عالم سين

مجاز الطريق في أفلام المخرج عباس كيارستمي

العدد السادس- فبراير ٢٠٢٤

عالم سين

Scene World

إيمانًـا بـأن الإبـداع يمثـل عنـصرًا هامًـا مـن عنـاصر الحيـاة، فـكان لابـد وأن يخـرج مـن رحـم التحديـات صوتًـا يسـتطيع المبدعـين مـن خلالـه مشـاركة أعمالهـم بـدون عقبـات أو تحديـات.

الباب مفتوح لإستقبال المشاركات على:

https://www.facebook.com/sara.abouraia3

تحياتي سارة أبو ريا

sarafnon.blogspot.com

هذا العدد من إعداد وتقديم
سارة أبو ريا

عباس كيارستمى

« السينما تبدأ بدى دبليو غريفيث وتنتهى عند عباس كيارستمى» بهذه الكلمات وصف جان لوك جودار المخرج عباس كيارستمى، هذا المخرج الذى لم يحظ مثله من دول العالم الثالث بمثل هذا الإحتفاء العالمى، وهذا بسبب فلسفته الفريدة من نوعها، ورؤيته التى طرحها من خلال أفلامه.

لقد نجح كيارستمي، المولود في طهران عام ١٩٤٠، عبر تلك النظرة العميقة إلى الوجود في أن يصنع بصمته الأسلوبية الخاصة التي تركت ظلالها على عموم الانتاج السينمائي في بلاده، ونحت لها موقعًا خاصًا في المشهد السينمائي العالمي، وعززتها مواهبه المتعددة التي تمتد في حقول فنية ومعرفية مختلفة بين السينما والفوتغراف والشعر والرسم وغيرها .ونلاحظ أن أفلام كيارستمي، التي تعد من أهم نماذج السينما الإيرانية في مرحلة ما بعد الثورة، هي قائمة على أساس جماليات الواقعية الجديدة. وذلك من خلال العمل على نحو طبيعي، غير متكلّف، مع ممثلين هواة، خصوصاً الأطفال، التصوير في مواقع خارجية وضمن مناظر طبيعية. كما أن أعماله الإحترافية: الفرض المنزلي، كلوز آب.. كلاهما صورا في ١٩٨٩، كانا عبارة عن تأملات استبطانية في طبيعة الهوية الذاتية، الإبداع، الحرية، التعبير الشخصي. ومع ثلاثية كوكر، صار فن المنظر الطبيعي هو المؤثر البصري الأبرز .

يرى عباس أن القيود الدينية الصارمة في إيران تسهم في الإساءة إلي المجتمع الإيراني وسوء فهمه. فقد كانت بدايته عام ١٩٧٤ في فيلم «المسافر» الذي استعرض خلاله رحلة صبى مهووس

بكـرة القـدم ، يتابـع إحـدى المباربـات، في حـين يقـدم الفيلـم حـالات صعبـة للأطفال مـرضي الإيـدز الذيـن رغـم مرضهـم وانكسـارهم يبتسـمون للحيـاة. وبـرز خـلال الفيلـم انتهاجـه أسـلوب الواقعيـة الجديـدة التـي ميـزت تلـك الفـترة نقـلاً عـن المدرسـة السـينمائية الايطاليـة حيـث شـبه أسـلوبه بأسـلوب الإيطـالي المخـضرم روبرتـو روسـيلليني.

كـما يميـل كيارسـتمى في الإخـراج إلي التجريـب والتنـوع حيـث يُفضـل اسـتخدام تقنيـة الكاميـرا الثابتـة، وكثـيرًا مـا اعتمـد عـلي أشـخاص بـلا خـبرة سـابقة في التمثيـل بـدلاً مـن المحترفـين. هـذا، واللافـت في الكثـير مـن أفلامـه هـو قدرتـه عـلي المـزج بـين الأسـلوبين الوثائقـي والـروائي. ورغـم اقتنـاع عبـاس بـأن سياسـات النظـام الإيـراني نحـو منـع عـرض الأفـلام الأمريكية مجحفـة ، فإنـه يـري أن الجمهـور الأمريـكي لا يشـاهد الأفـلام الأمريكيـة الجيـدة، فـما يصـل إليـه عـبر الفيديـو والـ دي في دي ليـس سـوي أفـلام تجاريـة تنقـل عـوالم بعيـدة عـن الواقـع.

يقـول عبـاس: «الواقـع أهـم مـن السـينما»، ولذلـك كانـت أفلامـه التاليـة «واجـب منـزلي» و«التقريـر» و«أين منـزل أصدقائي» و«الحيـاة لا أكـثر مـن ذلـك» وغيرهـا حكيًـا للواقـع .

مقدمة عن فيلم الطريق:

في البـدء كان الطريـق، فكانـت الرحلـة ، فولـدت قصـص الطريـق ثـم كان فيلـم الطريـق. هكـذا كانـت رحلـة فيلـم الطريـق كنـوع فيلمـى، يمكـن تتبـع جـذوره السرديـة الأولى في الأعـمال المبكـرة فيـما يسـمى بـأدب الرحلـة، حيـث يقتفـى ديفيـد ليدرمـان – منظـر فيلـم الطريـق- أثـر التطـور بـين أدب الرحلـة التقليـدي

فى الأدب العربى عودة إلى « أوديسا» هيوميروس ووصولاً إلى السينما العالمية. فمع الأيام الأولى للسينما الأمريكية كان فيلم الطريق مرادفاً للثقافة الأمريكية ، وصورة أمريكا للعالم. فمن خلال التعريف الذى طرحه سام نورث، ففيلم الطريق يعتبر شاحنة لشخص أو لمجموعة صغيرة من الأفراد الذين يسعوا إلى الهرب من العالم الذي يعيشون فيه، ولكى يتطهروا في الطريق. لذلك فإن أفلام الطريق جمعت بين عدد من الأنواع المختلفة منذ البداية مثل أفلام الغرب، العصابات أو الجريمة، والكوميديا، والدراما، وأفلام المغامرات إلا أن هناك شيئاً مشتركاً بينهم ألا وهى رحلة عرضية على الطريق المفتوح أو درب غير مكتشف أو البحث عن الهروب أو الإنخراط في البحث عن هدف ما أو لتحقيق الحب والحرية والتنقل والخلاص والعثور أو إعادة اكتشاف النفس أو بلوغ سن الرشد (نفسيًا أو روحيًا)، فغالبًا ما تعمل هذا الطريق كقاعدة اختبار أو إثباتًا للشخصية الرئيسية .

فالمسافرون يعودون من الطريق راضين من جديد بالحياة المنزلية أو يرغبون في تحسينها، فنحن لا ننهى رحلات الطريق بدون تغيير، فمن غير المعقول أن ينتهى مصير الشخصيات في المستشفيات أو أن يصبحوا أمواتًا حتى لو انزلقوا من فوق حافة أو أصيبوا بوابل من الرصاصات، فالشخصيات غالبًا ما ينفصلوا بينما نحن نفهم من أنهم لن يتقابلوا ثانية .

أما عن جذور فيلم الطريق كنوع فيلمي، فيعتقد ليدرمان أن السابق على فيلم الطريق هو فيلم الغرب، خاصة فى أفلام جون فورد الكلاسيكية كـ"عربة الخيول " ١٩٣٩، و " كانت ترتدى شريطًا أصفر" ١٩٤٩، و" الباحثون " ١٩٥٦، حيث كانت الرحلة هى شكل من أشكال النقد الإجتماعى والكشف واستعادة الكرامة. وهو نفس الهدف الذى يميز الرحلة فى أغلب أفلام الطريق منذ نشأة النوع وحتى الآن. ويضيف ليدرمان ثلاثة أنواع فيلمية كلاسيكية يتم تصويرها فى تصور فيلم الطريق المعاصر هى: فيلم الغرب، والعصابات، والفيلم الأسود .

إن أفلام الطريق تتحدى بشكل مباشر ثقافة الإنسجام حيث أن جميع الشخصيات يخوضون التجربة، لذلك فهم في الرحلة يتعلمون من بعضهم البعض، ومن هؤلاء اللذين يختلفون عنهم في هذا العالم الملئ بتحديات المثل العليا. لذلك فتعتبر أهمية أفلام الطريق كنموذج للمقاومة التى لا يمكن أن تُرفض .

عباس كيارستمى وفيلم الطريق

من الملاحظ أن ثيمات الحياة والموت، ومفاهيم التغير الإستمرارية تلعب دورًا بارزًا في أفلام كيارستمي، فعلى الرغم من أن السيارة هى الأداة الطاغية على أفلامه إلا أنها تشكل محورًا هامًا من محاور فيلم الطريق. ففي حوار كيارستمي مع باتريك ماكجافن على هامش مهرجان ثيسالونيكى باليونان عام ٢٠٠٠، أشار إلى أن سبب استخدامه السيارة هو أنه يعتبرها منزله المتحرك الخصوصي، حيث أنه يقضى معظم الوقت فيها، يفكر فى القصص والخطط لذلك فهو يرى أنه من الطبيعي أن يعبر عن هذا فى أفلامه. كما يضيف أنها تعبر عن السفر، الرحلة، الإنتقال من نقطة إلى أخرى بالإضافة إلى أن الشعراء يسمونها رحلة بلا ساقين ولا يدين.

على الرغم من انتشار فيلم الطريق كنوع فيلمى في أغلب دول العالم، فإنه يمكن القول بأن تقاليد فيلم الطريق الأمريكي هى التى تُعرف النوع. فبالإضافة إلى السبق فى وضع المصطلح الخاص بفيلم الطريق، وعدد أفلام الطريق الأمريكية الكبير مقارنة بغيرها فى دول العالم الأخرى، فإن الطبيعة الخاصة للطرق السريعة الأمريكية هى ما أملت سمات وقواعد هذا النوع ، تلك القواعد التى يمكن إيجازها فى التالى :

i. البطل فى فيلم الطريق، والذي ينقسم إلى:

تم تصوير أول فيلم إيراني لا روائي في أوستيند في بلجيكا، في ١٨ أغسطس ١٩٠٠، عندما قام " استعراض للزهور" مؤلف من خمسين عربة ذات منصة مزدانة بباقات الزهور بتحية الشاه الزائر، وقد تم تصوير الحدث بواسطة سيزرا إبراهيم خان أكاباشي، المصور الرسمي للبلاط، بكاميرا جومون كان قد اشتراها بأمر الشاه قبل أسابيع قليلة من باريس.

المصدر:

موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث)

السينما المعاصرة ١٩٦٠-١٩٩٥

المركز القومى للترجمة- مصر-٢٠١٠

١. الشخصيات الرئيسية (السائقون)
٢. وسيلة السفر
٣. الطريق
ii. البناء في فيلم الطريق
iii. النهاية في فيلم الطريق

وتتجلى هذه القواعد الثلاثة فى أفلام كيارستمي، ليس فقط بسبب أنها قائمة على أساس الواقعية الجديدة بعد الثورة ، حيث العمل على نحو طبيعي، غير متكلف مع ممثلين هواة بالإضافة إلى التصوير فى مواقع خارجية وضمن مناظر طبيعة بل أيضًا بسبب تأملات كيارستمي الفلسفية المتعلقة بالهوية والحرية، والبحث عن الذات.

البطل عند كيارستمي:

١- الشخصيات الرئيسية(السائقون)

يظهر البطل فى أفلام كيارستمى شخص عادي يمثل إحدى الطبقات الإجتماعية التي تواجه مشاكل الحياة، وبالرغم من قيود الرقابة على السينما الإيرانية إلا أن كيارستمي استطاع بأسلوبه البسيط الفلسفي أن يتحرر من هذه القيود لينطلق بأفكاره المختلفة ويعكسها على الشاشة. هذا بالإضافة إلى أن تنوع أبطاله، فتارة يكون هذا الشخص الهائم بسيارته باحثًا عن شخص يقبل بمهة دفنه بعد انتحاره كما في فيلم - طعم الكرز ١٩٩٧، والحائز على جائزة مهرجان كان السينمائي. تدور الأحداث حول فكرة الرغبة فى الموت والإنتحار، وذلك من خلال البطل الذي يستخدم سيارته فى البحث عن من يوافق فى تنفيذ هذه المهمة التي تبدو غريبة، وهى دفنه بعد مماته عند أحد الأشجار التى حفر قربها قبره بعد أن يتناول حبوب منومة. من خلال رحلته، يقابل بعض الأشخاص الذين يتحدثون معه، ويناقشون فكرة الموت والإنتحار . يتجلى فى " طعم الكرز" العلاقة الثنائية بين السائق والراكب - الذى يتغير فى الرحلة ويدخل آخر مما يشبع الفيلم بالتفاصيل عن طريق النقاشات التي تدور بين البطل

والراكب الذى يتغير، والذى يحمل ثقافة مختلفة تجعله يرفض طلب البطل بالرغم من الإغراء المادي الذي يقدمه إليه.

ومن المعروف أن بطلا فيلم الطريق قد يخرجان على أعراف المجتمع المستقرة وقوانينه المكتوبة، وقد يتورطان فى جرائم يعاقب عليها القانون، وهو الأمر الذى ورثه فيلم الطريق من فيلم العصابات. فأبطال فيلم الطريق - حسبما يقترح كريس لاكى - يضعون أنفسهم "خارجين عن التيار السائد، بغرض التعليق على الذات والمجتمع". لذا فلم يقتصر نوع البطل على الرجل فقط فى أفلام كيارستمي بل نجحت المرأة في هذا الدور كما فى فيلم "عشرة" إنتاج ٢٠٠٢. يدور الفيلم حول عشرة محادثات تدور بين البطلة و ابنها، عروس مهجورة، فتاة ليل، سيدة عجوز، وأختها خلال قيادتها في طهران. يتم تسليط الضوء على المشاكل التى تواجهها المرأة بشكل عام فى هذا المجتمع المتحفظ . لم يتطرق الفيلم لأى رجال سوى من بعيد ، عندما كانت تتوقف البطلة بسيارتها لتنتظر ابنها الذى يخرج من سيارة طليقها الجهة المقابلة لها، ولا نراه على الشاش، ولكن نسمع صوته من بعيد. هذا بالإضافة إلى عدم رؤية فتاة الليل التى تتحدث معها البطلة حول عملها، والأسباب التى دفعتها لبيع جسدها، وإذا كان هذا بدافع الشهوة أم المال.

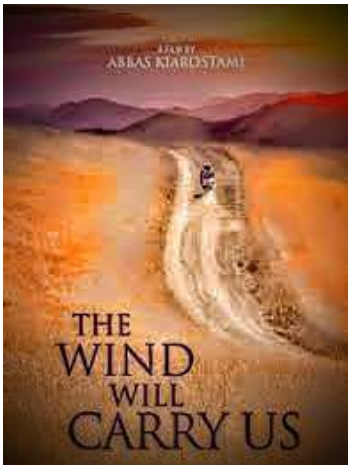
ومن الملاحظ أن الأطفال يحتلون دورًا هامًا فى أفلام كيارستمي لا تقل عن البالغين، ففى فيلم « أين يقع منزل صديقى؟» إنتاج ١٩٨٧، يتحدى الصبى الصغير كل العقبات لتوصيل كشكول إلى زميله في الصف حتى لا يتعرض للعقاب. يتعرض كيارستمي إلى الناس المهمشة في المجتمع الإيراني والقرى النائية البعيدة التى تعانى من تدني الأحوال . هذا بالإضافة إلى فيلم « الحياة تستمر- Life, and nothing more -» إنتاج ١٩٩٢، فبالرغم من حضور الموت وطغيانه على الأجواء إلا أن البطل يصر على الذهاب إلى كوكر بمصاحبة ابنه الطفل للإطمئنان

على بطل فيلمه السابق . نكتشف من خلال الرحلة بالسيارة أن الحياة لابد لها وأن تستمر بالرغم من العقبات التى نواجهها، فالشاب تزوج بعد الزلزال بأيام قليلة بالرغم من وفاة عدد كبير من أقاربه، كما أن البعض لا يزال مهتم بمشاهدة مباريات كأس العالم . بالإضافة إلى أن ابنه يتخذ من الدمار مكانًا مناسبًا للعب . علاوة على أن النساء والفتيات يغسلن الثياب، ويقومن بالوظائف اليومية في إشارة إلى أن الحياة لن تتوقف.

٢- وسيلة السفر

ويظهر فى فيلم « كلوز أب» أو « لقطة قريبة» أن وسيلة السفر هى السبيل الذى يجمع بين طبقات المجتمع المختلفة , حيث أن حسين سابزيان الذى انتحل صفة المخرج محسنى مخملباف بسبب شغفه الشديد وحلمه في أن يصبح مخرجاً سينمائيًا، ولكن لم يحصل على الفرصة التى تمكنه من هذا الحلم . وعلى الرغم من محاكمة سابزيان إلا أن ينتهى الفيلم بمقابلة مخملباف لسابزيان خارج المحكمة ليركبا معًا الدراجة البخارية فى إشارة إلى أن ما يجمعهما هو نفس الطريق- ألا وهو الشغف بالسينما.

ومن اللافت للنظر أن في فيلم عشرة، أن البطلة تستمر فى قيادة سيارتها فى طهران حتى بعد انتهاء محادثاتها العشرة فى دلالة على أنها لابد وأن تواجه هذا المجتمع الذى تعيش فيه، وأن الحياة مستمرة. من ناحية أخري، في ثلاثيته الشهيرة - ثلاثية كوكر- ففي فيلم «وتستمر الحياة» يقوم البطل في البحث عن طريق مؤدى إلى كوكر بالرغم من العقبات التى يواجهها بسبب الزلزال إلا أنه فى نهاية المطاف ينتهى به الحال وحيدًا في إحدى الأماكن الوعرة، وتتعطل سيارته، فلا يجد حلاً سوى أن يخرج منها، ويسير متأملاً الطبيعة من حوله فى إشارة إلى مغزى الفيلم ، وهو أن الحياة لابد



وأن تستمر. تشير الأحداث إلى أن البطل يبحث عن بطلي فيلمه السابق " أين يقع منزل صديقى؟" ولكن إرادة الناس للحياة جعلته يتأمل مفهوم الحياة بشكل عام. بينما فيلمه الأخير من الثلاثية "عبر أشجار الزيتون"، فهو فيلم داخل فيلم، حيث يقدم كيارستمى مشهداً سبق تصويره في " وتستمر الحياة" بين الفتى المتزوج حديثًا وزوجته، ويتم تصويره فى فترة الزلزال .

٣- الطريق

فى فيلم " ستحملنا الرياح"، والذى تدور أحداثه فى إقليم كردستان الإيراني، يمكن النظر إلى الفيلم بوصفه لوحة لمكان آسر يعتنى كيارستمي كثيرًا في رسمه عبر لقطاته العامة والطويلة، حيث الدروب المتعرجة السالكة، والحقول الخلابة والتلال. إن بهزاد – البطل- يبدو أشبه بعالم أنثروبولوجى متنكر، مع أسئلته التى لا تنتهى والتى يوجهها إلى من يلتقيه من القرويين وهو يسعى إلى الكشف عن هذا المكان النائي. حتى نهاية الفيلم تظل كثيرًا من مشاهد الفيلم مبهمة إلا أنك ترى نفسك في شوق لاستكمال تلك الخيوط المتناثرة لتستكمل هذا العقد الرقيق. حتى إن أغلب شخوص الحكاية مبهمين، وقد أصر كيارستمي أن لا يظهر في أغلب القصة سوى البطل والطفل الصغير وباقى الحضور اكتفى بالأصوات، كما كان أكثر التركيز على المكان وما حوله. المكان بكل ما يحوى من فضاء شاسع وحقول مترامية وقبور بالية وبيوت ومساكن قد تكون متداخلة إلى أقصى حد كحال أصحابها حتى أنك لتظن أنها عبارة عن منزل كبير تم تقسيمه إلى غرفات صغيرة.

تتجانس الصورة عند كيارستمي وتتداخل ما بين القبور والحقول، أو ما بين الحياة والموت،هذا التناقض الغريب وهذا الزائر الذي ينتظره الجميع (الموت) .

كما يؤسس الطريق كمكان لمفهوم الحرية، فإذا كانت الحرية - في أكثر صورها بدائية - هى حرية الحركة، فإن الطريق المفتوح يفتح أفاقًا غير مسبوقة لمعنى الحرية، حتى وإن كانت الرحلة عادة بلا هدف ومفتنة. ويتضح هذا في فيلم"عشرة" حيث يدور الحوار بين البطلة التى تقود هى السيارة فى شوارع طهران بينما تتحدث مع فتاة الليل، والتى تكشف جانبًا من الصعب كشفه فى هذا المجتمع المحافظ. بالإضافة إلى حديثها مع العروسة التى تخلى عنها حبيبها، فتخلع حجابها داخل السيارة لتكشف عن قص شعرها فى رمزية عن الحرية التى تأمل بها.

بينما فى فيلم "طعم الكرز " فنجد البطل - السائق - الذى يبحث عن من يقوم بمهمة دفنه بعد انتحاره، يسير فى طريقه يائساً ومهموماً، وفاقد لأمل الحياة، ولكنه يكتشف من خلال حواره مع رفقاء الطريق أن للحياة طعم ألا وهو طعم الكرز . فى حين في فيلم" الحياة تستمر" يستطيع الطفل الصغير أن يستمتع بوقته داخل فضاء السيارة بالرغم من صعوبة الرحلة التى يواجهها أبيه- قائد السيارة- كما يشعر بشئ من الحرية، وبالأخص عندما يطلق الجرادة التى أمسكها من شباك السيارة ليتتبعها بنظره في أمل أن يراها وهى تطير.

البناء في فيلم الطريق:

على الرغم من أن فيلم الطريق من حيث اعتماده على الرحلة قد يبدو لأول وهلة تقليدياً في بنائه، فإن ديفيد ليدرمان يشير إلى أن البناء السردى ذا النهاية المفتوحة

في فيلم الطريق يميل إلى المغامرة وراء تضاريس هوليوود النموذجية. وذلك لأن أبطال فيلم الطريق مدفوعون - حسبما يشير دانيال لوبيز- لأن «يبحثوا عن الحرية على الطريق كملاذ من ماض مروع أو بحثاً عن قوته المبهجة والمحررة». ومن ثم فإن حبكة النوع تشكل غالباً مساراً سردياً مشرداً وضالاً دون هدف. ونتيجة لذلك فإن فيلم الطريق قد لا يمتلك بداية ووسط ونهاية واضحة، كذلك يغير النوع- غالباً- أدواته المتعلقة بالنبرة والحبكة مع ارتباك حتمى وإرادة حرة في الهواء الطلق. وهذا يبعده بشكل عام عن الوحدات الدرامية الأرسطية مفضلاً الأسلوب الحلقى (الدائرى) لسيرفانتس وبريشت .

يتضح هذا في فيلم "كلوز أب" الذى يجمع بين الأسلوب الوثائقي والروائى حيث أن إعادة تمثيل بعض المشاهد ودمجها مع باقى مشاهد الفيلم ، حيث أن أحداث الفيلم حقيقية وهو ما دفع كيارستمى لتحقيق حلم سابزيان، وعمل فيلم كاملاً عن قصته، وجمعه مع المخرج محسنى مخملباف. هذا بالإضافة إلى فيلم"طعم الكرز"، الذى يبدو للمشاهد بأن البطل يتجول هائماً في الطريق دون هدوى سوى إيجاد من يقوم بدفنه، وبدون صراع أو نزاعات، يخيم على الفيلم حالة من الهدوء الغير مؤدى إلى الملل .

يسير على نفس الدرب ثلاثية كوكر " أين يقع منزل صديقى؟" و" الحياة تستمر" و"عبر أشجار الزيتون" حيث لا يوجد سوى خط رئيسي ويتخللها الأحداث, ولكن لا يظهر فيها الشكل التقليدى للفيلم الروائى.

كانت دار السينما الجماهيرية الأولى في إيران هى سينما «سولى» غير التجارية، والتي أقيمت في عام ١٩٠٠ بواسطة الإرسالية الكاثوليكية الرومانية في تبريز. أما النموذج الأول لسينما جماهيرية تجارية فقد جاء على يد رجل الأعمال إبراهيم خان صحافباشي طهراني، فقد استورد الأفلام من أوروبا وعرضها في الفناء الخلفي لمحل التحف الخاص به، ثم قام في نوفمبر-ديسمبر عام ١٩٠٤ بافتتاح أول دار عرض سينمائي في طهران، لكنها لم تستمر طويلًا.

المصدر: المرجع السابق

ذلك نراه أيضاً فى فيلم "ستحملنا الريح" حيث لا يحدث إلا القليل، لكن الفيلم مليء بالحياة اليومية، والنوادر، والحكايات بالإضافة إلى استعانة كيارستمى ببعض الأشعار.

النهاية في فيلم الطريق:

في فيلم " طعم الكرز" ينتهى الفيلم على فريق العمل وراء الكاميرا بعد أن وقف البطل في الحجرة والمطر يتساقط بشدة فى الخارج حتى يكسر كيارستمى اندماج المشاهد. بينما في فيلم " كلوز أب" ينتهى الفيلم بمصاحبة المخرج محسنى مخملباف للرجل الذى انتحل شخصيته- حسين سابزيان – على الدراجة البخارية للذهاب إلى العائلة التى نصب عليها سابزيان فى إشارة إلى أن السينما للجميع. تختلف نهاية " الحياة تستمر" حيث تتعطل السيارة في مكان واعر، فيضطر البطل الذى يبحث عن بطل فيلمه السابق " أين يقع منزل صديقى؟" أن يخرج ليتأمل الحياة التى تصر أن تستمر بالرغم من الزلزال. ونلاحظ أن نهايات أفلام كيارستمي غالباً ما تتضمن مغزى فلسفي متعلق بتيمة الحياة والموت، ففي فيلم "عشرة"، فبالرغم من أننا لا نعلم سوى الفتات من تاريخ البطلة إلا أنها تستمر في قيادة سيارتها في شوارع طهران ليلاً ونهاراً، وتتعاطف مع الشخصيات التى تدخل إلى عالمها (سيارتها).

فيلم طعم الكرز / إنتاج ١٩٩٧:

تدور أحداث الفيلم عن البطل الذي يقود سيارته في مكان ناء بعيدًا عن طهران – حيث يعتقد أنه اليوم الأخير في حياته- لذا يبحث عن شخص يقبل أن يدفنه عندما ينتحر. فكل ما يحتاجه

هـو شـخص يـأتي في الصبـاح الباكـر إلى حفرة أعدها سـلفًا، وسـينادي الشـخص عليه مرتين، إن أجابـه ذهـب و سـاعده عـلى الخـروج من الحفـرة، وإلا أهـال عليـه الـتراب في الحفـرة، وفي جميـع الأحـوال سـيأخذ الرجـل نقـودًا عـلى هـذا العمـل.

البطل:

الشخصية الرئيسية/ السائق:

في كل لقـاءات بطـل فيلـم "طعـم الكـرز"، أثنـاء بحثـه عمـن يسـاعده في عمليـة الانتحار التـي حفـر مـن أجلهـا قـبرًا قـرب شـجرة في منطقـة نائيـة، نتعـرف عـلى الشـخصية ثـم تـأتي المفاوضـات العسـيرة، و الأخـد و الـرد، و الحجـج و الحجـج المضـادة ما عـدا لقـاءه بالشـخصية الأخـيرة. وفي لقطـة معـبرة، يخبرنـا المخـرج بـأن البطـل قـد اتفـق مـع أحدهـم عـلى اتمـام المهمـة، لكننـا لا نعـرف مـن هـو، حيث لم نشـهد مفاوضـات مباشرة، ولم نتعـرف عـلى الشـخصية، (سـنعرف فيـما بعـد أنهـا مـن أصـل تـركي)، لم نعـرف مـن أيـن أتـت، و لا كيـف ركبـت مـع بطـل الفيلـم، لكننـا نعـرف بعـد دقائـق إلى أيـن هـي ذاهبـة، و أيـن تشـتغل، و لمـاذا قبلـت الاتفـاق / الصفقـة .

ففيلـم الطريـق مـن حيـث اعتـماده عـلى طريـق عـام لا يقتـصر عـلى فئـة أو طبقـة بعينهـا, بـل يتيـح إمكانـات لا نهائيـة للقـاء الشـخصيات المتباينـة والمختلفـة اجتماعيًـا وثقافيًـا، والتـى يصعب أن تجتمع أبـداً بعيداً عـن هـذا الطريـق . يقابـل البطـل الجنـدى- الشـاب الكـردى- الـذى لم يبلـغ العشريـن ثـم العامـل البسـيط مـن أفغانسـتان ثـم العجـوز الـتركي الـذى يتحـدث معـه عـلى الجانـب الآخـر مـن الحيـاة ، والمتمثـل في طعـم الكـرز .

وكان أول فيلم روائي إيراني طويل هو "آبي ورابي" ١٩٣٠، من إخراج أفانيس أوهانيان، الإيراني الأرمني، وكان فيلمًا صامتًا بالأبيض والأسود من نمط الكوميديا، يصور مغامرات رجلين أحدهما طويل والآخر قصير. وكان فيلم أوهانيان التالي هو "حاجى أقا، ممثل السينما" ١٩٣٢، وهو معقد من الناحية التقنية يتعامل فيما يشبه التأمل الذاتي مع اتهام السينما بأنها تسبب الفساد الأخلاقي، وهو يحكي عن رجل دين تقليدي (حاجى) الذي يتحول من كره السينما إلى الإعلان عن أهميتها في تقدم العديد من الإيرانيين.

المصدر: المرجع السابق

وسيلة السفر:

يقود البطل سيارته الرانج روفر باحثًا عن شخص يساعده على تحقيق هذه الرغبة، إذا الفيلم يحمل معالم سينما الطريق وبقوة، وعلى الغالب كيارستمي ينزع نحو هذه الطريقة، مشكلًا منها طريقة للعمل وفي أكثر من فيلم من افلامه. إذا الفيلم ذو موضوعين، الموضوع الأول المركزي أو الطبيعي هو البطل ورغبته الشديدة بالانتحار، والموضوع الثاني غير المركزي هو إلقائه نظرة على الواقع الإيراني (مجرد نظرة ولكن ليست عابرة)، هو يبحث في مناطق معزولة سكانها وروادها هم من العمال. نجد أن البطل الذي كان قبل قليل يقل جنديًا كرديًا ويتحدث مع رجل أفغاني، فنحن نتعرف على العرقيات المختلطة التي يحكمها المكان .

الطريق:

نلاحظ أن كل الطرق التي يمشي فيها البطل طوال الفيلم مناطق وعرة ومقفرة، والرمال هي الشيء الوحيد الممتد على مرمى البصر، طوال الفيلم هو ذلك الطريق، حتى يبدأ السيد باجيري في الحديث عن الكرز و جداول المياه قرب طهران، و يبدأ في إرشاده إلى الطريق التي ينبغي أن يسلكها بالسيارة فيما يمكن اعتباره رمزية للحياة. بناءً على إرشادات السيد باجيري يبدأ الطريق في التغيير، ثمة شجرة تظهر على استحياء في أقصى كادر الكاميرا، ما تلبث أن تظهر أخريات كلما تعمق السيد باجيري في الحديث، حتى نجد أن السيارة قد تركت موقع الإنشاء و بدأ الطريق الواعر في الاستواء تماما مع ظهور واضح للأشجار حتى يخرج إلى العمران، حينها يقول السيد باجيري مشيرًا إلى الطريق «هذا هو الشارع العمومي»

البناء فى فيلم طعم الكرز:

يقول كيارستمي عن أفلامه «لم أكتب قط حوارًا كاملاً، فقط لدي خطوط عريضة تملؤها شخصيات الممثلين كيفما اتفق». تدور أحداث الفيلم عن البطل الذى يبحث عن شخص يقبل القيام بمهمة دفنه بعد انتحاره، دون الدخول في تفاصيل الشخصيات التى يقابلها أو تاريخها إلى أن ينتهى الفيلم دون أن ندرى إذا ما أقبل البطل على الأنتحار أم لا، وبالتالى النهاية محيرة إذ أنها مفتوحة ، ولكنها تطلق أفق المشاهد في اختيار ما يبدو مناسباً له.

ومن الملاحظ أن الفيلم لا يملك بداية ووسط ونهاية، بل سرد لا خطى وارتجال الشخصيات في الحوار، مما يجعل المشاهد ينطلق في رحلة مع البطل دون أن الإلتفات إلى السرد التقليدى أو الإعتماد على الحبكات الفرعية. فكل ما يفعله الشخصيات التى يقابلها البطل في رحلته يتحدثون فقط ما عدا السيد باجيرى - ذلك العجوز التركى- الذى يرشد البطل إلى الطريق الرئيسي بعيداً عن الطرق الوعرة التى اعتاد أن يسير فيها .

النهاية في طعم الكرز:

النهاية مفتوحة بالرغم من موافقة السيد باجيرى على القيام بمهمة دفن البطل إلا أننا لم نرى فعل الأنتحار بل يظهر البطل فى حجرة بينما تتساقط الأمطار بغزارة في الخارج مما يطلق لخيال المشاهد العنان فى إصدار النهاية من وجهة نظره.

الثيمات في طعم الكرز:

يتضح من حوار البطل مع الجندى الكردى تيمة الإحتجاج السياسي حيث يدور بينهما الحوار حول الحرب وتداعياتها. فهو من أسرة بسيطة، ولكن شاءت الأقدار أن ينضم إلى معركة ليس له ذنب فيها سوى أنه من إقليم

كردستان الإيرانى. من جهة أخرى، حديث البطل مع المواطن الأفغانى حول ما يقرب من ثلاثة مليون أفغانى هاربون من الحرب في بلدهم إلى إيران، مما يشير إلى الأضرار الناجمة عن الحروب وأن من يدفع ثمنها هم الأبرياء ممن لا ذنب لهم فيها. هذا بالإضافة إلى اكتشاف الذات، ويتضح هذا في حوار البطل مع السيد باجيرى الذى يحاول أن يثنيه عن الإنتحار ولكن بطريقة فيها شيئاً من الدهاء، فيخبره عن تجربته الفاشلة في الأنتحار عقب زواجه، وكيف استطاع أن يجد طعم للحياة .

الجماليات في طعم الكرز:

يقول كيارستمي: «أفلامي بدأت تتخذ منحى مينيماليا، لم يكن ذلك مقصودًا على الإطلاق، التفاصيل أو الأشياء التي يمكن حذفها أقوم بحذفها، تمامًا كلوحات رمبرانت و استخدامه للضوء، بعض الأشياء تلون و أخرى تدفع إلى الظلام، في النهاية هو شيء نفعله جميعا: نحن نظهر الأشياء و التفاصيل التي نعتقد بأهميتها».

أننا لا ندري لماذا يريج البطل الإنتحار، لكننا ننخرط في تفاصيل صغيرة في حديث الأشخاص في الفيلم. في بوستر مارادونا المعلق في غرفة حارس موقع الإنشاء، في حديث الرجل عن الكرز الذي أنقذه، التفاصيل الصغيرة المفردة التي تعبر عن الطبيعة ككل أكثر مما تعبر عنه التفاصيل المجتمعة في سياق واحد، بمعنى آخر: التذكير بالأشياء الصغيرة التي نسيناها في غمرة الانشغال بما هو أكبر. رمزية المشاهد في "طعم الكرز" قد تضيف بعدًا اختياريًا آخر لا يؤثر على المشاهدة في المجمل لكن ملاحظتها محببة، فمثلاً نلاحظ أن كل الطرق التي يمشي فيها البطل طوال الفيلم هى مناطق وعرة ومقفرة، والرمال هي الشيء الوحيد الممتد على مرمى البصر، طوال الفيلم هو ذلك الطريق.

المراجع :

١- باتريك ماكجافن، عباس كيارستمى، الفيلم في حالة استقصاء، ترجمة أمين صالح ، الوطن البحرينية ١٦/ مايو/ ٢٠٠٩

http://www.cinematechhaddad.com/Cinematech/Cinematech_Special/Ameen/Ameen_Alwatan/Ameen_Alwatan_58.htm

٢-بلال سمير الصدر، عن عباس كيارستمى والأنتحار الشاعرى، الحوار المتمدن٢٠١٤/٣/١٥

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=405682

٣-خالد ربيع، الريح سوف تحملنا ، سينما شعرية فاتنة ،البلاد ٢٤ديسمبر ٢٠٠٨

http://www.albiladdaily.com/%D%٨A%٧D%٨٤%٩D%٨B%١D٨%٩A%D%٨AD-%D%٨B%٣D%٨٨%٩D-٨١%٩%D%٨AA%D%٨AD%D%٨٥%٩D%٨٤%٩D%٨٦%٩D٨%A%-٧D%٨B%٣D٨%٩A%D%٨٦%٩D%٨٥%٩D%٨A-٧%D%٨B%٤D%٨B%٩D%٨B%١D٨%٩A%D%٨A-٩%D%٨١%٩D%٨A%٧D%٨AA%D%٨٦%٩D%٨A٩/

٤-شادى عبد الحميد، عباس كيارستمى بطعم الكرز ٢/٢ ، مغرس ٢٠١٦/٨/٢٥

https://www.maghress.com/ahdathpress/411377

٥- صفاء الصالح، المخرج الإيرانى عباس كيارستمى: نظرة حرة وشعر مجسد في صور، بى بى سى لندن ٥ /يوليو/٢٠١٦

http://www.bbc.com/arabic/artandculture/160705/07/2016_film_kiarostami_art

٦-عبد الرحمن راشد، طعم الكرز أو لماذا لا يجب أن ينتحر السيد بديع ، قل، ٢٥ أغسطس ٢٠١٥

http://qoll.net/archives/12067

٧- فدوى ياقوت، فيلم الطريق، دراسة في ماهية النوع، دراسة منشورة بسلسلة ابداع ونقد يناير ٢٠١٤

٨- البداية: طعم الكرز وكلمة السر عباس كيارستمى، المصرى اليوم, ٢٠٠٧/١٢/١٢

http://today.almasryalyoum.com/article2.aspx?ArticleID=8605.

9-D.G.Kaplan, Melanie, what road movies tell us about travel- and ourselves,Washington post , march/2017/2

https://www.washingtonpost.com/lifestyle/travel/what-road-movies-tell-us-about-travel--and-ourselves/02/03/2017/dded-1140f11-460e8-6d-72263470bf0401_story.html?utm_term=.a607cf3751f4

10- North, Sam, The Road Movie, hack writers , An essay on the continuing fascination with the road in cinema

http://www.hackwriters.com/roadone.htm

11- http://www.filmsite.org/roadfilms.htm

12- Walter Salles, Notes for a theory of the road movie, The New York Times,Nov.2007 ,11

https://www.nytimes.com/11/11/2007/magazine/11roadtrip-t.html