

סימולטאניות של ניגודים: אלמנטים שיעיים ופרה-אסלאמיים ב"צבע גן העדן"

אסתי נמדר

"המורה שלי אמר שאלוהים הוא בלתי נראה, הוא בכל מקום והעיוורים יכולים לחוש בו בקצות אצבעותיהם. כעת אני מנסה להרגיש אותו כל הזמן, בכל מקום, עד היום שבו אצליח סוף סוף לגעת בו ביד". אז אומר לו הכול, את כל הסודות שבליבי".
דברי מוחמד, מתוך **צבע גן העדן**.

צבע גן העדן, סרטו של הבמאי האיראני מג'יד מג'ידי משנת 1999 קרוי בפרסית "צבע האלוהים" (Rang-e Khoda). ברצוני לטעון כי שמו המקורי של הסרט, הוא כותרתו, מבקש להפנות את הצופה ישירות אל מה שאני מוצאת כתמה המרכזית בה הסרט עוסק- החיפוש אחר האל. הסרט מספר את סיפורו של מוחמד, ילד עיוור ויתום מאם, הכמה בכל מאודו לאהבת אב: הוא שואף לזכות באהבת אביו הביולוגי, המתנכר לו. האב מתבייש בבנו "הפגום" אשר מהווה מבחינתו מכשלה. בו בזמן מוחמד תר אחר האל, אביו הרוחני, בשאיפה לזכות באהבתו, אך גם זה נסתר ממנו עד לסיום הטראגי של היצירה.

השאלה המרכזית שברצוני להעלות בבחינת התמה הבסיסית בנרטיב הקולנועי הנדון, נוגעת לתפיסת האלוהים באיראן של 1999 ככלל ובסרטו של מג'ידי בפרט: באיזה אל מדובר? מה "צבעו" בהקשר התרבותי-איראני? ובמסגרת איזו מסורת דתית שואף מוחמד, כפי שמצהירה דמותו המצוטטת לעיל, "לגעת באל"? סברתני שבאמצעות העמדת אינטרפרטציה מוסלמית- שיעית לנרטיב המגולם בסרט מחד, ואינטרפרטציה פרה- אסלאמית פגאנית למיצוב הסטרוקטוראלי של הטקסט מאידך, ניתן להדגים את הניגוד המצוי בטקסט קולנועי זה, ניגוד אשר מעמיד מגוון תשובות לשאלות שהעלתי כאן. הפרשנויות שבכוונתי להעמיד לסרט, סותרות ועם זאת משלימות, מדגימות סימולטאניות של ניגודים שהינה, כפי שאטען בהמשך, אינהרנטית לתרבות הפרסית.

גיבור הסרט, מוחמד, תואם לטענתי במובהק דגם של "גיבור מתייסר"¹ – דגם כי אני מוצאת שחוזר רבות בקולנוע בפרט ובתוצרי התרבות האיראנית ככלל. בחיבור זה אבקש לבחון את זיקתו של מודל זה לתרבות הפרסית על ידי שיוכו לשלושה דגמים "פרסיים" שונים שברצוני להציע: הראשון הוא דגם

¹ "הגיבור המתייסר" הוא מושג שטבעתי ואעסוק בו בהרחבה בעבודת המאסטר שלי "אלף קינה וקינה". המושג מתייחס לדפוס נרטיב חוזר בתוצרי התרבות האיראנית ותפוצותיה. דפוס/דגם המתאר, כבמעין קינה, מסכת ייסורים טראגית של גיבור חלש וטהור לב שסופה בכישלון מוחלט. טענתי היא כי דגם זה מקיים זיקה מהותית לנרטיבי עומק של התרבות הפרסית, שיעיים וזרתוסטריים, ומייצג מטפורית את התפיסה העצמית של תרבות זו.

השאהד השיעי- מוסלמי על פי הפרדיגמה של האימאם חוסיין ומיתוס קרבאללה. השני הוא דגם המגלם את הדיכוטומיה הזרתוסטרית- פגאנית של טבע מול תרבות ומלחמת הטוב ברע, ומתכתב עם דמותו של סיאווש מן המיתולוגיה הפרסית. שלישי הוא מודל מטפורי על פיו תופסת ומבכה את עצמה התרבות הפרסית כקורבן נצחי.

באחד המאמרים היחידים שעוסקים ישירות ב**צבע גן העדן**, טוען צ'שייר [Cheshire,2000] כי קהל מערבי מחמיץ נתח משמעותי מהבסיס הרוחני-פילוסופי של הקולנוע האיראני. ברצוני לאמץ טענה זו אך להרחיב אותה באופן משמעותי. אכליל ואומר כי חלק מהותי מן הכתיבה בנושא הקולנוע האיראני נוטה לנסות ולמזגו במסורות של קולנוע מערבי, תוך רדוקציה מסוימת של הקולנוע האיראני, נטייה שאף Cheshire לוקה בה.

מבקרים וחוקרים של הקולנוע האיראני כגון: Reza- Sadr(2002), Dabashi(2001), Cheshire (1998,2000), Gaffari(1996), Sadari (1996) נוטים באופן מגמתי להתייחס לאספקטים ההומניסטיים והאוניברסאליים בסרטים איראניים, לעתים עד כדי אפולוגטיקה והסתרה של אלמנטים מקומיים ודתיים בקולנוע זה. ההתייחסות לאסתטיקה ולעתים קרובות לנרטיב בסרטים, נעשית למצער מנקודת מבט מערבית רדוקטיבית השופטת סרטים אלה לפי מידת הזיקה האסתטית, הז'אנרית וכו' שהם מקיימים לקולנוע האירופאי תוך ניתוח השפעות הגל החדש הצרפתי, הניאו-ראליזם האיטלקי, הסימבוליזם הפיוטי הרוסי וכן הלאה, עליו. בחיבור זה אציג גישה הפוכה למגמה זו- לא גישה של קירוב למערב והאחזה כי אם תפיסה המבדילה ומייחדת אספקטים נרטיביים ורטוריים בקולנוע האיראני לתרבות ממנה ולתוכה נוצר. בהשפעת השיח הפוסט קולוניאלי ובעידן בו הוכחה חשיבותה של פוליטיקת המיקום, חשוב, בעיניי, למקם אתגנית, תרבותית, לאומית ודתית את **צבע גן העדן** בעולם המשמעות ממנו נבע ולא לטעון לאיזו איכות כלל אנושית, אוניברסאלית ומשטשטשת זהות.

עלילת הסרט והנרטיב המגולם בה

מוחמד הוא ילד עיוור, יתום מאם, הגדל במוסד לילדים עיוורים. בבוא חופשת הקיץ אביו, באי רצון מודגש, לוקח אותו הביתה, אל הכפר בו מתגוררת המשפחה. שם מקדמות את פני מוחמד בשמחה רבה סבתו הקשישה, עזיז, ושתי אחיותיו. האב מתבייש במוחמד ומערים עליו קשיים, נוכחותו מעיקה עליו ומקשה עליו בכוונתו להינשא בשנית, לאישה צעירה ממעמד גבוה. לאחר עימותים עם עזיז לוקח האב את מוחמד ל"טיול" במהלכו הוא מפקיד אותו בידי נגר עיוור שיהיה לשולייתו. מוחמד, למרות שננטש והושפל, מקבל על עצמו את הגזירה ועושה ככל יכולתו להיות לנגר שוליה טובה. עזיז, במחאה על ההתעללות במוחמד, מנסה לעזוב את בית בנה, נופלת למשכב ולבסוף מתה. חתונת האב מבוטלת וזה נוסע להשיב את מוחמד הביתה. בדרכם חזרה לכפר נופל מוחמד למי נהר סוער ונסחף אל מותו. האב, לאחר רגעים ארוכים של היסוס, קופץ למים בניסיון להצילו. האב נסחף גם הוא ומתעורר שפת הים, גופתו של מוחמד מוטלת בסמוך לו. האב אוסף את מוחמד בזרועותיו, מחבקו ובוכה. אור בוהק, חמים וצהבהב מאיר את כף היד השמוטה של גופת מוחמד. האור הקסום עוטף אותה, כמו מפיה בה רוח חיים לרגע, ואז נעלם.

בניתוח נרטיבי של עלילת הסרט אני מזהה דגם סיפורי שאבקש להגדיר כדגם "הגיבור המתייסר": דמות "מסכנה" (ילד, עיוור, יתום מאם), תמימה, טובה וטהורה לב עוברת מסכת ייסורים בניסיון להשיג מטרה פשוטה ולכאורה מובנת מאליה (אהבת אב). במהלך מאבקה להשגת מטרה זו הדמות נתקלת במכשולים רבים ומגוונים (התנכלויות האב, העיוורון, מות הסבתא ועוד) ובסופו של דבר נכשלת כישלון טוטאלי, עד כדי מוות.

בחיבור זה אבדוק את משמעותו של דגם נרטיב זה על ידי הצבתו בהקשר תרבותי-איראני וזאת מתוך הנחת יסוד כי נרטיב הוא "תבנית נוף מולדתו" ועל כן מגלם ומייצג תפיסות ומסורות של התרבות בתוכה נוצר. תפיסה זו מובאת, בהקשר של קולנוע איראני, במאמרו של נפיסי [Naficy, 1974]. הלה טוען כי על מנת לפענח את "חידת" הקולנוע האיראני, יש להצטייד בכלים היסטוריים ותרבותיים להבנתו. אני מאמצת תפיסה זו ומעמידה אותה בבסיס השיטה בה אנקוט בחיבור זה, מתוך אמונה כי "פוליטיקת המיקום" (הקשר אתני, תרבותי, דתי, מיתולוגי) היא משמעותית ואף מכריעה בניתוח יצירות אמנות.

אינטרפרטציה מוסלמית-שיעית

האינטרפרטציה הראשונה שאציג לצבע גן העדן היא לדידי הברורה לעין או השטחית מכולן. בניתוחו לצבע גן העדן טוען Cheshire שזהו סרטו הראשון של מג'ידי שהוא דתי באופן מפורש ומייחס את אותה "דתיות" לאסלאם. בתפיסה המוסלמית, כך הוא טוען, הטבע אינו 'האלוהים' במובן שאין לו כוח משלו. לטעון אחרת תהיה הכפירה החריפה ביותר באסלאם – פנתיאיזם (שמוביל, מבחינה זו, לפגאניות). הגישה המוסלמית לטבע היא "ככלי בידי האלוהות, הטבע משמש מראה שדרכה משתקפת משמעות רוחנית" [Cheshire, 2000]. למרות הנחרצות של זה בקביעתו כי הסרט מגלם רוחניות מוסלמית, אטען אני בהמשך כי תפיסה אסלאמית של האלוהות היא לא היחידה המגולמת בסרט. בניגוד לה אצביע על אלמנטים המעידים על תפיסה אחרת, פגאנית, של הטבע. עם זאת, בהשראת טענתו של Cheshire, אבקש לבחון בשלב זה את סממני הדת השיעית בצבע גן העדן.

השיעה כמעט ולא באה לידי ביטוי על פני השטח בסרט בצורה מפורשת של פרקטיקה דתית. הדמויות בסרט אינן דתיות, לא מתוארים טקסים, תפילות או אתרים דתיים. הנוכחות השיעית מצויה, אם כן, במבנה העומק של הסרט: ברמה התמאטית, במבנה הנרטיב, בתכונות המאפיינות את גיבוריו של מג'ידי, במיתוסים ובדימויים שהטקסט שואב מהם. הטרגדיה והרעיון של "מות קדושים", הנוכחות המובלטת של איתני הטבע, מסע הייסורים של הגיבור והבנייתו כקורבן אולטימטיבי, על פי הדגם של האימאם חוסיין (כמו גם קישורו למיתוס העקידה). תמות של חרטה, אבל, צער, כישלון, ילדות, מאבק יומיומי בעולם אכזר וקינה המופיעות בסרט, לקוחות מעולם המשמעות השיעי ומקיימות זיקה מובהקת לפרדיגמה המרכזית של השיעה-טרגדיית קרבאללה.

אני מוצאת כי תכונותיו של גיבור הסרט, מוחמד, תואמות לחלוטין את התכונות האידיאליות למאמין המוסלמי האופטימאלי ומסמנות אותו כקדוש. תכונה אידיאלית בתרבות האיראנית, המתגלמת היטב בדמותו של מוחמד ומועמדת מול עורלת הלב של אביו, היא "טוהר הלב" (safo-ye baten בפרסית).

נפיסי [Naficy in Leaman, 2001] מציין תכונה זו כתכונה מרכזית הנחשבת לאצילית ונערצת בתפיסה האיראנית, כזו שיש בה קדושה.

אלמנט חשוב נוסף בשיעיות הנרטיב היא סיומת הסרט- האור המיסטי העוטף את יד גופתו של מוחמד, סיומת שאני מכנה "נשיקה אלוהית" שהגיבור זוכה לה לאחר מותו. אין ספק כי לסיומת זו משמעות דתית, מדובר בנוכחות אלוהית המברכת את הגיבור לאחר כישלונו ומכתירה אותו כקדוש [Cheshire, 2000]. האיכות המיסטית של סיומת הסרט ברורה, אך האם אכן מדובר באל לשיטה המוסלמית? הבחירה בטבע כאמצעי להענקת אותה "נשיקה" היא בחירה מעניינת משום מורכבותה. בפרק הבא אתייחס לפרשנות העממית-פגאנית של בחירה זו, אך מבחינה "שיעית" ניתן לראות בסיומת אמירה בה האל מתפעל את איתני הטבע כדי לגמול ליקריו.

חוקרים ומבקרים מסכימים כי בסרטיו של מג'ידי ובראשם **צבע גן העדן**, עוברת תחושה שמאחורי מראית העין ישנו כוח נסתר שמתקיים באופן מרומז לאורך הסרטים ומופיע מפורשות בסיומת הסרטים המיסטיות (ניתוחי לסרטים באורך מלא של מג'ידי העלו כי כל סרטיו מסתיימים ב"נשיקה אלוהית" באמצעות איתני הטבע- אור, מים או בעלי חיים). באינטרפרטציה מוסלמית, אם כן, סיומת הסרט בה אלמנט מן הטבע נוגע ועוטף את הגיבור לאחר כישלונו הסופי, היא סיומת שמהווה ברכה של האל לקורבנות הצער והסבל.

ברצוני לציין את הכתובית הפותחת את הסרט, בה מובא הפסוק "בשם האלוהים הרחמן והרחום"- פנייה או תפילה לאל, ומנגד את סיומת הסרט- "הנשיקה האלוהית" שהיא תגובה או ברכה מצד האל. בשיווי המשקל הזה בין הפתיחה לסיום- בין הפנייה והתפילה להיענות והברכה, אני רואה איזו תמימות ילדותית ושקיפות המאפיינת ככלל את סרטיו וגיבוריו של מג'ידי. האדם, או ליתר דיוק, הקדוש טהור הלב, פונה - והאל נענה.

בכדי לעמוד על הזיקה הנרטיבית בין גיבור סרטו של מג'ידי לפרדיגמה השיעית של קרבאללה, ארצה כעת להשוות את מסכת הייסורים של מוחמד לדגם מוסלמי- שיעי בסיסי ומרכזי, דגם ה"שאהד". דימוי מהותי בדת המוסלמית בכלל ובשיעה בעיקר הוא דימוי השאהד- ה"מרטיר" (בהשאלה מן המונח הנוצרי). האסלאם מגדיר מרטיריות כמוות הפטליסטי של אלה היקרים לאללה. הקדושה ("שוהאדה"), בפירוש מילולי, נובעת מעדות, השאהד הוא עד המעיד על אמונתו בייסוריו. זהו אדם הרואה דבר מה (את ה"אמת") ומוכן להקריב את נכסיו, רווחתו, עתידו ואף חייו למען אמת זו, הקרבה המסמנת אותו כקדוש [Husted, 1993]. הגדרתו של Husted את הקדוש כקורבן מתיישר, ולא דווקא כלוחם המעורב בשפיכות דמים (תפיסה הרווחת כיום, כשהקישור בין שאהידים לג'יהאד ולטרור כה נפוץ) חשובה, לדעתי, בבחינת סרטו של מג'ידי. על פי הגדרה זו אבקש לטעון כי "הגיבור המתיישר" ככלל, ומוחמד ב"צבע גן העדן" בפרט, עונה להגדרת השאהד, כלומר מסומן על ידי הסרט כקדוש. מוחמד, בחיפושו אחר אהבה או אמת, נתקל בקשיים וחווה ייסורים קשים, עד כדי מוות. הוא לא פוגע באיש ומקבל את הגזירות הנופלות עליו ללא מאבק. בנקודה מסוימת הוא מבכה את מר גורלו, התמרמרותו שהיא בבחינת קינה ולא התקוממות.

על מנת לתפוס את מהותיות הקדושה של מוחמד במסגרת התרבות בה נוצר הסרט, יש לעמוד על הזיקה שדמות "הגיבור המתייסר" מקיימת למיתוס של האימאם חוסיין. דמות המרטיר כמודל מגיעה לשיאה בשיעה בדמותו של האימאם חוסיין, נכדו של הנביא מוחמד שנרצח בקרב בקרבאללה. מותו הקדוש של חוסיין נתפס בקהילה השיעית כאירוע קוסמי שכל ההיסטוריה של העולם (לפניו ואחריו) סובבת סביבו וכרוכה בו. משום כך מצייין, מנציח ומחייה העולם השיעי את קורבנו של חוסיין באירועי אבל וקינה נרחבים. מיתוס קרבאללה עובר תחייה מחדש מדי שנה ויש שיאמרו מדי יום. התפיסה השיעית לגבי מיתוס זה מתמצה, בעיניי, היטב בפתגם השגור (בתרגום חופשי מפרסית): Every day is Ashura and every Land is Karballa. בתרבות האיראנית כל ארץ היא קרבאללה, כל יום הוא "אשורה" (יום האבל הטקסי על מותו של חוסיין) וודאי שכל שאהד- הוא חוסיין. על כן אני טוענת כי מוחמד, הגיבור בסרטו של מג'ידי, ברגע סימונו כ"גיבור מתייסר", נקשר בתודעה האיראנית ישירות לדגם האימאם חוסיין.

ה"אשורה" הוא היום העשירי בחודש המוחרם, החודש הראשון בשנה המוסלמית. זהו למעשה היום בו התרחש הקרב בקרבאללה ובו מתקיימים אירועי השיא של ה"טאזייה" ("אָבֶל" בפירוש מילולי)- פסטיבל האבל והקינה שבמרכזו שחזורים דרמטיים שונים לפרדיגמת קרבאללה. האשורה נתפס ונחגג כיום החשוב ביותר בחודש המוחרם, זהו יום אבל וקינה מרכזי ומשמעותי, רגשות עזים מובעים בטקסים והמופעים הרבים והמגוונים שמתקיימים ביום זה. פישר ואבדי [Fischer&Abedi, 1990] מציינים כי גם תושבי איראן שאינם משתייכים לדת השיעית נוכחים בטקסים/מצעדים/תהלוכות שכן אלה מתנהלים בכל עיר וכפר, במקומות ציבוריים ובכמות שאי אפשר להתעלם ממנה. אך האם אותה הזדהות והשתתפות של מיעוטים אתניים ודתיים ב"טאזייה" נובעת מחוסר ברירה? או שהשתתפותם קשורה בעובדה כי מיתוס קרבאללה כורך בתוכו תמות וסממנים המשותפים למסורות פרסיות אחרות, לאו דווקא שיעיות? בשאלות אלה אדון באינטרפרטציות הבאות שאבקש להעמיד בהמשך החיבור. לעת עתה אסתפק בהסברים רווחים יותר למסורת הקינה האיראנית.

אני מוצאת שמסורת השחזור קשורה במובן מסוים לתפיסת "הזמן הדחוס", כפי שמגדיר אותה ווילבר [Wilber, 1976] המאפיינת את התרבות האיראנית. לטענתו האיראנים תופסים את ההיסטוריה כביכול ללא מרכיב הזמן, על כן חוויית אסונו וייסוריו של חוסיין במסגרת אירועי ה"טאזייה" היא חוויה בראש ובראשונה אישית. האבל הוא מיידי, כאילו זה עתה איבד כל אחד מהמאמינים בן או אח. זאת ועוד, ישנה טענה ידועה כי טקסי הטאזייה מהווים כלי בידי המאמין לתיעול צער, זעם וכעס על אובדן ואי צדק אישיים. במהלך הקינה על גורלו של האימאם חוסיין, מתאבל ובוכה כל אחד מהמשתתפים, במידה רבה, על גורלו הוא [Fischer&Abedi, 1990]. תבנית פסיכולוגית אנושית זו היא שמאפשרת, אולי, את יצירתם של תכנים פוליטיים וחברתיים שונים אל מסורת הטאזייה במשך השנים. התכנים אמנם השתנו בהתאם לאירועי ושליטי הזמן, אך המבנה הנרטיבי שבתוכו הוצגו תכנים אלה היה ונשאר אותו דגם טראגי מסוים- נרטיב הייסורים ומותו הטראגי של חוסיין.

בסוגיית מסורת הקינה האיראנית והתגלמותה בקולנוע, עליי לציין מכשול מרכזי: חיבור זה מתבסס על מחקרים נגישים, כאלה שנכתבים ומפורסמים במערב. אין ספק כי באיראן עצמה (בה תחום תיאורית

הקולנוע מפותח מאוד) נחקר תחום זה לעומקו. ואילו בכתובה המערבית- מעטים החוקרים שהצביעו על הזיקה, הכה ברורה, בין מסורת הטאזייה לתוצרי הקולנוע האיראני. בכתבים אלה ישנה התייחסות להשפעה של מסורת זו על הקולנוע, אך כמעט ולא מן ההיבט הנרטיבי שלו: נפיסי טוען, ולא מפרט, כי סרטים איראנים רבים עסקו ישירות או בעקיפין, במסגרת דוקומנטארית או עלילתית, במסורת הטאזייה [Naficy in Leaman, 2001]. ורזי [Varzi in Tapper, 2002] בוחנת במחקר שלה את העיסוק במסורת הטאזייה ופרדיגמת קרבאללה בסרטים איראניים שונים, בעיקר במסגרת ז'אנר סרטי המלחמה. הקישור שיוצרת ורזי הוא תמאטי בעיקרו, היא בוחנת את האופן בו מובנים סרטי קרב בדומה למסורת הקרב בקרבאללה. אני מבקשת לטעון שנוכחותם של מיתוס קרבאללה ומסורת הקינה בתוצרי הקולנוע האיראני עמוקה הרבה מעבר לכך. היא מצויה ברמה נרטיבית ותמאטית עמוקה, כמעט גורפת, על ידי הבנייה של הגיבור כשאהד ובאמצעות המקום המרכזי המוקדש לעיסוק בייסורים, כישלון וצער.

על רקע מסורת הטאזייה שנבנתה סביב מיתוס קרבאללה ומשתקפת בקולנוע האיראני, אני רואה בנרטיב של "צבע גן העדן", דגם שיעי- מרטירי מובהק. דמותו הטהורה של מוחמד- דמות קורבן אולטימטיבית, ההתנכלות לו והייסורים שעוברים עליו בדרכו, התמודדותו עם כוחות שללא ספק גדולים מכדי שיוכלו להתגבר עליהם ומותו הטראגי, על לא עוול בכפו- מהדהדים את מיתוס קרבאללה ודרכו של חוסיין. מוחמד אינו חוטא שסבלו וייסוריו הם עונש על חטאיו (או דמות טראגית שלה פגם גורלי) כי אם דמות טהורה שכוונותיה והתנהלותה טובות ובלתי אנוכיות. מאגר הדימויים שקשור במודל של חוסיין מקשר בתודעה ובתרבות השיעית כל סיפור אחר המכיל אלמנטים של סבל וייסורים, ישירות לחוסיין כפי שטוען הסטד [Husted, 1993]. במקרה של **צבע גן העדן**, הקישור ברמה הנרטיבית ברור מאוד לעין, אך קיימים אלמנטים נוספים בסרט הכרוכים בפרדיגמת השאהד.

מוטיב החרטה מהווה אלמנט מהותי במיתוס קרבאללה – אחרי הטבח, כך מספר המיתוס, נתקפו רוצחיו של חוסיין רגשי אשם וחרטה על שעוללו. בדומה לכך מודגש ב**צבע גן עזן** אלמנט החרטה. תחילה כאשר האב, מספר רגעים לאחר שהניח לבנו לצלול למימי הנהר הקטלניים, מתחרט וקופץ אחריו לנהר, להצילו. ולבסוף כאשר הוא אווז את גופת בנו המת, לאחר שהתעלל בו וגרם לו סבל וייסורים מתמשכים בחייו, ומקונן עליו.

אלמנט נוסף ואחרון שאמנה במסגרת האינטרפרטציה השיעית לסרט הוא מיתוס העקידה. מדובר באחד המיתוסים המרכזיים בתרבות השיעית, הנתפס במסגרתה כנרטיב מרטירי מובהק. השיעה מתמקדת בקורבן, כלומר בנעקד (ולא בעוקד ובמבחן בו הוא מועמד על ידי האל) כגיבור המיתוס. ב**צבע גן עזן** מהדהד באופן מודגש מיתוס זה. אביו של מוחמד מקריב אותו שוב ושוב לאורך הסרט, הקרבה שמגיעה לשיאה בסיקוונס הסיום של הסרט בו מוחמד מובל, כצאן לטבח, דרך היער ומעל לנהר גועש. מוחמד הוא ללא ספק קורבן, אך ההקרבה מצד אביו לא נעשית במסגרת מבחן כלשהו או למען מטרה נעלה (כפי שנהוג לתפוס את מיתוס העקידה ביהדות, למשל) כי אם לטובת רווחתו שלו, כפי שמטיחה בפני האב אמו, סבתו האוהבת של מוחמד. קורבן העקידה הוא הגיבור- מרטיר האולטימטיבי, קדוש טהור לב המעונה על לא עוול בכפיו, הוא מוחמד.

אינטרפרטציה פרה-מוסלמית/זרתוסטרית

אינטרפרטציה שנייה שברצוני להציג לסרט עומדת לכאורה בסתירה ובמובן מסוים אף חותרת תחת האינטרפרטציה המוסלמית שהצעת. הדת השיעית היא אמנם דתה הרשמית של איראן ושאר תחומי החיים מושפעים ונשלטים על ידי חוקי השיעה, אך במקביל אליה פועלים כוחות ומתקיימות למעשה מסורות פרה ואף אנטי אסלאמיות. חלק מאותם גורמים המתקיימים במקביל ולמרות השיעה האיראני הן מסורות פגאניות, זרתוסטריות ואחרות. בהמשך אדגים כיצד סימולטאניות זו של ניגודים (אסלאם מול פגאניות) מוצאת ביטוי מובהק **בצבע גן העדן**. באמצעות ניתוח סטרוקטוראלי של קטבי המשמעות שמבנה הטקסט הקולנועי, תוך שימת דגש על האופוזיציה הבינארית: עיר-כפר, גבר-אישה, אנסה להוכיח את טענתי.

דת זרתוסטרא הייתה דתה הרשמית של איראן עד לכיבושה על ידי השבטים הערביים (במאה השביעית לספירה). מדובר בדת פגאנית שבמרכזה פולחן המים, האש, האדמה והטבע ככלל. לאחר מאבק שנמשך כמה עשרות שנים התאסלמה איראן והדת הזרתוסטרית נותרה כאמונתם של מספר מצומצם יחסית של מאמינים, לעתים נרדפים [Wilber, 1976]. וילבר אמנם טוען כי הזרתוסטריות כדת כמעט והוכחדה, אך אינו עומד על כך שמסורות פגאניות ככלל וזרתוסטריות בפרט, המשיכו וממשיכות להתקיים, בקרב איראנים מוסלמים ובני דתות אחרות באיראן ובתפוצה האיראנית בעולם.

איראנים באיראן וברחבי העולם, בני דתות שונות, מקיימים פרקטיקה פגאנית הנתפסת כ"פרסית" במהותה: החג הזרתוסטרי המרכזי "נו רוז" - ראש השנה שחל באביב, לדוגמא, נשמר ונהגג ברחבי איראן כמו גם בריכוזים של מהגרים וגולים איראניים (ארה"ב, אירופה וגם ישראל). מיתוסים פרה-מוסלמיים שהונצחו ב"שאה נאמה" - ספר המלכים הפרסי לפירדוסי, ממשיכים להתקיים במסורות שבעל פה ובקריאה, גם כיום. מדובר במיתוסים פגאניים קמאיים (שתועדו על ידי המשורר פירדוסי שהיה בעצמו מוסלמי) הקשורים במיתוס בריאת העולם ועוד. חשוב לציין כי מרכיב חשוב בהישרדותן של מסורות אלה היא החייאת מקצתן על ידי כחלק מהמדיניות הנציונליסטית של השאה פהלבי בתחילת המאה ה-20. בתקופת המהפכה האסלאמית ואחריה, הפגאניות והמסורות הקשורות בה הוגדרו ככפירה והיוו סכנה לתומכיהן ומקיימין. ועם זאת, למרות מאות שנות האסלאם ואלמות המהפכה האסלאמית, הזרתוסטריות, המיתולוגיה והמסורות הקשורות בה חיים ומהווים חלק מהותי בתודעה ובתרבות האיראנית. לרוב באות מסורות אלה לידי ביטוי ברמיזה ולא מפורשות [Dabashi, 2001], אך אין ספק שהן חלק ממאגר הדימויים של התרבות.

נפיסי מזהה תכונה מרתקת של התרבות הפרסית, שבאה לידי ביטוי שוב ושוב לאורך היסטוריה רבת כיבושים ותמורות- כאשר היא נכבשת על ידי פולש זר (דת המוסלמית שהביאו אתם הכובשים הערבים, לדוגמא) היא סופגת את אותו גורם לתוכה, משנה אותו ויוצרת וריאציה "פרסית" של אותו גורם [Naficy, 1974]. תכונה אדפטיבית זו מאפשרת את העובדה שמסורות ואמונות קדומות (זרתוסטריות

ואחרות) ממשיכות להתקיים באיראן בכפיפה אחת ולעיתים אף בשילוב עם השיעה, למרות הניגוד החריף שקיים לכאורה בין מונותאיזם לפגאניות. אבחנה זו תוביל אותי לטעון, בהמשך, כי סימולטאניות של ניגודים היא תכונה אינהרנטית לתרבות הפרסית וככזו היא באה לידי ביטוי בתוצריה.

המסורות הפגאניות נפוצות בעיקר באזורים הכפריים באיראן. בתרבות הפרסית רווחת דיכוטומיה בין העירוני לכפרי- כאשר הכפרי (הקרוב לטבע, השורשי) נתפס לנצח כדימוי החיובי. מניפסטציה של דיכוטומיה זו אני מוצאת בהדגשה בסרטיו של מג'ידי: הצרימה בין מסורות כפריות לניכור העירוני, עיזו הנשית והחמה מול אביו של מוחמד, גברי אנוכי וקר, יופיו של הטבע, על צליליו ומראותיו מול אפרוריותה של העיר, מייצגים כולם במובן מסוים את מלחמת הטוב ברע, שהיא הדימוי המרכזי בדת זרתוסטרא.

מבחינה סטרוקטוראלית סרטיו של מג'ידי וצבע גן העדן בראשם מעמידים שני קטבי משמעות: בקוטב השלילי מצויים העיר ו/או המצב האורבאני, הממסד, המעמד העליון, האנוכיות, הגבריות, האסלאם (כמובן לא באופן מפורש, מחמת הצנזורה המחמירה הנהוגה על הקולנוע באיראן). בקוטב החיובי מצוי הכפר, הטבע על כל גורמיו (מזג אוויר, מקורות מים, צמחייה, בעלי חיים וכן הלאה), האדם ה"פשוט", העמל (הכפרי, הפועל, בעל המלאכה, בן המעמד הנמוך, המהגר או הפליט וכו'), הקרבה עצמית ועשייה למען האחר, נשיות, זרתוסטריות/פגאניות. האל בצבע גן העדן מצוי, ללא כל ספק, בכפר, בגורמי הטבע וברוחות השמיים. לטענתי מדובר בתפיסת אלוהות פגאנית- זרתוסטרית מובהקת. האל מצוי בפרטים, בצמחים, בדגים, ברוח, באור, בנהרות גועשים, בילדים. ההתמקדות בילדים ובנושאים שהם אנושיים, קטנים, קשורים בהווה היומיומית- כל אלה קשורים קשר הדוק לאמונות עממיות פרה-אסלאמיות.

אני רואה את הדוגמא הקיצונית והמפורשת ביותר לדיכוטומיה שתוארה בצבע גן העדן, בדמותה של הסבתא, עיזו, כפרסוניפיקציה של הזרתוסטריות והכפריות. מראה, לבושה, פעולותיה והערכים שהיא מגלמת, חיה על פיהם ומטיפה להם כולם לקוחים מתפיסת עולם פרסית עממית, פרה-אסלאמית. הקשר ההדוק, ההבנה והאהבה שלה לטבע- לגידולי השדה, למים, לרוח ועוד, הנכונות שלה להקריב את רווחתה, בריאותה וחייה למען נכדה (ובכלל זאת הביטול העצמי וחוסר האנוכיות), טוב הלב המופלג שלה- כל אלה יוצרים דימוי, אפשר לומר אלגורי, של הזרתוסטריות. הסרט מציג את סיקוונס מותה של עיזו, בחיבור לנכדה, דרך אילוסטרציה מיסטית של אור ורוח, תצוגה שהאסטיקה שלה משתמשת בדימויים פגאניים. מותה של עיזו, מוות שנגרם מצער על גורל נכדה, מהווה במובן מסוים מוות סמלי של האמונה הפגאנית והחיבור האנושי לטבע. במלחמת האור והחושך, דימוי שדת זרתוסטרא בנויה כולה סביבו, מנצחים, בסרט זה, כוחות החושך. מלחמתו של האב בעיזו היא מלחמת האסלאם בעבודת האלילים, השיעה בפולחן האש והטבע.

מעבר לאלמנטים תמאטיים ואסתטיים הקשורים בתפיסת העולם הזרתוסטרית, אפשר להצביע על קשר ישיר בין דגם הנרטיב בסרט לבין נרטיב ספציפי המופיע במיתולוגיה הפרסית. בספר המיתולוגיה הפרסית המרכזי, ה"שאה נאמה"- "ספר המלכים", עלה בידי לזהות שלד סיפורי זהה לשלד הנרטיב של "צבע גן העדן" בדמותו של סיאוש. מדובר בגיבור צעיר, נקי לב ותמים שאסונות ניהתים עליו בזה אחר

זה. ככל שייסוריו גוברים גוברת גם אצילות הנפש שלו, נכונותו להקריב למען האחר והאמת ונגלה טוב ליבו. כל זאת עד לסוף הבלתי נמנע ומתו הטראגי על לא עוול בכפו [כגן, 1992], מוות שנובע מקללה שמטיל עליו אביו, מתוך אנוכיות וקינאה. לאחר מותו של סיאוש, חווה האב חרטה עמוקה על מעשיו. אכזריות האבות והחרטה לאחר מעשה משותפת לסיאוש ומוחמד. אך יותר מכך, הסטרוקטורה הסיפורית העומדת מאחורי המיתוס של סיאוש, גיבור פרה-אסלאמי מיתולוגי, וגיבור סרטו של מג'ידי, תואמת לדגם "הגיבור המתייסר".

ניתוח זה של **צבע גן העדן** מתקשר לטענתו של טאפר כי לקולנוע האיראני שורשים עמוקים בדרמה ובתרבות הפרסית הפרה-אסלאמית [Tapper, 2002]. האמנות הפרסית ככלל מתאפיינת בהמשכיות, בין היתר בתחומי הארכיטקטורה, הציור, הספרות והשירה, מרחיב וגורס ווילבר [Wilber, 1976], המשכיות שללא ספק באה לידי ביטוי בנרטיב ובערכים המובאים בסרט זה ובדגם "הגיבור המתייסר" כפרדיגמה תרבותית.

סימולטאניות של ניגודים- אינטרפרטציה "פרסית"

הזהות הלאומית האיראנית מתקיימת סביב דיאלקטיקה חריפה: איראן היא מולדת ששפתה ותרבותה פרסית ויסודות פרה-אסלאמיים רקומים בה לרוב ואילו השיעה היא דתה הרשמית [Tapper, 2002]. בבסיסה של התרבות עומדת טראומה מרכזית, אליה אתייחס בהמשך, טראומה של אונס וקורבן מתוכה התפתחה מסורת של אבל וקינה. בהתבססות על טענה זו לא מפתיע, לדעתי, למצוא בסרטו של מג'ידי מבנים שמחד ניתן לפרשם כמוסלמיים שיעיים מובהקים ובאותה מידה אפשר להעמיד להם אינטרפרטציה פגאנית-זרתוסטרית. מבנים שעל פני השטח מצטיירים כסותרים, מתקיימים סימולטאנית וחוברים יחד במארג היוצר את התרבות הפרסית ובכללה את יצירות האמנות שלה. מורכבות זו והתגלמותה בפרשנות שהעמדתי ל**צבע גן העדן** קשורה קשר עמוק להיסטוריה של איראן, תרבותה ונרטיב העומק המאפיין אותה. אני מוצאת כי הקינה, המכילה בתוכה דימויים של בכי, אבלות, וקורבן, היא ציר רטורי מרכזי בתרבות הפרסית. קינה זו אופפת ומסיימת במובהק את **צבע גן העדן**.

בניסיון לספק נימוק היסטורי לאותה "סימולטאניות של ניגודים", כפי שהגדרתי אותה, יש לציין כי איראן שימשה לאורך ההיסטוריה תחנת מעבר של סוחרים וכובשים, שער בין מזרח ומערב. עובדה זו, טוען נפיסי [Naficy, 1974], הנחילה לתת מודע האיראני תחושה של חוסר ביטחון- שינויים פתאומיים ולעתים קרובות אלימים הותירו תחושה של פאסיביות וש"יש להיאחז במה שיש לך כל עוד זה אפשרי", תחושה שהפכה את הפרסים לבדלנים קיצוניים ואינדיבידואליסטים. בתקופה שלפני הכיבוש הערבי הגיעה איראן לדרגת מעצמה בתחומי האמנות, המדעים וההגות. עם כיבושה על ידי השבטים הערבים הושמדו כליל הישגים מפוארים של התרבות ונחרטה בתודעה הפרסית תחושת האובדן וההשפלה. קווים אלה אפיינו כבר קודם את התרבות הפרסית אך עם הכיבוש המוסלמי הם הונצחו כחויית אונס ונרטיב עומק מרכזי.

בכיבוש על ידי מי שנתפסו בעיני הפרסים כ"ברבריים" ו"נחותים" נעשה אקט שטמן בחובו השפלה פנומנאלית אך, באופן פרדוכסלי, לא פגם בהערכה העצמית האיראנית. מאפיינים מרכזיים בתרבות זו הן גאווה עצמית בלתי מעורערת, הערכה והאדרת המורשת ואינדיבידואליזם. ווילבר טוען כי הבחירה הפרסית בפלג השיעי היא משום אקט אינדיבידואליסטי המבחין בינם לבין 'הערבים' [Wilber, 1976]. אוסיף לטענה חשובה זו את דעתי, כי הבחירה בשיעה, דת השמה במרכזה את הקינה והאובדן, קשורה באותה טראומת אונס שהתרבות הפרסית העלתה על נס דיגלה. תמות של תפיסה עצמית כקורבן, אבל, אובדן, קינה וצער אופייניות לתרבות (לפני או בעקבות טראומת ה"אונס" של הכיבוש הערבי והאסלאם) ואולי הן שהובילו אותה, משהתאסלמה, לטיפוח הפלג השיעי, שמאדיר תמות אלה ומתבסס עליהן.

מארג דיאלקטי זה, הבונה ומאפיין את התרבות הפרסית, בא לידי ביטוי באופן מרתק, בעיני, בסרטו של מג'ידי. אלמנטים בנרטיב העומק הפרסי משעותקים בשלד הסיפורי שלו, במבנה הסטרוקטוראלי הערכי העומד בבסיסו, באסטטיקה ובתמות שהוא מציג. המורכבות התרבותית של המסד עליו נשען הסרט באה לידי ביטוי לא רק במישור הנרטיבי, אלא גם בתמות, בדימויים ובסמלים המופיעים בסרט וחוזרים בקולנוע של מג'ידי ככלל: בכיו של האב (דימוי שחוזר בסרטיו של מג'ידי) הנו דימוי שקשור בצירים שונים של קונוטציות תרבותיות פרסיות: הבכי כאלמנט אופייני לטקסי הטאזייה השיעיים בחג האשורה. בכי בהקשר הזרתוסטרי של גשם וברכה ובכיו של גבר מבוגר (הגיל מעיד על זיקה להיסטוריה) בכי של אבל וקינה על אובדן, געגועים וכמיהה לפרס של פעם.

אלמנט סמלי נוסף, החוזר אף הוא בסרטיו של מג'ידי, הם המים. מוטיב המים גם הוא בעל משמעות רבת פנים באוצר הדימויים של התרבות הפרסית: בשיעה מתקשרים המים למוטיב הצימאון המהווה מרכיב מרכזי בפרדיגמת קרבאללה, המים כקץ הייסורים. בדת זרתוסטרא המים היוו אובייקט פולחן, יוחס להם כוח מאגי והם נתפסו כ'מקור החיים'. ואילו באינטרפרטציה ה"פרסית", זו המשלבת את התפיסות השונות, המים מסמלים טוהר ונתפסים כברכה מיסטית ונוכחות אלוהית. המים משמעם אושר, ברכה וגאולה.

האינטרפרטציה השלישית שאני מציעה, אם כן, רואה את הנרטיב בסרטו של מג'ידי כמטאפורה לאופן בו תופסת את עצמה התרבות הפרסית. תרבות שנרטיב העומק שלה מצייר את בניה כבעלי מעלות ומיזות טובות, מסורים ובלתי אנוכיים, ללא חטא ונקיי לבב, במסע ומאבק מתמשך של ייסורים ומכשולים ובסיום טראגי של כישלון ואובדן. גיבורים שהם קורבנות, אומה שנאנסה ומקוננת על חילולה.

בנרטיב העומק הפרסי, המתח בין ישן לחדש הדהד במשך הדורות באינספור וריאציות והתגלגל במגוון אג'נדות דתיות, חברתיות ופוליטיות: מקומיים מול זרים, פגאניות מול אסלאם, מלוכה מול רפובליקה אסלאמית, גלות מול מולדת והיום-משטר דתי מול דמוקרטיה [מנשרי, 1996]. מתח זה מלווה תמיד באסתטיקה ותמאטיקה של טרגדיה ומעוצב כקינה-הגולים מבכים את מולדתם שאבדה להם, השיעים מקוננים על טרגדיית קרבאללה ושורת האימאמים (המרטירים), ריאקציונרים מבכים את אובדן וגירוש השאה ושולתו וכן הלאה והלאה. המשותף לכולם היא קינה ובכייה לדורות, התרפקות על עבר מפואר שאיננו עוד, כאב של גזל ותחושה בלתי פוסקת של געגועים וכמיהה ללא תקווה, ערגה שלא תתגשם.

סיכום

בחיבור זה ניסיתי להציג את המערך תרבותי העומד מאחורי נרטיב ותמות שונות בסרטו של מג'ידי **צבע גן העדן**, מתוך תפיסה שעל מנת לחקור את הקולנוע האיראני העכשווי יש למקמו בהקשר תרבותי והיסטורי מקומי [Naficy, 1974]. חשוב לציין כי ההוויה שהגדרתי כ"סימולטאניות של ניגודים", העומדת לטענתי בבסיס התרבות הפרסית, מורכבת הרבה מעבר למה שמאפשר לי חיבור זה להציג. מפאת קוצר היריעה, נבצר ממני להתייחס לאינטרפרטציה נוספת, חשובה לא פחות מאלו שהוצגו, שניתן להעמיד לסרט. **צבע גן העדן** מקיים זיקה עמוקה לתפיסת העולם והאלוהות הצופית. הצופיות-זרם מיסטי באסלאם שנהוג לטעון שמקורו באיראן, השפיעה רבות ועמוקות על הדת, התרבות והאמנות האיראניות. תפיסות של קשר ישיר ואישי בין המאמין לאל (מערכת היחסים האישית שמקיים, או שואף לקיים, מוחמד עם האל והדיאלוג המתמשך שהוא מנהל עימו), הרעיון של פולחן דרך הטבע באמצעות התייחדות וכן הלאה, אופייניים לצופיות והשפעתן רבה על הסובייקט האיראני, תהא דתו אשר תהא. נושא נוסף ש"הזנחתי" במאמר זה, אך יש לצינו, היא המשמעות הפוליטית של מורכבותו התרבותית-איראנית של הסרט על רקע הצלחתו הבינלאומית. **צבע גן העדן**, כמו סרטיו האחרים של מג'ידי, קצר הצלחה אדירה במערב (סרטו הקודם של מג'ידי, **ילדי גן העדן**, הועמד בשנת 1999 לאוסקר האמריקאי). **צבע גן העדן** זכה באינספור פרסים בפסטיבלים בינלאומיים בארה"ב, קנדה ואירופה. תופעה זו, של הערכה עולמית לסרט איראני, נכונה לגבי חלק ניכר מתוצרי הקולנוע האיראני העכשווי. סרטים אלה זוכים להצלחה רבה, בפסטיבלים אך גם בהקרנות מסחריות, בארה"ב ואירופה. נהוג לומר כי "כל פסטיבל קולנוע בינלאומי שמכבד את עצמו, ידאג להציג לפחות סרט איראני אחד...". יש בהצלחה זו משום הפתעה, שכן, כפי שניסיתי להדגים במקרה של **צבע גן העדן**, מרבית הסרטים האיראנים עוסקים בנרטיבים והוויה מקומיים מאוד, ספציפיים ופרטיקולאריים לתרבות האיראנית, ולעתים אף דתיים-שיעיים גלויים. העובדה שתוצריה המובהקים של תרבות הנתפסת כ"אויבת הגדולה ביותר" של המערב כיום, זוכים לכזו הצלחה בקרבו, ולמרות עומק הנרטיב המקומי שלהם נתפסים כסרטים "אוניברסאליים" ו"אנושיים" [Dabashi, 2001] היא תופעה מרתקת בעיניי.

ביבליוגרפיה

כגן, אליעזר (1992), פירדוסי, שאה-נאמה: ספר המלכים. ירושלים: מוסד ביאליק. פרק י"ב.

מנשרי, דוד (1996), איראן- בין אסלאם למערב. תל אביב: ספריית "אוניברסיטה משודרת", משרד

הביטחון- ההוצאה לאור. ע"מ 9-40, 91-144.

- Dabashi, Hamid (2001), *Close Up- Iranian Cinema, Past, Present and Future*. London & New York: Verso. pp. 1-32, 7-112, 213-282.
- Fischer, Michael M.J and Abedi Mehdi (1990), *Debating Muslims- Cultural Dialogues in Postmodernity and Tradition*, Wisconsin: University of Wisconsin Press. pp. 10-19, 167-250.
- Husted, Wayne R. (1993), "Karbala Made Immediate: The Martyr As Model In Imami Shiism" in *The Muslim World*. July-October, 1993. pp. 263-278.
- Naficy, Hamid (2001), "Iranian Cinema" , in Leaman Oliver (ed.), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*. London & New York: Routledge. pp. 130-222.
- Reza Sadr, Hamid (2002), "Children in Contemporary Iranian cinema: When We Were Children", in Tapper Richard (ed.) *The New Iranian Cinema*. London & New York: I.B Tauris Publishers. pp. 227-237.
- Tapper, Richard (ed.), (2002), *The New Iranian Cinema*. London & New York: I.B Tauris Publishers. Chapters: 1, 4, 8.
- Wilber, Donald N. (1976), *Iran- Past and Present*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press. pp. 74-95.
- אינטרנט**
- Cheshire, Godfrey (1998), "The Iranian Cinema". PBS Online: *Beyond The Veil- Iranian Cinema*. www.pbs.org
- (2000) "The Color Of God". *The Independent Weekly*. www.indyweek.com
- Gaffari, Farokh (ed.) (1996) *Iran Name IV:3* (Summer 1996)- Special Issue on

Iranian Cinema. www.fis-iran.cinema.htm

Naficy, Hamid (1974), *A Brief Critical History Of Iranian Feature Film (1896-1975)*. University Libraries- University of Washington. www.lib.washington.edu

Saderi, Ahmad (1996), "Searchers: The New Iranian Cinema". *The Iranian*.
www.iranian.com

פילמוגרפיה

צבע גן העדן - Color of God - Rang- e Khoda (1999), איראן. תסריט ובימוי: מג'יד מג'ידי.