

السينما الوثائقية في تونس ورياح الثورة العربية: ذاكرة القهر، ملامح الإبداعية الشعبية ورهانات الجمالية الجديدة

وسيم القربي - تونس

إنّ الوقوف على رصد تجليات التجربة السينمائية الوثائقية في الوطن العربي هو استحضار لإبداعية الفكر السينمائي وللصور التي رُسمت على الأشرطة لتوثق أحداثا وتروي أحاديث الزمان وتطبع رؤية للمستقبل، وهو أيضا استحضار لمآسي الإبداع العربي الذي تمّ أسره في بوتقة السجن الثقافي من خلال ذهنية التحريم وهيمنة مقاصل الرقابة التي اغتالت الفكر وشوّهت جمالية الصور. لقد مرّت التجربة الوثائقية بإحباطات وأحزان جعلت من صورنا مرآيا اغتراب لا تعكس ذواتنا، وساهمت في إرساء نموذج لصور نمطيّة منمّقة بعيدا عن المعالجة الفعلية لهمومنا وقضايانا الحقيقية. سكنت الصورة الوثيقة أسيرة لتوابيت الإبداع البائس لتُردم معها أفراننا وتُؤلول زغاريد محبّي هذا الجنس الإبداعي حسرة على قتل بعض المحاولات الجادّة التي تُغتال معها إرادة الفنان من طرف السلطة وسياساتها الثقافية القمعيّة... تلك هي الصورة / الشهيدة.

غير أنّ الربيع العربي حمل معه رياحا هبّت لتفرض تغييرا عميقا لا سيّما على المستوى الثقافي حيث تحرّرت الآلة السينمائية موازاة مع تحرّر الفكر وانفتاح باب التفكير الحرّ. ومن بين التجارب السينمائية العربية التي خذلها التضيق على حرّية الفكر والإبداع طيلة عقود من التسلّط والاستبداد نذكر التجربة التونسية، حيث تشهد الساحة السينمائية عموما والتوثيقية خصوصا في هذا البلد تحرّكات إبداعية هي أشبه بالإنفجار الإبداعي... وبالتالي فإننا نقف من خلال هذه الدراسة على قراءة سريعة لملامح التجربة الوثائقية الجديدة في تونس في مرحلة أولى، ثمّ محاولة استكناه خصوصيات المسار التوثيقي المحلي الذي شهد هبوب أولى رياح العهد الثوري، كما نحاول من خلال هذه التجربة تسليط الضوء على الصيغ المتنوعة للتوثيق والجماليات الجديدة المنبثقة...

1 - السينما الوثائقية العربية ووقائع القهر الثقافي: وثائقيات تونس أنموذجاً

الفن السينمائي هو فنّ قادم من الغرب استنبت على الأرض العربية عبر تمرّحات جعلته مساراً إبداعياً شاملاً للعديد من الموضوعات منها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي... وعبر الانتفاضات المتتالية للصورة بأشكالها المتعددة وتقنياتها المتجدّدة نشأت السينما الوثائقية لتتمايز بإبداعية خاصة جعلتها مشروعاً فكرياً وثقافياً قائماً بذاته. وعلى الرغم من أنّ السينما العالمية بدأت وثائقية من خلال أفلام الأخوين لومبير، فإنّ الوثائقي في البلدان العربية انتظر عقوداً ليشهد نشأته الجينية ويرجع ذلك لاعتبارات متعددة لعلّ من أبرزها خضوع جيل هذه البلدان تحت وطأة الاحتلال الكولونيالي الذي جعل من أرضها مجرد ديكور وفضاء ملهم للمواضيع الوثائقية ممّا جعل الفنّ السينمائي عامّة شبه كلّياً على عكس بعض الفنون الأخرى مثل الرسم الزيتي على سبيل المثال... عموماً لم تكن السينما ضمن أولويات وسياسات التوجّهات الحكومية في فترة ما بعد الإستقلال وبالتالي لم يكن هناك منهج ثقافي واضح. كما أنّ تأخّر نشأة الوثائقي يُعزى بنسبة كبرى لتتململ السياسات العربية من هذا الجنس الإبداعي المخرج بمواضيعه الواقعية وانشغاله بمختلف القضايا المرحجة في الكثير من الأحيان ممّا جعله يُعرقل عبر عوائق وتضييقات وإكراهات مقصات الرقابة الثقافية المنضوية تحت الإملاءات الحكومية. لقد شكّل الواقع إحراجاً سياسياً للسلط العربية عموماً وهو ما جعل الماسكين بزمام الثقافة أمام خيار تعطيل هذا الجنس الإبداعي وقمعه مقابل التشجيع النسبي على السينما التخيلية بموضوعاتها الجانبية قصد الابتعاد عن المشاغل الأساسية للمواطن العربي.

أ- مسالك التجربة الوثائقية في تونس وثنائيا الأثر:

إذا كانت أولى اللقطات في تاريخ السينما العالمية توثيقية بالأساس، من خلال أفلام الأخوين لومبير "خروج عاملات من المصنع" و"وصول قطار إلى محطة سيوتا"، فإنّ استنابات هذا الفنّ في تونس أتت وثائقياً أيضاً. لقد صوّر فريق الأخوين لومبير مشاهد من مدينة تونس وأسواقها ونذكر خاصة أماكن مثل "سوق الخضر" و"باب فرنسا" و"ساحة باب سويقة"... لتكون وثيقة نادرة عن تونس أوائل القرن الماضي(1) بالإضافة إلى الصور التوثيقية للأسطول الحربي الفرنسي بميناء صفاقس.

تواصلت التجارب السينمائية بصفة محتشمة نسبيًا باعتبار أنّ البلاد التونسية قد شكلت الفضاء- الديكور لصور الآخر الذي انبهر بطبيعتها وضوئها. ولم تخلو الصور السينمائية لليهودي التونسي من أصل فرنسي ألبرت شمامة شيكلي من الطابع الوثائقي حيث عكست صور فيلمي "الزهرة" و"فتاة قرطاج" البعض من واقع العشرينيات النادر.

استتبت الفن السينمائي على الأرض التونسية من خلال عروض الأفلام الأوروبية والأمريكية التي كانت حكرًا على الرعايا الاجنبية المقيمة بتونس وعلى فئة من النخبة التونسية القريبة من السلطة الاستعمارية. لم تكن علاقة التونسي بالسينما وطيدة حيث اقتصر على بعض المساهمات المتواضعة من خلال مشاركة بعض الممثلين في أفلام "مطموسة" مثل محي الدين مراد وحببية مسيكة في "مجنون القيروان" سنة ١٩٣٦، وبالتالي فإنّ التونسي لم يمارس الفن السينمائي كتقنية إلى حدود الخمسينيات من القرن الماضي.

بدأت العلاقة الفعلية تنشأ مع بداية الأربعينيات من خلال القافلة السينمائية التي تخطت تونس العاصمة لتجوب أعماق الجمهورية وتنتشر الثقافة السينمائية. وقد أسس الراحل الأستاذ الطاهر شريعة(٢) سنة ١٩٤٦ أول نادي سينمائي بمدينة صفاقس حيث يتمّ عرض الأفلام الأجنبية للشباب ومناقشتها، وهكذا كانت هذه المبادرة منطلقًا حقيقياً لإنشاء نوادي أخرى بالبلاد التونسية أفرزت تأسيس الجامعة التونسية لنوادي السينما سنة ١٩٥٠ وقد كان هدفها جمع هذه النوادي ضمن إطار واحد. ضمّت هذه النوادي المولعين بالفنّ السينمائي بالإضافة لبعض الفرنسيين بتشجيع من السلطة الكولونيالية قصد نشر ثقافتها لتغلغل غاياتها الاستعمارية بالأساس وخدمة غاياتها الإيديولوجية في حين اقتصر على هذه النوادي على عرض الأفلام المشفوعة بحصص مناقشة باللغة الفرنسية خصوصاً.

تواصلت هذه التجربة السينمائية التي ساهمت بشكل أو بآخر في نشر الثقافة السينمائية وتكوين جيل من المولعين بفنّ الآخر، وبدأ جيل من العصاميين في المساهمة التقنية ونذكر على سبيل المثال عمار الخلفي الذي أسس شركته الخاصة في أواخر الخمسينيات وأنجز أولى الأفلام الهاوية. بدأت الدولة التونسية إبان الاستقلال بالتفكير في إرساء مشروع جمالي وفكري يُعنى بالحقل السينمائي، فكانت البنى الإبداعية في أوائل الستينيات مؤشراً لذلك، ومن

ذلك سنّ قانون ينظم الصناعة السينمائية، كما تمّ سنة ١٩٦٢ تأسيس أول مهرجان عربي إفريقي خُصّص لسينما الهواة بمدينة قليبية. ولقد كان هذا المهرجان فضاء يحتفي بالمحاولات التجريبية بمختلف أنواعها لجيل نوادي السينما وهو ما مثّل فرصة لتلاقي المولعين وتبادل التجارب ليحمل في ما بعد الصبغة الدولية.

انتعش نشاط الأندية السينمائية توازيا مع بزوغ فجر السينما في تونس مع فيلم "الفجر" لعمار الخلفي سنة ١٩٦٦، وهجرة جيل من الرواد لدراسة السينما في بلدان أوروبا الشرقية. وقد أنجز العديد من المخرجين أفلاما وثائقيا في النصف الثاني من الستينيات ونذكر على سبيل المثال عبد اللطيف بن عمار الذي وثّق لجامع القيروان... استمرّت الرحلة الوثائقية بصفة محتشمة في السينما المحترفة غير أنها مثلت تيمة لسينما الهواة الذين واصلوا أبحاثهم التجريبية التي كان من ضمنها الشريط الوثائقي.

شهدت فترة الثمانينيات تجارب وثائقية نذكر منها "كاميرا عربية" و"كاميرا إفريقية" لفريد بوغدير الذي انطلق منهما للمشاركة في مهرجان "كان"، بالإضافة إلى أسماء أخرى نذكر منها مختار العجمي، سلمى بكار، كلثوم برناز... ولئن اعتبرت فترة الثمانينيات العصر الذهبي للسينما التونسية خاصة والفنون الأخرى بصفة عامة، فإنّ هذه النهضة قد سُحقت في فترة التسعينيات مع تشديد الرقابة من ناحية وانهيار "الساتباك" وانسحاق الجامعة التونسية لسينما الهواة تحت وطأة التضييقات السياسية. ففترة التسعينيات لم تشهد أفلاما وثائقية ذات بصمة، غير أنّ العشرية الأولى من القرن الحالي كانت شاهدا على عودة الاهتمام بالشريط الوثائقي من خلال محاولات محمود بن محمود، وهشام بن عمار الذي اختار التخصص في خدمة هذا الجنس الإبداعي من خلال إنجازه لـ "كافيشنطة" و"رايس لبحار" و"شفت النجوم في القايلة" و"كان يا مكان"، وشريط نجيب بلقاضي المعنون "كحلوشة"، و"فن المزود" لسنية الشامخي، و"يعقوب ابن البحر" لأنيس الأسود...

إنّ ما يفسّر على الأرجح هذه الطفرة الإنتاجية للشريط الوثائقي هو بالأساس ظهور جيل جديد من السينمائيين، بالإضافة إلى التكلفة الممكنة مقارنة مع الأفلام التخيلية خاصة مع توفر آلات التصوير الرقمية. لقد شهدت هذه الفترة اهتماما أكبر بالشريط الوثائقي لا سيما مع إنشاء المدارس السينمائية التي أظهر من خلالها الطلبة سياقات تجريبية متحررة لهذا الجنس

الإبداعي، كما لجأت سينما الهواة إلى التجريب ومحاولة التجديد من خلال تسليط الضوء على الواقع الاجتماعي الصعب بالرغم من العراقيل الرقابية التي تقمع كل من تخوّل له نفسه بتصوير وثائقي في المناطق المهمّشة.

كما أنّ تأسيس أول مهرجان متخصص يُعنى بهذا الجنس سنة ٢٠٠٦، من طرف هشام بن عمار وتحت إدارة سهام بلخوجة، مثّل فرصة مشجّعة لشباب تونسي متعطش للفن السينمائي. وعلى عكس الوثائقي السينمائي، فقد تعددت الأشرطة الوثائقية التلفزيونية التي تميّزت بشكلها التاريخي بالأساس وبمميزات خاصة تتباعد مع الخصوصيات السينمائية.

إنّ التأمّل المتأنّي لإنتاجات التجربة الوثائقية التونسية وحيثيّاتها يقودنا إلى أنّ هذه السينما الوثائقية قد شهدت عمليّة ولادة قيصرية، وهو ما عكسه الأثر في مسالك المدوّنة. وبالرغم من بعض المحاولات الجادّة والجريئة فإنّ الشريط التوثيقي وثقّق لوقائع انسحاقه وتكبيله بمكّمات الفكر ليفقد هيئته الطبيعية وحضوره الوازن.

ب- ذاكرة القهر وخراب الصورة:

شهدت التجربة الوثائقية التونسية اتجاهات تجريبية مختلفة بالرغم من بداياتها الجنينية. بطابعها التجريبي استطاعت المدوّنة السينمائية أن توفّر لنا عناوين جلبت اهتمام الغرب لسينمانا، ونذكر بالخصوص وثائقيات فريد بوغدير في فترة الثمانينيات بطابعها الخاص... إلّا أنّ هذا الإنفتاح ومحاولات النهوض بالسينما الوثائقية وإكساب هذا التيار توجّهًا خاصًا لم يستطع التواصل مع المنظومة السياسية والتوجيه الثقافي من خلال عرقلة هذا الجنس الإبداعي نظرا لخطورة نقله للواقع المظلم وهو ما وعته شرطة الثقافة التي سارعت إلى وضع سياسة ثقافية يُمنع الحياد عنها. على الرّغم من البداية المبكّرة مقارنة مع الدول العربية الأخرى (التي طبّقت نفس المنهجية) وبالرغم من توفّر الكفاءات القادرة على توليد منتج إبداعي هامّ، إلّا أنّ أبرز ما غلب على المشهد السمعي البصري التونسي هو التغييب الكلّي تقريبا للوثائقيات ما عدى بعض التجارب المخصّصة أساسا للتلفزيون الحكومي. لقد غزت مظاهر البؤس الإبداعي وأشكال خراب الصورة القاعات المظلمة لتكشف عن بعض أسماء الذين أغرتهم سياسة تدجين الصورة وأموالها البيضاء التي تمكّنت بسحرها من اشتراء الذمم الإبداعية.

إنّ أهمّ ما يبرز من ذاكرة القهر هي تلك السنوات العجاف التي ضاعت من تاريخنا السينمائي على الرّغم من توفّر مواضيع وقضايا عديدة قابلة للتصوير والتوثيق. لقد انحصرت المواضيع الوثائقية في ظلّ غياب التجديد الإبداعي ونقل صور باهتة لا تمتّ للطابع الواقعي بصلة، وفي ظلّ تغييب ساذج للمتحيلّ الفيلمي الذي يقتضيه العمل الفنّي أنتت أغلب الصور الوثائقية تسيحية وبرؤية نمطيّة وتقنيات معتادة. غاب التاريخ والحاضر والمستقبل وحُجب الواقع عن الصور الواقعية ونُسجت صور المغالطة على أنقاض المشروع الفكري والجمالي الذي تمّ تشييد أسسه في بداية الستينيات من القرن الماضي.

لقد ساهم المبدع نفسه في خراب صورته باختياره توثيق تاريخه، في ما خير البعض الآخر الإنكماش أما بطش السلطة وطرقها في تركيع الفكر الحرّ، وقد اعتمدت سياسة الترهيب الثقافي لتمتدّ في فترات إلى سياسة القمع الجسدي وانتهاك أبسط مواصفات حرّية التعبير لتجعل المثقّف أبلها. غير أنّ ذاكرة القهر وثّقت بدورها لفنانين ملتزمين رفضوا القمع وعبر بعضهم عن الواقع المرّ من خلال اعتماد البعد الرمزي والتمرير الخفي لرسائل مضمونة الوصول والملامسة السطحية لقضايا المجتمع. وكأبرز هيكل سينمائي وقفت الجامعة التونسية للسينمائيين الهواة شوكة في حلق النظام بفضل مناضليها ومنخرطيها الشباب، حيث شهدت شاشات مهرجان الهواة بقلبية وثائقيات جريئة ومباشرة في فترة التسعينيات خصوصا وخلال العشرية الفارطة على الرّغم من المضايقات والرقابة البوليسية داخل أمكنة العرض وخارجها وبالرّغم من محاولات إركاع هذه الجامعة وحلّها.

بالإضافة إلى الآليات المنتهجة لقمع مهنيي السينما عامة وتيّار السينما الوثائقية خاصّة، فإنّ انحطاط المنظومة السينمائية ساهم فيه تسييس المنظومة التعليمية في جامعات الفنون من خلال إغراق الجيل الجديد بتيارات فكرية بنفسجية توازيا مع كلاسيكية التوجّه النوفمبري للجامعة.

من خلال تسليط الضوء على التجربة السينمائية التونسية نستشفّ أنّ الوثائقي وثقّ لذاكرة القهر من خلال غيابه على الساحة الثقافية المحلية. لقد عُرف الشريط الوثائقي كجنس إبداعي يتطرّق عادة إلى القضايا المنبثقة من الواقع من خلال الاستشهاد بصور من الواقع ومعالجة إشكاليات يوثقها المخرج مرتكزا عادة على موقف فني مكشوف أحيانا وضمني أحيانا أخرى

سواء على مستوى المضمون أو على مستوى المعالجة التقنية مع مزجها بوقائع تخيلية لتقريب الصورة للمتلقي. وبالرغم من أنّ الفيلم الوثائقي لا يحتاج عادة إلى إمكانيات ضخمة مثلما هو الحال بالنسبة إلى الأفلام الروائية، فإنّ هذا الجنس الإبداعي لم يستطع التمتع داخل الحركة السينمائية المعطّلة بدورها ما عدا في مناسبات تُعدّ على أصابع اليد الواحدة، وتعود أسباب هذه السلبية إلى عدة عوامل يمكن حصرها كما يلي:

- وقائع القهر التي شهدته الساحة الثقافية التونسية عموماً طيلة عقود من الزمن.
 - توجّهات الإنتاج السينمائي نحو الأفلام الروائية خاصة، باستثناء بعض المخرجين الذين اختاروا التخصص في الفيلم الوثائقي ونذكر على سبيل المثال هشام بن عمار.
 - التوجيه القسري للإبداع السينمائي من طرف خادمي السياسة البنفسجية نحو التخيل السينمائي وعرقلته التطرّق للواقع الحيّ محافظة على طواحين التعقيم وعلى تأصيل العيش في فضاءات الجنة الوهمية.
 - الاعتماد على الوثائقي التلفزيوني لغايات التضليل الإيديولوجي.
 - تمتين القطيعة بين الوثيقة السينمائية وبين التلفزيون المحلي.
 - الإيحاء بالاهتمام بهذا الجنس السينمائي عبر تنظيم مهرجانات يمسك بزمامها مثقفون محليون جعلوها لتمتين علاقاتهم وتدعيم تموقعهم، وآخرون من الضفة الأخرى لتمويلها والتمتع بمراسم الاحتفاء الملكية.
 - ترسيخ المحسوبة وغياب المصادقية والتشجيع على سينما وهمية.
- لا يختلف عاقلان في أنّ الفيلم الوثائقي، وبالرغم من أهميته في توثيق الواقع وطرح القضايا وتمرير المواقف، شهد تهميشاً حقيقياً ولّفه النسيان لولا جهود بعض السينمائيين الذين آمنوا بأهميته ودوره في إبراز ما لا يمكن لنوعية الأفلام الأخرى من التطرّق إليه. وبالرغم من القيود المذلّة فقد شهدت الساحة الثقافية في تونس الثورة حركة فكرية وإبداعية متجددة.

٢ - التجربة الوثائقية الجديدة وجماليات التعبير الثوري

بالأمس هبّت رياح الحراك الاجتماعي لتؤمّن على تاريخانية جديدة تقطع مع ديكتاتورية الماضي البائس وتؤرّخ للحظة تاريخية في تونس الجديدة. وكننتاج للوعي الشعبي والتحرّر

من برائن "الإستعمار المحلّي" انعكست سمات الحرّية على جميع المجالات ومن ضمنها الصورة السمعية البصرية التي كان دور ريادي في طرد الديكتاتور وكشف أيتامه، ليثبت الإنفجار الإبداعي على أننا نعيش عصر الصورة بامتياز.

أ- فيديو هوات الهواة : شعبية الإبداع وثقافة المقاومة

لعبت فيديو هوات الهواة دورا طلائعياً في تفعيل الحراك الإجتماعي وتحفيز الشعب على المقاومة والاستبسال ضدّ أكاذيب السلطة وخطاباتها المموّهة بالاعتماد على الهواتف المحمولة وآلات التصوير الرقمي. التكيّف مع التكنولوجيا الحديثة انطلق قبل سنوات من الثورة من طرف صحافيين ومواطنين وثقوا للتهميش وللمنسي في أعماق تونس من خلال مقاطع فيديو عادة ما كانت المواقع الالكترونية التي تنشرها تتعرّض للمقصّ الرقابي "عمّار ٤٠٤" بالإضافة إلى مساءلة مصوّري هذه الفيديو هوات في قبو الداخلية. صوّر المواطن ما استطاع لكشف قضايا في غالبها حسّاسة تكشف إن كُتب لها الترويج عبر الطرق الموازية عن صورة أخرى لتونس الخضراء وتبيّن أنّ الصورة الوهميّة ما هي إلا صورة زائفة عن مآثر الإنجازات، بالإضافة إلى صور بعض الصحافيين القلائل الذين كانت لهم الجرأة في كشف الحقائق وتوثيق الاجتماعي والسياسي يمكن أن نذكر على سبيل المثال: سفيان الشورابي ولينا بن مهني وغيرهم من الذين تحدّوا بطش السلطة. وقد ساهمت هذه الفئة من الصحافيين ومن المواطنين الذين تعرّضوا للقهر إلى تحضير وتأجيح أولى جمرات ثورة ١٤ جانفي من خلال تسريبهم لفيديو هوات من أحداث سيدي بوزيد ومنطقة الحوض المنجمي وبن قردان مع بداية فقدان شرطة الأنترنت لمضاداتها، ليتمخّذ التوثيق في ما بعد النزعة الشعبوية ويساهم هذا الزخم من الفيديو هوات من إسقاط نظام إمبراطورية المخلوع.

وقّعت الثورات العربية على حرّية المواطن/ المبدع وجعلت أحداثها ملهمة لإنسانية الإنسان وإبداعيته. اليوم، لم يعد التوثيق مجرد نظرة عابرة لقضايا سطحية لا تمسّ من هموم الفرد والمجتمع أو تقتصر على الوثائقيات التعليمية والعلمية والتسيحية وغيرها، لم يعد الوثائقي صناعة لتاريخ البلدان العربية وتزييفا له بل بدأ يكشف عن إعادة كتابة عبر إبداعية المواطن وردّ الاعتبار عبر اشتغاله على هموم وقضايا أساسية خدمة لرسالته الأساسية.

لقد تعددت صيغ التوثيق السمعي البصري مسايرة للتطور التكنولوجي وكسر الفرد لحواجز الخوف مما جعل المواطن العربي مساهما في ثوراته ومراسلا إعلاميا ومحركا لرياح الثورات عبر تصويره للأحداث على عين المكان وتصدير فيديوهات الهلالية إلى القنوات الإخبارية والمواقع الاجتماعية والشبكة العنكبوتية.

"في أحد الشوارع المتفرعة من شارع الحبيب بورقيبة صورة ترتعش تُقتطف من إحدى النوافذ، من الأعلى صور لعناصر من الأمن تجري متخفية بسيارة مصفحة تطلق بين الفينة والأخرى عبوات غازية لتفريق المتظاهرين وترمي الحجارة أحيانا وتتصدى لهجومات متفرقة من طرف شباب أعزل... يرتعش الهاتف المحمول ليحجب لثوانٍ الصورة، نسمع صوت إطلاق عيار ناري والتمتمات الصامتة للفتاة التي بصدد التصوير وصوت أمها يوبخها ويدفعها لإغلاق النافذة خوفا من اكتشاف أمرها من قبل البوليس الذي لا يرحم... غير أنها تعيد تأطير الصورة وسط غازات القنابل المسيلة للدموع التي تطو بكثافة لتتسرب من النافذة، تُحجب الرؤية تدريجيا ويبقى صدى الصورة وظلال تقبض على أحد المواطنين وتنهال عليه بالهراوات من كل جانب قبل أن يخفت صوته فجأة... تواصل الظلال الركض بحثا عن شهيد آخر وينقطع التصوير فجأة" (٣).

هذا مثال من بين آلاف الفيديوهات التي تمت مشاهدتها على الأنترنت، وهذا النقل الأمين للواقع يغتني في الكثير من الأحيان بالمتخيل الفردي الذي يكمل ما حُجب من الصورة ليمتزج الواقع بالمتخيل. وعبر هذا التوثيق الشعبي أصبح الفرد مساهما فعّالا في الإبداع من خلال التقاط ما تيسر من الأحداث الاجتماعية (الاحتجاجات، الظروف الحياتية المزرية...) والسياسية ونضاله على الأرض من أجل استرداد حرّيته المسلوبة وغيرها... معتمدا على ذائقته الجمالية في التأطير وزوايا التصوير والتوليف... ولقد كان لهذه الفيديوهات عظيم الأثر في نقل الحقائق وتأجيج مشاعر الشعب والحثّ على المقاومة باعتبار أنّ المواطن البسيط لم يكن له من سبيل لمقاومة الاستبداد إلا عبر التجمهر والاحتجاج والتصوير لفضح الممارسات ولنقل الصور للديكتاتور نفسه والذي كان يتابعها في جحره.

إنّ هذه الفيديوهات القادمة من كافة أرجاء البلاد كانت في مجملها تحمل إبداعية وجمالية خاصة حاملة للطابع الواقعي الحيّ الذي لطالما افتقدناه من خلال صور الماضي المدجّنة.

وهذا الواقع المصوّر عشوائيا أحيانا وعبر ذائقة جمالية خاصة أحيانا أخرى هو قيمة فنية جديدة لها خصوصياتها واستيطيقية خاصة. لقد حملت هذه الفيديوهات رسالة شعبية موجّهة أساسا وبشكل مباشر للجماهير لتنتفض وتنقل عدوى الثورة من الجنوب إلى الشمال وكانت بمثابة نداء الفرصة التاريخية للانتفاض على الظلم والبؤس وكسر حاجز الخوف في دولة تعتبر إحدى أعتى الأنظمة البوليسية في العالم.

ساهمت ولا تزال هذه الصور الوثائقية الهاوية في متابعة مسار الثورة وذلك باستغلال هذه الفيديوهات التوثيقية في المجال الإعلامي والسياسي للاستدلال والمحاسبة وإثارة القضايا العالقة غير أنّ إشكالية جديدة وُلدت في تونس ما بعد الثورة مثلما تؤكّده الأستاذة وحيدة بن حمادو التي تعتبر أنّ **"الفيديوهات اليوم فقدت طابعها العفوي في الكثير من الأحيان لتخضع لتوجيه حسب المصالح الضيقة للأحزاب"**.

تبقى هذه الفيديوهات التوثيقية الهاوية وثيقة تاريخية مهمّة في ظلّ التعتيم والتغطية البنفسجية للثورة في واقع إعلامي مزري أيام ثورة الكرامة، غير أنّها لم تكن كافية لتغطية كلّ الأحداث باعتبار أنّ الذي قام به النظام السابق من ترويع وقمع أشنع مما نُقل في هذه الفيديوهات التي سجّلت لحظات تاريخية من تاريخ عربي جديد، وساهمت تجربة التوثيق الهاوي في تونس في نقل التجربة إلى بلدان الربيع العربي التي اعتمدت بدورها نفس المنهجية الشعبية. في المقابل فإنّ السينما الوثائقية استفادت بأشكال متعددة من هذه التجارب الهاوية حيث اعتمد الأسلوب الإبداعي لإعادة تصوير الوقائع وإدماجها في وثائقيات ما بعد الثورة على نفس تمشّي هذه الفيديوهات في غالب الأحيان وحتى الاقتباس منها.

ب- السينما الوثائقية ورهانات الجمالية الجديدة

لم تنشط السينما التوثيقية أثناء أحداث الثورات بل إنّ أغلبها وأكبرها في ما بعد لاعتبارات إنتاجية بالأساس وأمنيّة في أحيان أخرى، وبالتالي فإنّ تلك اللحظات التاريخية لم تكن موثّقة سينمائيا بتقشير من المخرج التونسي الذي لم يستوعب بدوره ما يجري في تلك اللحظات التاريخية الضائعة إلى الأبد. إلّا أنّه إثر ذلك تقاطرت الأفلام الوثائقية ويمكن أن نذكر فيلم "لا خوف بعد اليوم" للمخرج التونسي مراد بالشيخ الذي حاول أن يرصد وقائع الثورة التونسية غير أنه اعتمد في أغلب الأحيان على التخييل ولم يعتمد على بكثرة على الوقائع

الحية، غير أنه يبقى محاولة جادة لقراءة الأحداث ووثيقة فنية كانت حافزا لإنتاجات وثنائية لاحقة نذكر منها وثنائي "فلاقة ٢٠١١" للشباب رفيق العمراني و"كلمة حمراء" لإلياس بكار و"تونس تنتخب" لهشام بن عمار، في انتظار مجموعة أخرى من الوثائقيات التي هي بصدد الإعداد.

لقد فتحت الثورات العربية تاريخا سينمائيا جديدا سيجعل السينما التونسية والعربية أمام فرصة لاستدراك تيهها السابق باعتبار أنّ المجال أصبح مفتوحا أمام المبدعين لرسم سينما وثنائية جديدة بجماليات متفردة تغذيها نسمات حرية التعبير لا سيما في البلدان التي تحررت من قيود الاستبداد وتحمل مميزات خاصة تعتمد على الطابع الواقعي والشعبي. إننا اليوم أما سينما جديدة تملك جانبا كبيرا من حرية التعبير المفقودة والتي خلناها حلما ميتافيزيقيا، لكن هذه السينما الوثائقية البديلة هي رهينة شروط عدة يمكن تصنيفها كما يلي:

- الالتزام:

نقصد بالالتزام في هذا الإطار، كون المبدع يجب أن يكون حاملا لقضايا تعبّر عن مشاغل الفرد بعيدا عن النخبوية، وأن تحمل المواضيع قضايا جدية وأن يكون الوثائقي حاملا لتساؤلات نقدية وموقف إبداعي واضح.

- التجديد:

وذلك بالابتعاد عن الكلاسيكية الفكرية المتوخاة طيلة عقود من التعقيم والتقيّد بروى تنسينا إخفاقات الماضي وشراء ذمم المبدعين والتفكير في جمع الأموال بقضايا زائفة أو باللاتجار بالأم المهمّشين أو بصنع سينما وثنائية ديبلوماسية أو تسيحية. وبالتالي فإنّ المبدع مطالب أكثر من أيّ وقت مضى بصدق الصورة بعيدا عن تجميل القبح وذلك بالاعتماد على عناصر الواقعية والرميز والتخييل قصد تكوين نسيج إبداعي صادق وخادم للثقافة من خلال الحراك الفكري وخلق تيارات تثور على التقليدانية في التفكير في القضايا والظواهر حتى تكون السينما الوثائقية مساهمة لأنموذج العهد الثوري.

- اللغة السينمائية المحيئة:

اللغة السينمائية المحيئة هي محاولة خلق جمالية جديدة تلائم هذه الوثائقيات الثورية عبر الاعتماد على مفاهيم جمالية خاصة تتماشى مع هويتنا الثقافية المحلية بعد أن سئنا

الاستنساخ التقني لتفكير الغرب والمواضيع المقلّدة تقريبا بحذافيرها. فالحراك الاجتماعي لا بدّ أن يستغلّه المبدع الحقيقي لخلق حراك جمالي.

إننا اليوم أمام فرصة تاريخية لتحقيق نهضة سينمائية حاملة لرؤية محيئة وأبعادا جديدة، حيث ستبقى الثورة حدثا تاريخيا شاهدا على عمق درجة الوعي التونسي من ناحية وعلى الدور الفاعل للشباب في تحديد خارطة المستقبل. فالأحداث التاريخية ستكون دون شك ملهمة للعديد من المخرجين من زوايا نظر متعددة عبر استثمار أحداث الثورة أو من خلال تفجير المكبوتات الفكرية وتجاوز مكابح الفكر الحر.

ورثنا البؤس والفقر، غير أنّ استرجاع الكرامة والحرية أهمّ بكثير، وبالتالي فإنّ بناء المنطلقات الجديدة هو توجه محتوم نحو سينما بديلة تقطع مع الإكراهات والعوائق السابقة لتكسر للسينمائي التونسي القيود والأغلال الفكرية وتستعيد ثقة المتلقي وتستجيب لطموحات المشروع الفكري والجمالي. إنّ رياح الثورة العربية ستساهم في إنقاذ سينمانا من أحزان الماضي من خلال تأصيل المفهوم الحقيقي للفعل الجاد بعد فترة من المخاض العسير، ولا تتحقق انتفاضة الصورة الوثائقية إلا بانتفاضة مثقفينا من خلال محاولة إغناء المشروع والتشبث بالقيم والأخلاقيات وإرساء ثوابت تقوم عليها سينمانا مثل الحرية والقطع مع الرقابة وسياسة الإقصاء والتهميش والحذر من إعادة صور الماضي البائس. كما أنّ هذه الانتفاضة السينمائية المتوقعة ستفرز وجوها سينمائية مهمشة ومغيّبة، وبالتالي فإنّ الالتفاف لخلق سينما جديدة تعتمد على ممارسة ثقافية حرة بات ضرورة حتمية.

إنّ رياح الثورة العربية تنتقل من هنا وهناك حاملة لنسمات التجديد السينمائي في انتظار أن تتحوّل إلى عواصف تخلق انفجارا إبداعيا يستطيع أن يقارع وثائقيات الغرب. لقد تمكّن صانعو الوثائقي في تونس ومصر من إدارة الرقاب والحضور البارز في المهرجانات العالمية، وبالتالي فإننا اليوم أمام تحديّ استغلال الثورات ثقافيا بعد أن كاد يلفنا النسيان في هذا المجال. لقد أبهرت صورنا الغرب موازاة مع إبهار الثورات له، وهو ما جعل مبدعي الغرب يهبّون بدورهم لأراضي الثورة للتصوير والاستفادة بعد اتساع جغرافية الإحساس.

إنّ الوثائقي اليوم هو ممارسة إبداعية فتحت آفاقا ورهانات جمالية جديدة تجعلنا أمام مسارات استثمارية لهذه القفزة الحضارية، فالمبدع اليوم تتوفر لديه إمكانية إنتاج صور لم تكن متوفرة

في الثورات السابقة عبر التاريخ، وبالتالي فإنّ التوثيق اليوم بالفيديوهات الهاوية هو ثقافة مقاومة، والسينما الوثائقية العربية يجب أن تكون سينما التزام حاملة لجمالية واقعية لطالما كانت مفقودة وذلك عبر لغة سينمائية وبنية قريبة من المشاهد، ورياح الثورات العربية هي اتساع لجغرافية الإحساس ورسم لقارة إنسانية... لقد أصبحت وقائع القهر الثقافي مجرد تاريخ بعد وعي المواطن العربي ونضجه وإدراك سلطات القمع لذلك، اضمحلت ظلال التضليل الإيديولوجي وتؤكد اليوم عبر هذه الصور الوثائقية بأشكالها المتعددة إعادة كتابة التاريخ، انتهى تاريخ الأفراد وبدأ تاريخ الشعوب. هكذا يصبح الوثائقي مدونة صور وكتابة غير مقتصرة على نقل الواقع بل أداة تسمح بتضخيم الذاكرة وإعادة بناء الفكر...

Omar khlifi, Le cinéma Tunisien repères historiques 'tiré de Omar Khlifi, l'histoire du cinéma Tunisien) L'Afrique Littéraire et artistique N°20, société Africaine d'édition, 1972, p145 (١)

(٢) الطاهر شريعة: ولد بمدينة صيادة بولاية صفاقس يوم ٥ يناير ١٩٢٧ وتوفي يوم ٤ نوفمبر ٢٠١٠، ساهم في تكوين الجامعة التونسية לנוادي السينما ويعتبر مؤسس أيام قرطاج السينمائية

(٣) وصف شخصي لأحد الفيديوهات الهواة المتداول على شبكة الفايبروك