءت بنفس مشهد البداية والذي يستعرض لنا كسوف الشمس لا يعد مشهدا يائسا كما يبدو من القراءة التفسيرية الأولى ، بل عمد المخرج إلى استنطاق المنظومة التأويلية للمتلقي والتي تكشف إحدى قراءاتها بان الكسوف حالة مؤقتة ولابد أن تزول بعد مدة معينة ، فالقمر لا يستطيع بحجمه الصغير الاستمرار بإخفاء الشمس ، وهي حالة نادرا ما تحصل وهو بهذا تنبأ بزوال نظام طالبان الذي كان متسلطا على الشعب الأفغاني أثناء عرض الفيلم ، ليتحقق زوال التسلط بعد ذلك ، إن العديد من تمثلات الواقعية سواء كانت

الواقعية الايطالية أو السحرية أو الموجة الفرنسية لم تبحث عن البطل (السوبرمان) أو البطل الرومانسي الباحث عن رغبات جسدية متعددة بل هي سينما الانسان المستلب المعاصر والتي وظفها المخرج في فيلمه بصورة اظفت مشاعر الرفض والاحتجاج للنظام المستبد على رقاب المجتمع الأفغاني .

المؤشر الثاني : عمد المخرج (محسن مخملباف) على استخدام الممثلين الهواة في اغلب أعماله وهذا ما جسدته الواقعية الايطالية والسينما المباشرة وحتى الموجه الجديدة .

مما لاشك فيه إن النص السينمائي نظام بنيوي تحكمه منظومة علامية ما بين مجموعة البنى العميقة والسطحية والتي تشتغل ضمن سياق مرسل من الباث لإحداث متغيرات نفسية واجتماعية لدى المتلقي ، وهذه المتغيرات مرتبطة بآليات الوعي التي ترزخ بدورها في فضاء من التحولات والتي تحكمها أيضا الأنساق السياسية والثقافية والحضارية وما إلى ذلك .

النص لدى المخرج (محسن مخملباف) يشتغل ضمن صراع الأنساق الحضارية محاولا فيه استنفار استجابة إنسانية لتغير كل الأدران والأمراض الاجتماعية في الفضاء التشكيلي للصورة السينمائية ، لذا نراه يبتعد عن نجوم السينما الذين يحققون أعلى الإيرادات في شباك التذاكر، فضلا عن إتقانهم آليات التعامل مع عناصر اللغة السينمائية واليات التحكم بالجسد والصوت مما يحقق الإقناع لدى المتلقي ، ولكن المخرج وانطلاقا من أدبيات الواقعية الايطالية وغيرها بحث عن شخوص المأساة ذاتها وقدمهم في عمله ليقدم للعالم رسالته التي أراد من خلالها تحقيق التغيير لا الإقناع فقط ، وهذا ما كان يردده بأن السينما وسيلتي لبناء مدينة خالية من الألم .

إن بطلة الفيلم لم تمثل في حياتها أي مشهد سواء كان للسينما أو التلفزيون وحينما أرسلت قصة صديقتها القابعة تحت استبداد نظام طالبان ورغبتها القوية بالانتحار، وجد المخرج أن التعاطف الإنساني الكبير ما بين الصحفية وما بين الضحية هو الذي يحقق له التأثير المطلوب من خلال تشبع البطلة بالمأساة والتي تحقق لها القدرة على إعطاء مساحة من الإبداع الفني وتجسيد الإنساني على الرغم من تحمله التمرينات الشاقة لتدريب أبطاله على التعامل مع الكاميرا وأداء الحوارات وما إلى ذلك .

ولو تابعنا المشهد رقم (٣٠) والذي شهد رحلة البطلة مع الدليل المقطوع الذراع المتنكر في زي امرأة ، حيث يمضيان سوية مع مجموعة تزفّ عروساً باتجاه قرية مجاورة لقندهار، والتي يتعرضون فيها للتفتيش من قبل ميليشيا طالبان ، نرى ان البطلة بجلوسها مع نساء العرس والدليل المرافق تتحرك وتتكلم بطريقة تشابه حركة المشاركين في السينما المباشرة او تلفزيون الواقع ، الحياة كما هي بدون أي تكلف ، وهذا ما سعى إليه المخرج من اجل إيصال رسالته بكل صدق ومحبة .

لقطة تبين الأداء التمثيلي للبطلة مع الطفل

لقطة تبين الأداء التمثيلي للطبيب مع المريضة

وحتى شخصية الطبيب الأمريكي فقد كانت شبه حقيقية فالرجل ترك الولايات المتحدة وهاجر الى إيران بعد اعتناقه للإسلام وقاتل في صفوف الثورة الإسلامية ضد الشاه لكنه اصطدم أيضا بسلبيات ظهرت بعد نجاح الثورة فترك القتال فعمل على معالجة الناس الفقراء ، وهو كذلك لم يمثل أي دور في حياته سابقا ، ولو تابعنا المشهد رقم (١٩) الذي يعالج فيه إحدى النساء الأفغانيات التي تعاني من أمراض التلوث ، نرى حركاته تميل إلى التلقائية والعفوية والبساطة ، فلا نرى أي تعابير للوجه لتجسيد الألم أو حركات للجسد لتكثيف المعنى بل هو أداء الناس العاديين في الحياة ، ونفس الأمر ينطبق على أداءه للحوارات فلم يكن هناك أي تقطيع للجمل مع علامات الاستفهام أو التعجب أو السخرية ولم تكن مخارج الحروف متقنة بالطريقة التي نراها ونسمعها من محترفي الفن السينمائي ، إلا إن المخرج عول على صدق الألم الإنساني وعمق المأساة والاكتواء بنارها لتجسيد الأدوار ، ونفس الحال ينطبق على شخصية الطفل الذي ترك المدرسة لعدم أداءه القراءة الصحيحة للقران الكريم في المشهد (١٥) حيث نرى عفوية الأداء في مرافقته البطلة في رحلتها ، بل نراه لا يمتلك ردة الفعل المناسبة في أداء الدور أثناء الحوارات ، فكان دوره في الفيلم الأول في حياته ، وهذا ما نراه أيضا في مشاهد قراءة القران الجماعية داخل المدرسة ، ومشهد تصوير العوائل المهاجرة ، أما الحوارات التي تكلم بها الممثلون فكانت غالبيتها من الحوارات الشعبية الفارسية والأفغانية والانكليزية وهذا ما تميزت به حوارات الواقعية الايطالية ..

المؤشر الثالث : كانت استخدامات المخرج (محسن مخملباف) لعناصر التعبير الفيلمي ذاتها التي تمثلت في أساليب الواقعية الجديدة والشعرية والسحرية من استخدام اللقطات العامة وزوايا مستوى النظر فضلا عن الإضاءة والمؤثرات الواقعية ، فضلا عن الأمكنة الواقعية ذاتها .

من قراءة تحليلية للمشهد رقم (٣) والذي يبين رحلة العوائل المهاجرة نلاحظ تنقل الكاميرا المحمولة فيه بين المهاجرين بلقطات طويلة وبزاوية مستوى النظر ، أو المشهد رقم (٢٣) الذي يصور خيمة الصليب الأحمر وحوارات المعاقين مع الطبيبات وبنفس اللقطات الطويلة وزاوية مستوى النظر، نستنتج إن المخرج أعتمد على على الاستمرارية المكانية للحدث من خلال تفضيله اللقطات العامة بسبب مقدرتها على إبقاء العلاقة بين الشخوص وما يحيطهم ، وبما أن المكان لدى المخرج هو البطل الذي يحمل الألم ، الم الرحلة إلى قندهار مدينة الموت والضياع والتطرف ، لذا جاء اختياره المكثف لهذه اللقطات بنفس الطريقة التي كانت المدرسة الواقعية تميل لها ، مما جعل مشاهد الفيلم كلها لا تزيد عن (٣١) مشهدا في زمن الفيلم البالغ ساعة وخمس وعشرين دقيقة .

ولم يكتف المخرج بالمعالجات التي قدمتها الواقعية الجديدة الايطالية بل عمد إلى استنطاق الواقعية السحرية في فيلمه ، ففي المشهد رقم (٢٨) ، والذي يصور سقوط الأطراف الصناعية من الطائرة وتسابق المعاقون إليها ، نرى المخرج جعل من ضحايا الألغام المبتورة سيقانهم يتسابقون في حركة بطيئة عبر الصحراء ، مستعينين بالعكازات ، رافعين أبصارهم إلى السماء التي تمطر مظلات تابعة للصليب الأحمر تحمل أطراف صناعية ، وكل واحد منهم يسعى قبل غيره للحصول على طرفه في محاولات تكاد تكون يائسة ، لقد استنطق لمخرج جماليات المكان من خلال اللقطات الطويلة والمصحوبة بالحركة البطيئة مستخدما تقنية المزج بين اللقطات لينتقل من اللقطات الطويلة إلى القريبة التي تبين الأرجل المقطوعة مع العكازات ثم القريبة التي تبين الوجوه الكالحة يرافقها معادل موسيقي استطاع من خلال هذه المنظومة إضفاء تفاصيل سحرية على الأجسام المادية الموجودة في الواقع الحقيقي للفلم ،

وكذلك كان المشهد الأخير الذي كانت البطلة (نفس) تنظر فيه إلى الكسوف من خلال النقاب ، فقد استخدم المخرج نقاب البطلة الذي تضعه على وجهها والذي يحتوي على ثقوب صغيرة ، ليضع الكاميرا خلفه ويصور لنا الفضاء الخارجي الذي أمامنا وكأنه قضبان سجن لا نهاية له ، وهنا اسقط على المكان الحقيقي تفاصيل ليخلق من خلالها واقعية سحرية مؤثرة .

لقطة عامة تبين العوائل المهاجرة

لقطة بطيئة تبين هروع المعاقين للأطراف

لقد كانت زوايا مستوى النظر في المشاهد السابقة غالبة ، أما الإضاءة والألوان والمؤثرات فكانت من رحم الطبيعة ، ونفس الحال مع المونتاج الذي كان تتابعيا خاليا من الخدع والتقنيات الحديثة من اجل محاكاة الواقع بل تقديمه بأقرب شكل للحقيقة ، فالفيلم يتحرك على الخط الفاصل بين الوثائقي والدرامي من خلال امرأة وحيدة تسافر عبر مواقع برية موحشة ومقفرة، وثقافة مغايرة وملتبسة، فهي بزمنها الحالي تسافر عبر الزمن عائدة إلى ماض غابر بدون استخدام نسق الاسترجاع السردي .

المؤشر الرابع : بنية السرد في اغلب أفلام (محسن مخملباف) كانت تميل إلى السرد ألتتابعي الذي شاع استخدامه في الواقعية الجديدة الايطالية بصورة كبيرة ، ماعدا فيلم (سجاده) الذي ينتمي إلى الواقعية الشاعرية والتي تزخر أحيانا بالتداعيات النفسية .

هل إن توظيف المخرج لجهاز التسجيل الذي تحمله البطلة وتتكلم به كما في المشاهد(٧) و(٩) و(١٥) و(١٧) من اجل التداعي الحر أم هو توظيف لتقنية الراوي المشارك في الأحداث ام لغرض ترك رسالة سامية ، لم تستخدم البطلة جهاز التسجيل لتروي تداعياتها السابقة بل أنها جسدت رحلتها بتقنيتين الأولى هي الراوي المشارك بالأحداث والمعلق عليها والذي لا يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات والتقنية الثانية وثائقية أي ترك وثيقة صوتية للمتابعين عن وحشية الرحلة .

إحدى اللقطات البطلة تحمل جهاز التسجيل

لقطة لرحلة البطلة مع الدليل الطفل

من مشهد الكسوف الأول إلى مشهد الكسوف الأخير والذي أحالنا إلى موت شقيقتها والى الانتصار الوقتي للقوى الظلامية المتمثلة بنظام طالبان ، لم يغادر المخرج في مبناه الحكائي النسق السردي المتعاقب الأحداث ضمن فضاء زمني تعاقبي ، زمن الرحلة الى قندهار ، فلم يمضي بالمتلقي إلى تداعيات أزمنة ماضية ولا إلى تطلعات أزمنة استباقية في المستقل ، ولم يكن مبناه الحكائي على خطوط حكائية متناوبة ، بل هو زمن الرحلة وحده فقط من اجل توظيف كل مديات التلقي الإنساني نحو الحادثة الوحيدة ، فهو يرى إن الواقع لا يحتاج إلى خطوط سردية أخرى لتعميق المعنى ، على الرغم من إلقاءه الضوء في عدة مشاهد على إسقاطات نظام طالبان المأساوية على الأطفال والنساء والرجال ولكن ضمن حكاية البطلة (نفس) كما في مشاهد الأطراف الصناعية وزفة العرس الرتيبة وعلاج المريضة ، ولو تابعنا المشهد رقم (٨) والذي ترافق فيه البطلة أول دليل لها الرجل العجوز الذي ادعى أنها زوجته الرابعة ثم المشهد رقم (١٥) الذي تلقي فيه بالطفل لكي يكون دليلا لها ثم المشهد رقم (٢٢) والذي تلتقي بالطبيب الذي يرافقها لفترة وصولا إلى المشهد رقم (٣٠) والذي يبين لنا مرافقتها للدليل الرابع المبتور الذراع ، نرى أن هذه المفاصل المهمة في رحلة البطلة قد بنيت بناءا سرديا تتابعيا ، لم يلتجأ المخرج فيه إلى تداخل الأزمنة أو إلى تكسرات سردية أو إلى انساق دائرية أو استرجاعية وما إلى ذلك ، بل عمد إلى النسق السردي ألتتابعي ، فشأنه شأن المدارس الواقعية التي تهتم بالمضمون وتحاول من خلال الشكل المبسط تقديم مواضيعها إلى المتلقي والذي يتعاطف مع الموضوعات المقدمة باستجابات غير مرهقة دلاليا أو سرديا كما في بعض الأفلام التي تعتمد على التجريب البصري في بنية الشكل والسرد ، ولكن المخرج في النهاية أعاد مشهد البداية وهو مشهد الكسوف ومن الممكن اعتباره سردا تكراريا لتعميق المعنى على الرغم من قصره فلم يتجاوز العشرين ثانية وان كان الاشتغال الدلالي للكسوف أحالنا إلى انتحار الأخت والانتصار الوقتي للقوى الظلامية المتمثلة بنظام طالبان

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج :

١- ركز المخرج في عينة البحث على موضوعة الإنسان المستلب والمهمش ، والتي تجسدت في رجال المخيمات والمعاقين كما في المشهد (٢٨)، والمرأة المستلبة لأبسط حقوق الإنسانية والتي تجسدت أيضا في شخصية أخت نفس المنتحرة وشخصية المريضة والعديد من شخصيات زفة العرس كما في المشهد (٣٠) ، وهذا ما جسدته المدرسة الواقعية الايطالية وفي أعمال العديد من المخرجين مثل (فليني) و (فسكونتي) وآخرين .

٢- حفلت العينة بفريق كامل من الممثلين غير المحترفين والهواة والذين يمثلون لأول مرة ، مثل بطلة الفيلم (نفس) الصحفية الأفغانية وشخصية الطبيب الأمريكي أيضا هي من رحم الواقع كما في المشاهد (١٥) و(١٩) و(٣٠)، فضلا عن الأداء الحقيقي لشخوص المخيمات وزفة العرس ، وهو ما قام به اغلب مخرجي الواقعية الايطالية مثل (فليني) حينما قدم بطله في سارق الدرجة .

٣- عناصر التعبير الفيلمي في عينة البحث تنوعت هذه المرة على الرغم من أن اغلبها يشتغل ضمن فضاءات الواقعية الايطالية مثل استخدام الكاميرات المحمولة بكثرة واستخدام اللقطات الطويلة وزوايا مستوى النظر

فضلا عن الأمكنة الواقعية والإضاءة والمؤثرات الطبيعية ذاتها كما في المشاهد (٣) و(٢٣) ، ولكنه لجأ إلى استنطاق الواقعية السحرية من خلال استخدام الحركة البطيئة واستخدام تقنية المزج مابين اللقطات المتوسطة والقريبة لوجوه وأرجل المعاقين أثناء ركضهم إلى الأطراف الصناعية كما في المشهد (٢٨)، فضلا عن المشهد قبل الأخير والذي تنظر فيه البطلة إلى الشمس من خلال النقاب كما في المشهد (٣٠) .

٤- بنية السرد في عينة البحث اشتغلت على النسق ألتتابعي على طول أحداث الفيلم ، وهذا ما تتميز به أفلام الواقعية الايطالية ، ولكن المخرج وظف نسق التكرار لتعميق المعنى من خلال أعادة المشهد الأول وهو مشهد الكسوف في نهاية الفيلم ، فضلا عن استخدامه لتقنية الراوي المشارك بالأحداث من خلال شخصية البطلة (نفس) من خلال حديثها في جهاز التسجيل كما في المشاهد(٧)و(٩)و(١٥)و(١٧) ، وهذه التقنية تتكرر في اغلب تمثلات الواقعية .

الاستنتاجات :

من خلال نتائج البحث تبين للباحث ما يلي :

١- ترتبط مواضيع المخرج (محسن مخملباف) بالإنسان المهمش والمستلب كما هو الحال في أفلام الواقعية الايطالية أو المكابد والمأزوم في أفلام الواقعية الشعرية ، وقد تجسد ذلك في أفلام كثيرة مثل المقاطعة والبائع المتجول وسائق الدراجة والسجادة والرحلة إلى قندهار .

٢- يشكل الناس العاديين أو الأبطال الهواة سمة غالبة في اغلب أفلام (المخرج محسن مخملباف) ، فكان استخدامه للناس العاديين في فيلم سلاما أيتها السينما البائع المتجول والسجادة والرحلة إلى قندهار ، أما الهواة فقد قدمهم في المحاكمة وسائق الدرجة ، وهذا ما قدمته أفلام الكاميرا عين والسينما المباشرة والواقعية الايطالية والواقعية السحرية في اغلب أفلامها .

٣- تمثل اللقطات الطويلة وزوايا وجهة النظر فضلا عن الاستخدامات الواقعية للإضاءة والمكان والزمان والمؤثرات السمة الغالبة في جميع أفلام المخرج (محسن مخملباف) وهي ذاتها ابرز سمات المدرسة الواقعية بكل تمثلاتها في بنية الشكل الفيلمي .

٤- بنية السرد في أفلام المخرج (محسن مخملباف) هي ذاتها التي قدمتها الواقعية الايطالية فلا نرى انساق سردية دائرية أو متداخلة أو استباقية أو استرجاعية وهذا تجسد في اغلب أفلامه مثل المقاطعة والبائع المتجول وسلاما أيتها السينما وسائق الدراجة ، وقد عمد إلى سردا متكررا مرة واحدة في عشرين ثانية في فيلم الرحلة إلى قندهار واستخدام تداعيات البطلة في فيلم السجادة وكذلك التداعيات الآنية في فيلم الرحلة إلى قندهار وهذا ما قدمته الواقعية السحرية والشاعرية والموجة الفرنسية في بعض عروضها .

Abstract

And one of the schools that the cinema directors work on is the realism school which accompanies the first start for the art of the movable pictures that vary according to the

continuous experiments for the creative self to change emotional, direct and new realism and so on

The changes of the realism schools didn't stay in its mother country that came from but many of the directors , from all over the world , are affected by it because of the similar mental and political .

Circumstances and the attempt to find out the creative style that makes the director unique ,therefore the directors of the republic of Iran were from the first directors who are affected by the . realism school , such as Mohsen makhmalbaf , majeed majeedi , Abbas khearcitmi , and others .

Mohsen makhmaba's films considered on excellent place for realism in its all manufactures but he was able to appear most of the manufactures , in his film (the flight to Kandahar) that produced in 2001 , from magic realism into poetic and into new by a good way that refers to his great style in a high level and from this our research's problem started :

What are the realism manufactures that appeared in the director mohsen makhmabaf's film .

And the first chapter included the aim of the research and its importance, the limit of the research and determine the terms .

While chapter two included , tow section , the first section in the realism school in the structure of the cinema speech , and the second section is about the director mohsen makhmalbaf and manufactures of the real , and this section classified into two parts realism school.

While chapter three included the procedures of the research ,and chapter four included analyses the sample of the research which is (the flight to Kandahar) and summarize the research into the results and conclusions , while the end is the resources and the English summary

هوامش البحث

(١) جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٨٧ .

(٢) كيفن جاكسون ، السينما الناطقة ، تر : علام خضر ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة للسينما ، ٢٠٠٨ ، ص ٣٨٤ .

(٣)ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد ٣ ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٥ ، ص ٦٧٧ .

(٤)مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز ، مصر ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٩٤ ، ص ٥٧٢ .

(٥)جان متري ، السينما التجريبية ، تر: عبد الله عويشق ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧ ، ص١٢٤ .

(٦)سوزان السيد المنوفي ، قراءة في التيارات السينمائية ، بيروت ، مجلة مرايا الثقافية ، العدد ٦٦ صيف ٢٠١٢ ، ص٦٣ .

(٧) سوزان السيد المنوفي ، المصدر نفسه ، ص٦٦ .

(٨) عبد الرزاق الأصفر ، المدارس الأدبية لدى الغرب ، دمشق ، منشورات اتحاد كتاب العرب ،١٩٩٩ ، ص١٤٤ ٠

(٩) بينلوبي هيوستن ، السينما المعاصرة ، تر : زياد ينم ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة ألعامة للسينما ،٢٠٠٧ ، ص ١٩.

(١٠) مسعود مهرابي ، تاريخ سينماي إيران از اغاز تا سال ١٣٥٧ (تاريخ السينما الإيرانية منذ البداية حتى العام ١٩٧٩) ، تهران ، اخ ، ١٣٨٢ ، صفحه ٥١.

(١١) (http://ar.wikipedia.org الفيلم الملحمي .

(١٢ (http://ar.wikipedia.org المخرج محسن مخملباف .

(١٣) عمار إبراهيم الياسري ، الياسري ، عمار إبراهيم ، المخرج محسن مخملباف من سينما المؤلف إلى حوار الأديان ، جريدة سينما غرب شرق الالكترونية،العدد ٢٦٦ ، ٢٠١٢/٢/٢١.

(١٤)أمير طاهري ، الجمال والحرية في السينما الإيرانية ، جريدة الشرق الأوسط ، العدد ٦٤٦٨، ١٦ آب ١٩٩٦.

(١٥)أمير طاهري ، المصدر نفسه .

(١٦)http://www.cinematechhaddad.com (مدن متشحة بالسواد) ، ترجمة عبد الواحد عقيل..

(١٧) علي زيد منهل ، الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٩ ، ص١٨ .

قائمة المصادر و المراجع

أولا المصادر من المعاجم والقواميس :

١. ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد ٣ ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٥ .
٢. جاكسون ، كيفن ، السينما الناطقة ، تر : علام خضر ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة للسينما ، ٢٠٠٨.
٣. عبد النور ، جبور ، المعجم الأدبي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط٢ ، ١٩٨٤.
٤. مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز ، مصر ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٩٤.

ثانيا :المصادر من الكتب العربية والمترجمة والأجنبية:

٥. الأصفر ،عبد الرزاق ، المدارس الأدبية لدى الغرب ، دمشق ، منشورات اتحاد كتاب العرب ،١٩٩٩.
٦. متري ، جان ، السينما التجريبية ، تر: عبد الله عويشق ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧.
٧. مهرابي ، مسعود ، تاريخ سينماي إيران از اغاز تا سال ١٣٥٧ (تاريخ السينما الإيرانية منذ البداية حتى العام ١٩٧٩) ، تهران ، اخ ، ١٣٨٢.
٨. هيوستن ، بينلوبي ، السينما المعاصرة ، تر : زياد ينم ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة ألعامة للسينما ،٢٠٠٧.

ثالثا : المصادر من الرسائل والاطاريح :

٩. منهل ،علي زيد ، الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٩.

رابعا : المصادر من المجلات والصحف :

١٠. طاهري ، أمير ، الجمال والحرية في السينما الإيرانية ، جريدة الشرق الأوسط ، العدد ٦٤٦٨، ١٦ آب ١٩٩٦.
١١. المنوفي ، سوزان السيد ، قراءة في التيارات السينمائية ، بيروت ، مجلة مرايا الثقافية ، العدد ٦٦ صيف ٢٠١٢.

خامسا: المصادر من المواقع الالكترونية :

١٢. http://www.cinematechhaddad.com (مدن متشحة بالسواد) ، ترجمة عبد الواحد عقيل.
١٣. http://ar.wikipedia.org المخرج محسن مخملباف .
١٤. (http://ar.wikipedia.org الفيلم الملحمي
١٥. الياسري ، عمار إبراهيم ، المخرج محسن مخملباف من سينما المؤلف إلى حوار الأديان ، جريدة سينما غرب شرق الالكترونية،العدد ٢٦٦ ، ٢٠١٢/١٢/٢١ .