دراسات فی العلوم الانسانية
۲۶(۲)، ۱۴۴۱/۱۳۹۸/۲۰۱۹-۲۰۲۰، صص۹۳-۱۲۴
ISSN: 2538-2160
http://aijh.modares.ac.ir

التباعديه والتماهي للجمهور في فيلم «فروشنده» (البائع) للمخرج أصغر فرهادي في ضوء آراء برتولت بريخت

محمد خير دريب[۱]، اصغر فهيمی‌فر[۲]*، حسنعلی پورمند[۳]

۱. طالب مرحلة الدكتوراه في البحث في الفنون، جامعة تربية مدرس–كلية الفنون الجميلة، طهران، ايران
۲. أستاذ مشارک في جامعة تربية مدرس–كلية الفنون الجميلة، طهران، ايران
۲. أستاذ مشارک في جامعة تربية مدرس–كلية الفنون الجميلة، طهران، ايران

تاريخ الوصول: ۱۴۴۰/۱۱/۴ تاريخ القبول: ۱۴۴۱/۵/۲۴

الملخص:

أراد بريخت من المسرح أن يتحول إلى منبر للحوار وليس منصة للأوهام، ووضع مفهوماً جديداً للإبداع المسرحي عرف بـ"التغريب" أو "المسرح الملحمي"، الذي يهدف إلى حث دائرة النقد في ذهن المتفرج. إن هذا المفهوم يستند إلى فكرة "صناعة ما هو غريب" وهذا ما يحوله إلى فعل شعري، وكان بريخت يهدف من مفهومه هذا إلى انتزاع الانفعال من الإنتاج المسرحي وإيجاد تباعدية بين المشاهد و شخصيات المسرحية وانفكاك الممثلين عن أدوارهم. وتحويل المتفرج السلبي الى مشاهد فعال و ايجابي. هذا ويُعدُّ أصغر فرهادي من أهم المخرجين السينمائيين الإيرانيين، وهو من القلائل الذين يملكون نمطاً خاصاً بهم، وفيلم البائع من أهم أفلامه حيث إننا في هذا المقال نسعى إلى أن نُظهر الطريق الذي سلكه هذا الفيلم من أجل إيجاد مشاهدين متفاعلين وايجابيين، وبقراءة كافية لفيلم البائع ومن خلال محورين رئيسيين وهما الشخصيات وحواراتها والثاني هو الجانب الإخراجي، حيث يمكننا أن نرى طريقة تشكيل هذا الجمهور، وذلك من خلال المنطق الاستقرائي لهذا الفيلم مع آراء برتولت بريخت، وأسباب تأثير فيلم "فروشنده" (البائع) على الجمهور حيث سوف يتم تحليله من خلال مفاهيم التباعدية والتماهي. ويبدو أن فرهادي يستخدم نفس الأساليب غير المباشرة لبريخت، للوصول إلى المشاهد الفعال ويجبر الجمهور على التفكير، وذلك من خلال وسائل وطرق غير مباشرة. ولكن بطبيعة الحال، فإن أسلوب فرهادي لا يتناقض مع خلق تماهي الجمهور مع شخصيات الفيلم، وبالإضافة إلى خلق نوع خاص وحديث من التباعدية بطريقته الخاصة وذلك من خلال حركات الكاميرا، الديكور، الديكوباج، التأطير الفيلمي، والسرد الروائي. لأنه وفي العصر الحالي أمام موضوعات عادية ومعالجة عادية للقصة، فإن ذلك لا يجبر ولا يدعو المشاهد للتفكير.

الكلمات الدلالية : السينما، المشاهد، التباعديه، التماهي، برتولت بريخت، أصغر فرهادي، فيلم البائع.

* الكاتب المسؤول: E-mail: fahimifar@modares.ac.ir

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

١. المقدمة

لعلم الاجتماع أهمية كبرى لا تقل عن علم الجمال وعلم النفس فى توجيه الأعمال الأدبية فهو يتنأول النظم الاجتماعية والأجواء والأنشطة الحضارية وسائر الأوضاع السياسية والأخلاقية، بالإضافة إلى معطيات العصر الدينية، وكلها ظروف تحيط بالمؤلف، وتؤثر على نتاجه الأدبي والفني شكلاً وموضوعاً، (سلدن، ١٩٩٩: ١٩) كما أن النظام الثقافي في كل عصر يطبع الفنان الأديب بطابع خاص، فالطبقة الأرستقراطية تميل لأدب البرج العاجي واصطناع "نظرية الفن للفن" والبرجوازية ترفع الأعمال التى ترسم عادات المجتمع، والديمقراطية تميل إلى أدب الانتقاد، أما في عصر الأزمات والمحن فيطفو الأدب الرمزي، وتتجلى روح الصوفية فى الأعمال الأدبية، كما يسهم علم الاجتماع في الوقوف على التقاليد والعادات التي تمثل الخلفية الفنية وراء عمل الأديب، الذي هو صورة لحياة المجتمع من حوله. (م. ن: ٤٢)

السينما ومن قبلها المسرح والأدب؛ والفن بشكل عام لا يمكن أن ينفصل عن سياقه المجتمعي، فكل نص أدبي أو فيلم سينمائي ليس سوى تجربه اجتماعية عبر واقع متغير، وبالرغم من كل المسافات والعوائق الموضوعة، حيث إنه يوجه مسارتها الممكنة في كثير من الأحيان، فلا فن بدون مجتمع، ولا مجتمع بدون فن. (راود راد ،١٣٩١: ٢٦)

بريخت[1] كان يهتم بشدّة بالجمهور، وسعى إلى التحدث إلى الجمهور من خلال التعبير عن القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في تحديه للقضايا وإزالتها من التخدير والسلبية.

كانت روية بريخت على عكس **لوكاتش**[2] الذي كان يسعى إلى الحداثة في الفن، ورحب بالعوامل التي غيرت وجهة نظر الجمهور وشجعته على التفكير، (بنيت، ١٩٩٩ : ٧٢) ولقد تأثر بريخت بالأفكار الماركسية ليعكس أفكار هذه المدرسة في عمله، من حيث إن رأي الماركسية تؤمن بأن الحقائق الاجتماعية تأتي من رحم الحقائق الإنسانية، وينبغي ألا نرى الظاهرة من جانب واحد في كل مرة، بناءً على ما سبق، ما يبدو مهماً لبريخت، هو استخدام تخيل الواقع الذي يهرب منه المشاهد من أجل إظهار الفضاء والمكان، وبناء على ذلك؛ لم يكن لدى بريخت علاقة جيدة مع المسرح الارسطوبي، لأنه وفي المسرح الأرسطي، يشارك الجمهور مع الشخصية ويصل إلى حد التماهي معها في مشاعرها، في حين أراد بريخت أن يتابع المشاهد أحداث القصة من بعيد (التغريب) حتى يستطيع أن يُعطي حكماً عقلياً قابلا للتحليل والتجزئة والنقد أيضاً. (سخسوخ، ٢٠٠٦: ٧٤) ولكي يبقى المشاهد في حالة ترقب، فمن وجهة نظر بريخت أنه لا ينبغي للجمهور أن يتأثر بالأحاسيس والعواطف، لأنه في هذه الحالة لن يكون هناك مكان للعقل ولا للأحكام العقلية. (م. ن: ٧٧)

وعلى الرغم من أن نظريات بريخت تتعلق في المسرح والأدب المسرحي، إلا أنّ آراءه ونظرياته أثرت بشكل كبير في مجال السينما، وسوف نقوم ببحث هذه الأراء والنظريات لأن بعض الأفلام، مثل فيلم البائع لـ **أصغر فرهادي**[3]، تملك القابلية

1. Bertold Brecht
2. George Lukacs
3. Asghar Farhadi

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

والقدرة على أن تُدرس من وجهات نظر مختلفة، فهي تعكس الواقع الاجتماعي بشكل مباشر وغير مباشر، ويمكن بأن تُدرس وتبحث من خلال آراء برتولت بريخت.

على هذا الأساس، يحاول البحث الإجابة عن هذه الأسئلة وهي:

١ــ ما هو دور آراء برتولت بريخت حول ايجاد جمهور إيجابي وفعال قابل للتفكير في فيلم البائع لأصغر فرهادي؟

٢ــ مع وجود الأصول المسرحية العميقة لأصغر فرهادي كيف استطاع التوفيق في ما بين إيجاد تباعدية وتماهي للجمهور في فيلم البائع؟

٣ــ كيف استطاع فرهادي نقل آراء ه التى في صميمها تعتمد على المسرح ليكون منبراً لها الى السينما وتطويرها؟

وتنبع أهمية وضرورة هذه المقالة من أنها تبحث حول تأثير آراء وأفكار أحد أهم المفكرين في القرن العشرين وهو برتولت بريخت وتطبيقها على فيلم البائع لأصغر فرهادي وأن هذه الآراء قد أثرت على إيجاد نوع مختلف ومتباين من الجمهور الذين يوجدون فروق شاسعة وهائلة حول ماهية المواضيع المطروحة للمشاهد وخلق نوع مميز ومختلف من المشاهدين الإيجابين والذين يسعوا الى التماهي مع أبطال الفيلم وفي نفس الوقت يحافظون على المسافة بينهم وبين الأبطال ويسعون الى إيجاد حلول لمشاكلهم. ومن خلال هذا النوع من المقالات نستطيع بأن نحلل ونبحث عن سبب التطور الرهيب والعالمية والكبيرة التي أوصلت فرهادي إلى مصافي أفضل المخرجين في تاريخ السينما الإيرانية من خلال تحليل أفلامه وبرأي معظم النقاد، فإن فيلم البائع يعدّ من أفضل الإنتاجات التي أوصلت السينما الإيرانية إلى مكانة مرموقة حيث إن فيلم البائع يعدّ من أخر إنتاجات مخرجه أصغر فرهادي فإنه يمثل الذروة من أفكاره و تصوراته و قمّة إبداعه على مستوى السيناريو، الحوار والإخراج السينمائي. (Rugo, 2017: 4)

والهدف الأصلي لهذا البحث ينبع من خلال كونه محاولة لمعرفة كيفية تأثر أصغر فرهادي بآراء بريخت وإعادة خلق أفكاره الخاصة من خلال تجاربه الحياتية و إبراز أهمية خلق جمهور متفاعل وإيجابي في فيلم البائع في ضل الجذور المسرحية لأصغر فرهادي فإنه يسعى إلى إيجاد جمهور مثقف وإيجابي ومتفاعل مع فيلم البائع.

٢. منهج البحث

التلقي مسألة معقدة، باعتبار أن طريقة استجابة الجمهور لأحد الأفلام أو تفسيره له تعتمد على عدد من العناصر منها؛ نوع الفيلم، وطبيعة المشاهد، وتركيبة جمهور المشاهدين من حيث التجانس والاختلاف، والاعتبارات الجمالية، واستراتيجيات التسويق. حيث يؤكد برنارد ف. ديك «أنه مع ازدياد تنوع جمهور السينما فالاحتمال ضعيف بأن توجد في المستقبل نظرية شاملة حول تلقي الأفلام، بل مزيد من الدراسات من خلال كلٍّ من علم الاجتماع وعلم النفس حول استجابة المشاهد.»(ديك،٢٠١٣: ٤١٩)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

من أجل الانطلاق من أرض ثابتة، قمنا في بحثنا هذا بالاستفادة من استبيان بسيط قد أجراه محمد عوض على عينة عشوائية تضمّنت ١٠٠ مشترك أجابوا عن سؤال أساسيّ: "ما المعيار الذي تُقرر على أساسه الذهاب إلى السينما؟"، على أن يُسمح للمشاركين بأكثر من إجابة واحدة. تفاوتت الأسباب والمعايير في إجابات المشاركين، (عوض، ٢٠١٩م: ٢) وجاءت النتيجة على النحو الموضح في الشكل التالي:

٥٥ رأي يندرج حسب اسم مخرج الفيلم، ٥٠ رأي حسب نجم الفيلم أو البطل، ٤١ رأي حسب نوع الفيلم (دراما، كوميديا،...)، ١٦ رأي حسب المراجعات النقدية التي تنشر بالصحف والمجلات، والمتخصصين والنقاد . ١٦ رأي حسب تقييمه على الموقع المتخصص بتقييم الأفلام. ١٥ رأي حسب مؤلف السيناريو.(عوض،٢٠١٩م :٢) حيث يشير الاستبيان إلى أن معيارَيْ نجم الفيلم ومخرجه من المحددات الأساسية لإقبال الجمهور على أفلام بعينها، ويمكننا أن نستنبط من هذا بأن نسبت إقبال الجمهور على حضور أفلام معينة تعد من العوامل الرئيسة التي تظهر مدى التماهي والتعاطف من الجمهور مع الفيلم ومع أبطاله بشكل خاص.

من وجهة نظر علم الاجتماع تُعَدُّ القدرة العالية على التماهي التي يوفرها وسيط فني مثل السينما دافعا رئيسيا يوجّه المشاهد إلى البحث عن تجارب مثيرة لا تتوفر له في الواقع. فالبحث عن التجارب الجديدة تعد من أهم أسباب تماهي المشهد مع الأفلام والشخصيات المختلفة. (بورديو،:٢٠١٢: ٢٦١)

في كتابه "السينما وعلم النفس"، يصف سكيب داين يونج،[1] أستاذ علم النفس والمتخصص في دراسات الأفلام، الأفلام التجارية الناجحة بأنها «أفلام ديمقراطية لأنها تُجسّد أفكارا ومشاعر سائدة، وتسكن مناطق مألوفة ومريحة بالنسبة إلى أغلب المجتمع الأميركي».(يونج، ٢٠١٥: ١٤٧) تعريف يونج للأفلام التجارية الناجحة يُعتَبر مدخلا مهما لفهم جمهور هذه الأفلام، إذ إنها ليست أفلاما "نخبوية" بالمعنى الثقافي، بل هي أفلام مناسبة لذوق الغالبية العظمى من الجمهور. إذا ما اعتمدنا هذا المعيار الكمي في تعريفنا للجمهور، فمن الطبيعي أن يكون النجاح في شباك التذاكر مؤشرا حقيقيا على توجّه الجمهور وإقباله كمستهلك على نوع محدد من المنتج الفني، ويخبرنا مقدار تماهي وتعاطف الجمهور مع الفيلم. ولكن هل النجاح التجاري وحده يكون معيارا جيدا للحكم على تعاطي الجمهور مع الفيلم والتماهي معه. وهنا تجدر الإشارة إلى أن فيلم البائع لأصغر فرهادي يجمع الناحيتين حيث قد حقق نجاحاً جماهيرياً على صعيد شباك التذاكر وأيضاً قد حقق نجاحاً على الصعيد النقدي من خلال عرضه بأكثر من ٤٠ مهرجان عالمي وبالإضافة إلى حصوله على أهم جائزتين نقديتين بالعام نفسه، حصل على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم غير ناطق بالأنجليزية في أمريكا، وحصل أيضاً على السعفة الذهبية لأفضل سيناريو وأفضل ممثل في مهرجان كان السينمائي العريق. (كوهين ميديا:٢٠١٩)

ترتبط النظرة القاصرة للنقاد والمتخصصين لدى تحليلهم لتوجّهات الجمهور وتفضيلاتهم بغياب البيانات الدقيقة والأبحاث

1. Skip Dine Young

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

الخاصة، ففي هوليوود تموّل الأستوديوهات وشركات الإنتاج أبحاثا مماثلة لفهم توجّهات الجمهور بهدف استخدام نتائجها في تطوير الأفلام وتسويقها والدعاية لها. وتستخدم هذه الأبحاث طرقا متنوعة مثل استجابات الجمهور أثناء عروض اختبارية، ومقابلات مع مجموعات النقاش، واستطلاعات رأي تُجرى لدى الخروج من دار العرض، وتهتم هذه الأبحاث بالطبيعة الإنسانية والظروف الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، وبالتالي تكون نتائجها أكثر دقة وتوفر صورة واضحة عن الجمهور بشرائحه المختلفة وتفضيلاته المتنوّعة. ولكن بسبب غياب هذه الأبحاث في الشرق الأوسط سنأخذ في هذا البحث منحى أخر مختلف وسوف نؤكد على مدى تماهي المشاهدين مع فيلم البائع من خلال عدة عوامل و أهمها:

١.عدد أيام عرض الفيلم في صالات السينما.

٢.عدد صالات السينما التي عرض بها الفيلم.

٣.عدد المشاهدين الذي شاهدوا الفيلم بصالات السينما.

٤.مقدار الإيرادات والربح للفيلم.

١_١ جدول يظهر إقبال المشاهدين على فيلم البائع.

العوامل	داخل ايران	عالمي
عدد الأيام	٧٤ يوم	٣٨٦ يوم
عدد صالات العرض	١١٢ صالة	١٧٩٥ صالة
عدد المشاهدين	٢ مليون ١٩٧ ألف شخص	٣ مليون و ٨٤٣ ألف و ٢٦٨ شخص
الإيرادات	16.1مليار تومان	٧.2 مليون دولار

وتم استخراج الإحصاءات من مديرية تطوير التكنولوجيا ودراسات السينما في منظمة السينما الإيرانية (الفارابي) ومن الموقع الإلكتروني الخاص بالشركة الموزعة للفيلم في كل أنحاء العالم. (Imdp: 2019)(Cohen media: 2019)

ومن النتائج السابقة يمكننا أن نستنج مدى قدرة الفيلم الكبيرة على التأثير سواء في داخل إيران أو العالم أجمع. ومن هذا يمكننا التأكيد على أن الفيلم قد حقق ما كان صانعه يريده، حيث إن أهم دعاية وإعلان لأي فيلم يأتي من خلال تعاطف وتماهي الجمهور معه حيث إنه هو من يقوم بالدعاية والإعلان بالنيابة عن صانعه ولكي نؤكد على أن بحثنا هذا يعتمد على الرؤية النقدية ويتخذ التحليل منهجاً في تبيين دلالة مصطلحي التماهي والتباعدية وما يتعلق بهما من الخصائص والميزات في فيلم البائع والبحوث السابقة في جلها غفلت عن دراسة التماهي والتباعدية بأساليب سينمائية متجردة وبحتة مثل دراستها للديكوباج أو التصوير أو المونتاج في المشاهد المختلفة بالفيلم. لهذا فإن بحثنا هذا يحاول من خلال المنهج الوصفي_ التحليلي أن يحدد محورين رئيسيين لهذا البحث والمحور الأول يتضمن الجوانب الإخراجية ومن أهمها الرؤية الإخراجية من حيث زاوية الكميرا وحركتها وارتفاعها وأيضاً يتضمن طريقة السرد الروائية للفيلم ودلالات الديكور والإضاءة. والمحور الثاني يتضمن

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

الشخصيات وطريقة تعريف المشاهد بهذه الشخصيات ويتضمن أيضاً الحوار الذي تتبادله الشخصيات فيما بينها. ومن خلال هذين المحورين، يمكننا أن نحلل كيف صنع فرهادي جمهوراً إيجابياً وفعالاً وفي نفس الوقت يحافظ على التباعدية بينه وبين الفيلم، وهذه التحليلات سوف تأتي في ضوء آراء بريخت.

٣. ادبيات التحقيق والبحوث السابقة:

ومن بين أكثر المنظرين في هذا المجال الذين كانوا دائماً يولون الجمهور أهميةً قصوى كان بريخت لديه حضور وتأثير كبير في الأسس النظرية وأيضاً يملك أهدفا كثيرة في التطبيق العملي والممارسة في أبهى تجليتها في المسرح الملحمي، والتي تنطبق أيضاً على السينما، **رابرت ستام**[1] في كتابه "مقدمة لنظرية الفيلم"(ستام، ٢٠٠٠م: ١٤٨) يلخص هذه الأهداف في خمسة عشر بنداً ويستخلص هذه النتيجة: «النظرية التي تقوم فقط لنفي ورفض الترفيه واللذة السينمائية التي قامت عليها السينما منذ البداية (نفي السرد الروائي، التماهي) تؤدي إلى نوعٍ من المتعة غير الفعالة وتترك مجالاً ضئيلاً لكي يبقى المشاهد متصلاً وعلى علاقة مع السينما كفن، ولجعل الفيلم يبقى مؤثراً، تحتاج إلى أن تكون قادرا على خلق بعض من اللذة والترفيه، وهذا يعني إنتاج شيء قابل للرؤية والاكتشاف.» (م. ن) ومع ذلك فإن الطريقة **التباعدية**[2] لدى بريخت تكون مؤثرة فقط عندما يوجد (إحساس عاطفي) حتى يتمكن من إيجاد تباعد من المتفرج عن اللذة، ووجهة النظر التي تقول بأن اللذة التي تكون عند المتلقي من مشاهدة بعض اللقطات تأتي هذه اللذة من الحسرة، وتأتي وجهة النظر هذه كمثال للتفكير المنزّه من أخذ لذّة مشاهدة الأفلام، والأفلام التي تظهر نفسها بأنها تستحق أن ترى ولكن المتفرج العادي لا يُظهر أيّ تمايل لمشاهدتها تكون لا تستحق أيّ تقدير." (م. ن:١٥٠) والنتيجة التي يستخلصها ستام لا تدعم ولا تنفي آراء بريخت حيث إنه لديه نهج معتدل وقريب إلى حدٍ ما من الهدف الأصلي لبحثنا هذا. سوزان هيوارد تحاول أيضاً طرح عدّة أمثلة من أفلام تحاول من خلالها تكييف نمط أفكار بريخت وتطبقه عليها، بريخت ومن خلال اللامبالاة في المسرح، ومن خلال إظهار تصنعه "التمثيل والميزانسن" كأنه يُريد أن يصل بالمتفرج إلى هذه النتيجة، بأن المجتمع أيضاً يمكن له بأن يتغرب ومن خلال ذلك يتغير. (هيوارد، ٢٠٠٢م: ٦٨) حيث إن التباعدية في السينما أصبحت جزءً لا يتجزء من الأفلام الطليعية والمضادة للسينما، ومن خلال عدّة طرق يمكننا تحقيق ذلك، في البداية من خلال السطح البصري، المونتاج السريع، **قطع قافز**[3]، لقطات غير متناسقة، الشخصيات التي تتحدث مع الجمهور من خارج الإطار، الكتابات التوضيحية في وسط الفيلم، **أصوات خارج إطار الفيلم**[4] وجميع هذه الابتكارات تأتي لهدف واحد وهو إضافة التباعدية للفيلم، وفي الواقع من أجل أن يرتبك المشاهد أكثر (مثل أفلام **غودار**[5])،

1. Robert Stam
2. Distancing Effect
3. Jump cut
4. Voice outside the frame
5. Jean-Luk Godard

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

(م. ن: ٧٤) وفي المستوى الثاني وهو سطح السرد الروائي للفيلم، تتواجد التباعدية من خلال **الضغط والتجميع**[1] أو **الترك**[2] في السرد الروائي، (أفلام غودار من أفضل النماذج للطريقة الأولى وأفلام **شانتال أكرمان**[3] أفضل نموذج للنوع الثاني من السرد) وفي النهاية إيجاد الشخصيات، من حيث إن التباعدية تأتي من خلال شخصيات غير متعارف عليها، وتكون الشخصيات ثنائية القطب وتملك وجوه غير مألوفة وغامضة (مثل أفلام **روبرت بريسون**[4] **وألان رينه**[5] وهي من أفضل الأمثلة على ما سبق). (Hayward, 2002:89). ونتيجة هيوارد تتعلق بنوع خاص من السينما، وهذه الرؤية لا تتطابق في الأهداف ولا في الطريقة البحثية لهذه المقالة.

وفي ما يخص البحوث التي أُجريت سواءً باللغة الفارسية أو العربية، فكلها لا تتعدى أخذ طريقة بريخت للتغريب وتطبيقها على أمثلة داخلية ومنها مقالة "محمد رحمانيان" (١٣٨٦ هـ. ش) حيث استخدم التباعدية من بريخت في عرض مسرحي للتعزية، ومقالات أخرى مثل "التباعدية في **بوف كور لصادق هدايت**[6]" ومجموعة مقالات للدكتور أحمد سخسوخ الذي ناقش فيها أبعاداً مختلفة من آراء بريخت، وغيرها الكثير من المقالات، ولكنها في مجملها لا تتطرق للنواحي السينمائية للتباعدية والتغريب لدى بريخت.

وفي ما يخص بحث الجمهور لدى أصغر فرهادي في مجمل أفلامه، فلا يوجد أي بحوث تتناول هذه الزاوية من أفلام فرهادي وفي ما يخص البحوث السابقة حول التماهي أو التباعدية فلا يوجد إلا ما شذ وندر والعامل الأساسي يعود إلى ندرة الباحثين السينمائين المهتمين بالجانب الاجتماعي لفيلم البائع وتوجه معظم الباحثين صوب النقد الشكلي للأفلام والبحوث التي تنتمي إلى هذا الجانب أيضا لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة وأهمها :

١_ مقالة تحت عنوان "نقش عنصر بصرى خط در ميزانسن‌هاى سينمايى مطالعه موردى: فيلم هاى اصغر فرهادى " (دور العنصر البصري للخطوط في المزانسن السينمائي دراسة حالة حول أفلام اصغر فرهادي) وهي من كتابة "مريم حدادي، وامير حسين ندائي" (١٣٩٧ هـ. ش). حيث إن هذه المقالة وكما هو ظاهر من عنوانها تتمحور حول العناصر البصرية مثل الخط والنقطة والسطح وتأثيرها على خلق ميزانسن خاص ومتفرد وبحثت المقالة من خلال تحليها لهذه العناصر في بعض أفلام فرهادي وهي (المدينة الجميلة، انفصال نادر عن سيمين، الماضي) وكانت هذه المقالة تبحث أكثر في التفاصيل التقنية لصناعة الصورة وخلق الميزانسن دون التطرق إلى موضوع خلق التباعدية أو التماهي.

٢_ بازنمايى اجتماعى شهر در فيلم فروشنده" (التمثيل الاجتماعي للمدينة في فيلم البائع لأصغر فرهادي) (١٣٩٦ هـ. ش) للسيد ابو الحسن رياضي و أنيتا صالح بلوردي؛ عنوان مقال يتطرق إلى طريقة التعامل الإنساني مع المدينة والبيئة

1. Over- Filling
2. Under- Filling
3. Chantal Akerman
4. Robert Bresson
5. Alain Resnais
6. Sadegh Hedayat

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

المحيطة به، والطبقات المخفية للمجتمعات التي ترى فقط من خلال عيون مبدعيها. وتشرح هذه المقالة كيف تم تمثيل مدينة طهران والمجتمع البشري المعاصر فيها في فيلم البائع. حيث كان الغرض الرئيس من هذا البحث هو تحديد عناصر التحليل المكاني باستخدام نهج متعدد التخصصات للجغرافيا البشرية، والشعرية السيميائية للفضاء والمساحة.

وهناك أيضا بعض رسائل الماجستير التي اهتمت بهذا البحث ومنها:

١ـرسالة ماجستير تحت عنوان " گذار هويت، فرهنگ، و متن در مرگ فروشنده آرتور ميلر و فروشنده اصغر فرهادى" (انتقال الهوية والثقافة والنص إلى وفاة البائع لآرثر ميلر والبائع لأصغر فرهادي.) عرفان قاسمي پور (١٣٩٧ هـ. ش) وهذه الرسالة التي تتمحور حول العناصر الثقافية والفنية للهوية في النص من خلال انتقاله من النص الأصلي لأرثر ملير إلى النص الجديد وهو سيناريو فيلم البائع لفرهادي، حيث كانت هذه الرسالة تصوب في موضوع اللسانيات والانتقال الثقافية لنص ما بين زمنين وثقافتين مختلفتين. وهي لا تمت بأي صلة إلى العناصر السينمائية المراد بحثها في هذه المقالة.

٢ـ رسالة ماجستير تحت عنوان "مطالعه ى تطبيقى نمايشنامه ى مرگ فروشنده اثر آرتور ميلر و فيلم اقتباسى فروشنده به كارگردانى اصغر فرهادى" (دراسة مقارنة لنص البائع مسرحية البائع المتحول لآرثر ميلر والفيلم المقتبس منها بعنوان البائع لأصغر فرهادي.) ياسمين ميرزايي. (١٣٩٧ هـ. ش). وهذه الرسالة كانت مثل سابقتها حيث إنها تطرقت إلى موضوع هامّ في البحوث الثقافية واللسانيات من خلال دراسة مقارنة لنص البائع الذي كتبه أرثر ملير والنص الذي اقتبس وهو سيناريو فيلم البائع لفرهادي، وأيضاً إنها لم تكن تتمحور حول موضوع يقع في لب العناصر الفنية لسينما فرهادي مثل التباعدية والتماهي.

من حيث إنه لم يكن هناك دراسات نقدية عن التباعدية أو التماهي للمشاهدين في أفلام فرهادي، ومن هنا يمكننا القول بأن هذا البحث يعدّ من الغاية بمكانٍ طرحه لأنه يتمحور حول مفاهيم جديدة ومؤثر في الصناعة السينمائية.

٤. المفاهيم و المصطلحات:

نقوم هنا بعرض مختصر لأهم مفاهيم هذا البحث وهي التباعدية و التماهي:

٤-١. التباعدية

يعرف محمد مندور المسرح الملحمي بأنه «يقوم على القصص الدرامي وسرد الأحداث ويجعل من المتفرج مراقباً، ولا يدمجه بالأحداث كما يفعل المسرح التقليدي،كما أنه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفذ تلك الطاقة، و دون أن يلهب تشوق المتفرج إلى الخاتمة التي يتمركز فيها التأثير.» (مندور، ٢٠١٤: ٧٤) فغاية المسرح الملحمي ليس الاندماج، وإنما حث المشاهد على التفكير والقيام بدور إيجابي، لهذا حرص بريخت في بناء المسرحية وإخراجها و تمثيلها، على أن يجعل للمتفرج موقفاً آخر هو التفكير النقدي وذلك من خلال إدخال عنصر التبعيد او التباعدية.(إلياس، ٢٠٠٩: ١٨٩)

المسرح الملحمي مسرح يهدف إلى ايقاظ وعي المتفرج و نزع الإيهام السائد على خشبة المسرح، فالنظرية الملحمية بشموليتها ووسائلها المختلفة لابد لها من إيجاد وسيلة لكسر ذلك الإيهام الحاصل في ذهن المتفرج، فاختلفت الوسائل

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

وتعددت التقنيات، الإ أنه كانت هناك تقنية بارزة في هذه النظرية وهي **التباعدية**[1].

التباعدية هي أن يتمكن الجمهور من الحفاظ على مسافة بين الخشبة والصالة حتى لا يتوحد بالأحداث ويصير جزءا منها ولا يتماهى مع الشخصيات فتصبح حميمية بالنسبة له، وبالتالي يكون عاجزا على إصدار أي حكم. – ينبغي على الممثل أن لا يفكر بنقل المشاهدين إلى عالم من الغيبوبة،أو أن يسمح هو لنفسه بالانغماس في عالم من الغيبوبة أيضا – و أن يحافظ دائما على مسافة بينه وبين الشخصية التي يمثلها ليعطي الجمهور الإحساس بأن ما يجري أمامه ليس إلا لعبة مسرحية، موجها إياه إلى رد فعل انتقادي. وهذا ما يسمى كسر الإيهام عند بريشت.(الرقي، ٢٠١٢: ٢٥٤)

والتباعدية كما يعرفها ايريك بنتلي«عبارة عن تقنية تتناول الأحداث الإجتماعية والأنسانية المطلوب تصويرها وتسميتها على اعتبارها شيئاً يدعو للتفسير والإيضاح لا مجرد شيء طبيعي مألوف، والغرض من التباعدية هو السماح للمتفرج في أن يلجأ إلى النقد بشكل بنّاء من وجهة نظر اجتماعية.» (بنتلي، ٢٠٠٦: ٨٢) أي أن الهدف من التباعدية هو جعل المشاهد يفكر ولا يستغرق في الوهم السائد. ومن أجل الحصول على تأثير التباعدية يتعين على الممثل أن يجعل المشاهد لا ينخدع ولا يتماهي مع شخصيات المسرحية، حيث يمنعه من الاندماج الانفعالي مع الشخصيات ويجبره على إعمال عقله ويحفزه على بدأ دائرة النقد الاجتماعي في ذهنه.(وات، ٢٠٠٥: ١١٣)

وبهذا فإن المشاهد سيخرج من الصيرورة الطبيعة له، محاولاً أن يكون سيدا عليها يطرح تساؤلات لكل شيء لا يقبل به بدلا من كونه متفرجاً مندهشاً. وقد سمي بالتبعد أو التباعدية حيث يسعى إلى خلق حالة من الانفصال بين المشاهد والمسرح، لمنع تماهي المشاهد بالممثل، ولتمكين المشاهد من أن يعمل عقله وينقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية. (النصير، ٢٠١٠: ٢٨٢)

٤–٢. التماهي

إن **التماهي**[2] يعدّ من أقدم الظواهر التي تهتم بها بالفلسفة وبشكل أساسي ينشيء التماهي من خلال المسرح. (النضير، ٢٠١٠: ٣٢) فبعد اندماج المتفرج في المسرحية، بمعايشة مآسيها، والانسياق وراء أجوائها الغرامية والرومانسية، والتلذذ بأحزانها وآلامها المقرفة، يتحقق لدى المتفرج نوع من الإشباع الغريزي، أو نوع من الراحة النفسية، وهو تماهي المتلقي مع شخصيات المسرحية.(يوسف، ٢٠١٠: ٢٠٤) حيث يعتمد الجمهور المندمج في الدراما والمسرح على عملية سيكولوجية مهمة تسمى التماهي. إنها القدرة الخاصة لدى الجمهور المتلقي التي تجعلهم يسقطون أنفسهم عقلياً داخل الوضع أو الحالة الخاصة بالشخصيات في المسرحية و إلى الحد الذي تكون الأشياء التي تحدث للشخصيات على المسرح عنده حقيقة بالنسبة لهم أيضاً. (Wrightsman, 1998: 32)

1. Distancing Effect
2. Identification

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

حيث إن التماهي أو التوحد هو أحد أنماط التخيل الإنساني شديدة القوة، ومن دونه ربما لم يكن ممكناً وجود الحياة الاجتماعية الخاصة بنا بالشكل الذي نعرفه، وهو كذلك، على نحو مماثل مكون جوهري في التذوق الفعال. (Schoemaker, 1990: 48)

يعتمد التماهي على القدرة على التعاطف، وأحياناً ما يقصد المؤلف أن يتم ذلك بالنسبة لشخصيات معينة في عمله فقط، وليس بالنسبة للشخصيات الأخرى، وهو ليس بالضرورة شخصيات طيبة أو خيرة، فكاتب الدراما الماهر يمكنه أن يضعنا بسهولة داخل عقول أكثر الشخصيات الشريرة والسيكوباتية تجردا من الضمير، كما هي الحال مع مكبث أو شخصية الجوكر، حيث لا تقتصر القدرة الخاصة بالتماهي والتوحد مع الأبطال الإيجابيين ولكن أيضاً يحدث التماهي مع الأشرار والشخصيات الرمادية ايضاً. (النضير،: ٢٠١٠: ٢٤٢) وعلى الرغم من أنه ليس من الضروري أن تكون الشخصية التي نتماهي معها شخصية فاضلة، فإنما ينبغي أن تكون شخصية قابلة للتصديق. لكي تنجح في إثارة مشاعر حقيقة للمشاهد ولكي يتبنى وجهة نظرها في الموضوع المطروق.

٤_٣. الجمهور لدى بريخت

«في مسرح بريخت تكون جميعُ العناصر مرتبطة مع بعضها بعضاً، النص المسرحي، الممثلون، المشاهدون، وكل مجموعة من هؤلاء تلقى على عاتقها مجموعة من الأمور والأعمال، ومن أجل أن يجرى العرض بأفضل صورة ممكنة يجب على كل مجموعة أن تقوم بعملها على أحسن وجه، وقد خلّف بريخت من ورائه الكثير من الأعمال الهامة، التي قد أثرت على مسيرة المسرح في القرن العشرين، وأغلب مسرحية بريخت مستقاة من الحياة الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية التي تحكم المجتمع، فبريخت يُدخل المشاهد إلى العالم الحقيقي ويخلق مواجهة وتحدي للمشاهد». (حدادى، ١٣٨٧ش: ٥٨)

وبحسب نظر بريخت، فإن الطبيعة لا تدرس سوى جانبٍ وصورة محددة للعلاقات الإنسانية وبعض العوامل البيئية، في حين يجب أن المسرح يظهر نفسه في منظور أوسع، وهو المجتمع بأسره، بمعنى أنه إذا كان قبل الآن في النصوص الدرامية يتم فحص وتلقي شخصية الفرد الواحد في مجال ومنطقة واحدة لكل المجتمع، وفي تدقيق وتمحيص الأوضاع والظروف المحددة؛ فإنه الآن يجب أن يكون المرء متصلا بالنظام الاجتماعي والظروف التي تحكم المجتمع بأسره، وبهذه الطريقة، لإظهار أثر الظروف الاجتماعية مثل الاختلافات الطبقية، والظروف الاقتصادية، والتناقضات الناجمة عن هذه العوامل على حياة الفرد. «وهدف بريخت هو إظهار سلوك اجتماعي معين في بيئة اجتماعية محددة ينبغي أن ينظر إليها بشكل حاسم من قبل المشاهد».(م. ن: ٥٩)

سُخرية **بريخت** مما تضمنته الواقعية الاشتراكية من تشجيع للوهم الواقعي والوحدة الشكلية والأبطال الإيجابيين، ليطلق على نظريته الخاصة في الواقعية اسم "اللاأرسطية"ولأنه رفض تقاليد المسرح الأرسطي برمتها وأكد ضرورة تخلي الكاتب المسرحي عن الحبكة المصقولة المتلاحمة، وأن يتجنب أي احساس بالحتمية أو الشمولية، لأن حقائق الظلم الاجتماعي تستلزم

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

تقديما بطريقة تبدو معها هذه الحقائق غير طبيعية على الإطلاق ومثيرة للدهشة التامة. (وات، ٢٠٠٥م: ٢٣)

لقد أراد بريخت أن يضع مفهوما جديدا للابداع المسرحي عرف بـ "**التغريب**[1]" أو "المسرح الملحمي"، الذي يهدف إلى حث دائرة النقد في ذهن المتفرج. إن هذا المفهوم يستند إلى فكرة "صناعة ما هو غريب" وهذا ما يحوله إلى فعل شعري. وكان بريخت يهدف من مفهومه إلى انتزاع الإنفعال من الإنتاج المسرحي وابعاد المشاهد عن الشخصيات المسرحية وانفكاك الممثلين عن أدوارهم. وعند ذاك تصبح الحقيقة أكثر سهولة للإدراك. (بريخت، ٢٠٠٦م: ٦٤) ولقد وجد بريخت في سنواته الأخيرة أن مفهوم المسرح الملحمي مفهوم ضيق ولذا أستبدله بمصطلح (المسرح الديالكتيكي[2]). والذي يعنى أن يرى الجمهور شيئا مختلفا تماماً عما يُعرض أو يقال، ويعنى هذا أنه يوجد جانب أخر غير ظاهر وغير ما يعرض، ولكن الجمهور يدركه. أكد بريخت على هذا إذ قال إنه على الجمهور أن يفهم الديالكتيك لكى يتفهم طبيعة ما يحدث على المسرح، أي أنه لكى يفهم المفارقة التى تحدثت عنها، وهي إمكانية توصيل طبيعة التناقضات على خشبة المسرح إلى المتفرج وإظهار إمكانية التغير مما هو عليه إلى ما يمكن أن يكون عليه، ويعنى ذلك أن مفهوم الديالكتيك، ليس من جانب الجمهور ولكن من الجانب الدرامي في المسرحية. (بريخت، ٢٠٠٩م: ٢٣٦)

إن مسرح بريخت يهدف إلى حث ذهن المشاهد على التفكير. حيث قادت معتقدات بريخت الفلسفية الماركسية إلى دمج وظيفتين للمسرح؛ وظيفة التوجيه ووظيفة المتعة أو التسلية. وهنا سعى بريخت إلى أن يجعل من المسرح مشروع صورة للعالم بأدوات فنية، ويقدم نماذج للحياة بإمكانها ان تساعد المتفرج على فهم بيئته الاجتماعية والسيطرة عليها من الناحية العقلانية والعاطفية. وفي مسرحياته كان بريخت يحوّل الأنظار إلى القهر في المجتمع ولا يخجل من تعرية كل مسأوئ المجتمع بحيث يفرض على المشاهد التفكير في تلك الظروف وكيفية تغييرها.(سخسوخ، ٢٠٠٦: ٩٧)

سعى بريخت إلى تجنب أي عامل يسبب للجمهور أي تعاطف أو شعور عاطفي تجاه شخصيات المسرحية. وعلى الرغم من أن الجانب التعليمي لأعمال بريخت قوي جدا، إلا أن لديه جمالية، سواء كانت في الشكل أو في المضمون، وعلى الرغم من أن مسرحيات بريخت كانت تكتب تحت تأثير الإديولوجية الماركسية، فإنها تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك المسرحيات الدعائية التي تكتب للدعاية الأديولوجية فحسب. (بريخت، ٢٠٠٦م: ٧٨)

ركز بريخت الكثير من الاهتمام على الجمهور واعتبر الهدف من التغريب هو فهم أفضل للجمهور عن الأشياء التي تحدث من حوله، وهذا يعني أنه يعرض حدثا عاديا ويوميا ولكن بطريقة أو بشكل خاص وعندها الجمهور يتوقف للحظة ويبدأ بالتفكير حيال ذلك. «ولكن بريخت دائما كان يولي اهتماما كبيراً لمتعة المتفرجين، ويعتقد أنه يجب أن يظهر ويستجيب للمتعة والفكاهة.» (ايگلتون، ١٣٨٨ش: ٩٧) ويقول بريخت «إن الفنون المسرحية بتخليها عن العناصر التقليدية، تتخلص من الماضي الشعائري الملوث الذي تملكه، ثم تنتقل من مرحلة المساعدة في تفسير العالم وتبينه إلى مرحلة تغير العالم وتحسينه.»

1 .Estrangement Effect
2. Dialectic Theatre

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

(بريخت، ١٣٧٨ش: ١١٩) وبهذه الطريقة يتم تشكيل الجمهور من قبل الفنون، وسوف يخلق هذا التأثير على الجمهور إما من خلال التباعدية أو من خلال التماهي ويكمن الاختلاف في طريقة العمل والتعاطي.

٤_٤. التباعدية ام التماهي

وهنا سوف نتطرق إلى خلاصة رأي بريخت حول التباعدية والتماهي حيث إن المعيار المثالي في تقيم التمثيل ينصب على مدى اندماج الممثل في دوره وتقمص الشخصيات المختلفة مما يسبب في تماهي المشاهدين معه ومن ثم حدوث التطهير لهم. وجاء بريخت فرفض هذا المعيار لأنه يشجع الممثل على استثارة عواطف المتفرج ويشل تفكيره وحاسته النقدية، ودعا إلى احتفاظ الممثل بأفكاره ومشاعره الخاصة، وأن عليه فقط أن يعرض الشخصية التي ينوب عنها، دون أن يذوب فيها. (بريخت، ٢٠٠٩م: ١٢٨) إلا أنه لا يجوز أن يفهم من ذلك أن بريخت كان يرفض من الممثل أن يندمج كلياً . حيث إن بريخت كان يرى ضرورة أن تتحرك الشخصيات على المسرح بدوافع اجتماعية متعددة الصور. فمن خلال أن تمثل عدة شخصيات وتتحدث على لسانها حتى لا يقع المتفرج في شرك التماهي والتوحد مع شخوص المسرحية، فالمسرح الأرسطي هو محطة للذات، بينما الدراما الملحمية هي محطة للمجتمع. (فرقاني، ٢٠١٦م: ١٢٦)

إن المسرح الملحمي قد قام على رؤية مخالفة مع الجمهور فهو لا يستهدف الجانب العاطفي في المشاهد ولا ينبغي حصول التماهي مع الأبطال حيث إن غايته ايقاظ ملكة الفكر والنقد لدى المشاهد، ويتم تعويض عاطفتي الشفقة والخوف في المسرح الملحمي بالمعرفة والتغير. (أوين، ١٩٨٣ش: ١٩٤)

يري جورج لوكاتش إن بريخت يقترف خطأً فادحاً حيث يعتقد أن المسرح التقليدي يستطيع أن يسلب المتفرجين عاطفياً بصفة مطلقة. فسكرتيرة مدير المعمل قد تتماهى وتتوحد من خلال التعاطف مع نظيرتها على الشاشة، والشاب العصري قد يتماهى ويتوحد مع أترابه على خشبة المسرح، ولكن من المؤكد أن أحداً لم يتماهى أو يتعاطف على الاطلاق، بهذا المعنى مع أنتيجونا أو الملك لير. (العماري، ٢٠٠٤م: ٢٨٧) والملك لير أيضاً يستطيع أن يؤثر في المشاهد دون الحاجة أن يكون ذلك المشاهد ملكاً، بل يكفي أن يكون إنساناً حتى يرثي له و يتعاطف معه ويدين بناته العاقات. (م. ن: ٢٩٣)

يجب أن نشير إلى أن موضوع المشاعر والاندماج في نظرية المسرح الملحمي قد أربك بريخت بعض الشيء. إذ إنه كان يهدف إلى إيقاظ عقل المتفرج، ولكنه في الوقت ذاته كان يخشى عواقب قتل عواطفه كما يبدو. وهذا يقال أيضاً بالنسبة إلى مدى احتفاظ الممثل بشخصيته وآرائه، مما جعل بريخت يحاول التمييز بين الاندماج في الشخص وبين الدخول في جلده. (فرقاني، ٢٠١٦م: ١٥٤)

وفي كتاب الأرغانون الصغير للمسرح، بريخت يعطي وجهة نظره بشكل واضح وصريح حيث يؤكد على أن حذف التماهي والاندماج لا يعني حذف كل ما يمت بصلة للمشاعر حيث يقول " يجب عدم اعتراض مشاركة الجمهور العاطفية ولا هذه المشاركة لدى الممثل. وينبغي عدم الحيلولة كذلك دون تمثيل العواطف ولا دون استعمال الممثل اياها. وبين مصادرها العديدة

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

الممكنة يوجد مصدر واحد فقط، التماهي، يجب عدم استعماله أو يجب إحالتها إلى مستوى ثانوي. (بريخت،٢٠١٣م: ٣٨)

ومما سبق، ما يعتبره بريخت ذو أهمية اجتماعية كبيرة هو الغرض الذي وضعه أرسطو لوجود التراجيديا، وهذا يعني أن التباعدية والتماهي التي يقوم بها المشاهد تقوم على أساس فعلٍ نفسي معين وهو التطهير. هذا الأساس يكون بانغمار المشاهد في الشخصيات التي يقلدها الممثلين أمامه. (إبراهيم، ١٩٩٤م: ٢٨٧) وبناء على ذلك «فإن التباعدية والتماهي لا ينفي أحدهما الآخر، ويجب على الممثل أن يرافق ويساعد ويحث المشاهد لكي يؤمن بهذه الشخصية ويتماهي معها (التماهي مع الممثل). ولكنه يقطع الاتصال في مكان ما، في الواقع فإنه وبعد فهم وتصور الشخصية (مرحلة التماهي والاندماج) تبدأ مرحلة التباعدية والآن يجب على الممثل أن ينظر إلى الدور من الخارج، ويرى نفسه ويراقب تمثله بكل حيادية ومن ذلك نرى تمثل أكثر انفتاح على الخارج.» (بريخت،١٣٧٨: ١٢٥)

٥. الجمهور في أفلام فرهادي:

يعتقد بعض علماء الاجتماع المختصين بالفنون أن تأثير الفنون على المجتمع المعاصر موضوع لا جدل به، وهذه الفنون تشكل اللبنة الأساسية للسلوكيات الاجتماعية والقيم، وهي التي تُحدث تغيُرات في بناء المجتمع. كما أن الكسندر يقول: وفقا لنظرية تشكّل الفنون، يمكن وضع الأفكار والآراء في داخل عقول الأفراد، ويمكن من خلالها أيضاً تشيكل مجموعات أكبر وذات تأثير أكثر، والجوهر الأصلي لهذه النظرية هو أن الفن يملك تأثيراً غير محسوس على تشكل المجتمعات وتطورها. (الكسندر،٢٠٠٣م: ٥)

أصغر فرهادي هو واحد من أهم المخرجين السينمائيين الإيرانيين، وهو يُعدُّ من القلائل الذين يملكون نمطاً خاصاً بهم، وهذا النمط أو الرؤية تأثر بشكل واضح وظاهر في المخرجين وبشكل كلي على السينما الإيرانية المعاصرة، وبالإضافة إلى ذلك؛ فإنّ هذا النمط أو الرؤية، له تأثيره الكبير على المشاهد، وخاصة في جانب تماهي المشاهديين مع أبطال الفيلم، و أغلب المشاهدين العاديين لأفلام فرهادي يتماهون إلى أبعد الحدود مع بطل الفيلم وفي بعض الأحيان يفكرون بإيجاد طريقة أو حل لمعضلة أبطالهم. (نفيسي،٢٠١٤م: ٢٢٩)

في السنوات الأخيرة، نجح فرهادي في خلق دراما اجتماعية في السينما الإيرانية، وهذه الدراما لديها بنية دقيقة في السيناريو والإخراج وقيادة الممثل، حيث إن أعماله تنساق نحو التراجيديا والتي على عكس التعاريف الكلاسيكية لا تذهب نحو الإبقاء على البطل الأوحد ولا الشخصية المركزية. (صحت،٢٠١٨م: ١١٢) وفي أفلام **ك "چهار شنبه سورى" (الأربعاء الأخير)**[1] ،**"درباره الى" (بخصوص ايلي)**[2] ،**"جدايى نادر از سيمين" (انفصال)**[3] ، فإنّ المشاهد يُشاهد عدداً كبيراً من

1. Fireworks Wednesday (2006)
2. About Elly (2009)
3. A Separation (2011)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

الشخصيات (الكراكترات) ويستطيع بأن يتماهى معها كلها أو حتى مع شخصية واحدة على الأقل وفي نفس الوقت سوف يحافظ على تباعديته عن هذه الشخصية. (صحت، ٢٠١٨م: ١١٢) وفيلم **"فروشنده" (البائع)**[1] هذا الفيلم يعد باكورة إنتاجات فرهادي حيث إنه يعدّ من أكمل أفلام فرهادي من جميع النواحي سواء التقنية أو الفنية أو حتى الإخراجية. (Farjami, 2017:39)

وطرق التشكل والتأثير في الجمهور متعددة ومتنوعة مثل طريقة الانعكاس، فإن العلاقة بين الفن والمجتمع كأنها خط مستقيم وبسيط، ولكن التأثير المتبادل والعلاقة بين المجتمع والفن ليست ذات اتجاهين، حيث إن تأثير الموضوعات الفنية على المجتمع موجودة وليس العكس. (راودراد، ١٣٩١ش: ١٧) وبطبيعة الحال، فإن تأثير الفن على المجتمع لن يحدث دون توفر الظروف المواتية، وأيضاً يتطلب سياق ومعطيات خاصة، ومثالاً على ذلك، فإن السينما الإيرانية ومع الحجم الكبير من الإنتاج السينمائي السنوي، والتأثير لدى الجمهور من خلال مشاهدة أي فيلم، فذلك يعني بأن السينما أصبحت عاملاً إيجابياً في تطوير المجتمع وليس عاملا مدمراً له. من خلال استعراض الأفلام التي تركت تأثيراً قابلاً للملاحظة على الجمهور في إيران، نجد بأنه يمكن اعتبار الميزة المشتركة للسينما الايرانية هي الواقعية الاجتماعية للسينما الإيرانية منذ انطلاقتها إلى يومنا هذا. (Naficy, 2014:37)

إنّ شخصيات أفلام فرهادي هي شخصيات رمادية، حيث إنها ليست خالية من الأخطاء أو بالعكس مليئة بها، وليس هناك شر أو خير مطلق فيها، وهذا هو العنصر المهم لجعل شخصيات تبدو واقعية وحقيقة وتجلبها إلى العالم الحقيقي. ولذلك فإن الجمهور لا يقبل فقط الخطأ المأساوي من شخصيات أفلام فرهادي ولكن أيضاً يقبل ويوافق عليه ويختبر معها التماهي والتباعدية. (صحت، ٢٠١٨م: ١١٤)

وتعدّ شخصية نادر في فيلم "انفصال.." وشخصيت عماد في فيلم "البائع" خير مثال على وجهة النظر هذه حيث إن هذه الشخصيات تخلق وضعاً متقلباً بالنسبة للجمهور، فتارة يكونون غاية في القسوة وتارة أخرى في أوج الضعف وهذه هي أهم سمات تلك الشخصيات، ومن خلال هذا الجو الذي يخلقانه واعتمادا على الوضع الموجود، فإنّ مشاعر الخوف والرحمة تتولد لدى الجمهور وتحوله إلى عنصر نشط يفكر في ذهنه في حلول متعددة لأزمة شخصيات الفيلم، وهذا الصراع العقلي يرتفع أيضاً بسبب النهايات المتقنة جداً، وحتى بعد انتهاء الفيلم، فإنّ تفكير المشاهد يبقى في مسير تصاعدي لإيجاد الحلول لشخصيات الفيلم. وهنا نقتبس من رأي السيد روجو دانيال حيث يؤكد على :«إن فرهادي من أفضل المخرجين الذين يستطيعون تطوير مأساة وتراجيديا حقيقية بشخصيات رمادية وبطريقة شخصية جداً وفي نفس الوقت تكون عصرية تماماً.». (Rugo, 2017:14)

بالإضافة إلى ذلك ففي العصر الحاضر، فقد أصبح الجمهور أكثر وعياً وفي مستوى توقعات مرتفعة يذهب إلى صالات السينما، فأن المشاهد هو مُنشيء نشط للمعنى، إنه هو الذي يوجه صناع السينما لإنتاج أفلام بمحتويات ذات أبعاد

1. The Salesman (2016)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

اجتماعية وثقافية معينة، والمشاهد هو الذي لا يزال في موقف الموضوع، وهذه المرة سوف يكون بشكل وكيل لنص الفيلم. وبعبارة أخرى الجمهور (امرآة أو رجل) يصبح الشخص الذي يرى ويصنع الفيلم. والمشاهد سوف يشاهد ما يعرض عليه ويستمتع به (أو يصيبه الخوف وهو شكل مختلف من المتعة) والمشاهد في نفس الوقت يفسر ويصدر أحكامه حول النص. (Hayward, 2002:16) وبطبيعة الحال، فإنّ التفسير والتحكيم يؤثران أيضاً على الأفلام التي سوف تُنتج في المستقبل وانعكاس النظرة العامة للجمهور على الأعمال السينمائية. (يونج، ٢٠١٥م: ٢٤٧) وعلى سبيل المثال، إن التضحية بالمصالح الاجتماعية في مقابل المصالح الفردية التي تتواجد بأفضل شكل ممكن في أغلب أفلام فرهادي وتأتي بدون انتقاد مباشر، ماهي إلا انعكاس للظروف الاجتماعية التي يعاصرها فرهادي. (Abedinifard,2018:24) وهذا يتجلى في شخصية "حجت صمدي" الذي برع في أدائها الممثل "شهاب حسيني" في فيلم "انفصال" حيث يجسد "حجت" الصراع النفسي والطبقي، فهو في نفس الوقت لا يجد أي مشكلة من أجل نيل حقوقه التي يعتقد بأنها قد سلبت منه ولو استخدم الكذب كوسيلة من أجل الوصول إلى الهدف المنشود، فهو لا يقبل بأن تعمل زوجته "راضيه" في منزل رجل يعيش لوحده ولكنه يسعى بكل الطرق لإقناع القاضي بإنصافه ولو استخدم عددا كبيرا من الحيل والكذب من أجل تحريم نادر بقتل جنينه.

«الجمهور باعتباره واحداً من أهم العناصر في عملية التواصل في السينما، والشخص هنا يكون عضوا في مجموعات مختلفة في المجتمع سواءً أراد ذلك أم لا، ومن هذه الوضعية الاجتماعية تنشأ أفكار وعقائد الفرد الخاصة به، والمتفرج سوف يُفسر ويحلل الأفلام من خلال المكانة الاجتماعية التي حظى بها والنظرة التي تنشأ من تلك المكانة هي تعبير طبقي للمتفرج يعبر به عن طبقته الاجتماعية، وفي هذا الصدد، دور الجمهور هو وعلى عكس الانطباع السائد في المجتمع فإن دور المشاهد هو دور محوري وهام ونشط فكرياً، حيث إن هذا النشاط العقلي الذي يقوم به المشاهد عند مشاهدته لفيلم يوجب إيجاد عدد من التفسيرات والقراءات والتحليلات المختلفة جداً للفيلم.» (راود راد،١٣٩١ش: ٥٠) وفي سينما فرهادي، يمكن للجمهور من كل فئة وأي طبقة بأن يأخذ دوره الفعال. لأن فرهادي يختار شخصيات أفلامه من مختلف الطبقات الاجتماعية في المجتمع. (Moruzzi,:2015: 128)

إن «أحد أهم الخيارات الرئيسية التي يواجهها الكاتب، هي الخصائص والعقائد الاجتماعية والثقافية التي يصبغ بها شخصيات أعماله، واختيار هذه الصفات يمكنها بأن تمثل جزءً مهماً من الاتجاهات الثقافية والفكرية والاجتماعية للنص بحيث تكون بمثابة خطاب أو محادثة اجتماعية مع الوعي الجماعي للمجتمع.» (رضوانی، ١٣٩٠ش: ٦٥) وخير مثال على ذلك، شخصيات فيلم "انفصال.." فكلها شخصيات من طبقات متنوعة فكل من نادر وسيمين هما شريحة من طبقة من المجتمع وحجت وزوجته راضيه يمثلان طبقة أخرى مختلفة من جميع النواحي ويمكن القول إن القاسم الوحيد بين هذه الشخصيات، هو المدينة التي يسكنون بها. ويمكن لأي مشاهد سواءً كان إيرانياً أو لا يعرف أي شيء عن إيران أو الثقافة الإيرانية أن يرى ويرتبط هو وطبقته الاجتماعية من خلال الشخصية التي تمثله في الفيلم والتي تمتلك نفس الخصائص والعقائد وحتى الأهداف والأحلام نفسها التي يمتلكها المشاهد، ومن خلال ذلك، يتماهي المشاهد مع بعض الشخصيات في الفيلم ويبقى يرافقها إلى نهاية الفيلم، وفي بعض الحالات يبقى هذا التماهي إلى ما بعد انتهاء الفيلم.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

وبالإضافة إلى السّمات الجيدة لخطوط السيناريو التي يكتبها فرهادي، فإن العوامل الأولى التي تجذب الجمهور إلى قصة الفيلم هي النظرة الأخلاقية التي يخلقها في عالم أفلامه، ويدمج الممارسات الأخلاقية مثل الكذب، النفاق، و... في أنسجة قصصه ومنها تشكل العمود الأصلي للدراما في أفلامه.(Abedinifard, 2018:24) وتظهر شخصيات أفلام فرهادي في قمة الواقعية بالتعامل مع الأزمات التي تعصف بحياتها، وبمصداقية هذه الشخصيات التي تلعب دوراً هاما في تقدم القصة وأخذها لشكلها المنطقي والواقعي. نرى في شخصية "سپيده" في فيلم "بخصوص الي" حيث إنها منذ المشهد الافتتاحي للفيلم حتى نهايته كانت تسعى وتحاول تغير مسار الشخصيات الأخرى وهي ما فتئت تحاول تغير مجريات أحداث حياتها الخاصة حيث إنها تتهم بالخداع والكذب على مدار أحداث الفيلم وتعصف بها الكثير من المصاعب والمشاكل وتبقى تحاول حلها وإبعاد نفسها عن المشاكل والأخطاء.

٥_١. فيلم البائع.. قلق الجمهور

تجري أحداث الفيلم "البائع" حول الزوجين عماد ورعنا اللذين يهويان التمثيل المسرحي، وأثناء فترة انتظامهما على تأدية مسرحية "موت بائع متجول" الشهيرة للمسرحي الأمريكي **آرثر ميلر**[1]، تتعرض رعنا لمحاولة اعتداء جنسي، تدمرها نفسياً، وتفقدها تماماً الشعور بالأمان، مما يدفع زوجها عماد لمحاولة معرفة الجاني، والانتقام منه. وتدور أحداث الفيلم التي يرويها فرهادي بمهارة شديدة وعلى مهل، فهو لا يتعجل شيئاً، بل يجعل المشاهد دائماً فى حالة تساؤل: ماذا سيحدث بعد؟ ما سبب هذه الرتابة فى العلاقة بين الزوجين؟ لماذا يبدو كلاهما دائماً فى حالة شرود وكأنهما يعيشان فى مكان آخر وزمان آخر غير المكان والزمان الحاليين؟ لماذا تجاهل عماد السيدة التى ادعت كذباً أنه تحرش بها في التكسي؟ وهو ما يجعل عقل المشاهد مثقلاً بكثرة الأسئلة، وفجأة يحدث أمر يغير مسار الأحداث، ويكشف المشاعر، ويُخرج كل ما هو فى الباطن إلى السطح.

وفي هذا الفيلم يتم تصوير المعضلات والمشاكل التي تواجهها الطبقة المتوسطة، ويشير فرهادي بصفته شخصاً إيرانياً إلى المشاكل التي تواجه المجتمع الإيراني المعاصر ويتأتى ذلك من خلال تقنيته في إخراج المشكلة من بطن المجتمع وعرضها بطريقة مختلفة لأفراد المجتمع. وبهذه الطريقة يقدم فرهادي انعكاساً للطبقة المتوسطة ولتقلبات الحياة التي تمر بها هذه الطبقة وليس فقط في إيران ولكن يمكن بأن تكون بأي مكان في العالم، جمهور هذا الفيلم كانوا من هذه الطبقة. (Alnori, 2018:30) أو على الأقل يظنون أنفسهم أنهم منها، حيث إن هذا الفيلم كان يُعبر عن همومهم ومشاكلهم، ويعتبر هذا الفيلم أقرب مثال حي لهم، ويأتي ذلك من خلال الواقعية التي يتحلى بها الفيلم وعدم شعور الجمهور بالغربة عن هكذا حكاية حدثت وتحدث في أي مجتمع وليس فقط في طهران أو إيران ولكن في أي مكان في العالم أجمع. قد عرض هذا الفيلم بأكثر من ٦٨٠ صالة عرض بأمريكا وحدها، ناهيك عن اشتراكه في أكثر من ٤٦ مهرجان مختلفة حول العالم من أستراليا حتى البرازيل و تشيلي. (Croll, 2017: 3)

1 .Arther miller

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

تبدو محاولات فرهادي المستمرة لاستعراض التناقضات الإنسانية، نسبية المواقف الأخلاقية، ومدى قدرة الإنسان على الصمود أمام التحديات والاختبارات اليومية. كل ذلك يحدث على خلفية بانورامية للمدينة والمجتمع الجديد وبرمزيه أكثر، حيث المدينة المعقدة والمتشابكة بعمارتها وزحامها وزخمها المادي الخانق، (مبتعدة في تكوينها عن المدينة الإيرانية القديمة ذات الخصوصية الجمالية والمعمارية) (صحت، ٢٠١٨م: ١١٥) وتحديات الواقع المعيشي الصعب. وتنتج هذه الرؤية من خلال عدة مشاهد في الفيلم تبنى بشكل مبسط حتى تصل إلى الذروة وهي نهاية الفيلم حيث منذ مشهد البداية بسقوط وانهيار البناء الذي يقيمان به عماد ورعنا. وتتجلى هذه بشكل كبير بمشهد النهاية للفيلم حيث نشاهد ضجيج المدينة وأصوات صفير سيارة الإسعاف والإطفاء تملىء المكان ونرى رعنا تذهب وحدها إلى المدينة التي تحمل الكثير من المتناقضات الاجتماعية والأخلاقية حول حياتها مع عماد وعلاقتهما.

إن فكرة الفيلم الرئيسية يبدو أنها تدور بشكل أكبر في محاولات فرهادي للرد على ذلك التساؤل، كيف نتخلى عن إنسانيتنا، أو كيف تقودنا الحداثة إلى عصور الظلام، فالاغتراب وفقدان المعنى والقيمة، أصابت كثيراً من المهن والوظائف في الحياة المعاصرة، والذوبان في عملية التكرار الآلي في أدائها قادر على تنحية الجانب القيمي لها وتجريدها منه، وما تتضمنه من روح لابدّ أن تكون ملازمة لمثل هذه المهن، لتُسيطر عليك البنى الاجتماعية والمهنية فقط، وتصبح جزءً من الآلة الكبرى الجهنمية تُعيد تكرار ما تم، ببطءٍ غير محسوس، (Alnori, 2018:32)حيث تظن الشخصيات أنها سيد قرارها واختياراتها، لكن الواقع وعند لحظات الاختبار الحقيقة تتيقن من خداع تلك الفرضية، وهو السؤال الذي أجابه البطل بامتياز في بداية الأحداث عندما سأله الطالب "كيف يتحول الإنسان إلى بقرة؟"، فكان جوابه "بالتدريج"، وعجز هو عن إدراك هذا التحول الذاتي في النهاية التي حدثت له مع الوقت. حيث إن عماد يمثل طبقة متوسطة الثروة وفي نفس الوقت قد حازت على تعليم جيدة وهو في نفس الوقت يمثل التناقضات التي تعتري هذه الطبقة من بعد التطور الرهيب في الحياة المعاصرة.

ويحاول فرهادي أن يُظهر الفجوات العميقة في نفوس الطبقة المتوسطة وأن يتحايل على الجمهور من خلال إجبارهم على إطلاق أحكام استباقية، وفي بعض الأحيان يسمح للشخصيات بأن تُعبر عن معتقداتها وثقافتها الشخصية بحيث إنها في بعض الأحيان تكون مضللة للمشاهد. ويتجلى هذا التحليل في شخصيات جيران عماد ورعنا بالرغم من ظهورهم القليل على مدار الفيلم ولكنهم يشكلون أفضل نموذج للعائلات من الطبقة المتوسطة ومن خلال حركات الكاميرا البسيطة غير المتكلفة تزيد من اقتراب المشاهد منهم ويصبغهم بشخصيات هو يعرفها ويتعاطف ويتماهي معها. وينتقد أيضاً الفجوة الثقافية والاجتماعية في المجتمع، ومع ذلك فإنه يعطي الجمهور مكان الحكم منذ بداية الفيلم، وباستخدام **الديكوباج**[1] **والتأطير الفيلمي**[2] وحتى حركات الممثلين حتى نهاية الفيلم، فإنه يحافظ أيضاً على تطلعات الجمهور ويبقى على أحكامه. و فرهادي ومن خلال الديكوباج الذي يستخدمه (حوارات الممثلين التي توجه نحو عدسة الكاميرا وهو نفس مكان حضور الجمهور)

1 .Decoupage
2. Framing

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

والكاميرا التي تحمل باليد يخلق هذا التأثير، فإن الجمهور ومن خلال ذلك ينتبهون إلى وجود الكاميرا ومن ذلك تحدث التباعدية البريختية، لكن وفي نفس الوقت يكون بقمة التوفيق بإيجاد التماهي في ما بين الجمهور وشخوص الفيلم. في مجمله هذا يحدث مع شخصية الرجل العجوز الذي غالباً ما يقوم بذلك وهو منذ بداية ظهوره بالفيلم لنهايته،حيث يتماهى معه الجمهور معه من خلال تعرضه لأزمة قلبية كادت أن تنهي حياته، وحيث كانت كل اللقطات التي تظهر زوجته وابنته حيث كانت الكاميرا محمولة باليد ومن خلال حركت الكاميرا المضطربة هذه، ومن خلال الحب الشديد والتعالق الكبير الذي تظهره زوجته وابنته، يحقق فرهادي هدفه من خلال خلق التماهي مع شخصية الرجل العجوز التي ارتكبت الخطأ الرئيس في الفيلم والتي يقوم مجمل الفيلم عليها. ومن أهم المشاهد في الفيلم هو مشهد لعبة تبدل الأدوار بين الضحية والمذنب التى جرت فى نهاية الفيلم، فالزوجة هى الضحية التى يعتقد زوجها أنها قد اغتصبت، والرجل المسن هو المذنب، لكنه سرعان ما يتحول إلى ضحية تتعاطف معه الزوجة نفسها عندما يوشك على الموت، بينما يتحول الزوج إلى مذنب. وأصبح هذا المشهد مكانا للصراعات الخارجية والداخلية للشخصيات واتخاذ قراراتها وظهور جانب إصدار الأحكام لدى المشاهد، ويكون الجمهور طوال هذا الفيلم جمهوراً نشطاً وفعالا وإيجابيا يحكم كل لحظة بالفيلم.

أغلب المشاهد في هذا الفيلم تكون فيها الكاميرا متحركة ولا تثبت ولا تتيح للمشاهد أي لحظة للراحة، وحيث إن أي لحظة يمكن أن تأخذ الكاميرا مكاناً للشخصية التي تماهى معها المشاهد وتزيد هذه الطريقة بالتصوير من الإحساس العاطفي بين المشاهد وشخصيات الفيلم (Rugo, 2018:14) وباستخدام الكاميرا المحمولة باليد في قصة ميلودرما اجتماعية وواقعة جداً فإن هذا يُعدُّ وسيلة جديدة وحديثة من التباعدية في السينما في الوقت الراهن، ومع ذلك، فإن فرهادي يستخدم مثل هذه الطريقة في أغلب المشاهد وتتحرك الكاميرا مع الشخصية بحيث يقلُّ الأحساس بوجود الكاميرا التي ترى كل شيء، وجراء ذلك يقل انتباه المشاهد للكاميرا من هذا النوع من اللقطات. (Alnori, 2018:40)

وبصرف النظر عن الإطارات العديدة الموجودة في الفيلم والتي تشير إلى الحدود الشخصية والاجتماعية للشخصيات، يوجد هناك وفرة وإفراط بوجود العديد من النوافذ في الفضاء المنزلي وهذه النوافذ تلعب دور إيجاد انهيار علاقات الصداقة والعائلة وحتى بشكل أكبر انهيار العلاقات الاجتماعية الصحيّة ويأتي ذلك من خلال خلق إطار مزدوج أو إطار داخل إطار ففيها تظهر مفاهيم الحكم والقضاء وهو من أهم المفاهيم التي تسيطر على مجمل أعمال فرهادي السابقة. (Sehat, 2018:116)

ويتم تقييم البشر من خلال الإطارات التي يحددها المجتمع بالنسبة لهم. ومثالاً على ذلك المشهد حينما أتى بابك يعاتب عماد على الألفاظ المسيئة التي تحدث بها عماد أثناء العرض المسرحي وعلى الملأ العام حيث يحدث هذا المشهد كله داخل إطارين يقسمان الشخصيتين إلى قسمين متنافرين وفي أكثر لحاظات الفيلم قوة من حيث الإيحاء من خلال **التكوين البصري**[1] الخاص والمبتكر للمشهد.

1. Composition

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

في فيلم البائع، يحدث هذا التماهي بشكل مختلف عن التماهي الذي حدث في فيلم انفصال نادر عن سيمين،حيث إن المشاهد في نفس الوقت والحالة ومن خلال التماهي مع شخصيات الفيلم يحس بتقليد أفعال شخصيات الفيلم، وأيضاً يحتفظ بقوة التفكير والتحليل والتعقل. (Alnor,.2018:41). «وفي أي حالةٍ حيث يسود مفهوم التماهي عند الكاتب المسرحي على المفاهيم الأخرى، حينها تتجلى روح التراجيديا وتصبح ظاهرة للعلن.» (قادرى،١٣٧٠: ٢٢٢). وهنا إذاً، تحول الكاتب المسرحي إلى كاتب سيناريو سينمائي مثل أصغر فرهادي، سوف تتشكل تراجيديا بشكل خاص ومغاير عن سواها وسوف تتجاوز المفهوم الكلاسيكي للتراجيديا. فرهادي أيضاً يترك الخيار للمشاهد لكي يقرر نوع النهاية التي يرغب بها ويسوق المشاهد إلى أن يصبح قاضياً ويطلق الأحكام، وعند النهاية يخرج الجمهور من الصالة حيث يكون همهم الوحيد هو ماذا سوف تقوم به رعنا أو ماذا سوف يحدث للرجل المغتَصِب، وعماد ماذا حل به؟

٥_٢. فرهادي وخلقه لجمهور مختلف في فيلم البائع

إن السينما وخاصة الدراما الحديثة هي التي أصبحت تعالج مشاكل الإنسان العادي باعتبار أنه القوة المكونة للمجتمع الذي نعيش فيه وذلك لأن التطور الإنساني حتّم أن تصبح السينما هي الوسيلة المعبّرة عن الواقع الاجتماعي المعاصر. أي أن تجربة المشاهدة والتحليل ستظل تجربة شديدة الذاتية، يتلقاها كل فرد بطريقته الخاصة، ربما تعدّ هذه أحد أهم مميزات الفن، أنه يمنحنا إمكانية نسج فهمنا الخاص حول ما نتلقّاه، فالأعمال الفنية ليست الطريقة الوحيدة التي يمكن أن يخلق بها الإنسان أعمالا إبداعية. (Fister, 2008:46) وكما قال "أرثر ميللر" لن يستطيع أحد كتابة نص أو مسرحية بارعة ما لم يكن هو نفسه قادرا على تغيير وجهة نظره كل لحظة يكتب فيها سطراً منها. إن العملية عبارة عن تغيير مستمر للتقمص الوجداني. (يونج، ٢٠١٥م: ١٥٨) ومادام الأمر كذلك بالنسبة لكاتب المسرحية أو النص الأدبي، فإنه يمكن أن يكون كذلك بالنسبة للجمهور. وهنا تكمن عبقرية أصغر فرهادي فهو ومن خلال كل مشهد يستطيع أن ينقل نفسه من جهة إلى آخرى حيث يغير من تماهي واندماج الجمهور مع شخصيات فيلم البائع.

مع كل مشهد في فيلم البائع تكتشف الجديد، وتتكون لدى الجمهور شحنة انفعالية في اتجاه ما، مع تكرار الأمر، تتراكم الشحنات سلبا وإيجابا، يمينا ويسارا، حتى تصل في نهاية الفيلم لحالة من التصالح مع طرفي الصدام، تصالح تعجز فيه عن اتهام أحد بالخطأ، لأن كل فرد من الجمهور يعرف بالضرورة أن شخص غيره يمكن بأن يكون هو صاحب هذه المشكلة، وأنه لا يعرف عنه كل شيء، وإنه بالتأكيد يمتلك دوافعَ، مثلما يمتلك خصمه دوافعه. حالة من التسامي تخلقها الديناميكية الدرامية، وتجعل من الفيلم موقفا إنسانيا معلنا بوضوح عنوانه: لا توجد مواقف واضحة إن تحقق هذه الحالة في فيلم البائع، احتاج من فرهادي اختيار أدواته بوضوح، وأولها بالطبع السيناريو المبهر الذي يمكن اعتباره هنا أساس كل شيء. يليه في الأهمية التعامل شديد الوعي مع الممثلين، فعندما ترغب في سرد حكاية بما هذا الحراك المستمر في موقف المشاهد من الشخصيات، والمماثل بالمناسبة لموقف العالم من نفس الشخصيات، فعليك أن تختار الممثل القادر على نقل هذا للجمهور. ممثل يمكنه أن يعبر في

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

اللحظة الواحدة عن إشكالية (ما تعرفه الشخصية ويعرفه المشاهد/ما تعرفه الشخصية ولا يعرفه المشاهد/ما لا تعرفه الشخصية ولا يعرفه المشاهد)، أما الخيار الرابع وهو ما لا تعرفه الشخصية ويعرفه المشاهد، فهو خيار يكاد يكون غائبا عن الأفلام التي اختار صانعها أن ينأى بنفسه عن ألاعيب الإثارة الرخيصة، وأن يجعل الجمهور يخوض المغامرة مع الشخصيات وليس ضدها، فدور الجمهور أن يكتشف معهم لنكتشفهم، لا أن يعرف الجمهور قبلهم فيحكم عليهم.

إن تماهي المشاهد في أفلام فرهادي جاء كنتاج للقوة الدرامية والشخوص الدرامية التي تتواجد في أفلامه حيث تأتي هذه الشخوص لدعم الخط الدرامي للفيلم ولا ينكر أحد على فرهادي استخدامه للغة سينمائية خاصة به، حيث يشارك معه الجمهور، ليقدم كل شخص استنتاجاته الشخصية وتحليلاته للموقف كما لو أنه هو نفسه يعيش هذه التجربة الانسانية وأنه يمر بجميع مراحلها من توترات كطرف فاعل في الاحداث بالفعل، وليس فقط كمشاهد منفعل ولا يقدم أي ردة فعل أو اقتراح ويبقى على مسافة واحدة من جميع شخصيات الفيلم. (Alnori, 2018:41) من مشهد عندما يقبض عماد على الرجل إلى أخر مشهد في الفيلم، ومن موقف لموقف، ينحاز المشاهد تارة لعماد الذي فقد سيطرته على أعصابه عندما وجد أن من حاول اغتصاب زوجته هو رجل عجوز ويملك عائلة ولكنه يلهث خلف شهوته، ثم يميل الجمهور ليتعاطف مع الرجل العجوز الذي يقع فريسة لضعفه وشهوته فينزلق في محاولة للاعتداء على رعنا، ثم تعود لصف عماد مجددا مع معلومة جديدة، وعماد الذي يضع كل شيء على المحك، قيمه ومبادئه الإنسانية، وعلاقته بزوجته رعنا وزواجهما، كل ذلك في سبيل انتقامه من العجوز المتهم بمحاولة الاعتداء هذه.

ومن هنا يمكننا القول بأن فرهادي دائما تبدأافلامه بعدم الرغبة في توضيح كافة التفاصيل للجمهور وهذا يجعل الفيلم ينتمي إلى الجمهور مثلما ينتمي إلى المخرج في حدّ ذاته، حيث يمكننا القول إن فرهادي انتهج هذا الأسلوب في معظم أفلامه وقد وصل إلى أكثرها إبداعاً في فيلم البائع، حيث تزايدت الثقة في ما بينه وبين الجمهور ونتج عن ذلك مدى كبير من التعقيد والتفاصيل وتشابك القصة وتقسيمها إلى مستويات متعددة يستقبلها المشاهد كل حسب رؤيته، وخلفيته الثقافية والاجتماعية، بجانب تجاربه الحياتيه. (Croll,2017:4) بالطبع ومن هنا نتج تماهي المشاهد مع فيلم البائع وحافظ على المسافة بينه وبين الشخوص في هذا الفيلم، وخلق فرهادي لجمهور مثقف وواع لتفاصيل أفلامه ويقوم بإصدار أحكام تخص شخوص هذه الأفلام وفي بعض الأحيان يتماهى معها وفي بعض الأحيان يقوم بالرثاء على حالها ويبقى على مسافة بينه وبينها. حيث إن الأداة المهمة لتحرير عقل المشاهد، هي السيطرة على الجو العام، مثل عدم التقيد بزمن وبناء محدد للمشهد، فهناك مشاهد تدور في زمنها الواقعي، وأخرى مختزلة تعرض المعلومة وحسب، المعيار الوحيد هو نقل الجو العام المناسب لهذه اللحظة من الحكاية، عنيفا كان أو هادئا، مضطربا كان أو مشبعا. وهنا يجدر بنا الإشارة إلى أن القدرة على التلقي والتذوق الفني هو نوع من الإبداع أيضا، لذلك يرفض "أصغر فرهادي" أن تكون لأعماله معنى واحد ثابت ويرفض أن تكون هناك قراءة نهائية للفيلم، فالسينما عنده ليست إلا حوارا بين مبدع الفيلم وجمهوره، فهو لا يحقق أفلامه للاستهلاك بالمعنى السلبي المعتاد، لكنه يحرض جمهوره على التفاعل والتفكير والمساءلة وأن يصبح مشاركا بفاعلية في الفعل الإبداعي، فالمتفرج يأخذ من الفيلم بقدر ما يمنحه من وعي وشعور وعاطفة. (Rugo, 2017:2) حيث لم يعد الجمهور اليوم يشاهد الفيلم بسلبية. أنه يريد هامشاً

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

حراً يستطيع ملأه بتأويلاته وتفسيراته ووجهة نظره الخاصة حول شخوص الفيلم. يقول فرهادي "لا يهمني كمخرج بأن أكون بوقاً لرسالة خطابية زائفة، أو أن أجبر مشاهدي أفلامي على قبول تفسيري الشخصي للأمور. حيث إنني أحكي عن عمد نصف الحكاية و أترك النصف الآخر ينشأ في رأس المشاهد. (Farhadi, 2016:1) وهنا تجدر الإشارة إلى أن فرهادي في فيلم البائع يعطي من بداية الفيلم بعض المعلومات ومع مرور دقائق الفيلم يكثف هذه التفاصيل وقبل النهاية يقوم بإعطاء كل المعلومات للمشاهد ويترك لهم حرية اتخاذ القرار والحكم بأنفسهم. حيث تبدأ القصة بداية عادية وواقعة، غير أنها بالتدريج تكتسي ملامح تراجيدية، وفي تلك الأثناء يفقد أبطال الفيلم براءتهم ونزاهتم. ويقع الواحد منهم تلو الآخر في فخ شبكة الظنون والادعاءات.

إن السمة المعاصرة للفيلم والتي يهتم فرهادي بإبرازها تنعكس على الإخراج الفذ والحديث، ويمتنع الفيلم بشكل راديكالي عن تزويد المشاهد بمعلومات تزيد عما يعرفه أبطال الفيلم في تلك اللحظة. وفي النهاية لا يتم الكشف عن حقيقة ما حدث. و بذلك يجب على المشاهد أن يملأ بنفسه ذلك الفراغ ومن هنا يبقى المشاهد متعلقاً بالفيلم حتى بعد نهايته وخروجه من السينما. (Rugo,2017:2)

أن السمة الرئيسة للأفلام في عصر الحداثة وما بعد الحداثة تتركز حول النهاية المفتوحة أو كما توصف بالنهاية ذات الأوجهة المتنوعة والمتفرعة فلكل مشاهده، الحق والحرية باتخاذ القرار بأي اتجاه سوف تتحرك القصة ومن الذي سوف يكون النهاية للفيلم. (Heise,2007:293) وفي فيلم البائع يختبر الجمهور لذّة التماهي مع شخوص الفيلم، لأنه وبعد انتهاء الفيلم يستطيع الجمهور تقرير أحداث الفيلم بعد ذلك، ويقرر ماذا سوف يحلُّ بتلك الشخصيات حسب مدى تعاطفه وتماهيه معها. وبالطبع ومع الذكاء الكبير الذي يمتلكه فرهادي؛ ينهي الدراما في الفيلم بأقل عدد ممكن من الخيارات التي يبقيها متاحة للجمهور، وبالتالي يبقى فكر وآراء فرهادي هي التي بموجبها يتم تشكيل عقلية الجمهور ويزج به إلى طرق حل معينة، وفرهادي هو الذي ساق الجمهور إليها، ولكن الجمهور نفسه وبلا وعي لذلك ينساق إلى تلك الحلول.

إن خلق شخصيات، معقدة ورمادية من الممثلين حيث إن أداء الممثلين في أعمال فرهادي هو مثال متطور ومنقح للتمثيل العصري والممثلين العصريين أصحاب الرؤية الحديثة للسينما وغير الكلاسيكية، لأن المشاهد في أفلام فرهادي هو وفي نفس الوقت يقوم بالتماهي مع شخصيات الفيلم وأيضاً يبقى محافظ على التباعدية بينه وبين الفيلم. (Rugo,2018: 7) فإن فرهادي، في فيلمه **"البائع"** ومع تواجده يوجد فجوة بين تصديق الجمهور للأحداث، ولكن بأخذه تمثيلاً في منتهى الواقعية من الممثلين، حيث إن هذه التباعدية تنكسر ولا تستمر ويعطي فيلمه وجهة نظر توحي كأنه يشاهد حادثة يرويها له أحد أصدقائه بغرابة وعفوية قل نظيرها. أو أنها قصة كان يتناقلها الجيران فيما بينهم. والتقنية الموحدة التي يستخدمها فرهادي هي تملك نفس الحدود بين المصداقية التي تجتمع مع التماهي وتتسق في ما بينها وتترك الحكم فقط للعقل، وهو نفس الأسلوب الذي يبدو أن آراء ونظريات بريخت تتمحور حوله وتسعى جاهدة لإثباته.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

٦. النتيجة

إن التأثير على الجمهور أو بمعنى أعم وأشمل التأثير، هو هدف كل رسالة ترسل من المرسل إلى المتلقى أو نشوء أي نوع من التواصل. وفي السينما فإن هذا المفهوم هو أكثر وضوحاً. لذلك كل صانع أفلام وخلال مرحلة تصميمه للفيلم سواء كان ذلك بوعي أو دون وعي، فإن الجمهور يكون هو أحد أهم الأشياء التي يفكر بهم، ومع الأخذ بعين الاعتبار عقائد وأفكار ذلك الجمهور لكي يختار موضوع الفيلم وطريقة طرحها السينمائية وأيضاً تعاطيه هو نفسه مع تلك القضية أو الموضوع، ولذلك فإن الجمهور في علاقته وتعاطيه مع السينما يكون التأثير متقابل حيث يؤثر هو بالسينما والسينما أيضاً تأثر به وتشكل له عقائده وأفكاره.

كما أن فيلم البائع قد أعاد صياغة التفاصيل العادية والمبتذلة في حياتنا ويحثنا على إلقاء نظرة جديدة عليها. حيث يقع المشاهد بخياله ومشاعره أسيراً للتجربة الجديدة التي يمنحها إياه فيلم البائع، فلا يعود بعد هذه التجربة كما كان قبلها، عند هذه اللحظة تحدث معظم التأثيرات السلوكية والمعرفية لدى الناس، تحدث خارج نطاق وعيهم المباشر، إنهم يعرفون جيدا أن ما شاهدوه مجرد قصة خيالية لكن مشاعرهم تظل تعزف موسيقى الحكاية التي عاشوها. ويبدو أن فرهادي مثل بريخت يستخدم نفس الأساليب غير المباشرة، للوصول إلى المشاهد الأيجابي ويجبر الجمهور على التفكير والتماهي مع أبطال فيلم البائع، وذلك من خلال وسائل وطرق غير مباشرة. ولكن بطبيعة الحال، فإن أسلوب فرهادي قد تطور ووصل إلى مرحلة كبيرة من الابداع والعمق من حيث خلق مشاهد يتماهى مع شخوص فيلمه وفي نفس، حافظ على هذه التباعدية التي هي من نوع خاص وحديث من التباعدية وذلك من خلال حركات الكاميرا والديكوباج الذي يعتمد بشكل كبير على عدسات قريبة لعين الإنسان وحركة الكاميرا الانسيابية الهادئة، وحديث الشخصيات للكاميرا مباشرة والسرد الروائي المبسط وغير المتكلف، وخلق شخصيات رمادية قابلة للتصديق وأهم مثال عليها شخصية عماد الذي هو يمثل التناقض بالمجتمع.

السينما هي لذة فنية ومتعة جمالية ونشاط إنساني هادف حيث تكون الغاية منه هي التغيير والتأثير كما تهدف كذلك إلى إنتاج موضوعات نافعة تثير متعة التأمل للمشاهد وتبعث إحساسا باللذة بحيث يولد لنا الاستمتاع وفي نفس الوقت تسعى إلى تحقيق المعادلة الصعبة من حيث إن فيلم البائع قد حققها بنسبة كبيرة حيث أمن المتعة و للمتلقي.بقي المشاهد يتماهي وأيضاً حافظ على مسافة بينه وبين القصة التي تحكى له . حيث إن فرهادي في سرد أفلامه وبسبب الطريقة الخاصة والشخصية التي يتبعها لكي يبني السرد الروائي، فإنه يجبر المشاهد في أي لحظة على الحكم وصنع القرار بشأن الخيارات والإجراءات التي تتخذها شخصيات الفيلم أمامه، وأيضاً ومن خلال خلق التماهي مع شخصيات الفيلم؛ فإنه يعطي الجمهور وجهة نظر منحازة لإحدى الشخصيات وفي نفس الوقت ومن خلال وضع الجمهور في مكان القاضي وصاحب القرار يبقى الجمهور على تباعدية بينه وبين موضوع الفيلم وهنا يبقي المشاهد في حيرة من أمره ويجبره على التفكير في شخوص الفيلم من خلال تماهيه معهم وفي نفس الوقت حافظ على التباعدية يستمر بالتفكير والنقد حتى بعد خروجه من السينما.

كل ما سبق يجعل من أصغر فرهادي نموذجاً لصانع سينما العصر الحديث، السينما الدؤوبة في بحثها عن صيغ ومعادلات

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

سردية جديدة، تتخلص من إرهاق الموروث الذي أخذ يفقد بريقه مع مرور السنوات وتراكم التجارب، وتطرح الإنسان كموضوع أساسي للفيلم السينمائي. وما السينما إلا تعبير عن الإنسان بتركيبه وتناقضه.

المصادر والمراجع :

١.ايگلتون، تري (١٣٨٣ش). **ماركسيسم و نقد ادبى**، ترجمه: اكبر معصوم بيگى. طهران.

٢.أوين، فردريك (١٩٨٣م). **برتولت بريخت، حياته، فنه، عصره**. ترجمة ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت.

٣.إبراهيم، حماده (١٩٩٤م). **فن الشعر**، أرسطو، نشر مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.

٤.إبراهيم، محمد حمدي (١٩٩٤م) **نظرية الدراما الإغريقية**، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر_ لونجمان، القاهرة .

٥.الكساندر، ويكتوريا (١٣٩٠ش) **جامعه شناسى هنرها**، برگردان اعظم راودراد، موسسه تأليف ترجمه ونشر آثار هنرى (متن)، طهران.

٦.إلياس، ماري، حنان -- قصاب حسن (٢٠٠٩م) **المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح و فنون العرض**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

٧.إيجلتون، -- تيري (١٩٨٦م)، **الماركسية والنقد الأدبي**، ترجمة، جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر،الدار البيضاء.

٨.برشت، برتولت (١٣٧٨ش) **دربارة تئاتر**، ترجمه: فرامرز بهزاد. نشر: خوارزمي، طهران.

٩.برلاو، روت. (١٣٧٧ش). **از برشت مي‌گويم ("لابى – تو"ى برشت)**. ترجمه: مهشيد ميرمعزي، نشر آبانگاه، طهران.

١٠.بريخت، برتولت (٢٠٠٦م) نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، نشر **عالم المعرفة**. بيروت.

١١.ـــــــــــ (١٩٨٨م). «شعبية الأدب وواقعيته»، ترجمة، د. رضوان عاشور، مجلة **عيون المقالات**، العدد ١١، القاهرة.

١٢.ـــــــــــ (٢٠٠٩م). **منطق بريخت في المسرح**.منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق.

١٣.بليخانوف، جورج (١٩٧٧م). **الفن والتصور المادي للتاريخ**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.

١٤.بنتلي، ايريك (٢٠٠٦م). **نظرية المسرح الحديث**، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، نشر دار الشؤون الثقافية العامة أفاق عربية، بغداد.

١٥.بنجامان، فالتر (١٩٧٤م). **بريخت**، ترجمة أميرة الزين، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٦.بنيت، سوزان (١٩٩٩م). **جمهور المسرح**، ترجمة سامح فكري، منشورات مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي، القاهرة.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

١٧.بورديو، بيير (٢٠١٢م). **مسائل في علم الاجتماع**. ترجمة هناء صبحي، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، الامارت العربية المتحدة.

١٨.حدادی، محمدحسین (١٣٨٧ش). «زندگی گالیله، تئاتر روایی برشت در خدمت اهداف انسان»، نشریه **پژوهش ادبیات معاصر جهان**. ش٤٣: ص ٥٧-٧٠، طهران.

١٩.حری، ابو الفضل (١٣٨٤ش). «روایت»، فصل مشترک ادبیات و سینما، **مجموعه مقالات از ادبیات وسینما**، بنیاد سینمایی فارابی، طهران.

٢٠.دراج، فیصل (١٩٧٥ش). **نقد الأيديولوجيا الأخلاقية في مسرح بريخت**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق.

٢١.ديك، برنارد (٢٠١٣م). **تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحي**، نشر المؤسسة العامة للسينما في سوريا، دمشق.

٢٢.رامین، علی (١٣٨٧ش). **مبانی جامعه شناسی هنر**، نشرنی، طهران.

٢٣.راود راد، اعظم (١٣٩١ش). جامعه **شناسی سینما و سینمای ایران**. نشر دانشگاه طهران، طهران.

٢٤.رضوانی، سعیده (١٣٩٠ش). «جدائی نادر از سیمین یا جدائی انسان از اخلاق؟». **مجله گزارش**. ش ٢٢٦: ص٦٤-٦٥، طهران.

٢٥.الرقي، سعيد (٢٠١٢م). **البناء الفني في المسرح المعاصر**. نشر دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية.

٢٦.رین کوب، عبدالحسین (١٣٨٢ش). **ارسطو و فن شعر**. (چاپ چهارم)، نشر امیرکبیر، طهران.

٢٧.سخسوخ، أحمد (٢٠٠٦م). **برتولت بريخت، تخطيط لنظرته الجمالية**، مجلة المسرح والسينما، القاهرة.

٢٨.سلدن، رامان (١٩٩٩م). **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، نشر دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،

٢٩.سلدن، رامان، پیتر ویدوسون (١٣٧٢ش). **راهنماي نظريه ادبى معاصر**. ترجمه: عباس مخبر، نشر طرح نو، طهران.

٣٠.صنعت‌جو، حمید (١٣٩١) **شباهتها و همانندیهای جامعه‌شناسی و سینما**.نشر عمیدی، تبریز.

٣١.علوش، سعيد (١٩٨٤م). **المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء،

٣٢.العماري، لميس (٢٠٠٤م) **المفاهيم الأساسية لمسرح بريخت**. دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق.

٣٣.عوض، محمد (٢٠١٩م) **أسطورة الذوق العام في السينما المصرية**، عبر الرابط التالي
https://midan.aljazeera.net/art/cinema/2019/11/7

٣٤.فرقاني، جازية (٢٠١٦م) **تجليات التغريب في المسرح و على الممثلين**، نشر نشريات جامعة وهران، وهران الجزائر.

٣٥.قادری، بهزاد (١٣٧٠ش) «شفقت و ترس و معضل کاتارسیس»، انتشارات **فصلنامه تئاتر**، نمایش. ش ١٣: ص

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

٢٢٢، طهران.

٣٦.كاظم خواه، زينب (٢٠١٨م). اصغر فرهادي في مقابلة شخصية مع زينب كاظم خواه وهي تحت العنوان الإلكتروني التالي https://cinemacinema.ir/?p=26828

٣٧.كازنو، ژان (١٣٧٠ش) **جامعه‌شناسی وسایل ارتباط جمعی**. ترجمه: باقر ساروخانی و منوچهر محسنی.نشر اطلاعات طهران.

٣٨.گلدمن، لوسین (١٣٩٠م). **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**. ترجمه: محمدجعفر پوینده. نشر نقش جهان، طهران.

٣٩.گیدنز، آنتونی و کارن بردسال (١٣٨٩ش) **جامعه‌شناسی**. ترجمه: حسن چاوشیان. (چاپ هفتم) نشر نی، طهران.

٤٠.مندور، محمد (٢٠١٤م) **في المسرح العالمي**. نشر دار نهضة مصر، القاهرة.

٤١.النصير، ياسين (٢٠١٠م) **أسئلة في المسرح**، نشر دار نينوى للنشر والتوزيع. دمشق.

٤٢.النضير، إلياس (٢٠١٠م) **أسئلة الحداثة في المسرح**. نشر دار نينوى للنشر و التوزيع. دمشق.

٤٣.وات، إليزابيت(٢٠٠٥م). **بريخت ما بعد الحداثة**. ترجمة محمد مصيلحي، المجلس الأعلى للأثار، القاهرة.

٤٤.هيوارد، سوزان (١٣٨٦ش) **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ترجمه فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، چاپ دوم، طهران.

٤٥.يوسف، مهدي عقيل (٢٠١٠م). **أسس نظريات فن التمثيل**. نشر دار الكتاب الجديدة المتحدة. القاهرة.

٤٦.يونج، سكيب دان (٢٠١٥). **السينما وعلم النفس**. ترجمة سامح سمير فرج، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.

مراجع انجليزية :

47.Abedinifard, Mostafa (2018) "Asghar Farhadi's Nuanced Feminism: Gender and Marriage in Farhadi's Films from Dancing in the Dust to A Separation," forthcoming in Asian Cinema. Cineaction.

48.Brecht, Bertolt. (1936). "Das epische Theater". In: Brecht, B. Schriften zum Theater. Bd. 3. Frankfurt/Main.

49.Farjami, Mahmud (2017) Iranian Political Satirists: Experience and Motivation in the Contemporary Era. Topics in Humour Research 5. Amsterdam: John Benjamin's.

50.Sehat, Ma'soome, Hossein Jahantigh (2018) Law of the Director: Questioning the Unquestioned in Asghar Farhadi's Movies the Beautiful City, Fireworks Wednesday and The Salesman. Advances in Language and Literary Studies, vol 9, no 3, p 111-116.

51.Alnori. Mahmoud (2018) Sociological look at the dialogue A Separation film directed by Asghar Farhadi. The cinematic journal.28-43.

52.Sheibani, Khatereh (2011) the Poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

and Film after the Revolution, I B Tauris, London.
53.Stam, Robert. (2000). *Film Theory an Introduction.* Blackwell: Malden.
54.Thompson, John B. (1995). *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media.* Combridge: Polity.
55.Wrightsman, L.S. (1998) Social Psychology. Monterey, CA: Brooks Cole.
56. Heise, rula. (2007) Postmodernism in cinema. Cambridge: Cambridge university press.
57.Moruzzi, Norma Claire (2015) "Through the Looking Glass: Reflexive Cinema and Society in Post- Revolution Iran". From Iranian Cinema in a Global Context: Policy, Politics, and Form by Peter Decherney, Blake Atwood. Routledge. p. 112-142.
58.Naficy, Hamid (2014) A Social History of Iranian Cinema. Volume 3,Duke University Press, Durham, NC, p 231.
59.Bentley, Eric (2006) The Modern Theater Theory, translated by Youssef Abdel-Messih Tharwat, Publication of the General Cultural Affairs House Arab horizons, Baghdad.

المواقع الالكترونية:

-الموقع الألكتروني للشركة المنتجة للفيلم

60.http://international.memento-films.com/

-الموقع الألكتروني للشركة التوزيع لفيلم البائع

61.http://cohenmedia.net/films/the-salesman

-موقع البيانات العالمي للأفلام

62.https://pro.imdb.com/title/tt5186714?rf=cons_tt_bo_tt&ref_=cons_tt_bo_tt

References

[1] Al-Ammari Lames (2004). *The Basic concepts of Brecht Theater*. Damascus: Canaan House for Studies and Publishing.
[2] Alexander, Victoria, (2011). *Sociology of A*rts, Translated by Azam Radoodrad, Tehran: Institute for Translation and Publishing.
[3] Al-Nadeer, Elias (2010). *Questions of Modernity in the Theater*. Nineveh Publishing and Distribution House.
[4] Al-Nusair, Yassin (2010). *Questions on the Theater*, Damascus: Nineveh Publishing and Distribution House.
[5] Al-Raqi, Saied (2012). *Artistic Construction in Contemporary Theater.* Alexandria: Dar Al-Maarefa Al-Jamie Publisher.
[6] Awad, Mohamed (2019). 'Myth of Public Taste in Egyptian cinema':

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

https://midan.aljazeera.net/art/cinema/2019/11/7
[7] Benjamin, Walter (1974). *Brecht*, translated by Amira El-Zein, Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing,.
[8] Bentley, Eric (2006). *The Modern Theater Theory*, translated by Youssef Abdel-Messih Tharwat, Baghdad: Publication of the General Cultural Affairs House Arab Horizons.
[9] Bordeaux, Pierre (2012). *Issues in Sociology*. Translated by Hana Subhi, The United Arab Emirates: Abu Dhabi Tourism and Culture Authority.
[10] Brecht, Bertolt (1988). 'Popularity and Realism of Literature', translation, d. Radwan Ashour, *Oyoun El Essar Magazine*, Issue 11, Cairo.
[11] Brecht, Bertolt (1999). *On Theater*, Translated by: Faramarz Behzad, Tehran: Kharazmi.
[12] Brecht, Bertolt (2006). *Epic Theater Theory*, translated by Jamil Nasif Al-Tikriti, Beirut: The World of Knowledge.
[13] Brecht, Bertolt (2009). *Brecht's Logic in the Theater*, Damascus: Publications of the Syrian General Book Board.
[14] Brecht, Bertolt (2013). *Little Organics*. Translated by Farouk Abdul Qadir, Beirut: Hala Publication and Distribution.
[15] Brlau, Ruth. (1377). *I say Brecht* (Brecht's "Lay - You"). Translated by: Mahshid Mirmezi, Tehran: Abangah Publication.
[16] Built, Susan (1999). *Theater Audiences*, translated by Sameh Fikry, Publications of the 6th Cairo International Festival for Experimental Theater, Cairo.
[17] Casino, Jean (1991). *Sociology of Mass Media*. Translated by: Bagher Sarokhani and Manouchehr Mohseni.
[18] Dick, Bernard (2013). *Anatomy of Films*, translated by Muhammad Munir Al-Asbahi, Damascus: Publication of the General Film Foundation in Syria.
[19] Eagleton, Terry (1383). *Marxism and Literary Criticism*. Translated by Akbar Massom Beigi, Tehran.
[20] Eagleton, Terry (1986). *Marxism and Literary Criticism*, translation, Jabber Asfour, Casablanca: Dar Qurtoba for Printing and Publishing.
[21] Elias Marie, Hanna Kassab Hassan (2009). T*heatrical Lexicon, Theater Concepts and Terminology, and Performing Arts*. Beirut: Lebanon Library.
[22] Ewen, Frederic (1983). *Bertolt Brecht: His life, His art, His time*. Translated by Ibrahim Alares. Beirut: Ibn Khaldun.
[23] Fergani, Jazia (2016). *Manifestations of Westernization in Theater and Actors*, Algeria: Publication of University of Oran.
[24] Ghaderi, Behzad (1991). "Compassion, Fear and the Dilemma of Catharsis", *Theater Quarterly Publications*, play. 6: P, Tehran.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

[25] Giddens, Anthony, and Karen Bardal (2010). *Sociology*. Translation: Hassan Chavoshian. (Seventh Edition), Tehran: Ney Publication.
[26] Goldman, Lucien (2011). *An Introduction to the Sociology of Literature*. Translation: Mohammad Jafar Pouyandeh. Tehran: Naghsh Jahan Publication.
[27] Haddadi, Mohammad Hussein. (1387). "Galileo's Life, Brecht's Narrative Theater in Service to Human Purposes", *Contemporary World Literature Research Journal*. 43: Pp. 57-70, Tehran.
[28] Hari, Abu al-Fazl (2005). *Narration, The Joint Chapter of Literature and Cinema, Proceedings of the Literature of Cinema*, Tehran: Farabi Cinema Foundation.
[29] Hayward, Susan (2007). *Key Concepts in Cinema Studies*, Translated by Fatah Mohammadi, Second Edition, Tehran: Third Millennium Publishing.
[30] Ibrahim, Hamada (1994). *The Art of Poetry for Aristotle*. Cairo: The Anglo-Egyptian Publishing House.
[31] Ibrahim, Mohammed Hamde (1994). *Greek Drama Theory*. Cairo: Longman.
[32] Kazem Khawa, Zainab (2018). 'Asghar Farhadi, in a personal interview with Zainab, Kazem Khawa', https://cinemacinema.ir/?p=26828
[33] Mandour, Mohamed (2014). *On the World Stage*. Cairo: Nahdet Publishing.
[34] Peter Widson (1993). *Handbook of Contemporary Literary Theory*. Translated by: Abbas Mokhbar, Tehran: New Design Publishing.
[35] Plekhanov, George (1977). *Art and the Materialistic Perception of History*, translated by George Tarabishi, Beirut: Dar Al-Tale'ah.
[36] Razvani, Saied (2011). "The Rare Separation of Simin or the Separation of Man from Ethics?". *Report Magazine*. 226: Pp. 64-65, Tehran.
[37] Saksoukh, Ahmed (2006). Bertolt Brecht, Planning an Aesthetic View, Theater and Cinema Magazine, Cairo.
[38] Sanat joo, Hamid (2012). *Similarities and Similarities in Sociology and Cinema.*
[39] Selden, Raman (1999). *Contemporary Literary Theory*, translated by Jabber Asfour, Cairo: Qabaa Printing, Publishing and Distribution.
[40] Watt, Elizabeth (2005). *Brecht Postmodernism*. Translated by Mohamed Moselhi, Cairo: Supreme Council of Antiquities.
[41] Young, Scape Dan (2015). *Cinema and Psychology*. Translated by Sameh Samir Faraj, Egypt: Hindawi Foundation for Education and Culture.
[42] Youssef, Mahdi Aqil (2010). *Founded Theories of Acting Art*. Cairo: United Book House.
[43] Zarin Kub, Abdolhossein (2003). *Aristotle and Fan Poetry*. (Fourth Edition) Tehran: Amir Kabir Publication.
[44] Abedinifard, Mostafa (2018). "Asghar Farhadi's Nuanced Feminism: Gender

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

and Marriage in Farhadi's Films from Dancing in the Dust to A Separation," forthcoming in Asian Cinema. Cineaction.

[45] Croll, B. (201٧). "The new Farhadi is good, not great." Retrieved from www.thewrap.com/the-salesman -cannes-review-the-new-farhadi-is-good-not-great .

[46] Farhadi, A.) 2016, Sept. 14). "Personal Interview with Z. Kazemkhah". *Etemad Newspaper*, No. 3625

[47] Farjami, Mahmud (2017). Iranian Political Satirists: Experience and Motivation in the Contemporary Era. *Topics in Humour Research* 5. Amsterdam: John Benjamin's.

[48] Hayward, Susan. (2002). *Cinema Studies: The Key Concepts*. (Second Edition). London: Routledge.

[49] Heise, rula. (2007). *Postmodernism in Cinema*. Cambridge: Cambridge university press.

[50] Moruzzi, Norma Claire (2015). "Through the Looking Glass: Reflexive Cinema and Society in Post- Revolution Iran". From Iranian Cinema in a Global Context: Policy, Politics, and Form by Peter Decherney, Blake Atwood. Routledge. p. 112-142.

[51] Naficy, Hamid (2014). A Social History of Iranian Cinema. Volume 3,Duke University Press, Durham, NC, p 231.

[52] Rekabtalaei, Golbarg (2015). Cinematic Revolution: Cosmopolitan Altercinema of Prerevolutionary Iran', *Iranian Studies*, Vol. 48, No. 4, p. 576.

[53] Rugo, Daniele (2017). "Asghar Farhadi: Acknowledging Hybrid Traditions: Iran, Hollywood and Transnational Cinema," Third Text: 1-15.

[54] Schoenmakers, H. (1990). "The Spectator in the Leading Role. Developments in Reception and Audience Research within Theatre Studies: Theory and Research". *Nordic Theatre Studies*, 3, 93-106 .

[55] Sehat, Ma'soome, Hossein Jahantigh (2018). "Law of the Director: Questioning the Unquestioned in Asghar Farhadi's Movies the Beautiful City, Fireworks Wednesday and The Salesman". *Advances in Language and Literary Studies*, Vol. 9, No. 3, Pp. 111-116.

[56] Alnori. Mahmoud (2018). "Sociological Look at the Dialogue of Separation film directed by Asghar Farhadi". *The Cinematic Journal*. Pp. 28-43.

[57] Sheibani, Khatereh (2011). *The Poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity and Film after the Revolution*, London: I B Tauris.

[58] Thompson, John B. (1995). *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media.* Combridge: Polity.

[59] Wrightsman, L.S., (1998). *Social Psychology*. Monterey, CA: Brooks Cole.

المواقع الالكترونية:

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

-الموقع الألكتروني للشركة المنتجة للفيلم

[60]http://international.memento-films.com/

-الموقع الألكتروني للشركة التوزيع لفيلم البائع

[61]http://cohenmedia.net/films/the-salesman

-موقع البيانات العالمي للأفلام

[62]https://pro.imdb.com/title/tt5186714?rf=cons_tt_bo_tt&ref_=cons_tt_bo_tt

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

Distancing Effect and Identification of the Audience in the Film *Salesman* by Asghar Farhadi and Based on the Views of Bertolt Brecht

Muhamad Drib[1], Asghar Fahimi Far[2*] , Hassanali Pourmand[3]

1. PhD Student of Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
2. Associate Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
3. Associate Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract:
Bertolt Brecht wanted the theater to become a forum for dialogue rather than a platform for delusions, and to develop a new concept of theater creativity known as "Westernization" or "APEC Theater" which aims to stimulate the cash circle in the spectator's mind. This concept is based on the idea of "making what is strange" and this turns it into a poetic act. Brecht intended, from this concept, to extract emotion from theatrical production and to distance the viewer from the characters of the play and the actors' departure from their roles, and then the truth becomes easier to understand. Asghar Farhadi is considered one of the most important Iranian film directors, and he is one of the few who owns a style of their own, and *The Salesman* is one of his most important films as we in this article seek to show the way this film took in order to find positive and interactive viewers through two main axes: characters and their conversations as well as direction. Here we can see the way the audience is formed. By extrapolating this film with the opinions of Brecht, and the reasons for the influence of the film "Froshendeh" or Salesman, on the audience, it will be analyzed through the concept of divergence and identification. It seems that Farhadi like Brecht uses the same indirect methods, to reach effective and active viewer and forcing the audience to think. But, of course, Farhadi's style does not contradict the audience's identification with the characters of the film, in addition to creating a special and modern type of divergence in his own way through camera movements, decoration, decoupage, film framing, and narrative. Because in the present era with ordinary subjects and a normal treatment of the story, this does not force the viewer to think.

Keywords: Cinema; Audience; Distancing Effect; Identification; Brecht; Farhadi, the sealsman.

* Corresponding Author's E-mail: fahimifar@modares.ac.ir

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]

فاصله گذاری و همذات پنداری مخاطب در فیلم ''فروشنده'' از اصغر فرهادی با تمرکز بر نظر برتولت برشت:

محمد خیر دریب[1]، اصغر فهیمی‌فر[2]*،حسنعلی پورمند[3]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۲. دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۳. دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

برتولت برشت نمایشنامه نویس مشهور آلمانی، می خواست تئاتر به سکویی برای گفتگو و نه سکویی برای هذیان تبدیل شود. وی مفهوم جدیدی از خلاقیت تئاتری را با نام "بیگانگی" یا "تئاتر حماسی" ایجاد کرد که هدف آن تحریک دایره انتقاد در ذهن تماشاگر بود. این مفهوم مبتنی بر ایده "ساختن آنچه عجیب است" بوده و همان چیزی است که آن را به یک فعل شاعرانه تبدیل می کند. برشت از این مفهوم قصد داشت احساسات تماشاگر را از تئاتر حماسی برانگیزاند. همین امر موجب به وجود آوردن فاصله گذاری میان تماشاگر و شخصیت ها برای دستیابی به تماشاگر فعال است. اصغر فرهادی یکی از مشهورترین کارگردانان سینمای ایران و جزو معدود کارگردانانی است که سبک و سیاق خاص خود را داراست. فیلم فروشنده یکی از مهم ترین فیلم های وی است. این مقاله به دنبال نشان دادن شیوه کار در این فیلم برای یافتن بیننده های مثبت و تعاملی دوسویه است. با تامل دقیق در فیلم فروشنده و از طریق دو محور اصلی گفتگوها و جنبه کارگردانی، می توانیم ضمن خوانش علمی و دقیق ، نظریات برتولت برشت را با تمرکز بر دو مفهوم بسیار مهم فاصله گذاری و همذات‌پنداری مورد بررسی قرار دهیم. فرهادی به مثابه برشت و اندیشه ی به تفکر واداشتن او، از روش‌های غیرمستقیم استفاده می‌کند، البته سبک فرهادی منافاتی با ایجاد همذات‌پنداری در مخاطب ندارد؛ علاوه بر آن که به شیوهٔ خودش و به واسطهٔ حرکات دوربین و نحوهٔ قاب‌بندی و دکوپاژ، نوعی فاصله‌گذاری مدرن را هم ابداع می‌کند. زیرا امروزه، سوژه‌های عادی با پردازش‌های عادی در داستان، دیگر تماشاگر را به تفکر وا نخواهد داشت.

کلید واژه :سینما، مخاطب، فاصله گذاری، همذات پنداری، برتولت برشت، اصغر فرهادی، فروشنده.

* نویسنده مسئول مقاله: E-mail: fahimifar@modares.ac.ir

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7]