فن الهامش و هامش الحرية.
نزعة التسيس في فلم التحريك التونسي

Maya Ben Ayed
Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans

ملخص | مازالت سينما التحريك التونسية, كسواها بالعالم العربي, تعاني من قصور في التعريف بنفسها في الداخل قبل الخارج. و يرجع هذا الى عدّة عوامل لعلّ من أهمّها الموقع الهامشي لفن التحريك بالوطن العربي سواء على مستوى الانتاج و صناعة الفلم او الكتابات النقدية و البحوث الاكادمية, و خاصة المشاهدة و الانتشار.

و لو أننا نلاحظ و منذ سنوات قليلة ماضية بروزا لهذا النوع من السينما بالعالم العربي في كتابات النقّاد و الباحثين. هذا الاهتمام يتجاوز الحدود القومية و الأقليمية من ناحية, ومجال الدراسات السينمائية من ناحية أخرى. و لعلّ مرجعه تجدّد الاهتمام بالمنطقة ككل منذ اندلاع الثورات العربية و تسليط الأضواء على كل ما يمكن أن يفسّر ظاهرة الربيع العربي و بالدرجة الأولى المنتوجات الثقافية و المجتمعية. كما نلاحظ انّ هذا الاهتمام قد سبقه انتشار لأفلام الكارتون السياسي الساخر على الشبكة العنكبوتية و على المواقع الاجتماعية كوسيلة لدعم الاحتجاجات و الانتفاضات و ذلك على غرار أفلام فريق خرابيش التي تناولت مواضيع و شخوصات تهم المنطقة ككلّ او السلسلة التونسية الكابتن خبزة التي اهتمت بالشأن السياسي التونسي بطريقة هزلية و ساخرة.

و لكن الباحث في فن التحريك التونسي يمكنه ادراك أن هذا النوع من السينما تغلب عليه نزعة التسيس أو على الأقل البحث عن خطاب توعوي مجتمعي و ذلك منذ بداياته في أواسط الستينات من القرن الماضى.

كلمات مفتاحية | فلم التحريك, سينما المقاومة, ما بعد الكولونيالية, السينما التونسية, المعارضة المبدعة

Abstract | Animated cinema in Tunisia remains a *terra incognit*a both beyond its own borders and within them. A production limited to short formats suffering from the same screening problems as other short films, and from the prejudices still associated to this kind of cinema—exclusively for children, purely fun, too popular—can explain the marginal status of animated cinema compared to "other" cinema, in the Art world and at the University and the lack of criticism and studies on Tunisian animation.
Nonetheless, the Arab uprisings of 2011 increased the visibility of the region's media and cinema on a global scale. The special attention paid to animation is undoubtedly and in large part motivated by the emergence of an Arab Spring production and post-revolution animation, mainly broadcast on the web. These web short films, such as the transnational series *Kharabeesh* or the Tunisian series *Captain Khobza*, have been in tune with street protests and dissent on Social Medias by offering satirical political content.
This article, while retracing the history of Tunisian animated film, aims to show, through two case studies, how this cinema has been, since its birth in the mid-1960s and until today, a committed and a dissent cinema.

Keywords | Animated Film, Committed cinema, creative dissents, Post colonialism, Tunisia

النشأة و الروّاد

تعود نشأة سينما التحريك بتونس الى أواسط الستينات من القرن الماضى و تتزامن مع ظهور أول تجارب للسينما التسجيلية. حيث أنه في سنة ١٩٥٦ نسجّل اخراج أول فلم تحريك قصير، بائع الطرابيش، لصاحبه المنجي صانشو، رائد السينمائين التحريكيين بتونس و ظهور أول شريط روائي طويل، الفجر، للمخرج عمر الخليفي. يجدر بالذكر أن تونس ما بعد الاستقلال و تحديدا في عقدي الستينات و السبيعينات شهدت فورانا ثقافيا في العديد من المجالات خاصة منها السينما. وبالرغم من أنّ اهتمام التونسيين بالفن السابع يعود الى مطلع القرن العشرين مع زيارة الأخوين لوميير لتونس في سنة ١٨٩٦ و بعث اول عروض سينمائية من قبل مصورين فوتوغرافين في أواخر القرن التاسع عشر ان صناعة السينما بقيت حكرا على المستعمر الفرنسي. كما يبين المؤرخ التونسي الحبيب بالعيد في مقاله « لمحة عامة عن السينما بتونس في الحقبة الأستعمارية» أن «محترفي السينما (الاستغلال و تحديدًا) يتكونون بشكل أساسي من اليهود الفرنسيين المجنسين، على الأقل الى حدود الحرب العالمية الثانية»، ولا يوجد سوى عدد قليل من مالكي دور السينما التونسيين (من المسلمين) ويظل الإنتاج حكرا على الفرنسيين، فضلا عن التوزيع والسيطرة السياسية والإدارية[1] (حـ بلعيد، ١٩٩٨)[2].

و لكن و بالتوازي مع دور السينما المتموقعة حصريا بالمدينة الافرنجية، اتخذ بعض هواة الفن السابع دكاكين بالمدينة العتيقة ليقيموا عروضا سينمائية هامشية كامتداد للموروث الترفيهي و الفرجوي كمسرح خيال الظل، الكاراكوز، الذى كانت تقام عروضه في ساحات و مقاهي المدينة خاصة بشهر رمضان، والذي جرى منعها من قبل ادارة الأحتلال الفرنسي بتونس و الجزائر نظرا لانطواءها على مضامين تصور الواقع الأجتماعي تصل أحيانا الى حد التحريض على المستعمر.

منجي صانشو المولود في الثلاثينات من القرن الماضي، و في حوار كان لي معه سنة ٢٠٠٣، ذكر بأن بداياته مع السينما كانت مع الأفلام الصامتة لباستر كيتون و شارلي شابلين في قاعة اعدّها خاله بمخزن محاذي لمنزله بالحلفاوين، ضاحية من ضواحي مدينة تونس العتيقة حيث كانت تعمل أمّ المخرج كتقني عرض الفيلم. و يشرح لنا المنجي صانشو الجانب البدائي التجريبى للعروض بقاعة خاله، ابتداءا من الأثاث المعد من ألواح خشبية مرورا بعملية العرض بحد ذاتها، حيث أنّ المسلاط[3] كان يدويا و كان على امه ان تدير الكرنك بايقاع ثابت حتى لا يكون له أي تأثير متسارع أو متباطؤ علي عرض الفيلم. أغرم صانشو بالسينما الهزلية منذ كان فتى و لعلّ نشأته بعائلة مولعة بالفن السابع[4] هي التي حدّدت مساره في ما بعد. فقد التحق

1- « Les professionnels du cinéma (distribution et exploitation notamment, constitués essentiellement de Juifs naturalisés français, du moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (tel que André Valensi, directeur de l'agence de *Tunis films Paramount* ou Maurice Sitruk, directeur de deux grands cinémas de Tunis, *Le Mondial et Le Palmarium*), tentent de se regrouper dès 1938, en une *Association des directeurs des salles de spectacles.* », (Habib Belaid, 1998, p.90)

2- Habib Belaid, « Aperçu sur le cinéma en Tunisie à l'époque coloniale », in : *Rawafid* n°4, Publication de l'ISHMN, 1998.

3- Cinema Projector, ترجمة المصطلح مأخوذة عن معجم المصطلحات السينمائية لماري تيريز جورنو ترجمة فائز بشور

4- عمل خال المنجى صانشو بقاعة سينما عصرية سينما بن الكاملة كما انضم الى فرقة مسرحية لمسرح بن كاملة الى جانب انه أسس مع رفيق له مجلة المِمثل

صانشو بجمعية السينمائيين التونسيين الشبّان منذ تأسيسها في عام ١٩٦٢ والتي أصبحت تعرف تحت اسم الجامعة التونسية للسينمائيين الهواة منذ ١٩٦٨، و أخرج أول فلم تحريك له، العودة المدرسية، بتقنية ايقاف الحركة للأشياء المتحركة في عام ١٩٦٥ و هو يعتبر أول فلم تحريكي في تاريخ السينما التونسية اذا استثنينا بعض المحاولات الأولى في بداية العقد للرسام عمر بن محمود الذي قبل أن يبدأ مسيرته المهنية كمدّرس في مدرسة الفنون الجميلة قام بتجارب غير مكتملة في فن التحريك قبل أن يتخلى سريعا عن هذه التقنية و يتفرغ نهائيا للرسم و التدريس، أو كذلك المحاولة الأولى لصانشو بفيلم العجوز و الغول.

في العام ١٩٦٦ أخرج صانشو شريطه الثاني بتقنية الرسوم المتحركة، الكلب الذكي، كما شارك في اخراج فيلم بتقنية العرائس المتحركة لأنور بالقاضي، نزوات الرّضّع. و حصلت هذه الأشرطة القصيرة على جوائز في المهرجان الدولي لسينما الهواة بقليبية. كما نالت تجربة صانشو الفريدة على اهتمام الصحافة في ذلك الوقت و مكنته من الحصول على منحة دراسة بـستوديو الأشرطة الطويلة بصوفيا لتعلّم فن التحريك تحت اشراف رائد سينما التحريك ببلغاريا، تودور دينوف. و يعدّ شريط تخرّجه بائع الطرابيش الذي صمّمه بصوفيا سنة ١٩٦٧، أول فلم تونسي محترف بتقنية الرسوم المتحركة. وقد نال هذا الأخير جائزة بمهرجان الصور المتحركة بمامايا برومانيا عام ١٩٦٨.

و في نفس هذه السنة، أخرج الحبيب المسروقي بتونس و تحديدا بنادي السينمائيين الهواة بالقيروان فيلم بتقنية ايقاف الحركة بعنوان عالمنا.

بعد هذه التجربة الفريدة في الاخراج، غادر الحبيب المسروقي الى فرنسا لدراسة السينما في مدرسة لوي لوميير فوجيرار إختصاص تصوير و مونتاج، و انصرف نهائيا عن فن التحريك ليخوض تجارب سينمائية أخرى و من ثم تأسيس ما يسمى بالمسرح الجديد مع ثلّة من المسرحيين.

وكما أشرنا سابقا، فان تلك المحاولات الأولى في فن التحريك تزامنت مع أولى بدايات صناعة السينما بتونس و التي انطلقت من الجامعة التونسية لنوادي السينما و من الجامعة التونسية لسينما الهواة التي كانتا تمثلان منذ تأسيسهما بالتوالي في أوائل الخمسينات و الستينات بالحاضنة التعليمية الوحيدة و ذلك في غياب معاهد السينما آنذاك.

و الى جانب الدور الريادي لهاتين المؤسستين المستقلتين، أولت الدولة التونسية منذ الاستقلال عناية خاصّة بالفن السابع و ذلك ببعث منح دراسية باوروبا الغربية و خاصة فرنسا و بلجيكا لتكوين جيل من الحرفيين، كما تأسست الشركة التونسية للانتاج و التنمية السنمائية الساتباك بالعام ١٩٥٧ كشركة عمومية تعني بالانتاج و توزيع و استغلال الأفلام التونسية و الأجنبية. و أنشأت هذه الشركة عام ١٩٦٧ المركب الصناعي للسينما بقمرت في الضواحي الشمالية للعاصمة تونس.

و مع ذلك فان السياسة الثقافية الرسمية في مجال السينما كان منطلقها حرص أعلامي و دعائي. حيث أن نشرات الأخبار كانت تبثّ في قاعات السينما الى حدود أوائل السبعينات قبل تكثف أنتشار الوسيط التلفزي على كامل تراب الجمهورية.

وفي نفس الحوار مع المنجي صانشو يقول الفنان أنه و حين عودته من الدراسة ببلغاريا في عام ١٩٦٨ تقدّم بملف الى الساتباك لفتح وحدة أنتاج أفلام صور متحركة و لكنه لم يتلقّ أي الرد. و لعلّ شهادة المنجي صانشو تبين عدم اهتمام المؤسسات الرسمية و من ورائها الحاكمين بهذا الشكل من السينما. و تكرّر ذلك مع مخرجين من جيل السبعينات و الثمانينات كزهير محجوب الذى تقدّم بنفس الطلب حين عودته من التكوين بفن التحريك برومانيا في منتصف السبعينات و أيضا سمير بسباس في الثمانينات. مع أنّ الساتباك كانت المنتج الوحيد لجلّ الرسوم المتحركة الى غاية ايقاف نشاطها و حلّها في عام ١٩٩٢.

وبقيت سينما التحريك من حيث الصناعة فنا هامشيا، مقصورة على ثلة قليلة من الهواة وعشاق هذه التقنية.

رسوم متحركة. رسوم متحررة

تتسم فترة الستينات و السبعينات من القرن الماضي، بتونس، بحراك ثقافي و مجتمعي يعكس من ناحية، واقع التغيرات السياسية على المستويين الإقليمي والعالمي و من ناحية أخرى بدايات القطيعة بين النظام و الشعب. فبعد الخمس سنوات الأولى من الاستقلال و نشوة التحرر من المستعمر الفرنسي حيث إلتحمت كل القوى المدنية و التيارات السياسية بسردية بناء الدولة الوطنية، ظهرت بوادر النزعة التسلطية للنظام البورقيبي من تصفية و اقصاء للمنافسين السياسيين من يوسفيين و يساريين. وتأكدت مع تركيز نظام الحزب الواحد الذي تزامن مع إعتماد تجربة التعاضد أو ما سمّي بالإشتراكية الدستورية (نسبة لحزب الدستور، الحزب الحاكم) . و بدأت حركات نقد سياسات الحكومة الإقتصادية من داخل الحركة الطلّابية في أوائل الستينات عبر كتابات شكّلت مصدر قلق للسلطة الحاكمة[٥]. و تصاعدت وتيرة الإحتجاجات الطلّابية إبّان حرب الفيتنام و هزيمة حرب ١٩٦٧ لتكتسح الشارع. لكن الرد القمعي من قبل السلطة زاد من حدة الإحتقان الشعبي الذى تجاوز الاوساط الطلّابية و النخبة المثقفة المنتمية في معظمها إلى عائلات فكرية يسارية لتمتد إلى طبقة الفلاحين الصغار وهم أكثر من تضررمن سياسة التعاضد.

5- Ces critiques sont rapportées dans le fascicule publié par le PSD en 1968 en expliquant à chaque fois ce que le parti considère comme subversif et contre la nation كما يتضح من خلال قراءة منشور للحزب الاشتراكي الدستوري للعام ١٩٦٨ باللغة الفرنسية تحت عنوان "حقيقة التآمر بالجامعة التونسية"

6- « *Le rôle d'avant-garde joué par quelques cinéastes tunisiens était le produit d'un contexte politique et social galvanisant, d'une vie associative intense et de la foi en des causes et des idéaux, au cours de cette période des années 60 et 70 dominées par la répression de la contestation estudiantine, le démantèlement des groupuscules marxistes de gauche et les atteintes graves portées à l'autonomie de la centrale syndicale* » Hédi Khelil, *Abécédaire du cinéma tunisien*, Simpact, Tunis, 2007, p.26.

و لعل انتفاضات صغار الفلاحين بمساكن عام ١٩٦٤ و بالوردانين عام ١٩٦٩ التى قمعت وحشيا عبر التدخل الأمنى تمثّل أول إعلان عن القطيعة مع النظام. فكلتا القريتين تقعان في جهة الساحل التونسي، معقل السلطة و الجهة التي ينحدر منها الرئيس الحبيب بورقيبة و التي يتخذ تمردها رمزية خاصة.

الى جانب خيبة الأمل على المستوى الوطني فان التحولات على المستويين الاقليمي مع نكسة ١٩٦٧، و الدولي من معارك تحرير من الاستعمار و انقسام الدول ضمن معسكرين الغربي الرأسمالي و الشرقي الاشتراكي كان لها الأثر الكبير في نشأة السينما التونسية و توجيهها الى سينما تحررية و ملتزمة.

و يؤكد الاكاديمي و الناقد السينمائي التونسى الهادي خليل في كتابه «أبجديات السينما التونسية» في فصل خصّصه للجامعة التونسية لسينما الهواة على أهميتها في المشهد الثقافي و المجتمعي ككل من حيث تأثيرها على السينما الأحترافية من جهة و من جهة ثانية على الجانب النضالي لهذه الجمعيات على غرار مثيلتها جامعة نوادي السينما.

« إنّ الدور الطليعي الذى لعبه البعض من السينمائيين التونسيين هو نتاج لسياق سياسي واجتماعي محفّزو حراك جمعياتي مكثف اضافة الى الايمان بالقضايا والمثل العليا خلال فترة الستينات و السبعينات، تلك الفترة التي عرفت بقمع للاحتجاجات الطلابية و تفكيك للجماعات الماركسية اليسارية و الانتهاكات الخطيرة ضد استقلالية النقابة العمالية المركزية».

كما يرى السينمائي و الناقد التونسي فريد بوغدير ترابطا وثيقا بين نكسة ١٩٦٧ و ما سماه بنهضة السينما العربية و المغاربية. « هاته الهزيمة مزعزعة لدرجة أن المثقفين العرب أطلقو عليها اسم «الهزيمة المباركة»، حيث أنهاهزّت الجمود و الثقل السياسي وعزّزت بعث طفرة من الافكار الجديدة. السينما العربية الجديدة هي جزء من هاته «النهضة» الوجيزة التي لن تفتأ العديد من الأنظمة العربية، ما أن استجمعت قواها، على محاولة إبقائها تحت سيطرتها بالكامل.»[٧]

ويبدو أن النزعة النضالية التحريرية لسينما الستينات و السبعينات وجدت صداها في أفلام التحريك بهذه الفترة و تجاوزتها لفترات لاحقة.

و يتضح من خلال البحث الميداني و الحوارات التي أقمتها مع فناني التحريك من مختلف أجيال أنه و الى جانب الهاجس التقني البحت، كان لدى صناع الأفلام رغبة في تجاوز البعد التسلوي الى تقديم خطاب تقييمي، نقدي للواقع الأجتماعي و السياسي.

7- « Est-ce un hasard si la date de naissance de ce nouveau cinéma est cette année 1967, l'année de la guerre « des six jours », soit celle de la plus grande défaite non seulement militaire, mais également psychologique, ébranlant en profondeur les valeurs sur lesquelles reposaient les nations arabes, depuis l'après-guerre ? Un bouleversement tel que des intellectuels arabes l'ont appelé « la bienheureuse défaite », tant elle avait permis de secouer les pesanteurs politiques et favorisé un bouillonnement d'idées nouvelles. Le nouveau cinéma arabe fait partie de cette brève « Nahda » (Renaissance) que bien des régimes arabes, reprenant leurs esprits, n'auront de cesse de vouloir entièrement tenir sous leur contrôle. » Ferid Boughedir, *« Malédictions des cinémas arabes », art.cit.*, p.11.

و في هذا السياق وعلى سبيل المثال نذكر شريطين لمخرجين من جيلين مختلفين. الأوّل هو الشريط القصير **المحمدية** (١٩٧٣) للمخرج أحمد بنيس و المحرّك محمد عبد الناظر من انتاج **الساتباك** وهو فلم سياسي بامتياز و الثاني هو فلم الرسوم المتحركة **كوما** لعلاء الدين ابو طالب (٢٠١٠) الذي يتخطى النزعة النقدية أو الأحتجاجية الي المستوي التحريضي. و اذ نذكر هذين الشريطين بالذات فلتشابه السياق السياسي.

الفلم الأول انتج في الحقبة البورقيبية تحديدا في فترة ما بعد السياسة التعاضدية أو ما يسمّى بالاشتراكية الدستورية حيث عاشت البلاد أزمة اقتصادية و سياسية حادّة و ألتجأ النظام الى العنف البوليسي ضد فصائل مختلفة من المجتمع من معارضين سياسيين و اتحاد الطلبة واتحاد العمال و لكن الأزمة كانت عميقة لدرجة أدّت الى انشقاقات داخلية في الحزب الحاكم. بينما اخرج فلم كوما قبل بضعة أشهر من انتفاضة ديسمبر ٢٠١٠ على حكم الرئيس زين العابدين بن علي.

المحمدية هو فلم مدته ٣٠ دقيقة و يراوح بين مشاهد على طريقة السينما الوثائقية و أخرى تحريكية بتقنية القصائص المتحركة. يطرح هذا الشريط مقاربة بين حقبتين زمنيتين، الحاضر الذي تلتقطه عدسة الكاميرا في شوارع مدينة المحمدية و الفترة التاريخية لحكم أحمد باي الأول في أواسط القرن التاسع عشربالتركيز على حدث بعينه و هو بناء قصر الباي بمدينة المحمدية.

و من الواضح لمشاهد هذا الفلم في تلك الفترة و الي اليوم أن شخصية الباي ما هي الا استعارة يرمز بها الى الزعيم بورقيبة انذاك. و يشيرالمخرج الى ذلك في حواري معه في مارس ٢٠١٤. حيث أنه مجيبا عن سؤالي عن منع أو صنصرة هذا الفلم من هيئة الرقابة (عند التصوير أو عند العرض) يقول "لا.بل بالعكس. بالنسبة للناس في ذلك الوقت كبورقيبة و الدستوريين، البايات هم من جلبوا الخراب للبلاد. لذا كان الفيلم جيداً جداً بالنسبة لهم. لكن التقنيين من الزملاء تخوفوا لأنهم لاحظو التوازي و الرمزية الواضحين بالفيلم. في حين أن الناس الذين في السلطة لم يلاحظوا شيئا.[٨]»

فقد وظف أحمد بنيس المفردات السينمائية الي جانب ادماج شخصية المدّاح أوالفداوى أو الحكواتي، و الذي يتقمص دوره الممثل محمد بن عثمان في المشاهد الواقعية، لهيكلة خطاب احتجاجي يتحدّى السلطة. فشخصية الفداوي هي جزء من الموروث الشفهي التونسى مثله مثل الكراكوز الذي كان مستهدفا على حد السواء من سلطتي عهد الأستعمار و ما بعد الأستقلال لشبهته بنقل افكار ثورية فيها تحريض للعامّة.

فتحدّي السلطة في هذا العمل السينمائي لا يقتصر على الفلم المعروض بل يتجلّى في مختلف مراحل صناعته كما تبينه هذه الطرفة التي يرويها المخرج حول ظروف تصوير المشاهد الواقعية بالمحمدية.

8- من حواري مع أحمد بنيس بتونس في ٢٨ مارس ٢٠١٤

لقد أخذنا هذا المشهد الصغيرلرجل يروي قصة. لقد كان الحاضر البائس. رجل بائس، بين قوسين. آنذاك كانت عروض المدّاح ممنوعة. لانهم لا يريدون أن يتحدث الناس في الأماكن العامة.

هل منع المدّاح منذ الأستقلال؟

- نعم منذ الأستقلال! عند التصوير و كل ما قدمت الشرطة أظهرنا لهم تفويض الساتباك. الدولة! الدولة! الدولة! (يعيد كلمة الدولة ثلاثا و بلهجة ساخرة).

و اعادة كلمة الدولة بتهكم لها دلالتها. فأحمد بنيس، المولود بالعاصمة تونس عام ١٩٣٧، و بعد دراسته بالمعهد العالي للدراسات السينمائية، التحق بالوكالة الفرنسية للاذاعة و التلفزة كمصور متدرب في أواخر الستينات قبل أن يرجع الى تونس ليعمل بالأخبار المصورة ثم بمؤسسة الاذاعة و التلفزة التونسية كمدير للتصوير. لذلك فهو رجل كواليس تمركز السلطة بامتياز كما يقول هو و كما تبينه هذه الطرفة التي ساقها الي في موقع اخر من حوارنا.

"عندما كنت أعمل بمؤسسة الأذاعة و التلفزة وكلما أوقفنا شرطي لطلب بطاقة الهوية نجيب زميل! نحن زملاء وزارة الداخلية والتلفزيون زملاء"[٩]

ومن الواضح اذًا أن اختيار شخصية الحكواتي لم تكن اعتباطية و تتجاوز الضرورة السردية للفيلم. ومع ذلك فالي جانب البعد التخريبي تقوم هذه الشخصية بالربط بين اللقطات المصورة و المشاهد التحريكية.

فهي التي تروي قصة بناء قصر الباي التي تجسدها القصائص المتحركة أمام جمهور، يقول بنيس انهم ليسوا بممثلين و لكنهم مارة أثارهم الفضول فتوقفوا عند مكان التصوير لتلتقطهم عدسة الكاميرا.

و نجد في رواية الحكواتي مستويين زمنيين، التاريخ القريب وهو حكم أحمد باي الأول الذي يقدمه المّداح بطريقة طريفة فيها سجع ثم مقاربته مع خرافة غير تاريخية مع ان أبطالها شخصيات تاريخية : الخليفة هارون الرشيد وجعفر البرمكي. والرابط بين الزمنين هو التركيز على الجانب السيكولوجي و جنون العظمة لدى الباي و الخليفة العباسي. و أخيرا يختم الحكواتي كلامه بهاته الجملة باللغة العامية التونسية : « و حديثنا ديما قياس» ملمّحا الى أن دور الرواية التاريخية هو تورية للحاضر أي الواقع التونسي في السبعينات.

9- من حواري مع أحمد بنيس بتونس في ٢٨ مارس ٢٠١٤

و لكن يبقي الخطاب بمفردات الصورة السينماتوغرافية هو الأقوى دلالة على أسلوب التورية الذى اعتمده المخرج في فلم **المحمدية**. المونتاج الموازي بين مشاهد وثائقية و اخرى تحريكية مع تطابق لقطات بين الأثنين. حيث أن كاميرا بنيس الهائمة في ساحة السوق الاسبوعية بالمدينة تتوقف تارة علي يد خياط يرتق ثوبا و طورا علي كيس ثقيل محمول على ظهررجل محني و تفاصيل أخرى. بينما نجد شبيهاتها بالمشاهد التحريكية. و كأن الزمن توقف لمدّة قرن أو أن التاريخ يعيد نفسه.

رجل يحمل كيس صورة من المشهد التسجيلي لفلم المحمدية

المرأة المسنّة صورة من المشهد التسجيلي لفلم المحمدية

العجوز و الكيس صورة من المشهد التحريكي لفلم المحمدية

كما التجأ بنيس و عبد الناظر الي الاقتصاد في الحركة أي أن يتم تحريك عنصر وحيد في الصورة كتحريك الشفتين علي سبيل المثال مع أبقاء بقية عناصر الوجه و الجسد جامدة أو اضفاء حركية علي الصورة الثابتة بالاعتماد حصريا علي حركة الكاميرا أو المؤثرات الخاصة. أما بالنسبة لتحريك الشخصيات فالى جانب تقنية الحركة المحدودة، اعتمد الفنان على حركات ميكانيكية من تعدية و دوران على أجسام غير مفصلية تمنحها ايقاعا خاصا يذكرنا بدمى مسرح خيال الظل الكراكوز. و يخبرنا بنيس أنه كان يريد تصوير فلم دمى متحركة علي طريقة دمى اليد الفرنسية القينيول : «إنها دمى. يرى الناس أنها دمى تضع البلاد في مأزق»[١٠] و لكنه و لغياب تقنيين مختصين انصرف الى تقنية القصائص المتحركة.

و هكذا نرى أن فيلم **المحمدية** يواري خطابه الاحتجاجي وراء السردية التاريخية مع تقديمه في الأن ذاته مفاتيح فهم للمشاهد كالأطار المكاني، تونس، أو الفكرة المطروحة، جنون العظمة و سوء تصرف الحكام.

و على عكس ذلك فان فيلم **كوما** يلغي أي مرجع زماني أو مكاني. و يتضح ذلك من بداية الفيلم. حيث ان جينيريك يقدم لقطات وميضة و صورا برقية لخرائط مدينة مع نقوش و كتابات غير قابلة للفك و أختام بريدية غير قابلة للقراءة تأتى لتعزيز فكرة تغييب الاطارالمكاني و الزماني. كما ان الفلم صامت الا من التاثيرات الصوتية او الموسيقي الايقاعية و غياب الراوي أو الحوار بين الشخصيات يفسح المجال للمشاهد للتأويل. فالشريط يقدّم عالما خياليا سرياليا و شخوصا ممسوخة او مشوهة.

علاء الدين ابو طالب المخرج كان طالبا شابا في ذلك الوقت بكلية الفنون و التصميم بتونس وكان شغوفا بالرسم منذ صغره. **كوما** هو ثاني تجربة له في الرسوم المتحركة و يبرز هذا الفلم بشكل واضح تاثر مخرجه بالمدرسة التعبيرية الاوربية في الرسم و بمدرسة زغرب لفن التحريك. اذ نلاحظ اهتماما بالجانب التشكيلي من خطوط و أشكال و ألوان و التأليف بينها بكل لقطة من الفلم كلوحة متحركة يتحكم المخرج بأدق تفاصيلها لايصال خطابه للمتلقي. فالشخصيات المبسّطة نجدها تارة منفصلة بوضوح عن الخلفيات أو الديكور المبسّط الى درجة التجريد وطورا ممتزجة معه الى حدّ الانصهار.

رمزية اختيار الألوان و العلاج اللوني (الأسود والأبيض مقابل اللون) و تناغم الأشكال و الأحجام و ايقاعها التشكيلي ضمن مساحة الإطار إلى جانب الطريقة التي يتم بها تحريك الشخصيات هي التي تكوّن البنية السردية للفيلم. حيث يستخدم المخرج لغة الخطوط والألوان والأشكال لتوجيه مشاهده بصرياً وحسّيا نحو خطاب الاحتجاج السياسي.

يروي هذا الفيلم قصة مجموعة من الكائنات التي تعيش في حالة وسيطة بين الحياة والموت تحت سيطرة شخصية مستبدة تراقب أدنى حركاتها و تقضي على كل محاولة للتحرّر أو الهروب

10- من حواري مع أحمد بنيس بتونس في ٢٨ مارس ٢٠١٤

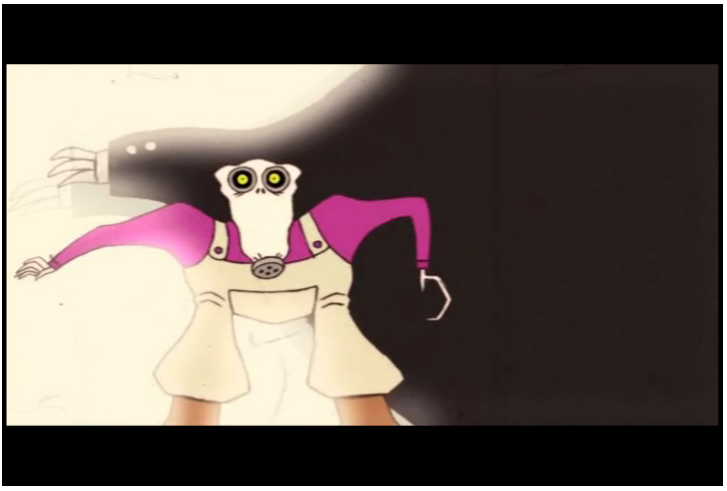
من واقعها كما توضحه اللقطات الأولى من الشريط. و لكن يصرّ كائن منهم على محاولة الاستيقاظ من غيبوبته و الهروب عبر تسلّق سلّم نوراني. وينتهي به الأمر الى التمرّد على الشخصية المهيمنة و مقارعتها بعد ان يتحول الى كائن جديد. و الجدير بالذكر أن كوما عنوان الفلم بالفرنسية يعني غيبوبة.

الدكتاتور صورة من فلم كوما

و هذا الفلم هو عبارة عن أحجية بصرية، على المشاهد فكّ شفرتها بالانتباه الى البعد الرمزى للون و الشكل و الحركة. فعلى سبيل المثال و مع أن شخصية الرجل المستبدّ مرسومة على طريقة الكارتون المتحررة من قيود الرسم الواقعي او الايمائي فان المشاهد يتمكّن بكل سهولة من التعرف على دلالة و رمزية هذه الشخصية. فحجمها الضخم الذي يهيمن علي مساحة الاطارو موقعها في الاعلى بالنسبة لكومة الشخوص الاخرى و اخيرا الاكسسوارات ككرة الضوء التي تنبت على رأسها او البدلة و ربطة العنق التي ترتديها مقابل حذاء يشبه في شكله و حركته الحذاء العسكري، كلّها عناصربصرية تحيلنا الى رمزية نظام دكتاتوري بوليسي أو عسكري.

أما الشخصية المتمرّدة فانها و بتقنية التحوّل الخاصة بفن التحريك تفقد سماتها البصرية، من ضبابية في خطوط الرسم وقيمتها اللونية الرمادية، لتمنح كل خصائص الدكتاتور من ألوان جريئة و رسم خطي واضح بالاضافة الي حركة ذات ايقاع أسرع. اما علي مستوى الشكل، فيتحول الرأس الجمجمي الى قناع غاز وتنمو اجنحة على ظهره تمكنه من الطيران و تحطيم الكرة الضوئية او جهاز المراقبة الخاص بالدكتاتور. اللون البنفسجي لسترة الشخصية المتمردة هو نفس لون شعار حقبة بن علي . فإذا كان اللون الجريء في كوما يرمز إلى السلطة، هل يعني

إسناد اللون البنفسجي للشخصية المعارضة تغييرا في نظام الحكم؟ خاصة وأن هذه الأخيرة تحمل إكسسوارات وملابس عالية الدّلالة : اليد اليسرى على شكل منجل تذكرنا بشعار الحزب الشيوعي، وزي العامل التي يرتديها تحيلنا إلى الطبقة العاملة.



المتمرد المتحوّل صورة من فلم كوما

في هذا الشريط الرمزية لنظام زين العابدين بن علي واضحة و جليّة للمشاهد التونسي آنذاك. فهناك العديد من التلميحات المجازية إلى جوانب من نظام بن علي. فالجهاز الضوئي، الذي يكشف أدنى حركة، هو رمز واضح للنظام البوليسي في عهده. و تصبح الرمزية أكثر وضوحًا نظرًا للأحداث التي عرفتها البلاد،سنتين قبل اخراج هذا الفيلم لا سيما مع القمع البوليسي والعسكري لانتفاضة الحوض المنجمي بمدينة قفصة من الجنوب التونسي في ٢٠٠٨. كما أن صورة الشخصية الاستبدادية بلباس مدني التي تسحق كومة الأفراد المحتضرين بحذائها تذكرنا بشخص الجنرال بن علي. فرمزية الحذاء في شكله و حركته تجعلنا نستحضر تكوينه كعسكري وماضيه على رأس الأمن الوطني.

لكن، و خلال المقابلة التي أجريتها مع علاء الدين بوطالب يوضح هذا الأخير أن الشخصية المركزية لفيلمه مع رمزيتها المطلقة لكل حكم دكتاتوري هي في الواقع تستحضر صورة الرئيسين التونسي و أيضا المصري في شخص حسني مبارك. فأصول المخرج (من أبٍ مصري وأم تونسية) ثمّ التزامه السياسي كان حاسما في بناء شخصية الدكتاتور. كما أن أحداثاً سياسية مماثلة هزت النظام المصري في نفس السنة مع إضرابات جميع القطاعات ضد ارتفاع الأسعار، ولا سيما انتفاضة العمال في مدينة المحلة الكبرى.

فيلم كوما يتجاوز البعد النقدي و الاحتجاجي للواقع السياسي بتونس أو بمصرالى التحريض أو فلنقل الى الرؤية التبصرية لما سيحدث بعد اشهر قليلة من عرض الفيلم بتونس في أكتوبر ٢٠١٠ . فهذا الشريط كما هو حال أفلام أخرى يكشف عن التحولات في العلاقة بين الحاكم و المحكوم و يعكس القطيعة بين الشعب و نظام الحكم.

في نفس السياق تذهب فيولا شفيق في مقالها «ثقافة الأفلام فى حالة ثوران؟ مصر و تونس في أيام الثورة» مؤكدة :» كما يتجلى في سائر الأمثلة السابقة على الأفلام، يتضح أنّ صدى الثورة تردد في صناعة الأفلام في كل من تونس ومصر. لكن الامر الذي لا يقل وضوحا هو أن هذا «الصدى» تردد أصلا قبل الإندلاع الفعلي للثورات، اسوة بالمجال السياسي حيث بدأت علامات التعبئة والمعارضة للنظام في كلا البلدين بالظهور أصلا قبل سنين كما في الانتفاضة التي اندلعت في مناجم الفوسفاط في قفصة بتونس في سنة ٢٠٠٨، وإنتفاضة العمال في مدينة المحلة الكبرى بمصر في السنة ذاتها. إن إزدهار الثقافة السينمائية الجديدة التي بدأت بالتبلور قبل سنين في قطاع الفن البديل والمستقل_ سواء أكان ممولاً ذاتياً أم مدعوماً _ واللذي ينعكس في المجال الالكتروني كذلك، عائد من بعض الوجوه إلى زيادة المقدرة الاقتنائية للتكنولوجيا الرقمية والجهود المبذولة في سياق مبادرات غير حكومية ترمي إلى اتاحة ورش عمل تدريبية و تمثيلية»[11].

و مع انني اوافق الكاتبة في توصيفها للثقافة السنمائية الجديدة التي ازدهرت منذ عشرية الألفين و خاصة بتوفر أدوات تكنولوجية تسمح للفنانين الشبان بتفادي الدوائر الرسمية للإنتاج والتوزيع و اذن بهامش حرية أكبر في الكتابة فانه و بعد دراسة الانتاج التونسي لسينما التحريك نستطيع القول أنه و منذ البداية كانت تحمل فكرا معارضا للنظام القائم بالرغم من أنها كانت منتجة و «مدعمة» حصريا من الدوائر الحكومية إلي حدود منتصف التسعينات.

بل لعلّ اختيار فن و تقنيات التحريك تحدّده الرغبة في تقديم رؤية او خطاب معارض كما يتجلى من تجربة المحمدية فهو الفلم التحريكي الوحيد لأحمد بنيس. كما نلاحظ نفس الشيء مع فنانين اخرين كحبيب المسروقي و فيلمه الوحيد عالمنا المذكور اعلاه و المستوحى من فترة الحرب الباردة و الذي يدين الحروب التي تؤججها القوى العالمية آنذاك لمد سيطرتها على الدول الأخرى .

و من المفارقات أو من حسن الحظ ان تموقع فن التحريك على هامش الفن السابع (غياب الاهتمام به من قبل المؤسسات الرسمية و اعتباره على حد سواء من قبل العامّة و اهل الاختصاص كفن ترفيهي محض للأطفال) مكنه من ان يفلت الى حدّ ما من الرقابة.

اما بالنسبة لفترة ما بعد الثورة، فإننا نلاحظ محافظة فن التحريك على نفس النهج مع تغيير في تقديمه للخطاب النقدي. و يجدر بالذكر أن الواقع السياسي الحالي بتونس يسمح بأكبر هامش من حرية التعبير. فأفلام العشرية الثانية من القرن ٢١ تقدّم أشكالا نقدية مباشرة، بعيدا عن التابوهات التي عرفتها سينما الحقبة السلطوية.

حيث أننا نجد تجسيدا ايمائيا لصور الحكام و أصحاب السلطة كما نراه في فيلم حفيلي (٢٠١٢) لمخرجه لطفي محفوظ وهو يوصّف بطريقة ساخرة و هزلية عادات مجتمعية لمراسم الزواج

11- فيولا شفيق، "ثقافة الأفلام فى حالة ثوران؟ مصر و تونس في أيام الثورة"، المستقبل العربي، عدد٤٢٠، فيفري ٢٠١٤

في مقارنة واضحة بالحياة السياسية في ذاك الوقت، حيث أنه يقدم رؤساء السلطة الثلاث آنذاك (رئيس الجمهورية رئيس البرلمان و رئيس الحكومة) في صورة كاريكاتورية من حيث الرسم و الحركة. و لعل سلسلة كابتن خبزة كانت سبّاقة الى كسر محرمات تصوير و تجسيد السياسيين سواء كانوا في الحكم أو في المعارضة. و قد وقع عرضها أول مرة في صائفة ٢٠١١ قبيل الانتخابات التشريعية الأولى لفترة ما بعد الثورة. و هذه السلسلة تصوّر بطريقة ساخرة المنافسة بين مختلف الأحزاب السياسية. اهتمام هذه السلسلة بالشأن العام بطريقة مباشرة و ساخرة في الآن ذاته هو ما جعل التلفزيون الخاص يبث بعض حلقاتها.

و يمكننا ان نختم مقالنا بالقول بأن بعد يناير ٢٠١١، استطاع فن التحريك فرض نفسه كفن و لغة قائمة الذات و التخلص الى حد ما من الكليشيهات القديمة التي كانت تحيط به (استهلاكي، تسلوي، للأطفال)

المراجع

- BELAÏD Habib. « Aperçu sur le cinéma en Tunisie à l'époque coloniale ». In : Rawafid n°4. Institut Supérieur de l›Histoire du mouvement national. Tunis. 1998. pp.85-106
- BEN AYED Maya. Le cinéma d'animation en Tunisie : Genèse et évolution (1965-1995). Thèse de doctorat en Histoire contemporaine (régime de la cotutelle). Université Tunis & Aix-Marseille Université. Soutenue le 27 février2017. Aix-Marseille Université.
- BEN AYED Maya. « Cinema against Authoritarian Backdrop: A Short History of Tunisian Animated Cinema (1964-2010) ». in: Stefanie Van De Peer. Animation in the Middle East: Practice and Aesthetics from Baghdad to Casablanca. IB Tauris. 2017. pp.240-261
- BESSIS Juliette. « Les contradictions d'un règne ». In : Michel Camau et Vincent Geisser (Ed). Bourguiba. la trace et l'héritage. Karthala. 2004. pp.249-268
- BOUGHEDIR Ferid. « Malédictions des cinémas arabes ». In : CinémAction n°43 : Les cinémas arabes. Editions du Cerf. 1987. pp.10-16
- KHELIL Hédi. Abécédaire du cinéma tunisien. Simpact. Tunis. 2007
- SHAFIQ Viola. « La culture cinématographique en plein bouleversement ? L'Egypte et la Tunisie du temps de la révolution ». In : Al moustaqbal Al Arabi. n° 420. février. 2014 (Article en langue arabe)

Abstract | Le cinéma d'animation en Tunisie, comme partout ailleurs dans le monde arabe, demeure une *terra incognita,* de par sa position en marge du monde du cinéma et du monde académique. En effet et contrairement au cinéma de prise de vue réelle, le film d'animation a été négligé par les études cinématographiques. Aussi, la production et la diffusion ont été très peu ou pas du tout soutenues par les politiques culturelles post-indépendance, pourtant inspirées dans de nombreux pays de la région durant les années 1960/1970, par le modèle soviétique. Néanmoins, et depuis quelques années, cette expression devient l'objet de travaux de recherches universitaires. L'attention portée à ce genre est sans doute et en grande partie motivée par l'émergence d'une production en matière d'animation post-révolutions arabes, principalement diffusée sur le web. Le phénomène du *printemps arabe* a, effectivement, soulevé un intérêt nouveau pour la région en étendant ces travaux à tous les facettes et les produits de ces sociétés en ébullition, notamment les productions culturelles. Dans cet article, tout en traçant l'histoire du film d'animation tunisien, nous nous proposons de montrer que ce cinéma a été, depuis sa genèse dans le milieu des années 1960 et jusqu'à maintenant, un cinéma de résistance voire de contestation politique et sociale.

Mots clés | Film d'animation, cinéma de résistance, dissidences créatives, postcolonialisme, Tunisie

Notice biographique | Maya Ben Ayed est chercheure associée à l'Institut de Recherches et d'Etudes sur les Mondes Arabes et Musulmans (IREMAM) et membre de l'équipe de recherches du Laboratoire Patrimoine (La Manouba, Tunisie). Auteure de plusieurs publications sur le cinéma d'animation notamment l'ouvrage *Le cinéma d'animation en Tunisie. Cinéma de la marge en contexte autoritaire* (1965-1995) paru en 2019 chez l'Harmattan, ses recherches actuelles portent sur le film d'animation arabe de 1990 à nos jours (IREMAM) et sur la trace du patrimoine juif tunisien dans le cinéma de la Tunisie contemporaine (Laboratoire Patrimoine & British Academy)