Al-Milal (January-June 2025)
Vol. 7, No. 1 ISSN: 2663-4392

المرأة والالتزام في السينما الإسلامية: السينما الإيرانية أنموذجا

د. زينب عبد العزيز [1]

Women and Commitment in Islamic Cinema: The Case of Iranian Cinema

Abdelaziz Zineb

Abstract: In an attempt to advocate for committed Islamic cinema that represents the ethical human being and provides a mental image that helps him reach a better version of himself, this paper examines some of the efforts of Iranian cinema to achieve this "Islamization" through commitment. We have focused on the presence of women in this cinema as actresses, directors, and portrayals of subjects that concern them. Since one of our main objectives is to understand the trajectory of women in Iranian cinema, especially contemporary cinema, and to highlight the aspects of commitment accompanying this presence, we have employed descriptive methodology tools including induction and analysis, along with semiotic analysis of the films "The Third Day" (2007) and "Leila's Brothers" (2022) to extract the manifestations of women's commitment in them. The paper concludes with findings, most notably: that the choice of Iranian cinema to be a committed realistic Islamic cinema presents a significant challenge in how women are depicted, as they represent a large part of this commitment. Consequently, certain frameworks have been established to regulate their appearance, along with allowing them to embody roles that enhance awareness of the role of women in Iranian society.
Keywords: *Women, Commitment, Hijab, Censorship, Iranian, Cinema, Emotional Relationship.*

مقدمة: لا يخفى أثر ودور الإعلام في تقديم المعلومات ونقل الأخبار وتوجيه الرأي العام وتشكيل وتصدير النماذج التي يُراد لها أن تكون، وفي تنميط الصور ووضع المفاهيم، لهذا فإن المسلم عموما والمسلمة بشكل خاص قد تمّ ربطهما بسياق الإرهاب والتخلّف والرجعية والتعصّب وعدم الفهم، أي رُسمت لهم أبعاد سلبية (العبري، 2022، صفحة 183)، لهذا

[1] Professor Lecturer (B), Department of Arabic Language, Emir Abdelakader University of Islamic Sciences Constantine, Algeria. zineb.abelaziz95@gmail.com. https://orcid.org/0000-0002-1951-7144

فإن الفرد المسلم صار يتطلع إلى الفرد الغربي بعين النموذج الذي يفتقره ويرغب أن يصل إليه، فيريد أن يعيش حياته ورفاهيته وحريته، مع ممارسة الشعائر الإسلامية لكي يبقى –نسبيا– ضمن دائرة الأمان.

ومن هنا؛ فإن البحث عن تموضع إسلامي ملتزم فعّال متعدّد المجالات والتخصّصات في المجتمع العالمي المعاصر بات تحديا ملّحا وضروريا، ولأنّ المداخل والمقدّمات إلى ذلك كثيرة، فإننا في هذه الدراسة أردنا الدعوة إلى انتشار سينما إسلامية ملتزمة، تحفظ الأسرة المسلمة وتعطي نماذج إيجابية تسعى للارتقاء بالإنسان وأخلاقه وقيمه، وقد اخترنا السينما الإيرانية لأنها تعرّف نفسها لحد الساعة بأنها سينما أخلاقية (عبد العزيز، 2023، صفحة 126)، وأردنا أن يكون وافدنا إليها هو ثنائية (المرأة/ الالتزام)؛ المرأة بوصفها ريحانة طيبة حازت على عناية النبي الأكرم صلى الله عليه وسلم في وصيته الأخيرة، ولأنها الأكثر تعرّضا للتشييء في زمننا المعاصر. وأما الالتزام فلتمثيله البعد القيمي في الإسلام، والذي يُحارب في المرأة المعاصرة بشتى الطرق والوسائل.

وقد كانت إشكاليتنا الرئيسة في هذه الدراسة هي: ما هي تجليات التزام المرأة في السينما الإيرانية؟

كما تفرعت عن هذه الإشكالية التساؤلات الفرعية الآتية: هل يحمل ظهور المرأة في السينما الإيرانية أبعادا إيجابية أم سلبية؟ وهل الرقابة المفروضة على صناعة الأفلام الإيرانية تساعد في فرض الالتزام على الأعمال وخصوصا ظهور المرأة فيها أم لا؟

وللإجابة عنها فقد سلكنا المنهج الوصفي بآليتي الاستقراء والتحليل وذلك في استقراء حضور المرأة في السينما الإيرانية خصوصا بعد الثورة 1979، وكذلك استخراج تمظهرات وتمثلات شكل حضور المرأة في الأعمال السينمائية الإيرانية المتنوعة. بالإضافة إلى استخدام للتحليل السيميولوجي، وذلك في تحليل حضور المرأة في فيلمين إيرانيين هما: اليوم الثالث 2007، وإخوة ليلى 2022.

أما عن أهداف هذه الدراسة فكانت أهمها:

- إبراز شكل حضور المرأة في تاريخ السينما الإيرانية.
- بيان مظاهر التزام المرأة في السينما الإيرانية المعاصرة.
- إظهار أن مهمة إنتاج عمل إسلامي ملتزم عمل صعب لكنه غير مستحيل.

وقد سلكنا خطة من أربعة محاور؛ الأول مدخل مفاهيمي نعرّف فيه الالتزام والسينما الإسلامية. والثاني في حضور المرأة في السينما الإيرانية. والثالث المرأة والرقابة والالتزام في السينما الإيرانية المعاصرة. ورابعا: مظاهر التزام المرأة في السينما الإيرانية.

أولا–مدخل مفاهيمي: وفيه نتعرف إلى مقصودنا من الالتزام والسينما الإسلامية.

1. **تعريف الالتزام**: إن فكرة الالتزام كمضمون هي فكرة قديمة قدم الأدب نفسه، إذ أدرِك مبكرا أن للأدب تأثيرا عميقا في النفس الإنسانية، وله قدرة على الإثارة والتوجيه، لهذا أدمِج الأديب في خدمة القضايا السياسية، الاجتماعية، الفكرية، الاقتصادية التي يؤمن بها ويدعو إليها (بدوي، 1984، الصفحات 79–80). أما ظهوره كمصطلح أو منهج مستقل مقابل لمنهج الفن للفن، فكان في القرن التاسع عشر ميلادي بعد أن ازدهرت المدارس الأدبية في أوروبا، وأرِيد به المشاركة الواعية للكاتب أو الشاعر في القضايا الإنسانية والوطنية والقومية (پیشوایی علوی، نادری، و یوسفی، 2022، صفحة 190)، فيعتنق فكرا أو نظرية أو فلسفة... نابعا من اعتقاده، ممثلا له لا يزيغ عنه (سمير مصطفى البنا، 2023، صفحة 143). وإذا ربطناه بالإسلام، فيكون الالتزام الإسلامي نابعا من أفكار الإنسان – بغض النظر عن جنسه أو عرقه أو بلده أو لغته– وعواطفه وسلوكياته الموافقة للمبادئ الإسلامية، وإخراجه في قالب مؤثر ومحترم (Hassan، 2016، صفحة 51).

وبهذا فإن المطلوب من الفنانين في السينما الإيرانية –لا سيّما المرأة– الالتزام بالقواعد الأخلاقية والدينية التي تحكم صناعة الفن والسينما في إيران، وألا يخرجوا عنها، وذلك من أجل تحقيق رسالة الفن الإيراني الإسلامي الأخلاقي.

2. **تعريف السينما الإسلامية**: إنه لمن الصعوبة بمكان أن نعرّف السينما الإسلامية أو الفيلم الإسلامي بتعريف محدد نظرا لأنه لا يوجد تعريف موحّد أو واضح له، سواء بالنسبة للمخرجين وكاتبي السيناريو، أو حتى بين الجمهور. لهذا فقد يعدّ الفيلم المنطوي على آيات قرآنية أو أحاديث نبوية فيلما إسلاميا، أو هو الفيلم الخاضع لشروط الإسلام بحذافيره، وقد يعدّ الفيلم الذي يعالج إحدى القيم أو الأخلاق أو الأعمال الإسلامية دون الإشارة إلى آية أو حديث عملا فنيا إسلاميا، كما قد تكون الأفلام التي توّجه الجمهور نحو الصلاح وتطوّر إيمانهم بالله بطريقة إسلامية، وتبعدهم عن الشر أفلاما إسلامية، وربما هي الأعمال التي تهتم بالإسلام كجزء حي من الحياة الاجتماعية والثقافية اليومية، دون أن تكون بالضرورة من إنتاج مخرج مسلم (Ahmad Nuril, 2012, pp. 2–3). وربما هي سينما قائمة على تغطية أجساد

النساء وحجب وجوههن في تصوير لميتافيزيقا الإخفاء، مستعيرة ذلك من الغيب، مثل السينما الإيرانية (Dabashi, 1998, pp. 364, 377-378).

وعليه؛ فيمكننا تعريف السينما الإسلامية بأنها "سينما ملتزمة موجهة للأسر المسلمة أو التي تسعى لنموذج إنساني راقي، حيث تراعي القواعد الإسلامية –ما أمكنت– في قالب فني واقعي مؤثر، وتحاول طرح القضايا الموجودة في الواقع أو معالجتها، مع وجود رسائل هادفة تضيف للمشاهد أبعادا قيمية أو أخلاقية أو جمالية أو معلوماتية".

وفيما يلي شرح للتعريف:

سينما ملتزمة: أي تراعي القيم والقواعد الإسلامية مثل مسائل الحجاب واللباس المحترم للأنثى والذكر، ومراعاة عدم تمثيل العلاقات العاطفية بين الجنسين بشكل فاحش، حيث يمكن لجميع أفراد الأسرة مشاهدة العمل دون الشعور بحاجة إلى حجب مشاهد أو تغيير القناة لمرور مشهد خادش للحياء.

موجّهة للأسر المسلمة أو التي تسعى لنموذج إنساني راقي: أي أن المتلقي هي الأسرة المسلمة ببعض أفرادها أو كلهم، سواء أكانت لأسرة تعيش في بلاد إسلامية أو في بلاد غربية، أو لأناس يرغبون في تذوق واستهلاك فن مراعي للقيم والأخلاق الحميدة.

قالب فني واقعي مؤثر: فلا يجب أن يكون العمل مجرد توجيهات مباشرة، بل قد يلجأ فيها إلى الرمزية والشعرية والاستعارة، دون نسيان البعد الواقعي الذي له علاقة بحياة الإنسان ومختلف جوانبه المعنوية والمادية، بالإضافة إلى تحكّم جيد في كل ما يتعلّق بعملية صناعة العمل من كتابته وصولا إلى عرضه، ليكون أكثر تأثيرا.

طرح القضايا الموجودة في الواقع أو معالجتها: فالمواضيع التي يمكن أن تطرحها السينما الإسلامية لا نهائية، سواء أكانت تخصّ الشعوب المسلمة بصفة خاصة، أو المجتمعات الإنسانية بصفة عامة. فالأهم أن تخدم الواقع فلا تكون مثالية، ولا تنحدر إلى مستوى متدني.

وجود رسائل هادفة تضيف للمشاهد أبعادا قيمية أو أخلاقية أو جمالية أو معلوماتية: أي أن هدفها الأسمى هو الدخول إلى عمق وعي الإنسان لتجعل منه نسخة أفضل، أو تعطيه نماذج يمكنه الاقتداء بها أو استلهام طرق لحل القضايا والمشاكل الواقعية المعاصرة، أو على الأقل تشكّل له صورة إيجابية عن الحياة الطيبة المرغوبة.

ثانيا–حضور المرأة في السينما الإيرانية: نحاول في هذا المحور عرض تاريخ المرأة في السينما الإيرانية، أي قبل وبعد الثورة.

1. **المرأة في السينما الإيرانية قبل الثورة**: انطلقت السينما في إيران في وقت باكر، فقد دخل أول جهاز سينماتوغراف عام 1900، وافتتحت أول قاعة سينما في طهران عام 1904، كما تم إنتاج أول فيلم طويل صامت عام 1929 (برجكاني، 2009، صفحة 9). والظاهر على هذه السينما –كغيرها من السينما العالمية– أنها خاضعة للتأثير الثوري، وللأوضاع الاجتماعية والسياسية التي تجري في البلد (سليميان، آگاه، و جلالى، 2022، صفحة 142). لهذا إذا ما جئنا إلى حضور المرأة فيها فإننا نرى حظهن يكون نادرا في العهد القاجاري، لأنهم كانوا يعتبرون أن السينما هي شر بشكل ما. أما في العهد البهلوي واتجاهه نحو الحداثة، فقد سمحوا للمرأة بالظهور، بل وكانت عنصرا أساسا في السينما التجارية، لكنه كان حضورا وتمثيلا سلبيا، ففي 84 فيلما كانت المرأة فيه إما راقصة أو مطربة، بينما كان حضور المرأة كطالبة وفنانة وكاتبة وموظفة حكومية وممرضة ومعلمة وصاحبة أعمال في 34 فيلما (Ganjavie, 2016, p. 114).

2. **المرأة في السينما الايرانية بعد الثورة**: لأن الإيرانيين وخصوصا المحافظين منهم تكوّنت لديهم نظرة سلبية من السينما بشكل عام، خصوصا تصوير المرأة فيها، كما كانت تعرّض باستمرار القيم الغربية (Konde, 2024, p. 63)، فقد عمدوا عقب انتصار الثورة الإسلامية إلى حرق ثلث دور السينما في البلاد (Ganjavie, 2016, p. 114)، وعرفت هذه الظاهرة بالسينما المحترقة (سينما سوزان) (راودراد و زندى، 2006، صفحة 29)، وهذا على الرغم من تصريح قائد الثورة حينها –روح الله الخميني– من عدم معارضته للسينما، بل الفساد (برجكاني، 2009، صفحة 99).

ولنتحدث عن حضور المرأة في سينما بعد الثورة وتشكّل سينما المرأة (سينماى زن) من خلال ثلاث محطات هي:

الظروف غير المساعدة: وهي فترة الحرب العراقية الإيرانية (1980–1988)، إذ ظهرت السينما الثورية أو كما تعرف عندهم بسينما الدفاع المقدس، والتي كانت تتميز بحضور شخصيات رجالية مثالية لا تتمتع بالقدرات الجسدية الخارقة، بل بالإخلاص والبراءة والحالات المعنوية المؤثرة (برجكاني، 2009، صفحة 123). أما حضور النساء فقد كان في بدايته محتشما، فاقتصر على اهتمامها بشؤون بيت المجاهدين وعائلاتهم ووداعهم (برجكاني، 2009، صفحة 133)، لدرجة أنه بين أعوام 1982–1985 لم يتم عرض أي امرأة عاملة في تلك الأفلام التي بلغ عددها 175 فيلما، والسبب الرئيسي في ذلك هو مسألة الحجاب، وعدم تحديد ضوابط الرقابة بعد (راودراد و زندى، 2006، صفحة 30). لكن

فيما بعد زاد حضورها من خلال إبراز دورها في المساعدات التي قدمتها في الجبهات الخلفية، أو المستشفيات، وتصوير حضورهن حتى في أحداث الحرب ذاتها (برجكاني، 2009، صفحة 133).

بداية التوجه نحو سينما نسائية: وهي فترة التعمير (1989–1996) (راودراد و زندى، 2006، صفحة 32)؛ ففي منتصف هذه الفترة أنشئ مهرجان فجر السينمائي الدولي، لكن رفض إدخال قسم أفضل ممثلة فيه، بالرغم من وجود الممثلة (سوسن تسليمي) التي كان لها دور بارز في عدة أفلام خصوصا بين أعوام (1984–1989)، أين كان لها الفضل في الحفاظ على مكانة وحضور المرأة الإيرانية في السينما، وذلك قبل أن تهاجر خارج البلاد (برجكاني، 2009، الصفحات 170–171). بالإضافة إلى وجود الممثلات فقد ظهرت المخرجات أيضا، ومن أوائلهن: رخشان بنى اعتماد، پوران درخشنده، تهمينه ميلاني، مرضيه برومند، فريال بهزاد، وبلغ عددهن عام 2007 أكثر من مائة وخمسين مخرجة (برجكاني، 2009، صفحة 172).

أما عن المواضيع؛ سواء من المخرجين الذكور والإناث، فقد تطرقوا إلى المسائل المرتبطة بالحب، ومعالجة بعض القضايا الاجتماعية من وجهة نظر المرأة. بالإضافة إلى تكوين 153 مدرسة سينمائية لتعليم الفنون السينمائية المختلفة التي انخرط فيها الإناث والذكور. وهنا يمكن القول بأن بوادر تشكيل صناعة سينمائية نسائية بدأت في التبلور والانتشار (راودراد و زندى، 2006، الصفحات 33–34).

الإصلاحات في تشكيل السينما النسائية: نتيجة للحركة الإصلاحية التي كانت عام 1997 فقد تزايد عدد وجود النساء في كل مجالات الحياة العملية من تعليم عالي، ومنظمات نسائية غير حكومية، ومجلات وكتب عن النساء بأيادي وإدارة نسائية، بالإضافة إلى إصلاحات في مجال السينما، أين رفعت الرقابة الصارمة وسمح بتناول قضايا المرأة المختلفة لأن ذلك حق من حقوقها، وصوّرت المرأة بأبعاد عصرية؛ فهي متعلمة ومثقفة ولها مهارات ومعارف متنوعة، وصار بالإمكان القول بأن هناك سينما نسائية إيرانية قائمة بذاتها (راودراد و زندى، 2006، الصفحات 34–35).

ثالثا–المرأة والرقابة والالتزام في السينما الإيرانية المعاصرة: لا يعد الحديث عن رقابة صناعة الأفلام في إيران بدعا من الأمر مقارنة بالظروف المحيطة في تلك الفترة، بالإضافة إلى أنها ليست الوحيدة التي طبقت ذلك، إذ سبقتها تركيا في مراقبة الأفلام لضمان حماية الإسلام الحقيقي من التشويه، وذلك بين أعوام 1960 إلى 1970. كما أن الهند لا تزال تقوم بالرقابة على أفلامها لضمان عدم تمرير الجنس الصريح في مواضيعها، وحتى الولايات المتحدة الأمريكية طبقت الرقابة في

الصناعة السينمائية في إحدى فتراتها؛ ففي عصر الجاز وتحديدا عام 1920 ظهر قانون هيز (the Hays Code) لتقييد الأشكال المنحطة للعلاقات الجنسية، حفاظا على مؤسسة الزواج (Hamid, 2024, pp. 1-2). واستمر هذا القانون قرابة أربعة عقود من عام 1930 إلى 1968، إلا أنه أصبح غير محتمل بسبب الحرب الباردة والترويج للتعبير الحر (Nurik, 2018, pp. 530-531). وبعدها طبقت جمعية الفيلم الأمريكي (MPAA) تصنيف الأفلام إلى فئات قبل التوزيع، لكي يكون المشاهد على علم هل يصلح الفيلم لمشاهدة الأطفال أو المراهقين أو الناضجين، وهل المحتوى يحتاج إلى إشراف أو تحذير. والثغرة في هذا القانون أن الحكام على الأفلام مجهولون، لكن لهم كامل الثقة في إطلاق التقييم. وإن كان ذلك القانون والتصنيف لم يمنعا الوسائط الإعلامية ومن بينها السينما من تشكيل صورة سلبية للمرأة وحصرها في قالب جنسي (Nurik, 2018, pp. 535-536).

وعودا إلى الرقابة الإيرانية على الأفلام، فإن وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي (MCIG) مع وكالة السينما هي من تقوم بالرقابة، بداية من حصول المخرج على موافقة منتج معتمد لديهم لإنشاء فيلم، ثم تقديم السيناريو إلى الوزارة عبر ذلك المنتج للحصول على تصريح لإنتاج الفيلم، وبعد الانتهاء منه، يقدّم نسخته الأخيرة للمراجعة، كما يتم مراقبة الفيلم بعد الحصول على تصريح العرض (Hamid, 2024, pp. 2-3). وهذه الرقابة كانت صارمة خلال السنوات الخمس التي أعقبت الثورة، مما شكل تحديا كبيرا أمام صناع الأفلام، حيث تعرّض بعضهم إلى المساءلة القانونية، ثم تم التعديل عليها عام 1997 وأزليت الكثير من العوائق الرقابية، بما يضمن الحق في التعبير الفني للفنان (سليميان، آگاه، و جلالى، 2022، صفحة 143). هذا عن كيفية الرقابة.

وأما مسألة ما الذي تراقبه إيران في السينما فهو موضوع شائك، إذ من الباحثين من يعدّ الاعتبارات السياسية تأتي في المقام الأول خصوصا في السنوات الأولى التي أعقبت الثورة، بالإضافة إلى الرقابة المتعلّقة بمسألة الحياء عند المرأة، لكن الفاصل في هذه المسألة هو توصيف "السينما الإسلامية"، أي أن الاختلاف البارز بين أفلام ما قبل وما بعد الثورة هو في الإسلامية، مما جعل صانعي الأفلام يتجهون بأنفسهم إلى الالتزام (Hamid, 2024, p. 5). فهذا المخرج أصغر فرهادي يشير إلى أن الممنوعات في السينما الإيرانية متعلّقة بكل ما يتعارض مع الثقافة والدين الإسلامي، سواء من عنف أو عري أو جنس؛ فالملامسة بين الجنسين مرفوضة، ويجب على المرأة المحافظة على حجابها داخل الفيلم كله، ويجب إظهار الشرطة في قالب مهذب، وأن يتبع كل تصرف سيء بالعقاب المناسب به، بالإضافة إلى أن الأسماء التي تحمل

دلالات إسلامية لا تعطى للشخصيات السلبية والشريرة. ولأن الفنانين معرفتهم بالدين ليست على درجة كبيرة فإنه على الدولة أن تضبطه لهم، لأنها تعدّهم واجهتها الدينية والثقافة والإعلامية (عبد العزيز، 2023، الصفحات 126-127). فبعدما كان الفن الحديث الغربي يطغى على الساحة الفنية الإيرانية قبل الثورة، فقد تغيرت هوية الفن الإيراني بعدها، إذ أعيد بناء مفهوم للفن في إطار الالتزام الاجتماعي بالدين سيرا على نهج الخطاب الثوري، كما لم يمنع ذلك من ظهور خطاب يساري منافس ينظر إلى الالتزام من منظور اشتراكي، أي الالتزام الديني في مقابل الالتزام الاجتماعي والمثل الاجتماعية، وكانت تلك المنافسة الفكرية وسيلة لتوسيع حقل القوة من خلال الإنتاج الفني الفكري (Yasini, 2022, pp. 169-170)، وظهر أثرها في رسائل الأفلام الصريحة والخفية.

أما من وجهة نظر الحكومة، فإنها تنظر إلى الرقابة على أنها إشراف أبوي تجاه أسرتها، فالأسرة مفهوم مقدّس ومكان آمن، لهذا ترغب في تقديم صورة خالية من أي شكل من أشكال القذارة التي تهتك القيم الإسلامية، وقد تؤذي المجتمع، فضلا عن تقديم صورة سلبية للمجتمع الإيراني إلى العالم. لأن هدفها الأسمى هو محاولة أسلمة محتوى الإعلام، وخلق مجتمع مسلم صالح، وعلى المشاركين فيه أن تكون لهم رقابة ذاتية، وإلا سيواجهون الرقابة الحكومية (Batyari, 2024, pp. 4-6).

إذا تحدثنا أيضا على الإشراف فلا بد أن نتطرق إلى تصوير العلاقة العاطفية بين الذكر والأنثى، فإن بعضا من الممثلين والمخرجين الإيرانيين يرون في تمثيل الحب بالطريقة السينمائية الإيرانية أكثر نجاعة من التمثيل الغربي له؛ فمن ناحية: السينما الإيرانية لها طبيعة شعرية رمزية، مما يمنحها قدرة في تصوير هذه الأحاسيس دون اللجوء إلى الجنس وتدخل الجسد، بحيث تبقى عفيفة تلامس المشاعر. ومن ناحية: هذا التصوير يعطي انطباعا عن طبيعة القصص العاطفية الإيرانية الحقيقية التي بها شيء من المعاناة يجعله أكثر إثارة للاهتمام في أعين المشاهدين خصوصا الغربيين منهم. بالإضافة إلى إحداث فكرة أن قصص الحب لا تُروى بنفس الطريقة في كل ثقافة. وفي هذا كله تحدي ثقافي ونقدي للتنميط الجسدي الإباحي الذي أحدثته هوليوود للحب وللعلاقة العاطفية بين الذكر والأنثى (Ganjavie, 2016, pp. 122-123).

مع العلم أن الأفلام الرومانسية من الثيمات التي كانت عليها رقابة بعد الثورة مباشرة، لهذا لم يُركّز عليها، وتعويضا لها جُلب الأطفال إلى السينما، وظهرت سينما الطفل بشكل كبير إلى جانب سينما الدفاع المقدس، والسبب في ذلك حسب الباحث أمير گنجوى يتعلق إما بأن الطفل يمثّل بطريقة ما صورة البراءة، أو لأن تكلفة توظيفه أقل من تكلفة

جلب ممثل محترف، أو لأن حضوره البريء والجميل يعوّض غياب الممثلات الإناث، أو لأنه يعوّض صعوبة تمثيل الحب (Ganjavie, 2016, p. 114).

وعليه فإن هذه الرقابة تطرح مسائل عدة تنطلق من ثنائية (الالتزام/ الإلزام)، فالذي يوافق على إنشاء وصناعة سينما إسلامية سيكون سائرا على نهجها، وإن كان غير موافق لها فيحاول أن يلجأ للرمزية لتمرير رسائله الخفية، وعلى الرغم من تحديات هذه الرقابة أو الإشراف أضحت الساحة السينمائية الإيرانية "ساحة ديناميكية ينتقل فيها صانعو الأفلام ببراعة بين تعقيدات التعبير الإبداعي، والتوقعات المجتمعية وقيود الرقابة" (Konde, 2024, p. 72). وتبقى صناعة السينما في إيران من أنشط الصناعات في العالم، إذ تنتج قرابة 100 فيلم سنويا باستثناء الوثائقيات والمسلسلات والأفلام السرية، كما سمح هذا الإشراف بخلق فن واقعي رمزي جديد في الساحة الفنية الإيرانية متميّز عما نراه في أي سينما أخرى (Smith & Setrag, 2016, pp. 2, 29, 31)، كما ساعد المخرجين على التفكير خارج الصندوق من أجل إيجاد وابتكار طرق وأساليب إبداعية تساعدهم في إيصال أفكارهم ومشاعرهم إلى المشاهد (Ganjavie, 2016, p. 125).

رابعا–مظاهر التزام المرأة في السينما الإيرانية: الأفلام هنا لا تعد ولا تحصى، لكن سنختار نموذجين؛ أولهما فيلم من صنف سينما الدفاع المقدس وهو فيلم (روز سوم 2007). وثانيهما فيلم من صنف الدراما الاجتماعية وهو فيلم (برادران ليلى 2022).

1. **فيلم اليوم الثالث (روز سوم):** هذا الفيلم من إخراج محمد حسين لطيفي المتحصل على جائزة أفضل إخراج لهذا الفيلم من مهرجان فجر السينمائي الدولي في دورته الـ25 (المخرج الإيراني محمد حسين لطيفي يعمل على مسلسل جديد، 2020)، وكتابة مهدي سجاديتشي، وبطولة كل من پوريا پورسخ، وباران كوثري، وحامد بهداد وبرزو ارجمند، ومدته 137 دقيقة.

ملخصه: الفيلم مستلهم من قصة حقيقية، حيث تدور أحداثه في قرية خرمشهر خلال الحرب العراقية الإيرانية، أين يضطر رضا إلى دفن أخته سميرة التي كانت مصابة من رجلها ولم يستطع أن يأخذها معه، فيتركها في القبر لمدة ثلاثة أيام. فيصوّر الفيلم محاولاته الحثيثة لانقاذها من البيت الذي تعرض لإحاطة الجنود العراقيين لأن الرائد العراقي فؤاد كان يحب سميرة وتقدم لخطبتها، فأبقاهم هناك على أمل أن يجدها.

التقطيع الفني لمقاطع مختارة منه:

رقم المشهد	مدة المشهد	مضمون المشهد
1	2 د	يخرج أمير من السجن وهو غاضب، ويريد التوجّه مباشرة إلى مدينة خرمشهر لكي ينتقم من رضا، ولم تفلح محاولات خاله وأمه وأخته من تثبيطه عن الذهاب
2	10د	يحاول رضا أن يخرج أخته سميرة المصابة من رجلها من البيت، لكن الجنود العراقيين يحاصرون المكان، وعندما حاولت تسلق الجدار وقعت، فدار بين الأخوين جدال لأنها لم تسمع كلامه بأن تذهب باكرا لمكان آمن، ثم طلبت منه وتوسلت إليها ممسكة رجله أن يقتلها ويذهب، لكنه لم يستطع، فاهتدى إلى دفنها حية، وبالرغم من أنه ذلك الأمر كان صعبا جدا عليه، لكن لم يكن في اليد حيلة، فدفنها ووضع معها بعض الطعام وزودها بسلاحه، ووعدها أن يعود إليها ليلا.
3	3د	دخل فؤاد إلى بيت رضا ووجد صورة لسميرة مع تلاميذها وكان هو في الصورة أيضا، ففؤاد كان عراقيا يدرّس مع سميرة وكان يحبها، ولحقها في يوم خروجها من المدرسة وتحدث معها، فرآها أحد الأطفال وأخبر أخوها رضا، ثم أتى رضا لفؤاد وعاتبه لتصرفه. وتتذكر سميرة يوم الانفجار في السوق، أين كانت تلحق بفؤاد لتعتذر منه، لكنه كان يحمل حقيبة في يديه وتركها وسط السوق، فحملها أحد الأطفال ولحق به ثم انفجرت، وتأذت هي من رجلها.
4	7 د	خرج رضا ليلا من المعسكر قاصدا منزله ليخرج أخته، لكنه صادف أمير وحدثت بينهما مناوشة، وانتبه البعثيون لهم، فأطلقوا عليهما النار، وعادا إلى المخيم، وسأله أصدقاؤه هناك لماذا ذهبت إلى بيتك، وعرضتنا كلنا للخطر، وسأله أخوه رسول أيضا، ماذا يوجد في البيت؟ هناك انفجر رضا باكيا، وأخبرهم أنه اضطر لدفن أخته، فتأثر الجميع لذلك. وعندما سمع الرائد بأن رضا عاد إلى المنزل طلب من الجنود تكثيف الحراسة على البيت.

5	3د	عاد أمير لمحاولة قتل رضا وهو نائم فانتبه أحد المجاهدين له، وحدثت بينهم مناوشة كلامية، عرف فيها كل طرف ما به الآخر، فرضا عرف لم أمير يريد الانتقام منه، وعرف أمير ما الذي يحدث مع رضا، وهدأت نفس أمير
6	2د	استشهد كل المجاهدين دفاعا عن سميرة، ولم يبق إلا أمير حاملا لسميرة، وأراد أن يقطع بها النهر، لكن لحق عليه فؤاد، وهنا تصرّفت سميرة وأطلقت عليه النار.

الجدول 1: التقطيع الفني لبعض من مشاهد فيلم روز سوم

القراءة التضمينية للفيلم:

على مستوى الموضوع: يمثل الشرف (ناموس) في هذا الفيلم محورا أساسا، حيث كان أمير ورضا منخرطين فيه، ثم انسحب على بقية المجاهدين الذين ضحوا بأنفسهم من أجل إنقاذ وحماية سميرة. كما تم استعارة الوأد الذي كان يجرى ظلما على المرأة خوفا من أن تجلب لهم العار، في قالب جديد وهو إنقاذ الحياة، فقد كان أمير بين خيار قتل أخته بالرصاص، أو دفنها في التراب على أمل أن يعود إليها لينقذها، فكان في الوأد الحياة والنجاة.

على مستوى حضور المرأة: نسبة الإناث في هذه الفيلم قليلة جدا مقارنة بالذكور، فقد ظهر في الفيلم خمس شخصيات نسائية، سميرة وريحانة وأمها، والحاجة التي ترعى المصابين، بالإضافة إلى مرور بعض النسوة بشكل سريع إما كمقاتلات أو كممرضات.

على مستوى دور المرأة: تظهر المرأة في حاجة إلى عناية الرجال من أسرتها، فريحانة ذهب أخوها لاسترجاع كرامتها المهدورة، وأما سميرة وهي الشخصية الرئيسية فقد استمات أخواها ثم المجاهدون في الدفاع عنها، لكنها تظهر في نهاية الفيلم وقد حملت البندقية وقتلت فؤاد.

على مستوى التعامل مع المرأة: لأن سميرة ظهرت مصابة في هذا الفيلم، فحتى أخوها لم يلمسها، بل كانت إما تتعكز على العكاز أو السلاح، كما تم حملها على باب لتسهيل نقلها.

على مستوى العلاقة العاطفية: حاول الفيلم إظهار قدسية علاقة الأسرة ومتانتها؛ فهذا أمير تحرّك انتقاما لأن خطيب أخته لم يرد إكمال الخطبة، وهذا رضا ضحى بنفسه من أجل حماية أخته، وأما فؤاد فإن حبه لليلى جعله يخترق العرف ويكلمها في الشارع، كما أنه لم يجرؤ على قتلها وبقي حريصا على حياتها لآخر لحظة، على الرغم من أنه إنسان غير

عطوف وقتل الأبرياء. كما يُظهر الفيلم حرص بقية المجاهدين على زوجاتهم وأبنائهم في وصيتهم الأخيرة. كما يظهر في الأخير أن أمير يحمل بوادر نشأة مشاعر حب اتجاه سميرة، حملتها كلمة واحدة منه لها، وهي التحية مع ابتسامة خجلة.

على مستوى الحجاب: أول ما يطالعنا في الفيلم هو طلب أمير من أخته تغطية شعرها، وكانت النسوة في الفيلم يرتدين (چادر)، أو لباس طويل.

2. **فيلم إخوة ليلى (برادران ليلى)**: من كتابة وإخراج سعيد رستايي وبطولة ترانه عليدوستى، نافيد محمد زاده، پيمان معادى وفرهاد أصلانى، مدته 160 دقيقة، وعرض لأول مرة خلال مهرجان كان السينمائي 2022، وفاز بجائزة النقاد فيها (أوساط سينمائية تندد بسجن إيران لمخرج فيلم "إخوة ليلى" بسبب مشاركته بمهرجان كان، 2023).

ملخصه: يدور الفيلم حول ليلى التي تحمل مسؤولية عائلتها والتفكير في مستقبل إخوتها الأربعة، الذين يعانون من شظف العيش، حيث تقترح عليهم شراء محل في المحل التجاري الكبير الذي تعمل فيه، عسى أن يكفل لهم عيشا كريما، لكن الأب يؤزم وضعيتهم لرفضه يرفض إعانتهم، لأنه يوفر السكك الذهبية طوال عمره ويريد تقديمها لأجل زفاف أحد أقربائه، ليحظى من طرفهم ببعض الاعتراف ويشعر بأنه ينتمي لهم.

التقطيع الفني لبعض من مشاهده:

رقم المشهد	مدة المشهد	مضمون المشهد
1	4 د	تذهب ليلى وإخوتها إلى المستشفى ليروا ابن أخيهم الأكبر، ولأن أخاها منوجهر لديه 5 بنات، والجد يريد حفيدا لكي يسميه باسم كبير العائلة الراحل، عسى أن يوّفق في أن يكون هو كبير العائلة. عندما وصل الجد لرؤية الحفيد طالب أن يرى إذا ما كان حقيقة ذكرا أو هو أنثى أخرى، وسعد كثيرا عندما تأكّد بأنه ذكر.
2	6 د	في المنزل وجميع الإخوة مجتمعون في بيت الأب احتفالا بالمولود، يفتش الأب حقيبة الصغير، ويرى فيه بعض الرز، ويخبئ بطاقة هوية ابنه، ليتحقق من اسم الصغير، هل سُمي بغلام أم لا، وعندما يتأكد من أنه لم يسم غلام، يقوم بطرد ابنه وزوجته ويأخذ من حقيبتها ذلك الرز، رغم معارضة ليلى لذلك، لأن أخوها في وضع سيء، وزوجته لا تزال نافسا، حتى أنه فتّش ابنه وأخذ ما كان يضعه في جيبه من طعام. ودار بينهم حوار لماذا يجب عليهم تسميه

		الصغير باسم غلام، وأجاب بأن ذلك سيرفع اسم عائلتهم في السماء، لكن أولادهم قالوا بأنهم لم يروا خيرا من عائلته الكبيرة، وأنهم يحتقرون هذه العادات. كما مر في المشهد أن ليلى تعاني من آلام في ظهرها ولا تستطيع حمل الصغير كثيرا، وعندما أرادت القيام لغسل الأواني، طلبت منها زوجة أخيها ألا تقوم بغسلها لأنها هي من ستقوم بغسلها، وعندما سمع علي رضا ذلك طلب من أخوه الأصغر فرهاد أن يقوم بجمع الأواني ويساعده في غسلها، لكن فرهاد تحجج بأنه لا يزال يتعشى.
3	7د	أخذت ليلى وعلي رضا الأب للمستشفى، وهناك دار بينها وبين أخيها حديث عن ضرورة فتح مشروع عمل لهم، لأن إخوتها دون عمل، وحالهم تسوء يوما بعد اليوم، وإذا لم يجدوا عملا مناسبا اليوم، فعندما يكبرون سيشحذون لأجل توفير لقمة العيش، وتبدو ليلى متأثرة كثيرا ومهتمة جدا بمستقبل إخوتها، وتريد تغيير وضعهم للأفضل.
4	11د	تستدعي ليلى إخوتها وتخبرهم بأن الأب يمتلك 40 سكة ذهبية يريد أن يعطيها هدية لأحد أقاربه في زفاف ابنه، وبذلك يصبح كبير العائلة، إلا أنهم محتاجون لها أكثر من أقاربه، لأنه بثمنها يمكنهم شراء محل ويبدؤون مشروعهم، وبذلك يتخلصون من الفقر، ومهما حاولوا إقناع أبيهم بأن هذا التقليد مضر لهم، إلا أنه لم يقتنع، لأن الدلال الذي سيحظى به في ليلة الزفاف تلك، يستحق ذلك المبلغ الكبير، ولا يهمه ماذا سيحدث لأبنائه من وراءه.
5	2د	في حوار دار بين ليلى وعلي رضا وهما يدخنان سيجارة واحدة، بأن ليلى كبرت وإلى الآن لم تتزوج، فأخبرت أخاها بأن الأب كان يريد تزويجها لأحد أقاربه، لكن أحدا منهم لم يرض بها لأنهم فقراء، لدرجة أن رجلا من خارج العائلة تقدم لها، فأخبره الأب أن ابنته مريضة، وستخلق له المشاكل، فذهب ذلك الخطيب.
6	5د	بعد أن اشترى الإخوة المحل بأن أعطى كل واحد منه ما يملكه، بالإضافة إلى سكك والدهم التي لم تسمح ليلى بأن يعطوها في زفاف قريب والدهم، اجتمعوا مرة أخرى ليفكروا ببيع المحل، لأن الأب أخبرهم أنه وضع سند ملكية البيت ضمانا لتلك السكك الذهبية، وأنه سيشتكي عليهم في المحكمة إن لم يعيدوها له، لكن ليلى أخبرتهم أنهم سيندمون على هذا القرار طوال عمرهم.
7	3د	تواجه ليلى أباها لأنه كذب عليهم، فسند البيت لا يزال لديه، والسكك الذهبية اشتراها بنقوده، وقد تسبب لهم في مشاكل كثيرة بسبب توفيره للنقود لسنوات طويلة لأجل حلم الاعتراف من عائلته، كما أن أخاها سيضطر للهجرة للأبد لأن يدين للكثيرين، والنقود التي لديهم من بيع المحل لم تعد لها أي قيمه، لأنه حدث تضخم اقتصادي

		وانهارت العملة، وارتفع سعر الذهب إلى أضعاف مضاعفة، فصاروا في مشكل كبيرا جدا. ولأنهم تمادوا كثيرا في الجدال، قامت ليلى بصفع والدها، لأنه هو من يستحق التربية، وعليه أن يتعلم ألا يحرق حياة الآخرين.

الجدول 2: التقطيع الفني لبعض من مشاهد فيلم برادران ليلى

القراءة التضمينية للفيلم:

على مستوى الموضوع: يعالج الفيلم كيف أن التقاليد يمكن أن تتحكم في الحياة وتفسدها، فقواعد الأموات تحكم على مسيرة الأحياء وتجعلهم تعساء. كما يمثل الفيلم كيف أن الآباء أحيانا لا يكونون دوما حكماء، وأن المكانة الوهمية التي أراد الأب طوال حياته أن يحصل على ثواني منها، أودت بحياة أبنائه الأربع إلى جحيم الفقر. وأظهر الفيلم المرأة المتجسدة –في شخصية ليلى– حازمة وعقلانية وقيادية وحريصة على مستقبل إخوتها، لكنهم لم يسمعوا إليها خوفا من أن يحدث شيء سيء لأبيهم لأنه مريض قلب.

على مستوى حضور المرأة: حضور المرأة الكمي في هذا الفيلم قليل أيضا، فإلى جانب ليلى وأمها وزوجة أخيها، لم تظهر إلا رئيسة عملها التي تملك مولا كبيرا، وكذلك مصورة في الزفاف في جهة الرجال. كما ظهرت في الفيلم سيارة فاخرة نزلت منها 5 نسوة في أبهى حلة، لدرجة أن كل إخوة ليلى بقوا يحدقون فيهن. أما بقية الشخصيات النسائية تظهر فقط في الخلفية. أما من ناحية النوع؛ فإن الفيلم يدور حول ليلى، فالبيت قائم عليها فهي من تعتني بوالديها وتفكر في مستقبل إخوتها، لكن والدتها لا تحبها وتفضّل إخوتها الذكور عليها، وتظلّ تدعو عليها، وتتهمها أن كل المشاكل هي من وراءها. أما والدها فلا يهتم بأي واحد منهم.

على مستوى دور المرأة: تطرّق الفيلم إلى أن الذكر أهم من الأنثى لأنه هو من يحمل اسم العائلة. كما أظهر ليلى بشخصية قيادية تهتم بعائلتها وتريد لهم حياة أفضل، لدرجة أنها فكرت لهم بمشروع، ووقفت في وجه أبيها وصفعته وتمنت حتى موته، لأنه لا يريد الاستماع لما فيه صلاح لهم.

على مستوى التعامل مع المرأة: يظهر الرجال في هذه العائلة سلبيون في تعاملهم مع المرأة، فالمرأة هي من تطبخ وتغسل الأواني حتى وإن كانت مريضة أو نافسا، ولا توجد أي مساعدة منهم، إلا من قبل علي رضا الذين كان محبوبا من قبل الجميع، وكان يساعد في غسل الأواني، ويهتم لأمر والده وأخته.

على مستوى العلاقة العاطفية: على الرغم من أن والدة ليلى تحب زوجها وتقف في صفه دوما، لكنهما في بعض الأحيان يتبادلان الشتائم. أما ليلى فلا حياة عاطفية لها، وعاطفتها الوحيدة هي نحو إخوتها. أما أخوها علي رضا، فقد أظهر الفيلم أنه كان يحب جارة له، لكنه لم يتزوجها، وتزوجها غيره، فعندما رآها تبادلا السلام ونظرات تحمل الألم والندامة.

على مستوى الحجاب: تظهر ليلى في الفيلم بحجاب ذو شعر مكشوف من الأمام، ولباس عصري، كما تضع مساحيق تجميل. وكذلك الأمر بالنسبة للنساء الظاهرات في الفيلم، تصويرا لواقع الحجاب اليوم في إيران.

الخاتمة: في نهاية هذا المقال يمكننا القول بأن حضور المرأة في السينما الإيرانية بعد الثورة يتراوح بين الالتزام الموافق لروح الدولة الجديدة، وبعد الرقابة أو الإلزام المفروض لتحقيق هدف السينما الإيرانية وهي أسلمة محتوى الإعلام ونشر القيم الإسلامية. كما يمكننا الخروج بالنتائج التفصيلية الآتية:

1. السينما الإسلامية هي سينما ملتزمة موجهة للأسر المسلمة أو التي تسعى لنموذج إنساني راقي، حيث تراعي القواعد الإسلامية –ما أمكنت– في قالب فني واقعي مؤثر، وتحاول طرح القضايا الموجودة في الواقع أو معالجتها، مع وجود رسائل هادفة تضيف للمشاهد أبعادا قيمية أو أخلاقية أو جمالية أو معلوماتية.
2. كانت المرأة في سينما ما قبل الثورة منحصرة في سلبية من قبيل الرقص والغناء، فكانت أقرب كثيرا إلى النموذج الغربي، إلا أن ظهورها في سينما الثورة قد قسم إلى ثلاث مراحل: مرحلة شبه اختفائها، لأن الظروف كانت غير مساعدة، ولم يعرف كيف يجب أن تظهر. ومرحلة الاعمار أين ظهرت النساء كممثلات أو مخرجات لكن بشكل قليل. ثم مرحلة الإصلاح، أين بدأت بوادر تشكّل سينما المرأة في البروز، فقد حدثت الكثير من الاصلاحات في البلاد وتحسن حال المرأة في جميع المجالات، فكثر ظهور الممثلات والمخرجات، وتم التطرق إلى المواضيع التي تعالج قضايا ومسائل المرأة.
3. خضعت السينما الإيرانية بعد الثورة للرقابة، ولأن ضوابط هذه الرقابة كانت غير مفهومة في البداية، فقد كان ظهور المرأة يشكّل تحديا، لهذا فإن جزءا كبيرا من الأفلام التي أنتجت خلال الحرب العراقية الإيرانية كانت شبه خالية من الدور النسائي، وظهرت سينما الدفاع المقدس وسينما الطفل.
4. إن الرقابة المفروضة على السينما الإيرانية أصبحت أقل صرامة اليوم، وأصبح للفنان مساحة للتعبير، لكنها تبقى دوما في خانة الالتزام بالقيم الإسلامية، سواء من ناحية اللباس، أو التعامل بين الذكر والأنثى، أو من ناحية أسلوب طرح المواضيع وتمثيلها.

5. ظهور المرأة في السينما الإيرانية المعاصرة يتراوح بين الالتزام والإلزام، وقد استطاعت أن تنتقل من المشهد التهميشي إلى المشهد الرئيسي.

Bibliography

Batyari, A. (2024). Censorship of Family Violence in Cinema in Iran. *Dignity: A Journal of Analysis of Exploitation and Violence, 9*(1), 1-16. doi:10.23860/dignity.2024.09.01.04

Ganjavie, A. (2016). Utopia and censorship: Iranian cinema at the crossroads of love, sex and tradition. *Asian Cinema, 27*(2), 113-126. doi:10.1386/ac.27.2.113_1

Hamid Dabashi .(1998) .Body-less faces: Mutilating modernity and abstracting women in an "Islamic cinema ."*Visual Anthropology* .380–361 ،(4-2)*10* ، doi:10.1080/08949468.1998.9966739

Hamid, T. (2024). Compliance and Resistance in Iranian Cinema's Censorship Landscape: A New Approach to Analyzing Iranian Films. *Quarterly Review of Film and Video*, 1-19. doi:10.1080/10509208.2023.2294662

Huda Ahmad Nuril" .(2012) .Negotiating Islam with cinema; A theoretical discussion on Indonesian Islamic films ."*Wacana, Journal of the Humanities of Indonesia* .17-1 ،(1)*14* ،doi:10.17510/wjhi.v14i1.46

Konde, F. (2024). Visual Activism, Censorship, and Political Dissent: A Study of Jafar Panahi's Work in the Iranian Context. Università Ca' Foscari Venezia. Récupéré sur http://hdl.handle.net/10579/26542

Md Mahmudul Hassan .(2016) .Islamic literature: definition, nature and scope . *IIUC Studies* .52-43 ،*13* ،doi:10.3329/iiucs.v13i0.37645

Nurik, C. (2018). 50 Shades of Film Censorship: Gender Bias From the Hays Code to MPAA Ratings. *Communication, Culture and Critique, 11*(4), 530-547. doi:10.1093/ccc/tcy024

Smith, C., & Setrag, M. (2016). Iranian Cinema: A New Wave Cinema of Resistance. *In The Middle East Studies Research Seminar (MEST 495)*, (pp. 1-34). Récupéré sur https://www.academia.edu/25233281/Iranian_Cinema_A_New_Wave_Cinema_of_Resistance_Draft_1_

Yasini, S. (2022). The relationship between art and social commitment as constructed by cultural-literary journals of post Islamic Revolution (Case study: Keyhane Farhangi, Adineh and Donyaye Sokhan). *Sociology of Culture and Art, 4*(1), 168-194.

RAVADRAD, A., & ZANDI, MASOUD. (2007). STRUCTURAL FACTORS IN WOMEN'S CINEMA AFTER 2 KHORDAD 1376 (23 MAY 1997). WOMENS STUDIES, 4(3), 23-40. SID. doi:10.22051/jwsps.2006.1275

Salimian, A. , agah, V. and Jalali, D. (2022). Censorship of Cinematic works of Masoud Kimiaei and Ali Hatami in the light of the Censorship law of 1980s of Iran. The Journal of Modern Research on Administrative Law, 4(13), 141-165. doi: 10.22034/mral.2022.558222.1342

al-Mukhrij al-Īrānī Muḥammad Ḥusayn Laṭīfī ya‘malu ‘alá musalsal jadīd. (24 24, 2020). tamma alāstrdād min ifilm: https://ar.ifilmtv.ir/News/Content/41867/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AE%D8%B1%D8%AC%20%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%86%D9%8A%20%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF%20%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86%20%D9%84%D8%B7%D9%8A%D9%81%D9%8A%20%D9%8A%D8%B9%D9%85%D9%84%20%D8%B9%D9%

Awsāṭ sīnimā’īyah tndd bi-sijn Īrān lmkhrj Fīlm "ikhwh Laylá" bi-sabab mshārkth bmhrjān kāna. (17, 8, 2023). tamma alāstrdād min Mūnt Carlo al-Dawlīyah: https://www.mc-doualiya.com/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/20230817-%D8%A3%D9%88%D8%B3%D8%A7%D8%B7-%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9-%D8%AA%D9%86%D8%AF%D8%AF-%D8%A8%D8%B3%D8%AC%D9%86-%D8%A5%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D9%84%D9%85%D8%AE%D8%B1%D

Ranā Nāṣir al-‘Ibrī. (2022). al-Ṣūrah al-namaṭīyah lil-mar’ah fī al-dirāmā al-‘Arabīyah ‘alá minaṣṣat ntflyks : dirāsah taḥlīlīyah li-‘ayyinah min al-musalsalāt al-tilīfizyūnīyah. Majallat Lubāb lil-Dirāsāt al-Istirātījīyah wa-al-i‘lāmīyah (14), 183.

Zaynab ‘Abd al-‘Azīz. (2023). shahr Ramaḍān fī al-intāj al-sīnimā’ī wa-al-dirāmā al-Īrānī. Majallat al-jamīl, 1 (1), 126.

Ṭabānah Badawī. (1984). Qaḍāyā al-naqd al-Adabī. al-Riyāḍ : Dār al-Mirrīkh lil-Nashr.

Fāṭimah Barjakānī. (2009). al-sīnimā al-Īrānīyah Tārīkh wa-taḥaddiyāt (al-iṣdār 1). Bayrūt : Markaz al-Ḥaḍārah li-Tanmiyat al-Fikr al-Islāmī.

Pishwāi ‘lwi ,Muḥsin, nādri ,glbhār wa yusuwi ,parwin. (2022). ṣd anwā‘ al-iltizām fi qaṣā’id Aḥmad Maṭar. Dirāsāt al-adab al’slāmi .145-119 ,(1) 1 , doi : 10.34785/j022.2021.005

Hrmyn Samīr Muṣṭafá al-Bannā. (2023). al-Fannī wāl'ydywlwjy Murāja'āt manhajīyah li-fikrat al-iltizām fī al-adab al-Islāmī. al-Insānīyāt (60), 127-178. doi:10.21608/ins.2023.292398