Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1465

Stylistic features of director "Asghar Farhadi"

Osama Faraj dakhl [a]

[a] *Master's degree, Department of Cinema and Television – College of Fine Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 May 2024
Received in revised form 29 June 2024
Accepted 30 June 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Stylistic features, Asghar Farhadi.

ABSTRACT

When art has become a necessity in our lives, it solves problems and sometimes provides solutions to them. The forms of art have multiplied and expanded, but the goal remains the same, dominated by the human character, and we, as recipients, distinguish art on several levels in terms of quality, mastery of work, and reaching a human goal that touches the soul and expresses our lives. Style has emerged in art as a characteristic that distinguishes its maker. When the name of any international director is mentioned, his style that distinguishes him from others comes to mind. On this basis, the researcher set out to define the topic of his research: Stylistic Characteristics of Director Asghar Farhadi.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1465
Osama Faraj dakhl : Stylistic features of director "Asghar Farhadi"
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

السمات الاسلوبية للمخرج أصغر فرهادي

أسامة فرج داخل[1]

الملخص:

لما أصبح للفن ضرورة في حياتنا يحاكي مشاكل وأحيانا يقدم حلول لها. تعددت اشكال الفن واتسعت، ولكن ظلت الغاية واحد تغلب عليها الصفة الانسانية وأننا كمتلقين نميز الفن على مستويات عدة من ناحية الجودة واتقان العمل والوصول الى غاية انسانية تلمس الروح وتعبر عن حياتنا. برز الاسلوب في الفن كصفة تميز صانعه فعندما يذكر اسم اي مخرج عالمي يخطر في بالنا اسلوبه الذي ميزه عن الآخرين وعلى هذا الاساس انطلق الباحث في تحديد موضوعة بحثه (السمات الاسلوبية للمخرج أصغر فرهادي)

الكلمات المفتاحية: السمات الاسلوبية، أصغر فرهادي

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث

ذاع اسم إيران في محافل السينما العالمية وأصبح جمهورها بانتشار في جميع انحاء العالم لما تقدمه من سينما تناقش قضايا مجتمعية بحتة. فصار كل رغاب السينما الواقعية يشيدون بالإنتاج السينمائي الايراني. ولعل أحد اهم العوامل التي تسببت بنجاح السينما الايرانية هم المخرجين الايرانيين الذين تعودوا على انتاج افلام تحاكي قضايا انسانية قد تكون بسيطة وموجودة في حياتنا اليومية الا انهم سلطوا عليها الضوء بنظرة فنية لامست قلوب عشاق الفن السابع. ولهذا لا نستغرب عندما نجد اربعة افلام ايرانية من ضمن قائمة أفضل فيلم حول العالم. حيث تعاقب حضور المخرجين الايرانيين في كبرى المهرجانات السينمائية منذ عام 1971 في مهرجان البندقية السينمائي عن فيلم (البقرة) للمخرج داريوش مهرجوي. ومنهم أصغر فرهادي الذي وضع اسمه في مصاف المخرجين العالميين وليدخل أحد افلامه الى قائمة أفضل مئة فيلم في العالم لذلك من المهم ان نعرف الاسلوب الذي اتخذه المخرج ليكون بهذا التميز. لتتلخص مشكلة البحث في السؤال الآتي: - **ما هي اهم السمات الاخراجية للمخرج أصغر فرهادي؟**

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إلية: - تكمن أهمية البحث في دراسة افلام أصغر فرهادي لاسيما التي حصلت على جوائز عالمية كالأوسكار ومهرجان كان واهم الطرق التي يتبعها المخرج في معالجاته للنص والاساليب الاخراجية ورؤيته الفنية المتبعة باستخدام عناصر اللغة السينمائية وايضاح اسلوب الصراع الدرامي المتبع في افلامه.. ليكون البحث مرجعا للمهتمين والدارسين والعاملين في الحقل السينمائي ويوفر معرفة بآليات وسبل المعالجات الإخراجية لأصغر فرهادي، ويشكل إضافة للمكتبة السينمائية الأكاديمية لتساعد في معرفة اسلوبية المخرجين بصورة عامة وأصغر فرهادي بصورة خاصة.

ثالثا: - أهداف البحث

يهدف البحث إلى ما يأتي: -

1-معرفة السمات الاسلوبية للمخرج أصغر فرهادي.

2- ماهي اهم اشتغالات عناصر اللغة السينمائية في افلام أصغر فرهادي.

رابعا: حدود البحث

يتحدد البحث بمتطلبات أهدافه لمعرفة السمات الاسلوبية للمخرج أصغر فرهادي لتضمين أفكار ورؤى المخرج بهدف الوصول إلى نتائج تحقق هدف البحث من خلال العينات التي تم اختيارها من أفلامه التي أنتجت وتمثل الحد الموضوعي للبحث والحد الزماني والمكاني يقع في حدود الأفلام التي أنتجت في السينما الايرانية من سنة 2004 الى سنة 2021.

خامسا: تحديد المصطلحات.

1- **السمات: السمات لغة:** جاء معنى السمة في المنجد في اللغة: «وسَمَه يَسِمُهُ وسما وسَمِة، كواه أو أثّرَ بسمة أو كي، جعل له علامة يُعرف بها، اتّسم: جعل لنفسه سمة يُعرف بها، والسمة العلامة، وجمعها سمات (Muhammad abdel ،p60 khalaq) سِمة شخصيَّة: خصلة أو سجيَّة/ ما يمكن أن يعتمد عليه في التفريق بين شخص معيَّن وآخر وجمعها سمات.

[1] ماجستير/ قسم السينما والتلفزيون – كلية الفنون الجميلة

2- **السمات اصطلاحا:** هي صفات الجسيمة، أو العقلية، أو الانفعالية، أو الاجتماعية، أو الفطرية، أو المكتسبة التي يتسم بها الشخص وتدل على استعداد ثابت نسبياً لنوع معين من السلوك، وهي الصفات لا يمكن ملاحظتها بطريقة مباشرة، ولكن يمكن الاستدلال عليها عن طريق ملاحظة سلوك الفرد خلال فترة زمنية. (zahran hamid ،p 40)

التعريف الإجرائي: هي ميزة او خصلة يمتاز بها الانسان عن غيره فهي كله تتمضمن مفهوم شامل حول امكانيات ومضامين وافعال يمتاز بها شخص ما قد لا تتوفر هذه السمة عند غيره فإنّنا لا نلاحظ السمة بطريقة مباشرة، بل نلاحظ مؤشّرات وأفعال مجرّدة أو نعمّم على أساسها، فالسمة إذن مستنتجة من الملاحظات الفعلية للسلوك، وتكون المسة ملازمة اي ليست وقتية او مبنية على الصدفة، بل حالة تخضع للتكرار والدوام.

2.الاسلوبية:

الاسلوبية لغة: الطريق الفن من القول، او العمل (louis maalof ،1973،p343)ويقال للطريق بين الاشجار وللفن وللمذهب ولشموخ الانف والعنق الاسد ويقال لطريقة المتكلم في كلامه ايضا. وهناك مجموعة من اللغوين يعرفون الاسلوب بانه طريقة الكاتب في كتابه مثلا لكل اديب اسلوبه الخاص في الكتابة. والاسلوب هو طريقة العمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات (Muhamed al zarqni ،p302)

الاسلوب اصطلاحا: الطريقة ووسيلة التي يسلكها المتكلم في تأليف كلامه (zarqni،302302)(zazarqzarqni) واختيار المفردات والتراكيب لكلامه، الاسلوب هو كيفية تعبير المرء عن افكاره وعلى نوع الحركة التي يجعلها في هذه الافكار، (jamil ،1985 ،p 62 salibiaa)

التعريف الاجرائي للأسلوب: هو طريقة التعامل مع المواضيع بصفة خاصة لكل شخص. وعلى المستوى الفني يعد الاسلوب فعل منفرد يعبر عن رؤية ذاتية فضربات ريشة فنان تشكيلي تكون مختلفة عن اقرانه تكون علامة وصفة مميزة. فالأسلوب هو نهج يسلكه فرد لقيام بأفعال على غير المعتاد

الفصل الثاني (الإطار النظري-المبحث الاول)

أصغر فرهادي مخرجا

تسمى السينما صناعة ويطلق على العاملين في مجال الافلام صناع افلام صناع افلام فتعد مهنة المخرج مهنة فنية تعتمد على تذوقه الفني وخبرته الحياتية وظروف التنشئة والبيئة، وموقعه الجغرافي، وميل اتجاهاته، وتطلعاته. "ليست هناك في عالم الاخراج _ مثله في ذلك ايه حرفة اخرى _مواصفات للمخرج، فقد يكون رجلا او امرأة، غربيا، او شرقيا او امريكيا. وان تفرد المخرج يأتي ذلك كنتيجة لمزيج من معتقداته، وتجاربه، واهتماماته، وشخصيته" (kin dansayjir ،2009). فبعض المخرجين يكون طابع افلامهم كوميدي او سياسي او رومانسي، واقعي، جريمة، الخ. او يحاول البعض التنوع فكل فلم ينتجه باتجاه مختلف عن ذي قبل. وهذا ما نرى انعكاسه على المخرج (أصغر فرهادي) الذي ولد في بيئة شرقية لا تخلوا من المشاكل والاضطرابات السياسية. يعالج فرهادي في افلامه المشاكل التي تنتج عن سوء الادارة الحكومية فهو لا يتطرق الى السياسة بشكل مباشر ومع هذا لم يسلم فرهادي من السلطات بتشويه الصورة الاجتماعية لإيران. (قال المخرج أصغر فرهادي في حسابه على انستغرام مخاطباً السلطة: "إذا كان تقديمكم فيلمي لجوائز الأوسكار قد قادكم إلى الاستنتاج بأنني مدين لكم، فأنا أعلن صراحة الآن أنه ليس لدي مشكلة في عكس هذا القرار وسحب الفيلم من الترشيحات. وانتقد فرهادي السياسة القائمة بأنها كانت خلف الكثير من المآسي في السنوات الأخيرة مثل التمييز الجائر ضد النساء والفتيات، وسوء التعامل مع جائحة الكورونا وكيف فتكت بالمواطنين. وأتى كلامه هذا بعد أن اتهمته أطراف في السلطة بأنه منافق، مرة معها ومرة ضدها. فردّ بأنه كان يميل إلى إمساك لسانه والتركيز على صناعة الأفلام، وبأن هذه الأفلام هي الرد على إساءات السلطة. وأشار إلى كيف يعاملونه على المطار وكيف يخضعونه لاستجوابات، وكم مرة هددوه بأنه الأفضل ألا يعود إلى إيران"(tariq alshaeb newspaper،(2022. فرهادي لا يطرح آرائه السياسية داخل فلمه كما يعبر عنها في وسائل اخرى الا انه ظل ملتزما في مناقشة قضايا مجتمعه حيث مانع الذهاب الى امريكا بعد ترشح فلمه (البائع) الى جائزة الاوسكار احتجاجا على الحصار الاقتصادي الذي فرض على شعبه ومن الجدير بالذكر فاز الفلم بجائزة أفضل فلم أجنبي في الاوسكار ذاك العام وللمرة الثانية في

تاريخ المخرج" .صرح فرهادي بانه يعتمد اسلوب الواقعية التي تأثر بها ادبيا من كتابات تشيخوف في سن المراهقة وقد قرا قصص عديدة قريبة من الواقع لم تكن مجرد تصوير للأحداث، بل كانت الواقع حتى الاحداث المعقدة جدا كانت بواقعية كبيرة. وان قراءة هذه الروايات خلق لفرهادي الكثير من الوعي والنضج جسده فيما بعد في كتاباته للنصوص والافلام. كانت افلام (الواقعية الشعرية) بشكل عام تصور شخصيات مغلوب على امرها تحيا على هامش المجتمع. تعطيها الحياة فرصة عابرة لإيجاد السعادة والحب ثم لا تلبث ان تخيب مساعيها مرة اخرى ففي ذلك الوقت تميزت الواقعية الشعرية برفضها اقحام نهايات سعيدة غير مقنعة على الافلام فكان يغلب على موضوعات افلامهم سمات خيبة الامل. كان اتخاذ اتجاه الواقعية عند المخرجين الايرانيين لعدة اسباب اهمها الميزانيات المنخفضة لإنتاج الافلام. فاغلب الافلام السينما الشعرية الايرانية لجأت لممثلين غير محترفين او ما هو اقرب لاسلوب الممثل في الفيلم الوثائقي من حيث الاعتماد على اشخاص يؤدون دورهم الحقيقي في الحياة لكن امام الكامرة (Kazim ، p72 murshed salom).فنجد (عباس كيا رستمي) اعتمد في اغلب افلامه على ممثلين من الواقع ففي فلمه (اين منزل صديقي) التلقائية هي اساس الاداء فأعتمد كليا على تلاميذ المدرسة الابتدائية لسرد قصته, ونرى ذلك عند المخرج (مجيد مجيدي) في فيلمه (اطفال السماء) الذي رشح للأوسكار سنة 1997م ودخل من قائمة افضل 100 فلم في العالم وعاد في فيلمه الاخير (اولاد الشمس) 2020م ليكون بطال فلمه هم اطفال افغانيين يعانون من قسوة اللجوء في ايران.

المبحث الثاني

(أصغر فرهادي كاتبا)

"كان طفلًا صغيرا، اعتاد التسلل إلى صالة العرض الوحيدة التي كان بالإمكان دخولها دون تذاكر في "أصفهان"، صالة بلا أبواب ولا كراسي نظيفة ولا حراس ولا نظام محكم للحجز، لم يكن يحتاج مع صالة مهترئة كهذه سوى سنوات عمره الستّ التي توفر له جسدًا صغيرًا، وتوفر عليه المساءلة، ليتسلل إلى عرض كل الأفلام التي يريدها. كان فيلمًا أجنبيًا، مراهق في وسط حرب ما، دخل في منتصف الفيلم، وخرج مأخوذًا بالقصة، ومنبهرًا بقدرة ذلك المراهق على القضاء على الرجل الشرير، فأمضى الليل كله يتخيل بداية القصة التي فاتته، لفترة طويلة جدًا لم يتوقف عن محاولة تأليف تلك البداية، وتعريض القصة منذ مقدمتها وتدفقها حتى النهاية لكل الاحتمالات الممكنة، يعتبر "فرهادي" هذا السيناريو للفيلم الذي لا يعرف اسمه أول سيناريو يؤلفه". عرفت السينما نوعين أساسيين من الإخراج، سينما المخرج وسينما المؤلف. الأول (سينما المخرج) يقوم بتنفيذ نص سينمائي لكاتب آخر، أي تحويل النصوص إلى عالم متكامل بمفردات السينما. أما الثاني (سينما المؤلف) فلا يكتفي بالترجمة أو النقل فقط، لكنه يخلق الفيلم بكل تفاصيله، يطبع عليه روحه وبصمته وأفكاره. هو صاحب الرؤية الكاملة. ظهر مصطلح (سينما المؤلف) في الخمسينيات من خلال "كراسات السينما "فيما أصطلح على تسميته آنذاك بسياسة سينما المؤلف politique des auteurs، حيث يترقى المخرجون ليصيروا في مكانة المؤلفين والفنانين الذين يتمتعون بالرؤية الفنية، وطبقا لرأى المتحمسين لسياسة المؤلف أمثال فرنسوا تريفو وجاك ريفيت، فهؤلاء المخرجون المؤلفين عكس المخرجين الآخرين الذين قد يكونوا حرفيين، ولكنهم ليسوا مُلهمين (tony mac ،2013) kibin. صعب حقا بالنسبة لي تذكر ما هو أصل الفكرة، وما الذي اثار هذه القصة. العديد من هذه القصص تتطور في عقلك دون وعي، وتبدأ بالتشكل تدريجيا، حتى يتنامى الدافع لصياغة سيناريو. سبعة افلام هي مسيرته الفنية وكل تلك الافلام هي من تأليفه لذلك ألف فرهادي كتابه السينمائي الاول بعنوان (سبع سيناريوهات). الذي يطرح فيه "إذا استطعت بأعمالي أن أخلق جرأة التساؤل في مشاهد، وأن أزرع في رأسه بذرة سؤال واحد، فسأكون سعيدًا بالوقت الذي كتبت فيه أفلامي. إنّ عالمنا بحاجة إلى من يطرح الأسئلة أكثر من حاجته إلى من يتطوّع بالإجابة، إنّه بحاجة إلى من يضع علامة الاستفهام أمام أيّ شيء مهما بدا قاطعًا ويقينيًا".

المبحث الثالث

السمات الاسلوبية للمخرجين

أ- الاتجاهات الفنية المحددة لأسلوبية المخرج

يتكرر استخدام مصطلح (الأسلوب) في الفنون الجميلة جميعاً وفي الفن السينمائي بشكل خاص. أما مصطلح (الأسلبة) فلا يستخدم إلا في حدود فنية معينة، أما (الأسلوبية) فهو اتجاه او تيار فني او ادبي له صفاته الخاصة. الأسلوب هو الطريقة التي ينجز بها الفنان عمله الفني وتخص هذه الطريقة بشكل العمل الفني وتركيبه، ففي فن الرسم مثلاً، للواقعية اسلوبها حيث يقترب بشكل اللوحة وتكوينها من ذلك الذي في الحياة او في الواقع وبمعنى آخر هناك محاكات للواقع. واسلوب المدرسة الانطباعية لا يعتمد على المحاكاة

بقدر اعتماده على انطباع الفنان الخاص عما موجود في الحياة وقد لا تكون هناك مطابقة (sami abdalhamid. ،2015) في المسرح هناك اختلافات واضحة واساليب كتابة المسرحيات فأسلوب المسرحية الكلاسيكية مثلاً اعتمد على اللغة الشعرية في حين ان اسلوب كتابة المسرحية الواقعية اعتمد على النثر كونه أقرب الى الكلام في الحياة الواقعية اليومية. لذا ظهرت عدة اتجاهات واساليب على مستوى منذ النشوء الأول عام 1895 أخذت السينما تسير في اتجاهين رئيسيين: الواقعية والانطباعية، بتقديم جورج ميليه فيلمه (رحلة إلى القمر)، وتقديم الاخوة لوميير بالمقابل (الخروج من المعامل).

الو اقعية: وهي أحد المدارس الفنية التي ظهرت في النصف الاول من القرن التاسع عشر الميلادي وكان الدافع من ظهورها هو معارضة المدارس التقليدية التي قامت على المثالية الجمالية القديمة كمدرسة الكلاسيكية الجديدة وعلى المدارس التي قامت على الافراط في العواطف والاحاسيس كالمدرسة الرومانسية"(aulf Asaad abasri. (2006، اقتصرت الواقعية على تصوير الحقيقة والاشياء الواقعية الموجودة في الحياة بكل تناقضاتها فهم يرون ان الواقع هو اسمى اهداف العمل التشكيلي ولذا قامت الواقعية على الابتعاد عن الابتكار والخيال في موضوعاتها وايضا عن الموضوعات المقتبسة من التاريخ والاعتماد على انتقاء كل ما هو مثير للاكتئاب في المجتمع او كل ما هو مثير في الحياة اليومية والحرمان والغنى الفاحش .الواقعية ليست إلا جزءا من مشكلة الإبداع الفني الخلاق في صراعه مع الرغبة الفلسفية في التنظير والتجريد واطلاق الأحكام القاطعة، لذلك فان السينما ظلت تعاني من النظريات الواقعية بقدر معاناتها من النظريات الانطباعية، فكل نظرية سينمائية تزعم إنها تملك الحقيقة حول (جوهر) السينما. فالواقعيون يعتقدون أن هذا الجوهر يتجسد في قدرة السينما على تسجيل العالم الواقعي المادي، ومن ثم تقربنا منه، بينما يزعم الانطباعيون أن السينما لن تستطيع أن تحقق وجودها كوسيط فني إلا إذا أعطت ظهرها لمحاكاة الواقع، واتجهت إلى تصوير ما هو غير واقعي، بقدرتها على أن تجعل الخيال شيئا ملموسا، وهكذا فإنها توسع مفهوم العالم المادي بحيث يشمل كل المستحيلات المكانية والزمانية التي اكتشفها ميليه، ثم طورها واستخدمها من بعده لوي بونويل، ومايا ديرن، ولاحقا الآن رينيه (aulf Asaad ،2006 .abasri)

الانطباعية: هي حركة فنية حديثة نشأت في فرنسا في مجال الفن، والأدب، وقامت على مبدأ أن المهمة الحقيقية للفنان أو الأديب تقوم على نقل انطباعات بصره أو عقله إلى الجمهور المتلقي. وتعد التأثيرية أو الانطباعية نقطة التحول المهمة في مسيرة الفن من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة. وسبب تسمية التأثرية أو الانطباعية بهذا الاسم يرجع للنقد الساخر الذي أطلقه الناقد الفني لويس ليروي على مجموعة من الأعمال الفنية التي عرضت في اليوم الخامس عشر من شهر أبريل في إحدى صالونات باريس عام 1874م. كونها خالفت القواعد، والتقاليد الأكاديمية المتعارف عليها في مجال التصوير الواقعي أو الموضوعي، والتي كانت سائدة في ذلك الوقت. إذا الانطباعية تعتمد على الانطباع والاحساس الشخصي في التعبير الفني والادبي.. جاءت الانطباعية وهي أحد الاتجاهات السينمائية من اجل البحث عن نمط جديد تتجاوز به ما هو سائد ليتلاءم مع طبيعة الحياة الجديدة والتغيرات التي يشهدها الواقع فهوية الانطباعيين لا يمكن ردها الى سبب رئيسي اهم من انهيار الاوضاع الاجتماعية والقيم. الانطباعية تشترك فيها احاسيس الفنان وانطباعاته الذاتية حول الموضوع الفني وتشكله حتى ان الانطباعيين يفضلون الاماكن الداخلية والافلام ذات الشكل المغلق اذ يكون تدخل الفنان فيها واضحا (Ahmed abdlsatar.،p1-p2) نجد افلام هتشكوك غالبا ما تم تصويرها داخليا بأستوديوهات ولوكيشنات كانت وفق تخيل هتشكوك وانطباعه وهذا لا يعني ان الواقعيين كفرهادي لا يميلون الى التصوير الداخلي فالموضوع هو من يحدد بيئة وظروف المكان لكن غالبا ما تكون الاماكن واقعية لم تصنع من اجل التصوير فحسب.

ب -عناصر اللغة السينمائية دلالة الاسلوبية

ان من البديهي في المحصلة النهائية ينعكس كل ما مر به المخرج من ظروف تنشأ وتجاربه الحياتية تنعكس في النهاية في عمله الفني الذي هو المحصلة النهائية لرؤيته المتولدة احكاما لتلك الظروف والعوامل والاتجاهات التي سلكها المخرج. فيمكننا تشبيه الامر بفعل يتم بواسطة اليد فمن البديهي ان كل شخص سيستخدم يده لإتمام ذلك الفعل الا ان البصمة التي ستترك على ذلك الفعل هي ما تميز شخص من الاخر لذا يمكننا تشبيه الاسلوبية بتلك البصمة التي تتضح من خلال عناصر اللغة السينمائية.

طريقة التصويروالإضاءة

ان طريقة التصوير لما لها من معنى واسع يشمل الكثير. فعلى الصعيد العملي يشمل مصطلح طريقة التصوير استخدام احجام العدسات، فهناك بعض المخرجين يفضلون بعد بؤري معين يستخدموه غالبا في افلامهم فيرى الباحث ان هذا الموضوع يمكن من

خلاله نكشف عن هوية المخرج وهذا الامر يعد من ضمن الاسلوبية. ففي بحث قدمه جوردان الدردج بعنوان (الاطوال البؤرية المفضلة للمخرجين المشهورين) حيث يذكر، عند انشاء فلم يعتبر المخرج عادة الشخص الوحيد الذي لديه رؤية لرواية القصة تتغذى جميع اجزاء الانتاج على المخرج بشكل جماعي لأحياء هذه الرؤية، واحد من العديد والعديد من القرارات التي يجب على المخرج اتخاذها عند الدخول في كل لقطة هو البعد البؤري. لنفرض أنك نظرت الى الوراء خلال التاريخ السينمائي لبعض أشهر المخرجين في هذه الحالة يمكنك الكشف عن انماط وقواعد لكيفية استخدام هؤلاء المخرجين بشكل منهجي لأطوال بؤرية مختلفة لاستنباط مشاعر وموضوعات ودوافع مختلفة لأخبار قصتهم، (JOURDAN ALDREDGE، 2019). حيث "يقال إن سبيلبرغ يرى العالم من خلال 21 ملم"، وهو ما يمكن تتبعه عبر أفلامه السينمائية الضخمة. يستخدم المخرج الحائز على جائزة الأوسكار بشكل مكثف عدسته ذات الزاوية العريضة المفضلة، مما يسمح لشخصيات أفلامه بالتحرك عبر إطاراتها. وتدخل ايضا من ضمن إطار طرق التصوير استخدام زوايا التصوير يستخدم المخرج زوايا التصوير لإعطاء دلالات معينة يرغب فيها ايصال شعور معين فلو استخدم المخرج زاوية فوق مستوى النظر حيث تكون الكاميرا فوق عينين الشخص المصور فتعطينا شعور في الضعف لتلك الشخصية وقد استخدمها (كوينتن تارنتينو) في فيلمه بلوب فاكشن لإضفاء شعور الضعف على الشخصيات المنحطة. وعلى العكس نرى (كريستوفر نولان) يصور باتمان في فيلم (فارس الظلام) بأكثر من مشهد بزاوية تحت مستوى النظر حيث يعطيه القوة والسيادة بينما يميل المخرج الايراني (مجيد مجيدي) لتصوير اغلب مشاهده بزاوية مساوية لوجهة نظر شخصياته وذلك لإبراز اسلوبيته بجعلنا مشاركين في افلامه ليس مجرد مشاهدين.

تُعَدُّ الإضاءة من العناصر البصرية الأساسية في السينما، فهي تُضفي عمقًا دراميًا وتساعد في خلق أجواء بصرية -خاصة في العمل السينمائي- تختلف باختلاف أسلوب الإضاءة ويُحدَد أسلوب الإضاءة من قِبل المخرج الذي يشارك رؤيته للمشهد مع السينماتوغرافي الذي بدوره يخطط للإضاءة اللازمة لتحقيق رؤية المخرج ومن ثمّ يصمّم وينفّذ مدير التصوير خطّة السينماتوغرافي، تساعد في التعرّف على النوع والمدرسة التي ينتمي إليها الفيلم (Film Lights ، 2020) .ان انارة معظم الافلام السينمائية نادرا ما تكون مسالة عابرة اذ ان الاضواء يمكن ان تستخدم بدقة متناهية ويمكن للمخرج ان يقود عين المشاهد بواسطة استخدام المصابيح المركزة ذات الشدة والوضوح المعينين الى اي بقعة من الاطار المصور ، هنالك اساليب متعددة في الاضاءة والاسلوب عادة يرتبط تماما بموضوع وجو الفيلم . فالأفلام الهزلية والموسيقية مثلا تكون أضاءتها ذات مفتاح (عال) نورها متوهج وموزون المساحة والظلال الشديدة قليلة. الماسي و(الميلودراما) تكون عادة ذات تباين شديد وفيها قطع بارزة من الضوء وبقع درامية من الظلام. افلام الاثارة والغموض ذات مفتاح (واطئ) عموما فيها ظلال غير حادة ومسقط الضوء فيها حاد. والافلام التي تصور داخل استوديوهات تكون عموما أكثر تأكيدا على الطراز وأكثر تمسرحا من الافلام التي تصور في المواقع حيث تميل الاخيرة الى استخدام النور السائد وبه تكون ذات اسلوب طبيعي في الانارة (lui de janti. ،p 40) الانارة يمكن ان تستخدم بأسلوب واقعي او انطباعي الواقعي يفضل النور السائد على الاقل في اللقطات الخارجية. اغلب افلام جان لوك كودار مثلا تم تصويرها بأكملها بالضوء السائد (lui de janti. ،p 42)

التكوين والميز انسين

تتسم الرؤية الانسانية بانها رؤية مجسمة لأنها عن طريق عينين اثنين اما رؤية الكامرة فهي مسطحة. ومن ثم كان على صانع العمل ان يعرف كيف يعوض هذا القصور بخلق الايهام بالعمق في صورته. وذلك بمساعدة بعض القيم الصورية من تقابل الخطوط الواقعية المتوازية في العمق، التعتيم التدريجي، تداخل الاجسام الموضوعة على ابعاد مختلفة في العمق، الضوء والظلال، المنظور الهوائي. وكلها وسائل للإيحاء بالعمق بدونها الصورة مسطحة مهما كانت كاملة من الناحية التكنولوجية (joseph machlli ،p7). التكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق وتبدأ عملية التكوين مع بداية تحديد موقع الممثل او قطعة الاثاث او الاكسسوار والمطلوب عند تحديد وضع الممثلين وحركتهم داخل المنظر الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين. "الخط والشكل والكتلة هي عناصر التكوين. وهذه العناصر لها لغتها العالمية التي تنفجر استجابات عاطفية متماثلة تقريبا لدى معظم المشاهدين وإذا ما توفر استخدامها مع تحقيق التكامل الدقيق فيما بينها بشكل فني على قدر الخيال والذكاء. فأنها تؤلف لغة التكوين القادرة على ترجمة الجو والاسلوب والحالة النفسية المطلوبة "(joseph machlli ،p7). هنالك العديد من الاساليب في السينما التي تقدم لنا نفس الافكار والمشاعر. جون فورد يفضل استخدام التكوينات المتناظرة والمتوازنة بينما يستخدم جان لوك كودار وانطونيني غالبا التكوينات غير المتناظرة التي تستثمر نوعا من الفراغ السالب والمساحات الواسعة

المتروكة. "فقد امتاز المخرج الياباني (اكيرا كيوروسا) بتوظيف الفعال لعناصر التكوين والتشكيل ففي فلمه (الساموراي السبعة) استخدم المخرج الاشكال الدائرية والثلاثية. الدائري يقدم لنا في بداية الفيلم حيث نرى اكواخ القرية المشيدة في دائرة استثنائية ثلاثة اكواخ تقع خارج الدائرة المؤشر التشكيلي ثم نرى القرويين يجتمعون سوية في دائرة وهم راكعون على الارض. وهذه المؤثرات التشكيلية ترتبط مباشرة بموضوع الفلم الا وهو حاجة الفرد الى ان يعمل بتوافق مع حاجة مجتمعه فالشكل الدائري يعطي شعور بالمساواة فالشكل الدائري متساو الاطراف ولا يحتوي على زوايا مما يعطي رمز للمساواة"(lui de janti. ،p 92) من الواضح ان للتكوين دور في اسلوبية المخرج فالبعض يستخدمه لأغراض سيادة العناصر المهمة والبعض يوضح به اسباب لما سياتي لاحقا كما يوظفه البعض للهيمنة والسيطرة وحتى الحالة النفسية.

اللون

"يمتلك اللون دلالات متعددة وكذلك له صفة رمزية ووظيفة تعبيرية وجمالية فمن خلاله من الممكن التعبير مدلولات النفس والعلاقات الدرامية بين الشخوص الفيلمية " (saad abdlrahman ،1975 ،p144). ممكن الإشارة هنا إلى فيلم Her بطولة خواكين فينيكس ومن كتابة وإخراج سبايك جونز. يعرض الفيلم قصة حب ما بين رجل وحيد ونظام تشغيل إلكتروني، ويمكن القول إن القصة تدور حول الحب والوحدة، والعزلة، والذكريات، والفراق. وقد عمل كل من مصمم الأزياء كاسي ستورم مع مدير التصوير جيوف مكفريدج ومصمم الإنتاج كايث باريت.. على كيفية إبراز هذه الثيمات من خلال الألوان فكانت النتيجة كما هو مبين في الصورة حيث نلاحظ تناسق الألوان، وتحديدًا اللون الأحمر وما يشتق منه من ألوان تزيد أو تنقص في درجة الحدة. ويمكن بقليل من التدقيق التنبه إلى أن ألوان المغلفات والطاولة والجدار والنوافذ متناسقة في ألوانها مع بعضها البعض ومع ابتسامة البطل ثيودور توامبلي. يذكر لوي دي جانتي في كتابه فهم السينما الالوان الى ألوان باردة وحارة الباردة تشمل(الازرق_الاخضر_البنفسجي) تميل الى الايحاء بالسكينة والهدوء والالوان الحارة الى (الاحمر، الاصفر، البرتقالي) توحي بالعدوان والعنف. ولما للون اهمية في تاريخنا البشري فهو يلعب دور لا يمكن اهماله في الفيلم السينمائي المعروض.. وهناك تأثيرات لوني في المشهد السينمائي حيث يؤثر اللون علينا عاطفيا ونفسيا وجسديا يستطيع اللون في الفيلم ان يبني الانسجام او التوتر داخل المشهد كما انه يلفت الانتباه الى الموضوعات الرئيسية عند حكي القصة سينمائيا يستطيع اللون ان يعمل اللون كأداة انتقالية (sawsan Muhammad ،p284).بعد معرفة اهمية اللون في الفيلم السينمائي على الصعيد الجمالي والنفسي وامكانية توظيفه من قبل المخرجين لملائمة اجواء الفيلم .يرى الباحث ان الصبغة اللونية تعد احد السمات الاسلوبية التي يتميز بها المخرجون .يذكر حاتم كريم الفهد في بحثه (السمات الجمالية لأسلوب المخرج كريستوفر نولان) ان نولان تميز بمسحة لونية مميزة تميل الى اللون الاخضر الفاتح

الحبكة والصراع

عندما يشرع المخرج في انجاز عمل سينمائي لابد ان يراعي استمرارية المتابعة عند المتلقي من خلال الاثارة والتشويق وشد الانتباه واثارة العواطف. ولا يتحقق لنا هذا إلا من خلال "ترتيب مُحكم لأحداث القصة وعواطفها" عبر عملية تسمى "الحبكة" والحبكة الدرامية وفقا لتعريف سد فِيلد، مؤلف كتاب "السيناريو" هي الشيء الذي يحول مجرى الأحداث في اتجاه آخر، ليدفع القصة إلى الأمام. وتعد الحبكة أداة أساسية لتحقيق هدف القصة أو "الثيمة" عبر "إيجاد صراع بين قوى متضادة وصولا إلى ذروة الأحداث وحل لغزها"(sud fild. ،1989،p121). فالحبكة تعتمد أساسا على الصراع وبنهاية الحبكة تكون الشخصية تخطت صراعاتها ونجحت في أن تتغير. يعرف دوايت سون الحبكة هي السيطرة على التوتر واثارة القلق عند المتلقي بغض النظر عن طابع العمل الذي نشاهده كان يكون كوميديا او جاد او مأساة وهو الذي يدفعنا لمشاهدة العمل كاملا (Dwight sun ،1988،p100). حيث يقسم دوايت سون السيناريو الى بداية التي تنطلق منها الاحداث ونتعرف على الشخصيات ووسط حيث تتعقد الامور ومن ثم النهاية اي الحل. في كتاب رسم الحبكة السينمائية تعرف الحبكة على انها الطريقة التي ترتب فيها الاحداث لتحقيق تأثير مقصود. (أحد تعريفات الحبكة في قاموس ويستر: هو خطة او مخطط لتحقيق غرض ما) فالحبكة تبنى لتؤدي معنى معينا وكي تصل الى الذروة وتنتج نتيجة محددة وجميع الحبكات العظيمة تركز على النقطة التي ستنتهي بها عند الذروة والحل النهائيين. "فالحبكة هي سلسلة من الافعال المترابطة تسير قدما عبر صراع بين قوى متضادة نحو ذروة وحل يحددان معنى العمل"(Dwight sun ،1988،p101). وليس هذا فحسب، بل يظهر نوع الصراع وتحولاته فلربما يتحول الصراع الارادي من الصعيد الجسدي الى صراع يتضمن اتجاهات اجتماعية وسيكولوجية. يتطلب الفكرة الاساسية اختلاف صوري مفاجئ ليس من اجل اثارة الدهشة والخيال، بل كوسيلة لتحديد الصراع. الصراع جوهر

العمل لذلك يحاول كل مخرج ابراز اسلوب معين في صراعات افلامه تكون بمثابة (ثيمة). فمثلا هتشكوك كان الصراع في افلامه بين المحققين والمجرمين وكانت ثيمة اغلب افلامه مثل (النافذة الخلفية) و(الحبل) و(سايكو). بينما امتاز وودي الن بتقديمه افلام ساخرة وكوميدية ذات طابع ادبي فلسفي وعلم النفس مثل (منتصف الليل في باريس) (يوم ممطر في نيويورك).

الدراسات السابقة

بعد عملية بحث اعتمدت على الاستقصاء الذي اجراه الباحث ضمن حدود الدراسات السينمائية والتلفزيونية تضمنت البحث عن عناوين ورسائل وأطاريح مقاربة لموضوع البحث الحالي. وجد الباحث انه تفرد بدراسة اسلوبية المخرج(اصغر فرهادي) .ان المكتبة العلمية تتضمن بعض الدراسات التي تبحث في الاسلوب كمفردة توظف داخل العمل الفني بمختلف مجالاته وخصوصا التي تصب من ضمن الاختصاص السينمائي والتلفزيوني .في مكتبة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد وجد الباحث ان هنالك رسائل تقترب من حيث المضمون للموضوع الحالي للباحث حاتم كريم الفهد بعنوان (السمات الجمالية في اسلوبية المخرج كريستوفر نولان) حيث تضمنت ثلاث مباحث المبحث الاول :ناقش فيه مفهوم الاسلوب وتوسع في تعريفاته اللغوية والفنية والمبحث الثاني: كان بعنوان الدور الابداعي للمخرج كريستوفر نولان قدم لنا الباحث فيه لمحات عن بدايات المخرج منذ طفولته واهم المراحل التي قربت نولان الى مهنة الاخراج. اما المبحث الثالث : كانت بعنوان عناصر اللغة السينمائية والاسلوب الفني. حيث تطرق الباحث الى اهم العناصر الفنية التي من الممكن ان يصنع منها المخرج اسلوبية خاصه به بتوظيفها بطرق مبتكرة. وقد خرج البحث بأبرز النتائج

- التوظيف الجمالي للمونتاج في افلام (تذكار بداية باتمان، استهلال) كان له دور كبير ومميز في ابراز اسلوب المخرج
- برزت السمات الجمالية لأسلوب المخرج في افلام كريستوفر نولان من خلال التكوين
- كان للمرجعيات الفكرية والمؤثرات الحياتية دور كبير في رسم اسلوب المخرج.
- كما وجد الباحث رسالة ماجستير بعنوان (السمات الاسلوبية لمعالجة الموضوعة التاريخية في اعمال نجد اسماعيل انزور) فقد تضمن بحثه ثلاث مباحث الاول بعنوان: السمات الاسلوبية وكيفية تمثيلها ام المبحث الثاني بعنوان: المعالجة الصورية للمادة التاريخية. أما الثالث كان بعنوان: الملامح الفكرية والفنية للمخرج نجد اسماعيل انزور. وتضمن البحث اهم النتائج:
- تبين ان سلوب المخرج يعتمد على التكوينات المتكررة رسمت اسلوبه الخاص.

لم تتناول هذه الاطاريح في مبحاثها عن امكانية تطويع عناصر البناء الدرامي والتعامل مع الممثل لفرض اسلوبية كما ذكرها لعناصر اللغة السينمائية كان بطريقة محدودة.

مؤشرات الإطار النظري:

1.ان للصراع دور كبير في استمرارية تدفق الاحداث مشكلا بذلك احدى السمات الاسلوبية للمخرج

2.تعد الإضاءة واللون واحدة من اهم العناصر التي يوظفها المخرج في خلق اسلوب فني خاص به

3.طريقة التصوير وتوظيف حركة الكاميرا ساهم في خلق اسلوب فني خاص به.

4. توظيف الاختزال عن طريق المونتاج سمة واضحة لأسلوبية المخرج

سيختار الباحث النقاط 1,2,3 من مؤشرات الإطار النظري لتكون اداة لتحليل العينات بعد اخذ راي الخبراء والمختصين.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا: منهج البحث

بغية الوصول إلى نتائج علمية دقيقة ومرضية إتباع المنهج الوصفي الذي ينطوي عليه التحليل للعينة للوصول إلى فهم دقيق وواضح بما يضمن الوصول إلى النتائج المرجوة وتحقيق أهداف البحث، باعتماد دراسة السمات الاسلوبية للمخرجين ووصف آلية العمل الإخراجي وخطواته في الوسيط السينمائي، لملائمة هذا المنهج طبيعة البحث إذ تعتمد الباحث على التحليل كأداة التي هي إحدى أدوات المنهج الوصفي.

ثانيا: مجتمع البحث

ان مجتمع البحث يختص بأفلام أصغر فرهادي التي انتجت في حدود السينما الايرانية وان دراسة المجتمع الاصلي يتطلب الكثير من الوقت والجهد لذلك فان العينة التي تؤخذ تكون كافية للوصول الى نتائج الدراسة والتي فيها برزت اهم السمات الاسلوبية للمخرج.

يتمثل مجتمع البحث بدراسة افلام أصغر فرهادي

1المدينة الجميلة 2004

2.العاب الاربعاء النارية 2006

3.البحث عن ايلي 2009

4.الانفصال 2011

5.البائع 2016

6.الجميع يعرف 2018

7.البطل 2021

ثالثا: عينة البحث

نظرا لسعة مجتمع البحث قام الباحث باختيار عينة قصدية تتوافق مع حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية، هذه العينة تتطابق ومتطلبات موضوع البحث لما تتمتع به من توظيف متميز والعينة هي واحدة متمثلة بفلم (الانفصال 2011) هذا الفيلم من أشهر وانجح افلام المخرج أصغر فرهادي حازت على جوائز عديدة، واختار الباحث هذه العينة للمسوغات الاتية:

1. تتلاءم العينة مع متطلبات البحث للوصول الى النتائج المرجوة
2. مثلت هذه العينة ابراز جميع امكانيات المخرج
3. ان هذه العينة لاقت شهرة ورواج على مستوى العالم.
4. ان هذه العينة تعطي انطباعا كبيرا عن اعمال المخرج التي سبقتها والتي تلتها

رابعا: وحدة التحليل

سيعتمد الباحث على المشاهد واللقطة كوحدة تحليل من اجل الوصول الى مضمون عينة البحث. واستخلاص النتائج المرجوة

خامسا: اداة التحليل

بعد استكمل الإطار النظري قام الباحث بتحديد اداة لتحليل العينات يستند اليها في تحليل العينات المختارة، اعتمد الباحث على بعض مؤشرات الإطار التي تصلح لان تكون اداة يعتمد عليها في التحليل ولقد طرح الباحث اداة البحث على لجنة من المختصين والخبراء في مجال الفنون السينمائية والتلفزيونية من اجل التأكد من صلاحية الاداة ولائمتها مع متطلبات البحث، حيث اداة البحث هي:

1.ان للصراع دور كبير في استمرارية تدفق الاحداث مشكلا بذلك احدى السمات الاسلوبية للمخرج

2.تعد الإضاءة واللون واحدة من اهم العناصر التي يوظفها المخرج في خلق اسلوب فني خاص به

3.طريقة التصوير وتوظيف حركة الكاميرا ساهم في خلق اسلوب فني خاص به.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1465
Osama Faraj dakhl : Stylistic features of director "Asghar Farhadi"
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الرابع- تحليل العينات

فيلم الانفصال - A separation

سنة العرض 2011

اخراج: أصغر فرهادي

التصوير: محمود كالاري

المونتاج: هايدي صفياري

بطولة: بيمان معادي، ليلى حاتمي، شهاب حسيني، ساره بيات، سارينا فرهادي

الجوائز: الدب الذهبي 2011، جائزة الدب الفضي لأفضل ممثلة، أفضل فيلم في مهرجان برلين السينمائي جائزة الاوسكار لأفضل فيلم أجنبي و30 جائزة اخرى.

ملخص الاحداث

نادر وسيمين والدان لشابة بعمر المراهقة تدعى (تيرميه). سيمين تنوي الانفصال عن نادر لعدم رغبته بالهجرة وذلك بسبب رعاية والده المصاب بـ(الزهايمر) وبسبب هذا الانفصال تدخل امرأة اخرى لبيتهم من اجل العناية بالرجل المسن (والد نادر) لكنها تعمل دون علم رجلها الذي اثقلته الديون والذي يرفض مثل هذا العمل لكونها ستعمل في بيت رجل منفصل عن زوجته ويعيش فقط مع ابنته بالشقة. تحاول الابنة بكل الطرق ان تعيد المياه لمجاريها بإرجاع والدتها للبيت لكن سرعان ما تحدث مشكلة بين والدها وعاملة المنزل التي ربطت الرجل المسن في سريره وذهبت الى الطبيب لتكشف عن حاله الجنين الذي في رحمها يتهما نادر بتعنيف والده وسرقة بعض الاموال التي يخبأها في غرفة نومه. يشتد الخلاف بينهما وتطالبه بالأجر اليومي المتفق عليه لكن نادر يرفض اعطائها. ترفض العاملة الخروج من المنزل مما يضطر نادر لإخراجها بالقوة. تتصل سيمين بنادر وتخبره بان العاملة التي جلبتها عن طريق أحد معارفها للاعتناء بوالد زوجها قد اقامت دعوى ضده بأسقاط الجنين وتعريض حياتها للخطر. يذهب نادر مع سيمين للمستشفى لمعرفة صحة الموضوع. يصطدم مع زوجها الذي لا يسيطر على غضبه في اغلب الامور. ومن ثم تبدأ جلسات المحكمة بين نادر وعاملة المنزل وزوجها. تؤكد العاملة على ان نادر دفعها وقد سقطت من السلم. بينما يرى نادر استحالة الامر بسبب المسافة بين باب شقته وبداية السلم. تقف سيمين مع نادر في هذه المحنة بينما تتصاعد وتيرة الخلاف بين نادر وعاملة المنزل الذي تتدعي بان نادر قام بإيذائها رغم معرفته بانها حامل لكن نادر يكذب الادعاء بشأنه علمه بحملها. مما يخلق تساؤل عند ابنته وزوجته هل حقا لم يكن يعلم بموضوع حملها. يقر نادر بالحقيقة ويخبر ابنته بانه كان يعلم بانها حامل لكنه خشي ان يحبس ولن يستطيع الاعتناء بها وبوالده. تقوم سيمين بدور الوسيط للوصول الى تعويض مادي لعائلة العاملة ويتم الاتفاق على المبلغ. يفرح زوج العاملة بالاتفاق لكون المبلغ سيوفي كل الديون لكن في موعد تسليمه ترفض زوجته القسم على القران وتعترف بانها قد تعرضت لحادث قبل يوم من وقوع المشكلة وذلك بعد خروج والد نادر من المنزل وذهابها لإرجاعه وقد يكون الحادث هو سبب موت الجنين تنتهي هذه المشكلة مع هذا الاعتراف ومن ثم ترجع مشكلة الانفصال حيث تصر سيمين على الانفصال من خلال الجلسة الاخيرة في المحكمة ليعطي القاضي القرار لابنتهم مع من ستختار البقاء. النهاية

التحليل وفق اداة البحث:

اولا: ان للصراع دوركبيرفي استمرارية تدفق الاحداث مشكلا بذلك احدى السمات الاسلوبية للمخرج

ان الصراع في الفيلم واضح من اسم الفيلم نفسه حيث يكون (الصراع الرئيسي) الشخصيات في فيلم الانفصال. الزوجان في المشهد الافتتاحي (المشهد الاول) يظهر كل من نادر وسيمين وهم ابطال الفيلم، بل يسعى البعض الفيلم (نادر وسيمين) على اسم (شخصيتا) الصراع. في قاعة المحكمة ومن خلال (الحوار) تصبح لدينا معلومات بان الزوجان ذاهبان للانفصال بطلب من الزوجة وبتكبر من الزوج. الصراع واضح منذ الاستسهال من خلال الحوار الذي يكون طويل نسبيا بأسلوب مفعم بالواقعية حيث يكون الحوار ليس عملية تسليم وتلقي كما المعتاد في الرتابة الفيلمية الكلاسيكية، بل هناك تقاطع بالكلام وتلعثم وكأنه الواقع عند الناس الذين يمرون في مشادات كلامية. توضح سيمين سبب هذا الخلاف من خلال اخبارها للقاضي بانها تنوي هجرة إيران لكن نادر يعارض ذلك الامر بحجة الاعتناء بوالده المصاب بـ(الزهايمر). تحاجج سيمين نادر بتساؤل يثير حفيظة الاخلاقيات الانسانية عن المتلقي. وهو تساؤل عما ان كان والده يعلم بانه ابنه؟ فيكون رد نادر معبرا عن موقفه وتمسكه ببر والده " لكني اعلم بانه والدي" يتجسد الصراع هنا بين شخصيتي نادر وسيمين اللذان تتعارض إرادة كل أحد منهم لكن ليس بسوء نوايا او (شر) فرغم موقف سيمين لكن لها اسبابها بأن هذه الهجرة فرصة لا تعوض وان بكل الاحوال ابو زوجها فاقد للذاكرة لا يهمه من كان سيعتني به. سواء كان ابنه او أحد غيره. فالصراع الذي يتبناه فرهادي في هذا فلمه وبكل افلامه هو أحد سماته الاسلوبية حيث نرى ان الصراع الدائر في الفيلم ليس الصراع ذو الطابع الكلاسيكي بين الخير والشر او بين انسان يحمل قيم ومضامين مجتمعية وبين نقضيه، بل الصراع هنا هو بين (الخير والخير) بين اناس عاديين لكن في لحظات ارتكابهم للخطيئة. ففي (الصراع الثانوي) الذي ينشب بين نادر وعاملة المنزل في وسط الفيلم عن تنامي الحبكة يكون الصراع متساوي الكفتين. عاملة المنزل امرأة مكافحة تعمل لسد ديون زوجها ومن اجل معيشة طفلتها واضافة لذلك فهي حامل. نادر كان في حالة غضب لما رأى والده مقيدا في فراشه فتزعم العاملة ان سبب تقييده لذهابها لأمر مهم وقيدته لكيلا يستطيع الذهاب وايذاء نفسه. ان لحظة (الذروة)في افلام فرهادي وفيلم الانفصال تتمثل في لحظة ارتكاب الانسان السوي خطيئة كان يكون كذبة من اجل النجاة، غضب يؤدي الى مشكلة، اختلاف وجهات نظر نحن نعرف خلفية الشخصيات من خلال السرد الصوري فالكامرة ملازمة لكل شخصية الفلم تكشف جانب حياتي اخر وكأنها تبرر ظروفه فبالتالي نحن نعرف نوايا هذه الشخصية ونعرف ان خطأها كان غير متقصد. في المشهد (19) عندما يبدأ الخلاف بين نادر وعاملة المنزل المتلقي لا يستطيع ان يكون بجانب أحد طرفي النزاع لأنه شاهد الجانب الاخر من حياة كل طرف وقد اعطى الحق لكل فعل بدر من (الشخصيتين) نادر غاضب بسب منظر والده المقيد في سريره في مشهد رقم (18) وعاملة المنزل حامل ذهبت لترى الطبيب لأمور ضروري. هذه النظرة الموضوعية تستمر في مشاهد المحاكمة التي تتمثل بمشهد (25)و(28) يجعلك اسلوب الصراع الذي ينتجه فرهادي ان تقف محايدا كدور القاضي المشاهد ايضا محقق يشارك في الكشف عن الحقيقة. ابنة نادر (تيرميه) تقدم تساؤلا في المشهد (30) عن إذا كان والدها يعلم بحمل (راضية) عاملة المنزل فهو نكر في المشهد (25) انه بمعرفة بحملها وذلك لكون الجنين كان عمره 4 أشهر ويعتبر انسان كامل في القانون الايراني فيتم محاسبته على انها جريمة قتل غير عمد وقد يسجن 3 سنوات. هذا التساؤل الذي طرحته ابنه نادر (تيرميه) خلق (صراع داخلي) عند نادر فمن المشهد الاول تشهد زوجته التي تريد الطلاق منه انه عفيف وليس من اهل المكر، فنرى نادر في صراع داخلي منذ تكذيبه لموضوع معرفته بحمل (راضية) رغم المبررات التي قد تكون مقنعة حيث إذا تم معاقبته من سيعتني بوالده المسن. راضية ايضا تعيش ذلك (الصراع الداخلي) فشخصيتها المؤمنة وهو الايمان الحقيقي الذي ترفض فيه الكذب والاستشهاد بالقران زورا. تعيش حالة قلق ففي المشهد قبل الاخير حينما يأتي نادر مع سيمين لدفع مبلغ التسوية وطلب نادر منها ان تشهد على القرآن بانه هو السبب بموت الجنين. تأبى راضية ذلك لان الشك كان يزاولها بان حادث السير هو السبب رغم ان تلك الاموال ستكون طوق نجاة فالدائنين كلهم في الانتظار. هذا الاسلوب المميز الذي صنعه فرهادي للصراع بين شخصياته فهم ليس صالحين او طالحين على الدوام. في الصراع الكلاسيكي عادتا ما تؤل الامور الى الانفراج التدريجي ثم الحل الا ان فرهادي انهى قد انهى الصراع الثانوي في المشهد ما قبل الاخير ليعود بنا الى مشهد المحكمة وهو المشهد الاخير حينما يستدعي القاضي ابنتهم لتختار مع من ستبقى ثم نرى الوالدان وهم خارج القاعة بانتظار معرفة خيار ابنتهم دون ان نعرف الاجابة .وهي النهاية المفتوحة التي اعتاد فرهادي تركها للجمهور لكي يصنعوا الحل وفق معطياتهم ورؤيتهم للموضوع فقد حرص منذ بداية الفلم على ادخال المشاهد كمشارك ليس كمتفرج لذا من المنطقي ان يتركهم يشاركون في النهاية والحل

ثانيا: تعد الإضاءة واللون واحد من اهم العناصر التي يوظفها المخرج في خلق اسلوب فني خاص به.

وظف المخرج الإضاءة بأسلوب فني ملفت فكان اختيار المكان في المشاهد الداخلية شقة واسعة النوافذ حتى يتم من خلالها تسليط الضوء بطريقة توحي وكأنه لا توجد إضاءة مصطنعة كل المشاهد الداخلية حرص المخرج تصويرها بالنهار ليكون مبرر الإضاءة هو ضوء الشمس فاللون الابيض المائل للصفرة هو الصبغة اللونية الطاغية في مشاهد شقة نادر حيث لا يوجد اي مشهد ليلي بشقته ,الالوان وبكونها عنصر مهم من اللغة السينمائية تستطيع ان تروي تغيرات تطرأ زمانية ومكانية او حتى نفسية و وجدانية .فرهادي جعل الالوان تروي حالها حال الصور فنلاحظ زي نادر في مشاهد الشقة بألوان فاتحة غالبا ما تكون من تدرجات اللون الابيض او اللون الابيض نفسه. ففي جميع المجتمعات يرمز اللون الابيض للصفاء والصدق والحقيقية وعلى النقيض من ذلك ترمز الالوان الغامقة للشوائب والغموض. نرى (نادر) في مشهد رقم (23) حينما يقوم نادر بغسل والده وهو مشهد في قمة الانسانية والتعاطف نرى نادر يرتدي اللون الابيض مع إضاءة سبوت (مسلطة) باللون الابيض وكأنه مشهد ملائكي ومن ثم تتوالى مشاهد المحاكمة من مشهد رقم (25) نلاحظ اللون الذي يرتديه نادر هو لون يميل الى الرمادي وتوظيف هذا اللون يفصح عن البراعة من قبل فرهادي فحسب الثقافة الفارسية كلمة (خاكستر) وتعني رمادي وعادتا تقال للشخص الذي يجانب الحق. ففي مشهد المحاكمة نفى نادر معرفته بحمل راضية

مشهد (23) نهار داخلي/شقة نادر مشهد (25) نهار داخلي/قاعة المحكمة

في مشهد رقم (24) عندما يذهب نادر وسيمين لرؤية راضية وهي ترقد في المستشفى بعد اسقاطها لطفلها. اختار المخرج مشهد هذا الحدث ليلا وهو المشهد الليلي الوحيد في الفيلم كان الليل هو رمز لتمهيد الحدث والصراع الذي سيقوم لاحقا. حتى الالوان تحولت الى داكنة امتزاج بين الرمادي والازرق الباهت (ألوان باردة). ونرى تكرار لهذا النمط من اللون ملازم لنادر في حالات التي يجانب الصواب فيها ففي المشهد رقم (38) عندما يأخذ نادر والده الى المستشفى ليحاول اثبات ان راضية عاملة المنزل قامت بإيذاء والده عن قصد ومن ثم يتراجع عن ذلك الفعل. نرى ان الالوان هي ذاتها في مشهد رقم (24) فالألوان اصبحت ملازمة لمدى حقيقة الفعل ومدى صدقه

مشهد (38) نهار داخلي / مستشفى

رغم تلك الالوان الداكنة الا انه لا نجد اي ظلال او جانب مظلم من وجه الممثل او جسده كما يستخدمه بقية المخرجين ليحاكوا جانب غامض من الشخصية ففي فلم العراب وظف فرانس هذا الاسلوب بشكل واضح اما فرهادي كانت شخصياته ناصعة حتى وان تغيرت الصبغة اللونية وذلك لسبب ذكرناه في الصراع فالشخصيات المتصارعة لا تملك صفة الشر نحن نراها في لحظة ارتكابها الاخطاء وحتى الاخطاء غير قصدية .في المشهد (45) عندما يقرر نادر الاعتراف لابنته بكذبته حول عدم معرفته بحمل راضية نجد الإضاءة واللون هو ذاته في المشاهد الاولى قبل وقوع المشكلة الشمس والالوان الناصعة تعطي شعور بان الحقيقة والصدق هي سبيل النجاة . والوان الشمس تمتزج بالحقيقة انطباع الواقعية الشعرية التي ينتهجها فرهادي

في المشهد الاخير اللون اخبرنا بحدث مهم دون ان نراه فعملية الربط الذهني تم تفعيلها بواسطة معرفتنا للون ومدلولاته في تلك الثقافة حيث نادر وسيمين وتيرميه يرتدون السواد وهم يحضرون جلسة المحكمة لإكمال إجراءات الانفصال فمن خلال شخصيات الفلم نادر وسيمين اللذان يقفان بتكوين متوازي لتشكيل قطب الصراع الاساسي فابنتهم استدعاها القاضي لتختار مع من ستمضي حياتها وهم يرتدون اللون الاسود نعلم بان والد نادر المسن قد مات والصبغة اللونية للمشهد التي عودنا فرهادي بانها ترمز لفعل غير سليم فهم في قاعة المحكمة مجزمين على الانفصال.

ثالثا: طريقة التصويروتوظيف حركة الكاميرا ساهم في خلق اسلوب فني خاص به.

في المشهد الافتتاحي الاول يضع فرهادي نادر وسيمين امام الكاميرا وهم يجرون حوارهم امامها بشكل مباشر في زاوية مساوية لمستوى النظر وبعد بؤري 50 ملم مقارب الى رؤية الانسان حيث يكون جراء ذلك المتلقي هو عين الشخص الثالث (القاضي) الذي يستمع لحوار الزوجين المشتد. مع كاميرا باهتزازات بسيطة فالنمط السائد على طول الفلم هو كامرة محمولة على الكتف او (هاند هيلد) ستايل.

تم توظيف الاهتزاز المصاحب للكاميرا في جميع مشاهد الفيلم لم نجد مشهد الكاميرا فيه كانت ثابتة كما يحصل لو كانت موزعة على (حامل ثلاثي) بل نشاهد زيادة في عدم ثباتها في مشاهد معينة مثل المشهد الرابع راضية وهي في حيرة من امرها بشأن قبول العمل او لا. الترافلنج في المشهد الذي يليها وهو المشهد الخامس كان ايضا باهتزاز طفيف فقد تم تحقيق ذلك الترافلنج من خلال كامرة محمولة على الكتف تتبع الشخصية. الكاميرا تقوم بوظيفة السرد الصوري من خلال عملية التتبع لحركة الممثل فاللقطات طويلة نسبيا، بل حتى ترافق خروج الممثل من غرفة الى اخرى وأحيانا في نفس المشهد تنتقل الكاميرا مع الشخصية الاخر لتواكب حركتها ففي مشهد رقم (12) نجد الطفلة (سمية) ابنة عاملة المنزل وهي تلعب في جهاز الاوكسجين لوالد نادر لكن سرعان ما يختنق المسن فتهرب من الغرفة بسرعة لتصل الى الحمام المتواجدة به والدتها التي تقوم بعملية تنظيف السجاد. ان المميز في طريقة التصوير هي زاوية التصوير السائدة في الفلم فهي ايضا مرافقة للممثل إذا جلس الممثل تهبط زاوية الرؤية بمستوى عينه وهو جالس. في مشهد رقم (16) الكاميرا مرافقة لتيرميه وهي تصعد سلم العمارة المؤدي الى شقتهم تتفاجأ هي ووالدها بباب شقتهم المقفل تحاول الجلوس على السلم تهبط الكاميرا مرافقة لها لكن قبل ان تجلس يخبرها والدها بان السلم مبلل فتنهض بسرعة والكاميرا كذلك. ان ذلك الاسلوب في عملية تصوير المشهد يهيأك بانك سترى الحدث من وجهة نظر تيرميه فالكاميرا المرافقة لها لا تفصح عن تفسير الا ذلك. نرى ذلك

التوظيف في مشهد رقم (26) في قاعة المحاكمة حيث تكون راضية هي المشتكية وهي من تسرد قصة الحدث. الكاميرا رافقتها حتى خروجها الى باحة المحكمة. ان عملية التنقل بين الشخصيات من خلال الة التصوير وظف ليعزز شعور الحيادية في الافلام الكلاسيكية تكون الكاميرا اغلب المشاهد مرافقة لشخصية البطل مع لقطات بسيطة تفصح عن الشخصية المضادة له لكن لا تخوض في تفاصيلها ولا نعرف حياتها ودوافعها. لم يقتصر اعتماد المخرج على نوافذ كبيرة لإدخال الإضاءة وخلق جو واقعي، بل استخدم تلك النوافذ لخلق عمق في الصورة، بل كل تلك الشخصيات ظهرت في لقطة معينة من خلال النوافذ وكان التأطير هذا هو مدخل لتلك الشخصية كما نلاحظ في مشهد (4)و(5) كما وظف الانعكاس لرؤية شخص قادم من الخلف في إطار واحد كما في مشهد رقم (37) حيث تكون تيرميه بالجلوس في مكانها الذي تعودنا عليه في بداية الفيلم تدخل والدتها لأخذها. وامتاز تصوير الحوار في السيارة من الخلف (اوفر شولدر) مع توظيف انعكاس ملامح الشخصية في المرآة في مشهد رقم (42) حيث يجري نادر حوار مشحون مع ابنته نرى تعابير وجهه من منعكسة في المرأة. على الرغم ان اغلب المخرجين الشاعريين في السينما الايرانية يميلون لتصوير الحوارات في السيارة بأسلوب المجاورة حيث اعتاد كل من عباس كيا رستمي وجعفر بناهي بوضع الكامرة مجاور الشخصية المتحدثة.

في المشهد الاخير الكاميرا مع تيرميه وهي جالسة في قاعة المحكمة تنتظر قرار انفصال والديها الزاوية مساوي لعينها خرج والدها ليخبرها بان القاضي يريد سماع قرارها تنهض لتدخل الى قاعة الحكم الكاميرا ترتفع مع تيرميه وتتحرك مع خطواتها الى ان تدخل الى قاعة المحكمة فتيرميه هي صاحبة القرار والمشهد كله بسيادتها. ليرجع بعدها ويضع الكامرة اما وجه الممثل حيث تكون هي عين القاضي

ومن ثم اللقطة الاخيرة يجلس الابوان بتكوين متوازن حتى اللون نفسه يعطي تعادل للقوى مع زاوية مساوين لعينهم فكلاهما يحظيان بحب ابنتهما ولو كانت القسمة تقبل على اثنين لاختارتهم معها. صور فرهادي المشاهد بعدسة ذات بعد بؤري مساوي لنظر الانسان فلم نر لقطة ماكرو مقربة فكانت احجام الشخصيات تكبر في حال تقربها على الكاميرة كما يحدث في عملية الرؤية عند الانسان.

الفصل الخامس

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. امتازت افلام المخرج (أصغر فرهادي) بسمة اسلوبية خاصة به من خلال توظيف للإضاءة واللون للتعبير عن مدلولات زمانية ومكانية والتغيرات النفسية والاخلاقية الملازمة للشخصية. الالوان كانت علامة للصدق او الخداع كما امتازت الوانه بمسحة لونية تميل الى الالوان الحارة نسبيا.
2. رسمت اسلوبية المخرج (أصغر فرهادي) في بداية شبابه من خلال تأثره بالأدب الروسي ولاسيما كتابات (تشيخوف) وبعض القصص الواقعية.
3. تمتاز افلام أصغر فرهادي بتوظيفها للمونتاج التتابعي الذي يقدم الاحداث بالتتالي خاليا من اي قفزات زمنية بشكل يشبه الحياة الطبيعية ويخدم اتجاهه الواقعي.
4. الصراع في افلام فرهادي ليس بأسلوب القص الكلاسيكي (الخير) ضد (الشر) بل هو صراع بين (الخير) و(الخير) فالشخصيات التي يرسمها فرهادي ليست صالحة او طالحة على الدوام، بل يصورها في ساعة ارتكابها للأخطاء.
5. برزت السمات الاسلوبية لأصغر فرهادي من خلال فيلم (الانفصال) حيث تماثلت عناصر اللغة الصورية لتنتج لنا سمات مميزة تدل على ابداع المخرج.
6. الذروة في افلام فرهادي وجميع المشاهد تخلو من الموسيقى فالاتجاه الواقعي الذي ينتهجه فرهادي يحتم عليه الوصول الى أكبر قدر من الواقعية.
7. يتعامل فرهادي مع المشاهد على انه مشارك فمن خلال توظيف حركة الكاميرا وموضوعها وزاوية تصويرها تعطي انطباع الرؤية (الشخص الثالث) فيتعامل المشاهد على انه مشارك بالأحداث ويحاول الوصول الى الحقيقة مع الشخصيات
8. وظف النسق السردي المتتابع بشكل يلائم طبيعة المونتاج وروي الاحداث بشكل واضح ومفهوم.

الاستنتاجات:

1. ان عناصر اللغة السينمائية المتمثلة في الاضاءة واللون وحركة الكاميرا والمونتاج وعناصر البناء الدرامي المتمثلة في الشخصيات والحوار والصراع أثر كبير في اظهار السمات الاسلوبية للمخرج.

2. ان التكرار في توظيف عناصر اللغة السينمائية وعناصر البناء الدرامي للتعبير عن رؤيته الاخراجية تشكل عامل مهم لتبدو كعلامة واضحة لتعبر عنه وعن ابداعه في العمل الفني.

3. الحبكة التي ينتهجها المخرج وتعدد مستويات الصراع تساهم في ضبط الايقاع الفيلمي فتبنى على تلك الاحداث الزمان والمكان وطبيعة الشخصيات وابعادها على ذلك الصراع الذي هو بمثابة تخطيط للأحداث.

التوصيات: يوصي الباحث بعدد من التوصيات:

1. ان تتم دراسة اسلوبية المخرجين بشكل متواصل لمعرفة اهم النقاط التي ارتكزوا عليها لتحقيق هذه السمات والاستفادة منها لتطويعها لإنتاج اعمال مشابهة ترتقي بالإنتاج الفني.

2. نقل تجارب المخرجين الحديثين ونقل اسلوبهم ومعالجتهم الاخراجية.

3. الاستفادة من جميع الافلام التي تنتج حول العالم في مختلف الدول ولا سيما السينما الايرانية التي تمتاز بميزانيات منخفضة وانتاج فني عالي المستوى.

المقترحات

يقترح الباحث بضرورة الاهتمام بالدراسات الاسلوبية ضمن إطار الدراسات العليا وخصوصا للمخرجين والمدارس الحديثة. لتتبع اساليبهم الفنية والكشف عن معالجاتهم وتوظيفهم لعناصر اللغة السينمائية. ويقترح الباحث القيام بالدراسات الاتية:

1. الصراع في افلام أصغر فرهادي
2. المعالجة الاخراجية في افلام أصغر فرهادي
3. افلام عالمية ذات ميزانيات منخفضة (السينما الايرانية انموذجا).

Conclusions:

.1The elements of cinematic language, such as lighting, color, camera movement, and editing, along with the elements of dramatic structure, such as characters, dialogue, and conflict, significantly influence the director's stylistic features.

.2The repetition of cinematic language and dramatic structure elements to express the director's vision is a crucial factor, clearly demonstrating their style and creativity in the artwork.

.3The plot structure employed by the director and the multiple levels of conflict contribute to controlling the film's pacing. Time, place, character nature, and their dimensions are all built upon these events and the conflict itself, which serves as a blueprint for the plot.

References:

1. The basic dimensions of personality, Muhammad Ahmed Abdel Khaleq, Dar Al-Ma'rifah University, Cairo, p. 60.
2. Zahran Hamed Abdel Salam, Psychological Guidance and Guidance, 4th edition, Cairo, World of Books, p. 40.
3. Louis Maalouf, Al-Najd fi al-Lughah wa al- 'Ilam, Catholic Press, Beirut 1973, p. 343.
4. Muhammad Abd al-Azim al-Zarqani, Manahil al-Irfan fi Ulum al-Qur'an, Is Labyani al-Halabi Press, p. 302.
5. Al-Zarqani, previous source, p. 303
6. Jamil Salibia, The Philosophical Dictionary, vol. 1, 1st edition, Beirut, Dar Al-Kitab Al-Lubani, 1985, p. 62 5
7. Ken Dansager, The Idea of Film Directing, edited by Ahmed Youssef / first edition 2009 - National Center for Translation
8. Iranian film director, writer and producer, born in 1972 in Isfahan, and is considered the most prominent director of independent cinema in Iran.
9. Tareeq Al-Shaab Newspaper, Issue No. 578, Cultural Supplement, 6/18/2022
10. Realism in film history – Realism – actor, children, movie, theatre, show, tv, director, music, son, cinema [Internet]. [cited 2018 Jun 18
11. Kazem Murshid Salloum: Reality Cinema: Dar Fikr for Studies and Publishing: Syria, Damascus: pp. 72-75.
12. Tony MacKibbin: Theory of the Author's Cinema and the Role of (Cinema Pamphlets): Translated by Mamdouh Shalabi: Eye on Cinema Magazine, April 14, 2013
13. Elaf Asaad Al-Basri: Artistic trends and styles from the fourteenth century to the twentieth century, published research
14. Laith Abdul Karim Al-Rubaie: Al-Hiwar Al-Mutamaddin Magazine, 3/13/2006
15. Elaf Saad Al-Basri: Artistic trends and styles from the fourteenth century to the twentieth century, research paper
16. Ahmed Abdel Sattar, Dr. Rabab Karim Kattan: History of Cinema and Television, University of Diyala / College of Fine Arts, p. 1, p. 5
17. Favorite Focal Lengths of Famous Directors
18. BY JOURDAN ALDREDGE (https://www.premiumbeat.com/blog/author/jourdan-aldredge/)
19. Film Lights: Everything You Need to Know - Nashville Film Institute [Internet]. Nashville Film Institute. 2020 [cited 9 December 2020]. Available from: https://www.nfi.edu/film-lights
20. Louis De Ganti, Understanding Cinema, by Jaafar Ali, Iraqi Ministry of Culture, Al-Rasheed Publishing House, second edition, pp. 40-41.
21. Louis De Ganti, Understanding Cinema, previous source, p. 42
22. Composition in the cinematic image, Joseph Machelli, edited by Hashem El-Nahhas, Egyptian General Book Authority, p. 7
23. Joseph Machelli, Composition in the Cinematic Image, previous source
24. Louis De Ganti, Understanding Cinema, p. 92, previous source
25. Saad Abdel Rahman Qalaj, The Aesthetics of Color in Cinema, Cairo, Arab Library, 1975, p. 144
26. Sawsan Muhammad Ezzat, Color in the Cinematic Scene between Lighting and Interior Design, October 6 University, Faculty of Applied Arts, published research, p. 284
27. Sid Field, the script, written by Sami Abdel Hamid, Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing, Baghdad 1989, p. 121.
28. Dwight Sohn, Screenwriting for Cinema, edited by Ahmed El-Hadary, Egyptian General Book Authority, 1988, p. 100.
29. Dwight Sohn, Screenwriting for Cinema, previous source, p. 111