Journal of Humanities and Social Sciences
Volume (5), Issue (12) : 30 Sep 2021
P: 72 - 84
ISSN: 2522-3380
مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية
المجلد (5)، العدد (12) : 30 سبتمبر 2021م
ص: 72 - 84

Social issue in Tunisian cinema: A study in dimensions and significances

Tarek Ben Mohamed Elmahmoudi
Higher Institute of Plastic Arts of Nabeul || Carthage University || Tunisia

Abstract: The correlation of cinema with reality stood for the crucial rule in launching this type of arts. The economic and political transformations that the world has gone through and which emitted the social reality of mankind have reinforced the relationship of cinema with reality in terms of maturity meaningfulness and worth.

The social displays that arose from this reality were presented within film subjects grounded on artistic managements with intellectual and aesthetic dimensions, and according to creative visions that seek to raise the viewer's taste and awareness, thus enhancing their role in the production of knowledge and therefore, the cultural scene is endowed and developed. Tunisian cinema has not moved away from this lane, as all the social themes lead the tendencies of this cinema. Sometimes the cinematic approach gets deeper and hence forms a kind of creative anomaly, which would falsify the conceptions on which the term local cinema is built.

Tunisian social cinema has drawn for itself a sequence that will allow it to be comprehensive in its cinematic presentation and boost the artistic approaches that ventured on establishing a national cinema with global echo: a cinema whose schemes are stimulated by the apprehensions of its citizens and their real life issues.

Film; themes in Tunisian cinema was directed towards embracing the problems of the local street. The fluctuations that the country has perceived during its contemporary history have been the emphasis of the Tunisian filmmakers. Each platform of this history has accumulated jargon that is prerequisite to maintain the procedure of this artistic expression, and to ensure its being within the Tunisian cultural scene. Despite some shortcomings and deficiencies in the cinematic approach, the employment of the dialectical relationship between the individual and society within the works of Tunisian cinema was demonstrated in its preeminent forms. Consequently, the artistic depth which was for a long time sought is now achieved.

Keywords: Tunisian cinema – Social issue – Tunisian cultural scene – Interests of Tunisian cinema – Cinematographic discourse.

الموضوع الاجتماعيّ في السّينما التّونسيّة: قراءة في الأبعاد والدّلالات

طارق بن محمّد المحمودي
المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل || جامعة قرطاج || تونس

المستخلص: مثّل ارتباط السّينما بالواقع القاعدة الأساسيّة في تركيز هذا النّوع من الفنون، ونتيجة ما عرفه العالم من تحوّلات اقتصادية وسياسيّة ألقت بظلالها على الواقع الاجتماعيّ للإنسان، أصبحت هذه العلاقة أكثر نضجا وتعبيرا في حيثيّاتها. قُدّم ما أفرزه هذا الواقع من مظاهر اجتماعيّة صلب مواضيع فيلميّة تقوم على معالجات فنيّة ذات أبعاد فكريّة وجماليّة، ووفق رؤى إبداعيّة تسعى إلى الارتقاء بذائقة المشاهد ووعيه، معزّزة بذلك دورها في إنتاج المعرفة وتأثيث المشهد الثّقافيّ وتطويره. لم تنأ السّينما التّونسيّة بنفسها عن هذا المسار، لنجد المواضيع الاجتماعيّة تسيطر بشكل كبير على توجّهاتها، ويتعمّق أحيانا تناولها السّينمائيّ ليتشكّل نوع من الشّذوذ الإبداعيّ، الّذي من شأنه تشويه المفاهيم الّتي يرتكز عليها مصطلح السّينما المحليّة. وقد رسمت السّينما الاجتماعية التونسيّة لنفسها خطّ سير يمكّنها من الشّمولية في طرحها السّينمائيّ، بمقاربات فنيّة تراهن على تأسيس سينما وطنيّة ذات صدى عالميّ، تستلهم

طروحاتها من مشاغل مواطنيها وقضايا واقع معيشتهم. توجّه المتن الفيلميّ في السّينما التّونسيّة نحو معانقة مشاكل الشّارع المحلّيّ، فكان ما تشهده البلاد من تقلّبات طوال تاريخها المعاصر محلّ اهتمام صنّاع السّينما التّونسيّون. ولقد اكتنزت كلّ مرحلة من هذا التّاريخ المفردات الّتي تتطلّبها المحافظة على سيرورة هذا التّعبير الفنّيّ، وضمان صيرورته داخل المشهد الثّقافيّ التّونسيّ. وبالرّغم من بعض الهنات والنّقائص في التّناول السّينمائيّ، فلقد تجلّى توظيف العلاقة الجدليّة بين الفرد والمجتمع ضمن اشتغالات السّينما التّونسيّة في أبهى صوره، وهو ما أكسبها العمق الفنّيّ الّذي طالما بحثت عنه وسعت إلى تحقيقه.

الكلمات المفتاحية: السّينما التّونسيّة – الموضوع الاجتماعيّ – المشهد الثّقافي التّونسيّ- اشتغالات السّينما التّونسيّة- الخطاب السّينمائي.

المقدّمة.

كغيرها من السّينمات العربيّة، قدّمت السّينما التّونسيّة ضمن مقارباتها الفنيّة والفكريّة رصدا للواقع الاجتماعيّ بكلّ تفاصيله ومظاهره، وذلك وفق سياق تعبيريّ يحمل من الخصوصيّة ما يجعلها متفرّدة عن باقي السّينمات. وتميّز الفيلم التّونسي، وتحديدا الفيلم الطّويل الدّرامي، ضمن مسيرته بالجرأة الشّديدة، إذ كانت له السّند في تعميق ما يختزنه من معاني وطروحات. وقد ارتسم ذلك ضمن منحا توظيفيّا يسعى إلى إثارة موضوع العلاقة الجدليّة بين الانسان والمجتمع وما يشوبها من تساؤلات، وإلى إثبات المستوى الإبداعيّ للفعل السّينمائيّ التّونسيّ. رسم هذا التوجّه مسار السّينما التّونسيّة وإرهاصاتها الفنّيّة، لكن اقتصرت هذه الجرأة في التّناول على الموضوع الاجتماعيّ لا غير، أي لا اقتراب من الموضوع السّياسيّ وإن كان بالإشارة أو بالإيحاء، سيّما وأنّ النّظام السّياسيّ هو المسئول رقم واحد على الوضع الاجتماعيّ بسلبه وإيجابه. ومع ثورة 14 يناير، استطاع الفعل السّينمائيّ أن يتحرّر من قيود الرّقابة النّظاميّة (الحكوميّة) والذّاتيّة، ممّا أدخل السّينما التّونسيّة في مرحلة جديدة اتّسمت بوفرة الإنتاج وتنوّع المعالجات الفيلميّة للمواضيع المطروحة. ولقد كان في ما حمله الواقع الجديد من ظواهر اجتماعيّة وأحداث جديدة السّبب في تنويع الرّؤى الفنيّة وإثراء مقارباتها الفكريّة، ليكون بذلك منبتا لفكر سينمائيّ جديد ومتجدّد.

مشكلة البحث:

يقدّم هذا البحث صور تناول الموضوع الاجتماعيّ ضمن تعبيرات للفيلم التوّنسي على امتداد مسيرة هذه السّينما، ومدى اسهامه في تشكيل خطاب سينمائيّ يوازن في مضمونه بين ما هو فنيّ وما هو فكريّ، وقائم على فعل ابداعيّ متحرّر من جميع أنواع المكبّلات. فكيف قدّمت السينما التّونسيّة الموضوع الاجتماعي ضمن تعبيراتها الفنيّة وطروحاتها الفكريّة؟ وإلى أيّ مدى أسهم هذا التّناول في رسم منهج وتوجّهات هذه السّينما على امتداد تاريخ مسيرتها؟

فرضيّات البحث:

الفرضيّة الرّئيسيّة: تناولت السّينما التّونسيّة ضمن اشتغالاتها الفنيّة والفكريّة الواقع الاجتماعيّ ومظاهره، وذلك وفق مناحي تعبيريّة تحمل تراكيبها من الخصوصيّة ما يجعل هذه السّينما متفرّدة عن باقي السّينمات الاقليميّة والعربيّة. وقد تميّز الفيلم التّونسي طوال مسيرته بالجرأة الشّديدة، فكانت له منبتا لما ينتجه من معاني وطروحات، والوسيلة إلى إثبات قيمة المستوى الإبداعي للفعل السّينمائيّ التّونسي.

1. **الفرضيّة الفرعيّة الأولى:** مثّلت المراحل الأولى لبداية ظهور فنّ السينما في البلاد التونسيّة، والّتي كانت مع حلول الاستعمار الفرنسيّ، حجر الزّاوية في تأسيس سينما محليّة تتلاءم مع واقع تلك الفترة من التّاريخ وإلزاماتها.

2. **الفرضيّة الفرعيّة الثّانية**: تمكّنت سينما ما بعد الاستقلال من تقديم فعل سينمائيّ هادف ومتحرّر من جميع المكبّلات، لتُجاري إلى حدّ ما التّطوّرات الّتي يشهدها هذا الفنّ، وتساهم في الارتقاء بذائقة المُشاهد المحلّيّ وانفتاحه على الآخر، وذلك من خلال التزامها بتناول الموضوع الاجتماعي ضمن محاور تعبيراتها الفنيّة.
3. **الفرضيّة الفرعيّة الثّالثة:** أتاحت الثّورة التّونسيّة في سنة 2011 تأسيس مناخ من حريّة التّعبير، وقد نالت السّينما نصيبا هامّا من هذه الحريّة. وقد تجلّى ذلك في جميع مستويات العمليّة السّينمائيّة خلال تناولها للموضوع الاجتماعي، فأسهم في ما طرأ من تحوّلات داخل أسلوب الطّرح الفنيّ والفكريّ لهذا الموضوع.

أهداف البحث:

تعتبر السّينما التّونسيّة إحدى أبرز السّينمات الافريقيّة والعربيّة، وذلك لما تتمتّع به خطاباتها من خصوصيّة وجرأة. ولقد كان في ما قدّمته من إنتاجات لأفلام طويلة على امتداد مسيرتها، الشّاهد على اقتران اشتغالاتها بكلّ ما هو اجتماعي. وقد مثّل الموضوع الاجتماعي فصلا مهمّا من هذه الاشتغالات ضمن تعبيراتها الفنيّة وطروحاتها الفكريّة، وهو ما سنطّلع عليه من خلال هذا البحث، الحامل لأهداف نستعرض فيما يلي أهمّها:

1. تقديم لمحة عن مسار تاريخ نشأة السّينما التّونسيّة.
2. استجلاء المقاربة الفنيّة والفكريّة الّتي تقوم إنتاجات هذه السّينما من أفلام دراميّة طويلة.
3. البحث في النّظريّة القائلة باقتران السّينما التّونسيّة في جذورها بكل ما هو اجتماعيّ.
4. النّظر في علاقة حاضر السّينما التّونسيّة بتاريخها.

أهميّة البحث:

تكمن أهميّة هذا البحث في كونه يتناول الموضوع الاجتماعيّ في السّينما التّونسيّة من خلال مقاربة ذات منطلقات فنيّة وفكريّة، وبمنحى تاريخي يحمل القارئ إلى بدايات هذا الفنّ فوق هذه الأرض، مرورا بجميع مراحل تكوينه ووصولا إلى ما هو عليه اليوم. أي أنّ هذا البحث جاء ضمن رؤية شاملة، تتيح للمطّلع عليها التعرّف إلى ماهيّة وجود السّينما التّونسيّة، وتمكّنه من فهم واضح لواقع هذا الوجود وما يعتريه من نقائص.

حدود البحث:

اقتصر تناول موضوع هذا البحث على ما أنتجته السّينما التّونسيّة من أفلام دراميّة طويلة فقط، أي على ما حمله الموضوع الاجتماعي من دلالات وأبعاد ضمن تركيبة نظام نسيج الخطاب السّينمائي للفيلم الدّراميّ الطّويل على امتداد مسيرة تاريخ هذه السّينما وطرق تناوله. كذلك، لم تتعرّض هذه الدّراسة إلى الجانب التّقنيّ في قراءتها لحضور الموضوع الاجتماعيّ في الفيلم التّونسيّ. فقد تمحورت أساسا حول الأطر(فكريّة وتاريخيّة بالأساس) الّتي أسّست للأسلوب الفنيّ الّذي استعمله المخرج في تعاطيه مع هذا الموضوع، لأجل طرح خطاب يتلاءم مع توجّهات السّينما التّونسيّة وما تسعى إلى ترويجه. اكتفت هذه الدّراسة بالاستشهاد ببعض من إنتاجات هذه السّينما الّتي من شأنها اثراء منهجيّة تحليل موضوع البحث، لتكون الآليّة والأداة لإيضاح ما تعرّضنا له على امتداد تفكيك هذا الموضوع. كذلك، امتدّ الإطار الزّمني لدراسة هذا الموضوع منذ نشأة السّينما التّونسيّة وإلى ما بعد ثورة 14 يناير، ومثّلت الجمهوريّة التّونسيّة اطارها المكانيّ.

منهجيّة البحث وأدواته:

قامت منهجيّة هذا البحث على قراءة في أهمّ فصول مسيرة السّينما التّونسيّة وتاريخها، في محاولة للتّعرّف على توجّهات المشروع الفنّيّ لهذه السينما وما يختزنه من رؤى فكريّة ومساراته الابداعيّة. ولأجل ذلك، كانت الاستعانة بقراءات مبسّطة لبعض الأفلام، الّتي كان لها الدّور المهمّ في قيام هذه السّينما واشعاعها.

ففي مستوى أوّل، كان التوجّه نحو تقديم قراءة تاريخيّة في المرحلة التّأسيسيّة لهذه السّينما وما ألمّ بها من أحداث، وما أفرزته من اشتغالات فنيّة حملت من الخصوصيّة ما جعلها تتفرّد عن باقي السّينمات الإقليميّة والعربيّة، ليحيلنا ذلك إلى التعرّف على الفكر الّذي قاد هذا المشروع السّينمائيّ وأطّره.

أمّا في المستوى الثّاني من هذه الدّراسة، فقد كان التّركيز على ما ألمّ بالسّينما التّونسيّة من تحوّلات خلال مرحلة ما بعد الاستقلال، وأسهم في بروز توجّهاتها الفكريّة والفنيّة وارساء مبادئها الأساسيّة، تزامنا مع بداية ظهور الموضوع الاجتماعيّ ضمن فعاليّات إنتاجاتها من أفلام طويلة.

وفي المستوى الثّالث، وقع تناول أثر أحداث ثورة 14 يناير الّتي شهدتها البلاد على تناول الموضوع الاجتماعيّ ضمن تعبيرات السّينما التّونسيّة، وذلك من خلال ما طرحته أعمال هذه المرحلة من اشتغالات فكريّة وفنيّة. وقد كان الاعتماد في ذلك بالاستشهاد بعناوين بعض من الإنتاجات من الأفلام الطّويلة، وأسماء أبرز مخرجي هذا التّاريخ من مسيرة هذه السّينما.

مصطلحات البحث:

السّينما التّونسيّة:

ظهرت السّينما في تونس خلال السّنوات الأولى للاستعمار الفرنسيّ، حيث كان المحتلّ صانع هذا الفنّ والمشرف على أدقّ تفاصيله وإدارته، لاسيّما وأنّه يمثّل أداة بالغة الأهميّة في فرض هيمنته وإرساء مشروعه الاستعماريّ. وقد اتّسمت إنتاجات تلك المرحلة بالنّمطيّة وعدم الموضوعيّة، فقدّمت الأهالي في صورة الشّعب الجاهل وعديم التّحضّر والمتوحّش، خدمة لهذا المشروع وجعله يظهر بصورة العمل الإنساني أمام الرّأي العام العالمي. بعد مجموعة من التّجارب تمّ تصوير أوّل شريط سينمائيّ قصير تونسيّ مائة بالمائة، وكان ذلك سنة 1922، وعنوانه (زهرة). ويعتبر هذا الفيلم لـ(ألبير شيكلي) بمثابة الخطوة الحقيقيّة الأولى للسّينما التّونسيّة، ونعني هنا بالحقيقيّة حقيقة الانتماء وحقيقة بداية البحث لقيام سينما تونسيّة مستقلّة بذاتها وتفرض وجودها في العالم، وتؤسّس لمشهد ثقافيّ محلّيّ. ثمّ تتالت الأعمال منذ تلك الفترة، وبقي الحضور التّونسيّ في بعض الأفلام نسبيّا ومتفاوتا بعض الشّيء. وبالتّوازي مع إنتاج الأشرطة السّينمائيّة، بدأت تتكوّن بين أفراد المجتمع التّونسيّ نواة تهتمّ بالسّينما وتُتابع إصداراتها.

ومنذ الاستقلال وإلى يومنا هذا، اتّخذت هذه السّينما عموما خطّ سير موحّد، وهو تأسيس سينما وطنيّة، ممّا جعل توجّهاتها الفكريّة ومواضيعها تتقاطع في نقاط عديدة وتلتقي عند تناول قضايا الإنسان المحلّيّ واهتماماته. وتقدّم السّينما التوّنسيّة ضمن تعبيراتها معالجة لمسائل تهمّ المجتمع المحليّ من زوايا فنيّة وفكريّة شديدة التّفرّد، فهي سينما اجتماعيّة بالأساس. لقد بحثت السّينما التّونسيّة في تثبيت مفاهيم صاحبت هذا التّعبير الفنّيّ منذ ظهوره في هذه البلاد، وساهمت بشكل مكثّف في إرساء ثقافة سينمائيّة داخل المجتمع تُساعد في نشر الوعي والنّهوض بالفكر لدى أفراده. فـ"السّينما عندما تصبح أداة حياة فإنّها تأخذ في التشعّب لتغطية اهتمامات وطموحات أوسع، وهذا ما يظهر واضحا في اتّجاهها الجديد"(النحّاس، 1986، ص75). ولعلّ أبرز هذه المفاهيم هما مفهومي الحريّة والإبداع، فلا يخلو أيّ عمل سينمائيّ من هذين المفهومين، وفي غياب أحدهما فشل لحضور الآخر، وبالتّالي فشل

للفعل السّينمائيّ ككلّ. تشكّلت على هذه الأُسس والمبادئ سينما المؤلّف في تونس، وقدّمت خطابا سينمائيّا تكون الأولويّة فيه للجماليّات البصريّة على حساب المحكيّ في الفيلم، ليفرض في أحيان كثيرة مستوى ثقافيّا عاليا لفهمه وتفكيكه، ممّا جعلها سينما نخبويّة بامتياز. وقد تعمّقت هذه النّزعة لدى بعض المخرجين، وتوغّلوا في مكامنها بشكل أفضى إلى إنتاج أعمال تاهت بين الرّموز والإشارات، وبين الغُلوّ في التّفكير وصوره. أدّت هذه النّزعة إلى الحول بين هذه السّينما وبين الأغلبيّة من جمهورها، فطرح وجوب التّفكير ماليّا في إعادة ترتيبها وتحديث مفاهيمها لمزيد انتشارها وتوسيع قاعدتها الجماهيريّة، دونما الوقوع في قبضة السّينما الاستهلاكيّة.

الموضوع الاجتماعيّ:

تميل الحياة اليوميّة وتفاعلاتها إلى الانسجام المطلق لما يشهده الواقع الاجتماعي من مظاهر وظواهر، وذلك في جميع أبعاده، أي سوى أن كان شخصيّا (الفرد) أو جماعيّا أو مجتمعيّا. إذا، فإنّ هذا الواقع الاجتماعيّ المركّب يحيل إلى جملة من التحوّلات التّوافقيّة، الّتي من شأنها أن تؤسّس لتغيّرات في المستويات الاجتماعيّة ومكوّناتها، وبالتّالي تؤدّي إلى اضطراب في الأوضاع الاجتماعيّة. وفي ذلك يقول عالم الاجتماع الفرنسي (غي روشير): "إنّ التغيّر الاجتماعي يتوقّف إلى حدّ ما على التحوّلات الملحوظة والقابلة للتّحقّق على مدى فترات زمنيّة قصيرة. حيث يمكن لنفس الملاحظ أثناء حياته أو حتّى فترة وجيزة من حياته أن يتتبّع التطوّر ويعرف نتيجته، أو ما يمكن اعتباره مؤقّتا كنتيجة"(Guy، 1968، P17) إنّ أيّ تغيّر أو تحوّل في عنصر أو أكثر في تركيبة العوامل المتفاعلة، ينتج إلزاما تغيّرات توافقيّة في أنظمة السّلوك الاجتماعيّ، فالموضوع الاجتماعيّ لا يقوم على عامل واحد، بل يقوم على الاستناد إلى عدّ عوامل أخرى. وبهذا، فإنّ الموضوع الاجتماعيّ هو نتاج " كلّ تحوّل يقع في التّنظيم الاجتماعي، سوى في بنائه أو في وظائفه خلال فترة زمنيّة معيّنة. وينصبّ على كلّ تغيير يقع في التّركيب السكّني للمجتمع، أو في بنائه الطّبقي، أو نظمه الاجتماعيّة، أو في أنماط العلاقات الاجتماعيّة أو في القيم والمعايير الّتي تؤثّر في سلوك الأفراد والّتي تحدّد مكانتهم وأدوارهم في مختلف التّنظيمات الاجتماعيّة الّتي ينتمون إليها"(بدوي، 1978، ص 382).

إنّ الموضوع الاجتماعيّ في مضمونه هو فعل انسانيّ يرتهن في جوهره إلى عدّة عوامل وأطر، ونذكر من بينها النموّ الدّيمغرافي والوضع السّياسي والاقتصادي وغيرها. فـ"كلّ مجتمع إنسانيّ يتضمّن ديناميّات تغيير وقوى اجتماعيّة وسياسيّة تدفع به في اتّجاه أوضاع جديدة، ويحتوي في طيّاته على ميل "طبيعيّ" إلى تعديل الكفّة واستعادة التّوازن، ضمانا للاستمرار وحفاضا على حدّ أدنى من التّماسك الاجتماعيّ"(الهراس، 2000، ص244).

نتائج فحص الفرضيات:

السّينما التّونسيّة ما قبل الاستقلال... محاولات الانعتاق من التّبعيّة والتّوجّه نحو إرساء سينما محليّة

تعتبر هذه النّوعيّة من الفنون إحدى أهمّ التّعبيرات الفنيّة الرّاسخة في عمق المخيال الفنّيّ للبلاد التّونسيّة، والمتجذّرة في أعماق التّاريخ الحديث المحلّيّ، وذلك لما حملته خطاباتها من دلالات وأبعاد أثّرت بشكل أو بآخر في وجدان المواطن ومشاعره عبر كلّ الأزمنة. فـ"من بين كلّ المحترفين والمهنيين، يقف الفنّانون والأدباء كأكثر من يعي ويجسّد الإدراك الحسّيّ للوجود البشريّ، وأكفأ من يعزّز البناء الاجتماعيّ لذلك الوجود"(حبيب، 2010). خلال منتصف تسعينيّات القرن التّاسع عشر، وبعد أشهر قليلة من أوّل عرض سينمائي في العالم والّذي شهدته مدينة باريس سنة 1895، استقرّ رحال أحد معاوني مخترعي السّينما الأخوة "لوميير"، ويسمّى "غيلكس مسجيتي"، بالبلاد التّونسيّة. حيث قام بتصوير مشاهد حيّة لبعض الأنهج في العاصمة، وعدد من الأفلام القصيرة. وقد ساعده في ذلك أحد المهتمّين بالشّأن الفنّيّ والثّقافيّ حينها، ويدعى (ألبير شمامة شيكلي).

تواصل شغف (شيكلي) وولعه بهذا الفنّ لينتج عنه سنة 1922 أوّل عمل سينمائيّ تونسيّ، وهو الفيلم القصير (زهرة). ويمثّل هذا العمل اللّبنة الأولى في تأسيس سينما محليّة تُماثل الواقع وتقدّم الإضافة للمشهد الفنيّ في البلاد، ليكون الانطلاقة الحقيقيّة لإنشاء سينما وطنيّة. فـ(زهرة) هو فيلم روائيّ قصير صامت، تروي أحداثه قصّة بحّار تونسيّ أنقذ فتاة فرنسيّة من الغرق، واهتمّ بها وسط عائلته البدويّة، ليقع توفير الحماية لها من (رئيس الدُوّار) الّذي أسماها (زهرة)، فتندمج مع الأهالي وخصوصا النّساء منهم، لكن تبقى على أمل لقاء والديها. حاول (شيكلي) في هذا العمل تصوير الحياة البدويّة في المجتمع التّونسيّ خلال هذه الحقبة الزّمنيّة من خلال المرأة وما تعانيه في هذا النّوع من المجتمعات أي المجتمع البدويّ، مشيرا عبر ذلك إلى موقعها في المجتمع التّونسيّ المحافظ آنذاك. ظلّ هذا الموضوع مطروحا حتّى يومنا هذا في السّينما التّونسيّة من خلال عديد الأعمال، لكن مع اختلاف الزّمان وطريقة الطّرح، وهذا ما يبرهن على نظرة المخرج التّقدميّة. وفي الأثناء، وفي سنة 1907، بُعثت أوّل قاعة عرض سينمائي، وكان ذلك من طرف شركة (أمنية باتي). تواترت المحاولات السّينمائيّة لتُظهر سنة 1937 أوّل شريط سينمائي طويل بعنوان (مجنون القيروان)، وأخرجه الفرنسيّ (جون أندري كروزي). ومنذ ذلك التّاريخ، تتالت الأعمال وبدأت تتشكّل نواة لسينما محليّة وذلك رغم ضغوطات المستعمر الفرنسيّ. وأصبح المواطن التّونسي يهتمّ بإصدارات هذا الفنّ ويتابع نشاطه وإنتاجاته، وذلك من خلال مجلّات وجرائد تُعنى بالسّينما أُسّست في تلك الفترة. كما كان لبعث العديد من النّوادي الأثر العميق في التّعريف بالسّينما بين مختلف فئات المجتمع وتنمية المشهد السّينمائي، ولقد اعتبرها جلّ النقّاد والمؤرّخين حجر الزّاوية في بناء السّينما التّونسيّة ونهضتها في تلك المرحلة من تاريخ البلاد، أي مرحلة الاستعمار. إذ أسهمت هذه النّوادي في نشر الثّقافة السّينمائيّة في المدن والقرى التّونسيّة، وشاركت في إنماء القدرات والمواهب الفنيّة، لتكون الحافز في تأسيس فعل سينمائيّ إبداعيّ تونسيّ صرف.

عرف المشهد السّينمائيّ في السّنوات الأخيرة للاستعمار حركيّة ساهمت في تطوّر الوعي السّينمائيّ، وتنظيم قطاع السّينما في تونس، وبالتّوازي مع ذلك توسيع الآفاق الثّقافيّة. وقد تمّ تأسيس الإتّحاد التّونسيّ لنوادي السّينما، وأُنشئت جريدة (الأخبار السّينمائيّة التّونسيّة)، وبُعثت أوّل شركة إنتاج سينمائيّ تونسيّ تحت اسم "العهد الجديد". وقبيل هذه الإنجازات، صدر مرسوم بإنشاء مركز سيناماتوغرافيّ تونسيّ سمّي في ما بعد (استوديوهات أفريكا). وتجدر هنا الإشارة إلى الدّور الّذي لعبته النّوادي السّينمائيّة في تأسيس هذا الفنّ، فقد كانت هذه النّوادي تؤمّن النّقاش وتحليل الأفلام، هذا إلى جانب تحمّلها لمسؤوليّاتها تجاه مناهضة أفكار المستعمر. ففي البداية كانت هذه النّوادي تحت إشراف فرنسيّ يهدف إلى تقريب السّينما من الجمهور وخدمة المشروع الاستعماريّ ذو المنطلقات التّغريبيّة، فاقتصرت على تقديم السّينما العالميّة والفرنسيّة على وجه التّحديد. وفي سنة 1952 وقعت تونستها لتساهم في بناء ثقافة سينمائيّة برؤية محليّة وكان ذلك على يدي أب السّينما التّونسيّة (الطّاهر شريعة).

اهتمّت إنتاجات هذه المرحلة بالشّأن الاجتماعيّ للبلاد، كتصوير الحياة اليوميّة للمجتمع التّونسيّ، وذلك دون الخوض في مسائل ومواضيع تمسّ من هيبة المستعمر وتألّب الرّأي العام عليه، سيّما وأنّه المسيّر للعمليّة السّينمائيّة والمتحكّم في معظم هياكلها ونُظمها. فلم يقع طرح أو محاولة طرح أيّ عمل من شأنه التّحريض على هذا المستعمر، بل كانت كلّ الأفلام في التزام لا مشروط للثّقافة الاستعماريّة ورهينة تبعيّة مفرطة. إذن، لم تتهيّأ السّينما التّونسيّة في هذه الفترة من تاريخها إلى أن تقدّم مادة تنهض بالفكر وتحثّه على التعمّق في واقع مجتمعه وقضاياه، فاكتفت بإعداد الأرضيّة الملائمة لتشييد منبتا ثقافيّا من شأنه مستقبلا أن يؤثّر على المشهد الاجتماعي.

يأتي كلّ ما سلف ذكره ليؤكّد الفرضيّة الفرعيّة الأولى الّتي قمنا بطرحها، والّتي تتناول الدّور الّذي لعبه المستعمر الفرنسي في ارساء قواعد هذا الفنّ على أرض البلاد التّونسيّة. لقد سعى هذا المحتلّ إلى انشاء مشروع ثقافيّ يساعده على فرض سيطرته وديمومتها، وذلك من خلال تمرير أفكاره السّامة لضرب هويّة هذا الشّعب وإذلاله.

سينما ما بعد الاستقلال... الرّيادة لسينما المؤلّف والانتصار للموضوع الاجتماعي

بعد الاستقلال، توجّهت السّينما التّونسيّة بداية إلى استهداف وجدان المُشاهد المحلّيّ، وذلك لأجل ترميم البنية السيكولوجيّة للمواطن الّذي طالما تعرّض لصدمات نفسيّة نتيجة أهوال ما اقترفه المحتلّ وآلته العسكريّة. وقد كان مضمون أعمال هذه الفترة عبارة عن سرد لبطولات المقاومة وانتصاراتها، وتمجيد للشّخصيّة التّونسيّة عموما. لكن، كان لاستبطان الغايات السّياسيّة وتفخيم دور النّظام القائم آنذاك وتلميعه الأثر في إلجام الخطاب الإبداعيّ للمنتَج السّينمائيّ وتطوّره، ففرضت القيود على الأيادي السّينمائيّة وجُمّدت الفكرة الّتي ينطلق منها كلّ فعل سّينمائيّ حقيقيّ.

وفي المقابل، تشكّلت جبهة معارضة فنيّة سعت إلى القطع مع هذا الاستعمال المبتذل لهكذا نوعيّة من التّعبيرات الفنيّة، وضرب كلّ شكل من أشكال الانتهازيّة والجشع الفكريّ اللّذان أظهرتهما السّلطة القائمة. فـ"الصّراع بين رجل السّلطة ورجل الثّقافة دائم ومستمرّ منذ أقدم العصور، أحيانا يكون سافرا طاغيا على السّطح، وأحيانا أخرى يكون كامنا مستترا في الأعماق"(مرتضى، 2016، ص184). وقد حمل هذه المقاومة جيل من السّينمائيّين الّذين تلقّوا تكوينهم في بلدان أوروبيّة، وعادوا إلى وطنهم محمّلين برؤى إبداعيّة تستجلي أعماق هذا الفنّ وتطرح خطابا سينمائيّا يُراهن على الفكر الحداثيّ وما يعتريه من مفاهيم من شأنها كسر حواجز الجهل والتّبعيّة. لقد أخذ هذا الجيل على عاتقه مسؤوليّة تقديم سينما هادفة ومتحرّرة من جميع المكبّلات، وتُجاري إلى حدّ ما التحوّلات الّتي يشهدها هذا الفنّ، وتساهم في الارتقاء بذائقة المُشاهد المحلّيّ، إنّها (سينما المؤلّف). ظهرت سينما المؤلّف مع موجة السّينما الجديدة في فرنسا أي منذ بدايات الخمسينيّات، وتقوم على رؤية ذاتيّة للمخرج تجاه الموضوع المطروح ووفق منظور إبداعيّ يحتكم إلى منطق فلسفيّ خاص، فهو من يتحكّم في السّيناريو فنيّا وجماليّا. إنّ ما تحمله هذه السّينما من ذوق راق وإحساس وجدانيّ يقودها لأن تخرج عن مجرى بقيّة الأنماط السّينمائيّة الأخرى وتخلق مفاهيم جديدة للفرجة قوامها التّخييل والايحاء، لتحضى بمتابعة فئة خاصة من الجمهور (المثقّفين)، فيجعلها ذلك سينما نخبويّة بامتياز.

لعب هذا النّمط السّينمائيّ دورا مركزيّا في رسم ملامح صورة المقاومة الفكريّة، فترجمتها عديد الأعمال من خلال طرحها لمواضيع ممنوع ومحرّم تناولها. واقترنت اشتغالاتها بكلّ ما من شأنه أن يعكس واقع حياة المواطن وهمومه، وخصوصا منهم الفئة الشّبابيّة. فـ"للصّورة المتحرّكة تأثيرا عميقا في النّظرة العقليّة والأخلاق لملايين من شبابنا... ونحن لنا عملنا في صورة الاقتناع العميق بأنّه ما من مشكلة اجتماعيّة تتطلّب اليوم الجهد المخلص أكثر من هذه المشكلة"(مرتضى، 2016، ص184).

لم تتوفّق هذه السّينما في شدّ انتباه المُشاهد، بل وخيّبت آماله، لا سيّما وأنّ هذا المُشاهد اعتاد متابعة السّينما التّجاريّة المصريّة وأفلام الحركة الأمريكيّة. فقد ألف عقل المتلقّي التّونسي الخمول والكسل، وأصبح لا يرى بُدّا في التّغيير أو حتّى محاولة التّغيير. لكن تمكّنت هذه السّينما في ما بعد من كسب الرّهان الجماهيريّ، وذلك دون المساس من المبادئ الّتي تأسّست بموجبها، وقدّمت نوعيّة من الأعمال توازن في طرحها بين ما يطوق إليه المُشاهد المحلّيّ وما يرنو إليه صاحب العمل. ولعلّ الأهمّ هو ذلك القصف الّذي لاقته هذه النّوعيّة من السّينما من جانب السّلط الحاكمة في العهدين، أي ما قبل سنة 1987 أو ما بعد هذا التّاريخ، وهنا يكمن بيت القصيد. إنّ هذا التّخوّف الّذي أظهرته هذه الأنظمة السّياسيّة لهو خير دليل على قيمة أفلام هذه الحقب من تاريخ تونس الحديث. وهو أيضا الدّليل على فشل مشروعها السّياسيّ حتّى أصبحت ترى في هذه الأعمال شكلا من أشكال التّحريض الّتي من شأنها أن تهزّ عرش حكمها، وإن كان هذا الاحتمال حسب رأيها لا يرتقي إلى أدنى درجات اليقين، ويظلّ مجرّد تخمين لا أكثر ولا أقل.

تطرّقت أفلام هذه السّينما بشكل مباشر إلى الشّأن الاجتماعيّ، في جوانبه المتعدّدة والمختلفة، والّتي ارتبط مضمونها بواقع المواطن التّونسيّ، كالتّقاليد والعادات والدّين والحريّة والبطالة والهجرة والأسرة والفقر... حيث قدّمت خطابا سينمائيّا مترفّع عن كلّ ما هو معالجة سينمائيّة سطحيّة ومرآويّة، وحضر فعل إبداعيّ يكرّس سموّ اللّغة الفنيّة وقداسة جماليّة تعبيراتها. إنّ"الفيلم هو نصّ؛ لأنّه يمثّل خطابا ذا فاعليّة وقصديّة، بل ولديه القدرة على التّأثير في المتلقّي عبر استخدام الرّموز البصريّة والسّمعيّة الّتي وضعها صانع الفيلم"(عبد العزيز، 2008، ص67). اهتمّت الصّيغ السّينمائيّة لتناول هذه المواضيع بأن تكون بين سطور جُملها إشارات وإيحاءات إلى ما هو سياسيّ، أي أنّ المشكل خلفيّته بالأساس قرار سياسيّ، وبالأحرى سوء إدارة النّظام الحاكم وفسادها. فالبطالة والفقر هما نتاج منظومة اقتصاديّة فاشلة، والهجرة هي وليدة وضع اجتماعيّ متردّ أفرزته سياسة اجتماعيّة آخر همّها مشاكل مواطنيها. وفي ذلك، لنا إلى أن نشير إلى فيلم (عبور) لمخرجه (محمود بن محمود)، والّذي ويروي هذا الفيلم قصّة لقاء رجلين في ميناءين (الدّوفر في بريطانيا واستند في بلجيكيا) أحدهما مثقّف عربيّ متوجّه إلى لندن لقضاء العطلة والآخر من أوروبا الشرقيّة ينوي الذّهاب إلى كندا. وهناك، يُحتجزا على متن الباخرة الّتي تقلّهما ولا يستطيعان مغادرتها ويتعرّضان إلى الإيقاف والاستجواب من طرف البوليس البريطاني، ثمّ يُبعدان إلى بلجيكيا أين يجدان أنّ تأشيرتي سفرهما قد نفذت مدّة صلاحيّتها فيُقابلان بشتّى أنواع المضايقات من رجال الدّيوانة البلجيكيّة ويعاملان كمتشرّدين، ومن هنا تبدأ فصول أحداث هذا الفيلم. تطرّق المخرج في هذا الفيلم لموضوع الهجرة، وطرح من خلاله عديد القضايا الأخرى الّتي تدور في فلكه كالظّلم والغربة في مفهومها الجغرافيّ واللّغويّ والدّينيّ. "فالعمل الفنّيّ هو الّذي تتوالى فيه الصّور ولكنّها تتوحّد، وهو الكثرة الّتي تنتهي إلى الوحدة"(الزبيدي، 2006، ص172). ميّز هذه المعالجة أسلوبا ابداعيّا يمتطي مفاهيم رمزيّة وفلسفيّة بعيدة كلّ البعد عن الطّرح الكلاسيكيّ لهذه التّيمة. فلقد قدّم الفيلم رؤية فنيّة مجرّدة من كلّ انفعال أو ردّة فعل ذات منحى ينتقد بطريقة نمطيّة أو مباشرتيّة هذه الظّاهرة، ليُقدّم (محمود بن محمود) خطابا سينمائيّا متأصّلا في فلسفة وجوديّة وذاتيّة يحرّك بمقتضاها شخوص الفيلم. فـ"(عبور) هو شريط يتخطّى التّباين القائم بين الشّمال والجنوب، وبين الشّرق والغرب، مجرّدا الخطاب المتمحور حول الهجرة من درعه البائس الّذي يتستّر تحته ومن براقع تنبّؤاته الرّسوليّة والثّوريّة. فهو يعتمد على طرفة سرديّة مغايرة تماما لما ألفناه بما أنّها تُطيح بكلّ الخطابات الإيجابيّة وتغلق المنافذ أمام كلّ الطّوبويّات مهما كانت طبيعتها"(خليل، 2008، 142). كذلك قدّم فيلم (صمت القصور) للمخرجة (مفيدة التلاتلي) خطابا سينمائيّا راقيا، مبنيّا على قيم ابداعيّة فنيّة وفكريّة غاية في الثّرى. وهو شريط طويل من النّوع الدّراميّ، تعود أحداثه إلى فترة الستّينيّات لتروي لنا قصّة (عليا) المغنيّة الشّابة الّتي تحمل من صديقها (لطفي) الجنديّ السّابق في جيش التّحرير التّونسيّ، فيطلب منها إسقاط الجنين. وسط تلك الأحداث، يصل لـ(عليا) نبأ وفاة سيّد القصر الباي السّابق (علي)، الّذي كانت تعمل فيه قبل عشر سنوات، ونشأت وترعرعت بين غرفه الممتدّة، لتقرّر العودة إليه لتقديم واجب العزاء. وخلال جلوسها إلى أحد أبرز شخصيّاته (الخالة حدّة)، تعود الذّكريات بها وتستعيد صورا للحياة الّتي كانت تعيشها بين نساء القصر، الخادمات منهنّ والسيّدات، وأمّها الّتي كانت تعمل فيه كخادمة وراقصة وعشيقة. طرح فيلم (صمت القصور) بعمق موضوع المرأة، وذلك من خلال شخصية (عليا) الّتي تستدرجها الذّكريات إلى ما عاشته مجموعة من النّساء كخادمات في قصر زمن البايات، وقد رسمت المعاناة والإهانة صور حياتهنّ بألوان من الصّمت العقيم. لقد عايشت (عليا) هذه الحياة مع أمّها طوال مرحلة مراهقتها، لتُشاهد عن كثب مختلف أشكال اضطهاد الأسياد لخدمهم من النّسوة، فهنّ الطبّاخات والرّاقصات وقبلة نزواتهم الجنسيّة.

حملتنا (مفيدة التلاتلي) عبر هذا الفيلم في رحلة عبر الزّمن، وقدّمت لنا فيها ما كانت تُخفيه جدران القصور أيّام حكم البايات في تونس من أشكال المجون وحبّ التّملّك. وفي هذا، مثّلت المرأة الضّحيّة الأولى، فهي مطالبة

بطاعة عمياء لسيّدها وتحقيق رغباته، أيّا كانت هذه الرّغبات. إنّها سلطة السيّد الرّجل الّتي داست على إنسانيّة المرأة وجرّدتها من أحاسيسها، ليصبح جسدها مجرّد وعاء لرغبات ذكوريّة اقتفت أثرها المخرجة بكلّ براعة وحوّلتها داخل العمل إلى محرّك للتّحرّر من هذا الاستعباد والإذلال، ووسيلة للقفز بعيدا عن سجن الطّبقيّة والكبت السّلطويّ.

كُثُرٍ هم المخرجين الّذين كانوا على موعد مع هذه النّوعيّة من الأفلام، ونذكر من بينهم (النّوري بوزيد) و(رضا الباهي) و(ابراهيم باباي) و(عبد اللّطيف بن عمّار) و(مفيدة التلاتلي) و(سلمى بكّار) و(الجيلاني السّعدي) و(النّاصر خمير)، وعديد الأسماء الأخرى. وقد راهنت أعمال هؤلاء المخرجين في معظمها على نسج تعبيرات فنيّة تؤمن بالمفهوم العميق للإبداع، فأقامت بين صور مشاهد أفلامها جُملا فكريّة، ناورت بها واقعا شكّلته سياسة سلطة غضّت نظرها عن إنسانيّة مواطنيها.

لم تستطع أفلام ما قبل 14 يناير 2011 أن تقدّم بين تفاصيل تعبيراتها صورا اجتماعيّة واضحة المعالم، لكنّها أسهمت بدور فعّال وجوهريّ في الإعداد لحراك شعبيّ مؤجّل، أي أنّ حدوثه ليس إلّا مسألة وقت لا أكثر. فقد استطاعت هذه الأعمال أن تعدّ الأرضيّة الملائمة لقيام انتفاضة شعبيّة ضدّ سياسات فاشلة وظالمة، حيث يكون مطلبها الرّئيسيّ تغيير الواقع وتحرير إنسانيّة المواطن الّتي طالما انتُهكت ونُكّل بها. فـ"استخدام أعظم وسيلة تأثير واقناع (أيديولوجيّة) كالسّينما، في عمليّة تثوير كليّة، تستند إلى نظريّة علميّة في كشف الواقع الاجتماعيّ والطّبقيّ وتحليل مظاهر تناقضاته المختلفة هو في نهاية المطاف الجدار الّذي تصطدم به حركة تطوير الفيلم القصصيّ الرّوائيّ الاجتماعيّ إلى الفيلم السّياسيّ الجدليّ"(الزبيدي، 2006، ص172).

إنّ ما قدّمه هذا الجزء من البحث هو تأكيد لما طرحته الفرضيّة الفرعيّة الثّانية من البحث، فبالفعل تمكّنت السّينما التّونسيّة بعد الاستقلال من كسب الرّهان واقتلعت لها مكان ضمن السّينمات العربيّة وحتّى العالميّة، وبالأخصّ أوجدت لنفسها مكانا داخل الأوساط الاجتماعيّة المحليّة. لقد قدّمت هذه الفترة من تاريخ مسيرة هذه السّينما أعمالا قوامها لغة سينمائيّة راقية ومفعمة بالبحث والإبداع، لتسهم بذلك في الارتقاء بذائقة المُشاهد وإثراء المشهد الثّقافيّ عموما. ولأجل ذلك، مثّلت الحياة اليوميّة بما تحمله من ظواهر اجتماعيّة المنبت لإنتاجات هذه المرحلة، فقد انصبّ تركيز جلّ مخرجي هذا التّاريخ على استنباط أفكارهم ممّا يشهده واقع المواطن التّونسيّ من تحوّلات وتجاذبات.

ثورة 14 يناير... بين التّعجّل في التّناول والتوجّه نحو تأسيس مرحلة سينمائيّة جديدة

مكّنت الثّورة التّونسيّة في سنة 2011 من تأسيس مناخ من حريّة التّعبير، وقد نالت السّينما نصيبا هامّا من هذه الحريّة. وتجلّى ذلك في جميع مستويات العمليّة السّينمائيّة: من كتابة وصورة ومواضيع وإخراج و... فلقد تحرّر الفعل الإبداعيّ من سلطان رقابة دام حكمه لعقود من الزّمان، وأصبح ليس على المبدع في السّينما من رقيب سوى الالتزام باحترام ذهنيّة المتلقّي وذائقته الفنّيّة، وذلك من خلال تقديم مادة تمسّ من وجدانه وتكشف ماهيّة الكمّ الهائل من الضّغوطات الّتي يتعرّض إليها يوميّا. وهو ما يذهب إليه الكاتب والرّوائيّ المصريّ (أسامة أنور عكاشة) بقوله: "أيّ فنّان ضدّ الرّقابة لأنّه لا يقبل قيدا على حريّته، ولكنّي مع الرّقابة بمفهومها الاجتماعيّ والّتي هي ضرورة لحماية القيم والأخلاقيّات والمبادئ، وهذا دور لا يختلف عليه إثنان. ولكنّ المشكلة تبدأ عندما يتحوّل دور الرّقابة إلى دور أمنيّ سياسيّ يرفض التّعبير عن الرأي بحريّة، لذا فأنا أعشق الاصطدام بالعقول الجامدة الّذين يضنّون أنفسهم حماة الجالسين على كراسيّ الحكم. لذا فهم يفحصون كلّ ما هو سياسيّ، فهم مثل الدّابة الّتي تقتل صاحبها لتزيل من فوق وجهه الذّباب"(عريان فؤاد، 2017، ص146).

فسح هذا الهامش المهمّ من الحريّة المجال لعديد المخرجين لتقديم أفلام تعمّقت في الواقع التّونسيّ وإفرازاته الاجتماعيّة بتعبيرات سينمائيّة منطقها التّجديد والتّجدّد، رهانهم في ذلك هو استمالة الجمهور المحلّيّ والارتقاء بفكره. ونذكر من بين هؤلاء المخرجين: (فارس نعناع) و(كوثر هنيّة) و(محمّد بن عطيّة) و(علاء الدّين سليم) و(المنصف بربوش) و(ليلى بوزيد)، وغيرهم من الأسماء الّتي لمع بريقها في سماء هذه السّينما في هذه المرحلة من تاريخها. مع هذا التيّار الجديد المسكون بهواجس الابتكار والتّطوّر، استطاعت السّينما التّونسيّة أن تؤسس لمشهد سينمائي متنوّع وحركيّ، وذو نوازع أساسها الفكر الحرّ والذّهاب أبعد ما يكون في التّناول السينمائيّ للمواضيع المقدّمة.

حملت هذه الموجة عددا هاما من الأفلام، حيث توجّها معظمها، إن لم نقل كلّها، نحو نقد وانتقاد الظّواهر الاجتماعيّة للمجتمع التّونسيّ ما قبل الثّورة وما بعدها، عبر خطاب سينمائيّ يكرّس مبدأ الانسجام مع راهن المواطن المحليّ وتطلّعاته إلى تحصيل محتوى ثقافيّا مفعما بالحيويّة والشّموليّة. وفي هذا الإطار، قدّمت المعالجة السّينمائيّة خطابا مازج مضمونه بين رؤى ذاتيّة منبثقة من تصوّرات فكريّة وفنيّة مرجعها إبداعيّ، وبين الإيفاء بتأسيس خطاب ثقافيّ يستجيب لحقيقة الحاضر وما يحذوه من تحوّلات. فالثّقافة "هي كلّ ما فيه استنارة للذّهن وتهذيب للذّوق وتنمية لملكة النّقد والحكم لدى الفرد أو المجتمع، وتشتمل على المعارف والمعتقدات، والفنّ، والأخلاق، وجميع القدرات الّتي يسهم بها الفرد في مجتمعه. ولها طرق ونماذج عمليّة وفكريّة وروحيّة، ولكلّ جيل ثقافته الّتي استمدّها من الماضي وأضاف إليها ما أضاف في الحاضر، وهي عنوان المجتمعات البشريّة"(صليبا، 1994، ص58). وقد اكتسحت عدّة عناوين المشهد السّينمائيّ التّونسيّ، وأعادت طروحاتها الفنيّة رسم خارطة الواقع السّينمائيّ. ونذكر من بين هذه الأفلام: (نحبّك هادي) و(زينب تكره الثّلج) و(باستاردو) و(على حلّة عيني) و(غدوة حيّ) و(الرّبيع التّونسيّ) و(صراع) و(شبابك الجنّة) و(زهرة حلب) و(زيزو) و(فتوى)، وغيرها من الأشرطة السّينمائيّة الطّويلة. وقد يلخّص فيلم "على حلّة عيني" للمخرجة ليلى بوزيد ما عرفه تناول الموضوع الاجتماعيّ من تحوّلات في التّناول الفنّيّ والفكريّ، فهو عمل قائم على سيناريو متماسك وإدارة ممثّلين غاية في الحرفيّة، هذا إلى جانب الاتقان الّذي أظهرته المخرجة في العمل الصوتي داخل الفيلم. وتعود أحداث الشّريط إلى صيف سنة 2010، وتروي قصّة فتاة تونسيّة (فرح) تحصّلت على شهادة الباكالوريا وأرادت دراسة الموسيقى في الجامعة بحكم أنّها منضمّة لفرقة موسيقيّة شبابيّة، إلّا أنّ أمّها ترفض ذلك. وفي الأثناء، تتعرّض (فرح) وأعضاء الفرقة إلى مضايقات الشّرطة، نتاج نشاطهم وأداء أغاني ينتقدون فيها النّظام. قدّم فيلم "على حلّة عيني" للمُشاهد مساحة هامة من الجرأة، فنجد فتاة الثمانية عشرة من العمر تتمرّد على السّلطة الأبويّة وترفض الالتحاق بجامعة الطبّ لأجل تحقيق حلمها، وتقدّم في الآن نفسه أغاني تنتقد فيها السّلطة بشدّة دون أن تعبأ بما يمكن أن يقع لها نتاج فعلها هذا. إنّ (فرح) وفرقتها هم نموذج عن شباب تونس الحالم بغد أفضل، والمُريد في الاسهام في تغيير الوضع الاجتماعي للبلاد، فهذه الفرقة هي مثال عن الشّباب المليء بالإبداع والطّاقة، وقمعه هو صورة لكلّ شاب يريد أن يخلق شيء أو أن يساهم في نهضة بلاده.

حاولت معظم أفلام هذه المرحلة أن تقدّم صورا للموضوع الاجتماعيّ على اختلاف أنواعه وأشكاله، فتباين التّناول من فيلم لآخر، حيث كان لكلّ مخرج زاوية النّظر الخاصة به تجاه ما عاشه المجتمع التّونسيّ خلال مراحل ثورة جانفي 2011، القبليّة والبعديّة. فمنهم من اختار تسليط الضّوء على الفترة الّتي سبقت هذا التّاريخ، ونذكر في ذلك المخرج (المنصف بربوش) وفيلمه (صراع) والمخرجة (ليلى بوزيد) وفيلمها (على حلّة عيني). ومنهم من ارتكز اشتغاله على مرحلة ما بعد الثّورة وما أفرزته من تقلّبات مجتمعيّة وظواهر اجتماعيّة، كالمخرجة (رجاء العماري) في فيلمها (الرّبيع التّونسيّ) والمخرج (لطفي عاشور) وفيلمه (غدوة حيّ). فـ"الفنّان مضطرّ ولا ريب إلى اختيار موضوعه من الحاضر. أمّا الشّكل الّذي يظهر فيه هذا الموضوع، فلا بدّ أن يستعيره من زمان أسمى وأمجد أو من موضع يتعدّى كلّ زمان، أعني من وحدة وجوده المطلقة الّتي لا تتغيّر"(المقدّم عدرة، 1996، ص247).

شكّل الموضوع الاجتماعيّ بتمثّلاته الجديدة المنصّة الّتي انطلقت منها مواضيع اشتغال السّينما التّونسيّة في هذه المرحلة، فمثّل بذلك الدّينامو للفعل الإبداعيّ المحيط بتراتيب العمليّة السّينمائيّة ومجرياتها. فلا يكاد يخلو نسيج أيٍّ من الأفلام المنجزة من إشارة أو إفصاح عن الانفجار الشّعبي الّذي عرفته البلاد، أو عن الأسباب الّتي أدّت إلى ذلك الانفجار. فنحن نراه في النصّ والإضاءة والإطار وحركة الكاميرا وأحجام اللّقطات و...، إنّه انصهار تام بين الجمال الواقعيّ والجمال السّينمائيّ، فينتهي إلى توليفة فنيّة مبدأها إثارة وجدان المشاهد وأحاسيسه. و"من هنا يمكن إعتبار دعوة الكاتب (روي آرمز) إلى مواصلة البحث عن مفهوم واضح ومحدّد للسّرد والرّؤية السّينمائيّة، لهي دعوة متفائلة يشوبها الكثير من الأمل بالغد السّينمائيّ المفتوح، ودعوة لكلّ المغيّرين والهادمين للأطر والقوالب الجامدة، في إطلاق العنان لخيالهم الخلّاق واستحداث ما هو كفيل بإعطاء السّينما خصوصيّتها"(حدّاد، 2009، ص225).

لكن عرفت هذه الأعمال بعض النّقائص، وهو ما أسقط قسما هاما من خطاباتها السّينمائيّة في شكل من أشكال السّذاجة الفنيّة، وأثّر سلبا على تكوين نظامها التّعبيري وصوره. فالمباشرتيّة الّتي استخدمها مخرجي هذه الفترة في تصوّرهم لما عاشه الموضوع الاجتماعيّ من تطوّرات أطاح في بعض الأحيان بالمنظومة الفنيّة والجماليّة للعمل، فغاب عن أسلوب طرحها سمة المصداقيّة المنشودة في هكذا نوعيّة من الأشرطة. وقد يعود هذا كلّه إلى جملة من الأسباب، أبرزها نقص الإمكانيّات، والذي يعود أساسا إلى مشكل التّمويل الذي طالما أتى على السّينما التّونسيّة وأضرّ بإنتاجاتها. أيضا، من الأسباب نجد هزالة أداء نسبة لا بأس بها من الممثّلين الشّباب، لعلّه راجع لقلّة في الخبرة لديهم، أو عند بعض من المخرجين، أو ضحالة السّيناريو. ولربّما السّبب المباشر هو التّسرّع، فجرعة الحريّة الّتي أهدتها ثورة 2011 إلى المشهد الثّقافيّ قادت البعض من المبدعين إلى براثن الاسراف الفكريّ، وجعلتهم يهرولون لأجل المسك بتلك اللّحظات التّاريخيّة الّتي تعيشها البلاد وتوثيقها، وذلك دون تمحيص أو مراجعات. وقد اتّخذ السّينمائيين لهم مكان ضمن هؤلاء المبدعين، حيث سارع العديد منهم صوب هذا الموضوع، وحاولوا بشتّى أنواع الطّرق تقديمه من خلال صيغ وتعبيرات سينمائيّة، وذلك من دون تريّث أو اعتناء بجودة الطّرح، فنيّا كان أو فكريّا.

أثمرت إنتاجات هذه المرحلة من مسيرة السّينما التّونسيّة تأسيس مشروع سينمائيّ حداثيّ، محوره الرّئيسيّ الانضمام إلى عامة الشّعب والانشغال بمشاكله، وذلك عبر نوعيّة من الأفلام أطلقت العنان لتعبيراتها الفنيّة لتتحدّى كلّ أشكال المكبّلات، هذا مع المحافظة واحترام القواعد الأساسيّة لهذه السّينما. فالسّينما التّونسيّة دائما ما كان اشتغالها على الموضوع الاجتماعيّ، غير أنّها لم تتغلغل فيه كفاية، وخصوصا في جانب أساليبه الفنيّة وطروحاته الفكريّة، وهذا راجع بالأساس إلى أسباب ارتبطت في جوهرها بغياب حريّة التّعبير. كما لعب الرّهان الجماهيريّ أحد أهمّ الرّوافد الرّئيسيّة لبعث هذا المشروع، إذ سعى صنّاعه على استمالة جلّ الفئات الجماهيريّة، دونما إقصاء أيّ منها. وفي ذلك، عمل هؤلاء المخرجون على تقديم خطاب سينمائيّ في متناول فهم المتلقّي، وبما يتيح لهذا الأخير الاستجابة للمضمون الفيلميّ، هذا ودون المساس بالثّوابت الفنيّة والفكريّة لمسيرة السّينما التّونسيّة ومكتسباتها.

قام هذا الخطاب بتحيين المبادئ والقيم الّتي تشكّل وفقها الفعل السّينمائيّ التّونسيّ، وجعلها تتلاءم مع رهانات الحاضر وتطلّعات المستقبل، بما يضمن ديمومة هذه السّينما وتطوّرها. "فمع استقرار المجتمع بدأت السّينما في التّحرّر من طلباته الملحّة والعاجلة، لتنظر في احتياجات أخرى جديدة تتواءم مع متطلّبات المجتمع الجديد، وهي بذلك تتحوّل من سلطة فوقيّة تفرض تعاليمها، وتكون سلاحا في وقت الشدّة، إلى أداة للوعي بالحياة الواسعة في كلّ الأوقات، وتصبح بذلك جزءا من نسيج الحياة اليوميّة، أداة حياة بعد أن كانت أداة معركة"(النحاس، 1976، ص75). لكن، وبالرّغم من التزام اللّغة السّينمائيّة للأفلام المنتجة بتقديم رؤى تجديديّة للواقع الاجتماعيّ، وعملها الدّؤوب لأجل بناء وعي فكريّ جماعيّ محيط بالتّقلّبات الّتي تعرفها البلاد، فقد مثّلت الخلفيّة الإيديولوجيّة لصنّاعها

الحائل أمام اكتمالها ونضجها. فقد حملت هذه اللّغة من سيمات الذّاتيّة المضخّمة والتّبعيّة ما أربك منهج هذا التّجديد وأهدافه، ونال، ولو بقسط ضئيل، من مصداقيّة شموليّة مقارباتها.

هكذا، يتجلّى لنا صحّة ما أتت عليه الفرضيّة الفرعيّة الثّالثة، وهو أنّ الرّبيع العربي في تونس قد ألقى بضلاله على المشهد السّينمائيّ، وأتاح المجال لعديد المخرجين لملائمة أفكارهم لما يعرفه الوضع الاجتماعيّ من تطوّرات، وتقديم خطاب سينمائيّ تجديديّ ومتحرّر.

الخاتمة.

ختاما، طبع ما شهدته البلاد التّونسيّة من تحوّلات سياسيّة خلال تاريخها الحديث الأثر العميق في هندسة الفيلم المحليّ وطروحاته، ممّا أكسب تعبيراته تدريجيّا مساحات من حريّة الإبداع. ورغم أنّ هذه التّعبيرات أدخلت نسبيّا المشهد السّينمائيّ التّونسيّ في دوّامة من اللّخبطة والغوغاء الفنيّة، وتحديدا في فترة ما بعد ثورة 2011، إلّا أنّها أسهمت بقدر وافر في تأثيث اللّغة الفيلميّة لهذه السّينما وإثرائها. لقد حافظ الفيلم التّونسيّ عموما على خصوصيّة خطابه السّينمائيّ ومحمولاته الفكريّة، إيمانا من صنّاعة أنّ الفعل السّينمائيّ هو فعل فكريّ بالأساس وعلى الدّوام.

خلاصة بأهم النتائج:

ولنا أن نستخلص بعض النّتائج الآتي ذكرها:

- إنّ المستعمر الفرنسيّ هو مؤسّس هذا الفنّ فوق الأراضي التّونسيّة، ولا يمكن نكران ذلك أو محو إنتاجات هذه المرحلة من ذاكرة مسيرة السّينما التّونسيّة.
- اقصاء المواطن التّونسيّ من ممارسة هذا الفنّ خلال المرحلة الاستعماريّة هو اقرار من المحتلّ بخطورة هذه الوسيلة التّواصليّة.
- بعد الاستقلال مباشرة كان التوجّه نحو انشاء سينما وطنيّة تحمل مشروع ثقافيّ وطني، بالرّغم من وضع يدّ السّلطة آنذاك على المشهد السّينمائيّ والتحكّم فيه لصالحها.
- ظهور جيل جديد من المخرجين اقتفوا أثر واقع المواطن التّونسيّ وطاردوا الظّواهر الاجتماعيّة، وذلك وفق نسق إبداعيّ راوح بين الفنّيّ والفكريّ.
- إنّ ما عرفته البلاد التّونسيّة من تحوّلات ما بعد ثورة 14 يناير أوجب على المخرجين تحيين المفاهيم الّتي تقوم عليها اللّغة السّينمائيّة التّونسيّة وتجديدها.

المصادر والمراجع

أولاً- المراجع بالعربية:

- ابن منظور، أبو الفضل، 1965، لسان العرب، الجزء الأوّل، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت،
- بدوي، أحمد زكي، 1978، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية .بيروت: مكتبة لبنان
- حبيب، مصدّق، 29-09-2010، الابداع في الفنّ والأدب والعلم، www.alnoor.se
- حدّاد، حسن، 2009، تعال إلى حيث النّكهة، رؤى نقديّة في السّينما، المؤسّسة العربيّة للدّراسات ، ط1، بيروت.
- خليل، الهادي، 2008، من مدوّنة السّينما التّونسيّة، ترجمة المؤلّف، سلسلة عين الرّوح، الطّبعة الأولى، تونس

- الزبيدي، قيس، 2006، المرئيّ والمسموع في السّينما، المؤسّسة العامة للنّشر، الفن السّابع 112، طبعة أولى، دمشق
- صليبا، جميل، 1994، المعجم الفلسفي، الشّركة العالميّة للكتاب، بيروت،
- عبد العزيز، علاء، 2008، الفيلم بين اللّغة والنصّ، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامة للسّينما، دمشق
- عريان فؤاد، أمل، 2017، سلطة السّينما... سلطة الرّقابة، وكالة الصّحافة العربيّة، القاهرة
- مرتضى، مصطفى، 2016، المثقّف والسّلطة، دار قباء الحديثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة،
- المقدم عدره، غادة، 1996، فلسفة النّظريّات الجماليّة، جرّوس برس، الطّبعة الأولى، لبنان،
- النحّاس، هاشم، 1986، الهويّة القوميّة في السّينما العربيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب
- الهراس، المختار، 2000/1999، بروز الفرد داخل العائلة في أنجرة: الهوية الاقتصادية، وصراعات الجنس والأجيال .بحث لنيل دكتوراه الدولة في علم الاجتماع تحت إشراف فاطمة المرنيسي. كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط

ثانياً- المراجع بالفرنسية:

- Le Petit Robert, Alain Rey, Paul Robert, josette Rey – Debove, Dictionnaire Le Robert, 1967
- Guy Rocher (1968). Introduction à la sociologie générale : Le changement social.Édition HMH. Ltée