African Journal of Advanced Studies in Humanities and Social Sciences (AJASHSS)
المجلة الإفريقية للدراسات المتقدمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية
Online-ISSN: 2957-5907
Volume 4, Issue 4, 2025
Page No: 1273-1285
Website: https://aaasjournals.com/index.php/ajashss/index
Arab Impact factor 2024: 0.81 **SJIFactor 2024: 6.856** **ISI 2025: 1.191**

Author Cinema in Tunisia: Between the Maze of Ideology and the Concept of Identity

Dr. Tarek Al-Mahmoudi *
Assistant Professor of Audiovisual and Cinema Techniques, Higher Institute of Arts and Crafts, University of Kairouan, Tunisia

سينما المؤلّف في تونس: بين متاهة الإيديولوجيا وفكرة الهويّة

د. طارق المحمودي *
أستاذ مساعد في تقنيات السّمعي البصري والسّينما، المعهد العالي للفنون والحرف بالقيروان، جامعة القيروان، تونس

*Corresponding author: tarekayari2000@yahoo.fr

Received: September 25, 2025	Accepted: December 06, 2025	Published: December 17, 2025

Abstract:
Author cinema in Tunisia reflects a profound mirror of the historical, social, and political transformations the country has experienced since independence. It has provided a wide space for free expression and the search for a cinematic identity that transcends mere entertainment to become a tool for thought and critique. In its early stages, this cinema aligned with the major national projects promoted by the political system at the time, turning into a means of reinforcing modern Tunisian identity. However, this orientation soon collided with a more complex reality, as some filmmakers began to use cinematic imagery to question official ideological directions and expose social contradictions that remained absent from public discourse. “The emotionality of art emerges from its ideological orientation” (Bousbilov, 1991, p.316). During that historical phase, directors sought to present cinematic models that combined political awareness with aesthetic innovation, portraying issues of individual and collective identity away from official narratives, relying on troubled characters and scenarios that reflected the fragility of Tunisian reality.
With the tightening of censorship, cinematic discourse became more symbolic, as filmmakers faced a complex equation that required them to balance delivering critical messages with maintaining the possibility of screening their films. Yet, this situation did not prevent some directors from taking bolder stances, using cinema as a tool to resist political and social repression amid restrictions on public space and the absence of free platforms for expression.
Following the 2011 Revolution, this cinema witnessed major transformations, with new names emerging who managed to break traditional constraints and address more sensitive topics such as issues of the body, religion, and power. The focus was no longer solely on direct political issues but extended to deeper concerns with the psychological and social dimensions of individuals within this changing reality.

Keywords: Author Cinema, Ideology, Identity, Tunisian Cinema, 2011 Revolution.

الملخص
ترسم سينما المؤلّف في تونس انعكاسا عميقا للتّحوّلات التّاريخيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة الّتي شهدتها البلاد منذ الاستقلال، حيث شكّلت مجالا رحبا للتّعبير الحرّ والبحث عن هويّة سينمائيّة تتجاوز مجرّد التّرفيه لتصبح أداة للتّفكير والنّقد. ففي بداياتها، انصاعت هذه السّينما إلى المشاريع الوطنيّة الكبرى الّتي أرادها النّظام السّياسي آنذاك، لتتحوّل إلى وسيلة لتعزيز الهويّة التّونسيّة الحديثة. غير أن هذا التوجه سرعان ما اصطدم بواقع أكثر تعقيدا، حيث بدأ بعض السّينمائيّين في استثمار الصّورة السّينمائيّة لمساءلة التوجّهات الإيديولوجيّة الرّسميّة وكشف التّناقضات الاجتماعيّة التي ظلّت مُغيّبة عن الخطاب العام، "فانفعاليّة الفنّ تنبثق من توجّهه الأيديولوجي". (بوسبيلوف، 1991، ص316) لقد سعى مخرجو هذه السّينما في تلك المرحلة من التّاريخ إلى تقديم نماذج سينمائيّة تمزج مضامينها بين الوعي السياسي والتّجديد الجمالي، ولقد تمثّل ذلك من خلال تصوير

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

قضايا الهويّة الفرديّة والجماعيّة بعيدا عن الخطاب الرّسمي، اعتمادا على شخصيّات مأزومة وسيناريوهات تعكس هشاشة الواقع التّونسي.
ومع اشتداد القبضة الرّقابيّة، أصبح الخطاب السّينمائي أكثر ترميزا، حيث وجد المخرجون أنفسهم أمام معادلة معقّدة تفرض عليهم التّوفيق بين إيصال رسائلهم النّقديّة والحفاظ على إمكانيّة عرض أفلامهم. لكنّ هذا الوضع لم يمنع بعض المخرجين من اتّخاذ مواقف أكثر جرأة، مستخدمين السّينما كأداة لمقاومة القمع السّياسي والاجتماعي، في ظلّ تضييق المجال العام وغياب المنابر الحرّة للتّعبير.
ومع قيام ثورة 2011، شهدت هذه السّينما تحوّلات كبرى، حيث برزت أسماء جديدة استطاعت كسر القيود التقليدية وطرح مواضيع أكثر حساسيّة، مثل قضايا الجسد، الدّين والسّلطة. فلم يعد التّركيز فقط على القضايا السّياسيّة المباشرة، بل أصبح هناك اهتمام أعمق بالأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة للأفراد داخل هذا الواقع المتغيّر.

الكلمات المفتاحية: سينما المؤلّف، الإيديولوجيا، الهويّة، السّينما التّونسيّة، ثورة 2011.

المقدّمة:

تُعدّ سينما المؤلّف في تونس من أبرز تجليّات التّعبير الثّقافي والفنّي الّتي رافقت مسار تحوّلات المجتمع التّونسي منذ الاستقلال، إذ لم تكتفِ بمهمّة التّرفيه أو التّوثيق، بل انخرطت بعمق في مساءلة الواقع وإعادة تشكيل معناه من منظور نقدي وجمالي في آن واحد. "فجميع الموضوعات، حتى تلك الّتي تبعث على النّفور، يصبح من الممكن تأمّلها بشيء من حبّ الاطّلاع ومعالجتها معالجة فنيّة، حينما تبرزها ظروف الحياة أمامنا. فإثارة هذه الوظائف الجماليّة تخفّف من حدّة العنف في استجاباتنا العاطفيّة" (سانتيانا 2010، ص 297). فهي تعبيرة سينمائيّة ترتكز على رؤية ذاتيّة للمخرج، تجعل من العمل الفنّي مرآة للتّجربة الفرديّة والجماعيّة، فتتحوّل تعبيراته إلى أداة للتّفكير والمقاومة والتّخييل.
تميّز هذا التيّار السّينمائي بالتوتّر المستمرّ بين ضرورات الإبداع الفردي وضغوط السّياق السّياسي والاجتماعي. فلقد توزّعت هذه السّينما بين فترات من الالتزام الصّريح بالقضايا الكبرى، ومحاولات جماليّة للتّرميز والانفلات من الخطابات الرسميّة، وصولا إلى ما بعد ثورة 2011، حيث بدأت تتبلور حساسيّات جديدة تستكشف أعماق الهويّة والذّات والمعنى.

الإشكاليّة:

إلى أيّ مدى استطاعت سينما المؤلّف في تونس بناء رؤية فنيّة تعبّر عن الذات الفرديّة للمخرج، دون السّقوط في متاهات الإيديولوجيا، أو الانغلاق ضمن قوالب جاهزة لفكرة الهويّة؟ وهل شكّلت هذه السّينما فعل مقاومة إبداعي في سياق اجتماعي وسياسي متحوّل، أم أنّها أعادت إنتاج خطاب سينمائي نمطي تحت غطاء البحث عن الأصالة والتّجديد؟

الجهاز المفاهيمي:

سينما المؤلّف:

ظهرت سينما المؤلّف في إطار موجة السّينما الجديدة في فرنسا منذ بدايات الخمسينات، حيث تمثّل هذه الظّاهرة تحوّلا جذرياً في فهم وتقديم الفنون السّمعيّة البصريّة. تعتمد سينما المؤلّف أساسا على رؤية ذاتيّة للمخرج، الّذي يصبح المحور الرّئيسي في تشكيل العمل الفنّي، مما يمنحه القدرة على التحكّم في السّيناريو من النّاحية الفنيّة والجماليّة. هذه الرّؤية الشّخصيّة لا تعكس فقط تجارب المخرج الذاتيّة، بل تتجاوز ذلك لتطرح أسئلة وجوديّة وفكريّة عميقة، مما يجعل الأفلام أكثر تعقيدا وثراء.
تتميّز سينما المؤلّف بذوق رفيع وإحساس وجداني يفصلها عن الأنماط السّينمائيّة الأخرى، حيث تخرج عن السّرد القصصي التّقليدي لتخلق مفاهيم جديدة للفرجة. تعتمد هذه السّينما على التّخييل والإيحاء، ممّا يسمح للجمهور بتجربة تفاعليّة تتطلب منهم التّفكير النّقدي والتفاعل مع محتوى الفيلم بشكل أعمق. إذ لا تقتصر السّينما هنا على تقديم قصّة مسلّية، بل تسعى إلى إثارة مشاعر وتأمّلات تتعلّق بالوجود والهويّة والمجتمع.
نتيجة لذلك، تجد سينما المؤلّف جمهورها في فئة خاصة من المثقفين والنقاد الذين يسعون إلى استكشاف الأبعاد الجمالية والفلسفية للأعمال السينمائية. هذا التوجه يجعل منها سينما نخبويّة بامتياز، حيث تتجاوز المعايير التجارية السطحية لتطرح تساؤلات حول القيم الثقافية والإنسانية. إذ "يجب أن تُعتبر الأفلام كأعمال

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

أدبية، حيث يتطلب الأمر من المشاهد أن يتفاعل مع النّصوص البصريّة بعمق، مثلما يتفاعل مع النّصوص المكتوبة".(سونتاغ، 1966، ص 106) إنّ هذه السّينما تعكس تلاقحا بين الفنون والعلوم الاجتماعيّة، وتؤكّد على دور السّينما كوسيلة للتّفكير النقدي والتعبير عن الذات، مما يجعلها تجربة لا تقتصر على المتعة البصريّة فحسب، بل تمتدّ لتصبح رحلة استكشاف داخل النّفس البشريّة وفي المجتمع.
بهذا، تسهم سينما المؤلّف في إعادة تشكيل الفهم العام للسّينما كفن، وتدعو المشاهدين إلى الانغماس في عوالم جديدة من الأفكار والمشاعر، ممّا يعزّز من مكانتها كأحد أبرز الاتّجاهات السّينمائيّة الّتي تركت أثراً عميقاً في تاريخ الفنّ السّابع. فـ"سينما المؤلّف ليست مجرد أفلام، بل هي أفكار تتجسد في صور، تدعونا للتّفكير والاستفسار". (ستروس، 1982، ص 43)

الإيديولوجيا:

يعود منشأ كلمة إيديولوجيا إلى الفيلسوف الفرنسيّ "ديستوت دو تراسي" (1745- 1836)، حيث ينطلق في تعريفه إلى الأصل اللّاتيني للكلمة، idea وتعني الفكرة و logos ويراد بها العلم. فيكون بذلك المدلول الحرفيّ لكلمة إيديولوجيا هو "علم الأفكار"، وهو ما يجعل جوهر معناها مقترنا بكلّ ما هو علمي وتجريبي وبحثي، فلا يمتّ بصلة لأي شكل من أشكال الأطروحات الغيبيّة والتّصوّرات الخياليّة المتأتّية من تأمّلات نفسيّة. "إنّ كلمة أيديولوجيا تستبعد كلّ ما هو شكليّ ومجهول، ولا تستدعي في الذّهن أيّ فكرة خاطئة وغامض (عيلان، 2008، ص15). تلوّن المصطلح عبر التّاريخ بعديد المعاني، ممّا جعله يتّسم بالكثير من الغموض وعدم الإستقرار، فشهد العديد من التّحويرات والتّطوير. وقد أكّد ذلك المؤرّخ المغربيّ "عبد الله العروي" بقوله: "إنّ كلمة أيديولوجيا دخيلة على جميع اللّغات الحيّة، تعني لغويّا في أصلها الفرنسيّ "علم الأفكار"، لكنّها لم تحتفظ بالمعنى اللّغويّ، إذ استعارها الألمان وضمّنوها معنى آخر، ثمّ رجعت إلى الفرنسيّة فأصبحت دخيلة حتّى في لغتها الأصليّة". (العروي، 1993، ص 9)
كما قدّم "كارل ماركس" مصطلح إيديولوجيا بكونه المنظومة الفكريّة الّتي تمكّن المجموعة من فهم عالمهم، ليقرّ بأنّ الفكر والإيديولوجيا يقومان على ظروف معيشة الفرد والطّبقة الاجتماعيّة الّتي ينتمي إليها. وبما أنّ الطّبقة الحاكمة تتحكّم بالإنتاج الفكريّ والماديّ، فإنّ هذا المصطلح مبنيّ على جملة من الأفكار الّتي تخدم مصالح هذه الطّبقة، والّتي بدون أدنى شكّ تُناقض أحلام الطّبقة المحكومة وطموحاتها.
وفي المقابل، يرى "كارل مانهيام"، عالم الإجتماع والفيلسوف المجريّ الأصل، أنّ التّعريف الماركسيّ لمصطلح إيديولوجيا هو تصوّر جزئيّ لا يشمل كلّ جوانب معاني هذا المصطلح. إذ يعرّف الإيديولوجيا قائلا: "لفظة الأيديولوجيا ترتبط في أذهان معظم النّاس بالماركسيّة وتتحدّد ردود فعلهم تجاهها بهذا الارتباط. لذلك من الضّروريّ أن نقرّر أوّلا أنّه رغم أنّ الماركسيّة ساهمت بالكثير في العرض الأصلي للمشكلة، فإنّ الكلمة ومعانيها أبعد غورا في التّاريخ من الماركسيّة". (مانهيام، 1980، 129) إذً، يرى "مانهيام" أنّ التّصوّر الشّامل لمفهوم إيديولوجيا ينطلق من تحليل جملة المعتقدات والأفكار الّتي تتبنّاها جماعة ما في عصر ما، بهدف الكشف عن العلامات المحيطة بالبنية العقليّة والذّهنيّة لتلك المجموعة وذلك العصر. ويذهب المفكّر السّياسيّ الإيطاليّ "أنطونيو غرامشي" في تعريفه وتفكيكه لمصطلح إيديولوجيا، إلى كونه عاملا مهمّا في تأسيس الحسّ المشترك لدى المجموعة، بل وضرورة مؤكّدة لتنظيم الجماهير وتوجيهها. وبذلك يرفض مسار تأثير الإيديولوجيا الواحد المتوجّه من الأعلى إلى الأسفل، فالطّبقة الكادحة يمكنها أن تخلق الإيديولوجيا الخاصة بها المعارضة للإيديولوجيا المهيمنة، وذلك عبر بعث مؤسّستها الثّقافيّة الخاصة بها وإنتاج مثقّفيها "العضويين"، معتبرا أنّ الهيمنة آليّة إستراتيجيّة لأي مشروع يبحث عن تغيير صلب النّظام الهيكليّ للدّولة (السّياسيّ والإقتصاديّ والاجتماعيّ).
وفي الثّقافة العربيّة المعاصرة، تناول عديد المفكّرين العرب أمثال "نديم بيطار" و"ياسين الحافظ" و"إلياس مرقص" و"عبد الله العروي"، مصطلح إيديولوجيا بشيء من الحذر. فقد حاولوا في بادئ الأمر البحث عن مرادف لغوي له، إلى أن اكتفوا بعد محاولات عديدة بترجمة الإسم ذاته، أي إيديولوجيا. استقى هؤلاء المفكّرون في معالجاتهم لهذا المصطلح ممّا قدّمه الفكر الغربيّ من طروحات أنتجت جملة من التّعاريف المتضاربة، فقدمت رؤاهم للإيديولوجيا العربيّة توصيفا يقوم على الوعي بالذّات وبذات الآخر. ويشير إلى ذلك أحد أبرز المفكّرين العرب الّذين تناولوا هذا المفهوم بالبحث، "عبد الله العروي"، وذلك بقوله: "إنّ هذه

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

الدّراسة أظهرت من جهة أنّ الإيديولوجيا العربيّة كلام منسق متجانس يرشد إلى عمل إجتماعيّ، ومن جهة ثانية أنّها (أي الإيديولوجيا العربيّة) تستعيد مسار الفكر الغربيّ وهي، لهذا السّبب، متعالية عن المجتمع الّذي تعبّر عنه". (العروي، 2012، ص 158)

يحيلنا ما سلف ذكره إلى أنّ تركيبة مفهوم إيديولوجيا غير ثابة وصلبة، ويصعب تحديد مفرداتها وحصرها، فهو مفهوم يشمل نواحي إجتماعيّة وسياسيّة وفلسفيّة بما يقضي إستخداماته، ويتطوّر بتطوّر مجالات الفكر والمعرفة وما تخلقه من تداخل فيما بينها، ممّا جعله يبتعد عن التّعريف الّذي حدّده "دو تراستي". فالإيديولوجيا هي نتاج ثقافيّ لمجموعة إنسانيّة على وعي بواقعها وبظروف البيئة الّتي تحويها، ووسيلة تتيح لها رسم معالم حاضرها وملامح مستقبلها. فـ"لا تستطيع جماعة أن تنطلق في مشروعات تطويريّة وتحريريّة ما لم تكن قد بنت تصوّرا عن حاجاتها وعن الوسائل الكفيلة بتحقيق ما يلي هذه الحاجات والتّصوّرات، أي ما لم تكن قد أنشأت أيديولوجيا تسترشد بها لتحقيق مأربها" (بدران، 2008، ص 37)، فهي تتلوّن بما يستجيب لواقع الزّمان والمكان.

الهويّة:

شهد مفهوم الهويّة تطورا ملحوظا خلال القرنين الثّامن والتّاسع عشر في أوروبا، لا سيّما في المجالات اللّغويّة والفكريّة. وتجلى هذا التطور في الميادين السوسيوثقافيّة والسياسيّة في مختلف دول العالم، خاصة لدى الشّعوب الّتي تعرضت للاستعمار. يرتبط هذا المفهوم، بشكل ضمني، بمقاومة الاستعمار ويدعم حق تقرير المصير لكلّ إنسان. وقد أثار تعريف الهويّة العديد من الإشكاليّات الّتي جذبت اهتمام الباحثين والمفكّرين، وأصبح موضوعا مركزيّا في النّقاشات الأكاديميّة، خصوصا في مجالات العلوم الاجتماعيّة وتخصّصاتها المختلفة. وهذا ما أدى إلى صعوبة تقديم تعريف دقيق ومحدد لهذا المفهوم. ولقد كان في ما قدّمه الكاتب أمين معلوف في وصفه لهذا المصطلح خير برهان على ذلك، حيث يقول: "لقد علّمتني حياة الكتابة أن أرتاب من الكلمات، فأكثرها شفافيّة غالبا ما يكون أكثرها خيانة، وإحدى هذه الكلمات المظلّلة هي كلمة "هويّة" تحديدا".(معلوف، 2004، ص17)

ففي المعجم الفلسفي، عُرّفت "الهويّة" كونها "مصطلحا ليس عربيّا في أصله، وإنّما اضطرّ إليها بعض المترجمين فاشتقّ هذا الاسم من حرف الرّباط، أعني الّذي يدلّ على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو حرف (هو)".(صليبا، 1994، ص530) وفي لسان العرب، جاء تعريف الهويّة بفتح الهاء "البئر بعيدة المهوان، والهوّة هي البئر أو الحفرة البعيدة القعر".(ابن منظور، 2004، ص2004) إنّ كلمة "الهويّة" بضمّ الهاء لا تمتّ بصلة إلى جوهر اللّغة العربيّة، فهي كلمة جديدة ودخيلة على هذه اللّغة. فـ"الفلاسفة القدامى استعملوا لفظة "هُويّة" المتحوّلة من الضّمير المفرد المذكّر الغائب "هو"، بوصفه مقابلا للفظة (اسنين) في اليونانيّة و(هسسن) في الفارسيّة، للدّلالة على وجوه المعنى الّذي أقرّه أرسطو لمفهوم الوجود، وأن لفظة "هويّة" مستعملة في ترجمة "ما بعد الطّبيعة"، الّتي فسّرها ابن رشد للدّلالة على معنى "الوجود" في اليونانيّة"(المسكيني، 2001، ص6). ويعرّف الجرجاني الهويّة كونها "الأمر المتعلّق من امتيازه عن الأغيار، والامتياز هذا بمعنى الخصوصيّة والاختلاف لا يعني التّفاضل، وعلى هذا فانتفاء خصوصيّة الشّيء هو انتفاء لوجوده ونفيه".(الجرجاني، 1999، ص1380)

أمّا من النّاحية الاصطلاحيّة، فإنّ مفهوم "الهُويّة" يعاني، مثل العديد من المفاهيم في العلوم الإنسانيّة بشكل عام، وفي المجالات السياسيّة والاجتماعيّة بشكل خاص، من إشكاليّات وصعوبات في التّعريف وتحديد المعاني. تعود هذه الصّعوبات إلى عدّة عوامل، أهمّها الزّمان والمكان، وتنوّع الخلفيّات الفكريّة، واختلاف مجالات البحث والدّراسة. ولهذا يُعتبر مفهوم "الهُوية" من أكثر المفاهيم غموضا، فهو "متعدّد الأوجه، تعريفه صعب، ويراوغ العديد من طرق القياس العاديّة".(هنتنغتون، 2005، ص37)

وفي نفس السّياق، يعرّف دوريس (Dorais) الهويّة كونها "عمليّة ديناميكيّة، بفضلها تتشارك مجموعة من الأفراد في كثير من الصفات لفهم العالم، ويؤثّرون في محيطهم وينشرون أنماط تصرّفهم إزاء أفراد آخرين في مجموعات أخرى، ويفكرون بصفة مختلفة، ويتصرّفون بصفة مختلفة عن صفاتهم".(Dorais, 2004, P58)

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

إذا، يمكن القول إنّ الهُويّة هي فعل بشري اجتماعي يتناول في جوهره طبيعة علاقات الأفراد داخل الجماعات ومكوّناتها، مثل الانتماء والوجود، والّتي تحدّدها عوامل متعدّدة، كالعوامل اللّغويّة والسّلوكيّة والثقافيّة. وقد أشار المنظّر وعالم الاجتماع الإنجليزي أنتوني غدنز إلى هذا المعنى في تعريفه لمفهوم "الهُوية"، حيث قال: "إنّها السّمات المميّزة لطابع الفرد أو الجماعة بماهيّتهم وبالمعاني ذات الدّلالة العميقة لوجودهم" (غدنز، 2001، ص766). من جهة أخرى، يعرّف الشّاعر والمفكّر الفلسطيني عز الدين المناصرة "الهُوية" بأنها "مجموع قوائم السّلوك واللغة والثقافة الّتي تسمح لشخص أن يتعرف على انتمائه إلى جماعة اجتماعية والتّماهي معها، غير أن الهُويّة لا تتعلق فقط بالولادة، أو بالاختيارات الّتي تقوم بها الذّات، لأنّ تعيين الهُوية سياقي ومتغيّر". (مناصرة، 2004، ص24)

أولاً: سينما المؤلّف في تونس: بين التّعبير الذّاتي والخطاب الإيديولوجي

1- البدايات التّاريخيّة: بين مشروع الدّولة وبحث الهويّة

وُلدت سينما المؤلّف في تونس من رحم مرحلة دقيقة وحاسمة من تاريخ البلاد، وذلك في أعقاب سنوات الاستقلال (سنة 1956)، حين انطلقت الدّولة الحديثة في بلورة مشروع وطني شامل يرمي إلى بناء مجتمع موحّد، متحرّر ومنفتح على الحداثة. في هذا السّياق، لم تكن السّينما أداة فنيّة حرةّ بقدر ما كانت امتدادا للسّياسات الثّقافيّة الرّسميّة، تُوظّف لبلوغ أهداف إيديولوجية واضحة، تتمثل أساسا في ترسيخ هويّة وطنيّة جامعة تتماشى مع تطلّعات السّلطة السّياسيّة.

ففي بداية الستّينيّات، كانت السّينما – كما المسرح والآداب والفنون التّشكيليّة – جزءا من آلة إنتاج رمزي وظّفتها الدّولة لتعزيز خطابها، فغلب الطّابع التّوجيهي على الأعمال المنتجة. ويمكن اعتبار أولى التّجارب السّينمائيّة في تونس من نوع "السّينما التّنمويّة" أو "السّينما الدّعويّة"، الّتي تمجّد قيم العمل، والعائلة، والتّمدّن، والقطع مع الماضي التّقليدي. وقد عبّر المؤرّخ والمخرج الفرنسي مارك فيرو عن هذا التّوظيف السّياسي للسّينما بقوله: "السّلطة لا تستخدم السّينما فحسب، بل تُعيد تشكيل الوعي عبر الصّورة المتحرّكة". (فيرو، 2019، 126)

ولأنّ جهاز الإنتاج السّينمائي كان تحت إشراف الدّولة، ممثّلا في مؤسّسات مثل وزارة الثّقافة، فقد افتقرت تلك السّينما إلى روح المبادرة الفردية. لم يكن للمخرج حرية اختيار المواضيع أو أسلوب المعالجة إلّا ضمن ما تسمح به السّلطة، وهو ما حوّل السّينمائي إلى ناقل خطاب أكثر من كونه مبدع رؤية. ولأنّ التّعبير الذّاتي لم يكن مرحبا به، فإنّ السّينما في تلك الحقبة كانت غالبا ذات طابع تعليمي، تنقل رسالة مباشرة للجمهور، تخلو من التعقيد أو الجدل.

ورغم هذا الإطار الصّارم، بدأت بعض الأصوات الفرديّة تشقّ طريقها في صمت. فقد ظهرت بوادر لسينما تسعى إلى قول ما هو أكثر من المسموح به، مستندة إلى أدوات رمزيّة، وإلى لغة سينمائيّة أكثر تعبيرا. ومع بعض التّجارب، بدأت تتبلور ملامح سرد ذاتي يبحث في الهامشي والمسكوت عنه، وينحاز لواقع الإنسان التّونسي المعقّد والمتعدّد. إذ "يتكوّن المؤلّف الفنّيّ لكي يتمتّعوا به عن طريق التأمّل، وهو موجود لأجل الجمهور، والّذي يطالب بأن يتمكّن هذا الجمهور في موضوع التّصوير الفنّيّ من أن يجد ذاته ومعتقداته الأصليّة الحقيقيّة ومشاعره وتصوّراته". (يولداشيف، 1984، ص104)

2- تبلور الحسّ النّقدي وتحوّل النّظرة الجماليّة:

في خضمّ التّحوّلات الاجتماعيّة والسّياسيّة الّتي عرفتها تونس منذ سبعينات القرن الماضي، بدأت سينما المؤلّف تخطّ لنفسها مسارا جديدا يقوم على التّعبير الذّاتي والنّقد المبطّن، بعد أن كانت لسنوات رهينة خطاب الدّولة وأدواتها الأيديولوجيّة. هذا التحوّل لم يكن حدثا معزولا بل نتيجة لتراكمات فكريّة وفنيّة، حيث بدأ السّينمائي يدرك أنّ الانتماء للمؤسّسة لا يعني فقدان القدرة على مساءلتها، وأنّ الصّورة يمكن أن تُصبح فعلا مقاوما حين تُصاغ من زاوية المهمّش والمنسي. فـ"السّينما عندما تصبح أداة حياة فإنّها تأخذ في التشعّب لتغطية اهتمامات وطموحات أوسع ". (النحاس، ص 75)

لقد تخلّى صانع الفيلم عن دور "المبلّغ" للرّسائل السّياسيّة الرّسميّة، ليعتنق موقع "السّائل"، ذلك الّذي يفتح جراح المجتمع، ويسائل خطاباته الكبرى، ويُثير الشك بدل اليقين. وهو ما يجعلنا نرى في هذه المرحلة بروزا لسينما تتغذّى من التوتّر، من التّناقض بين ما يُقال وما يُعاش. هنا، لم تعد الذّات المبدعة تسكن في

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

هامش الصّورة بل في مركزها، باعتبارها فاعلا تأويليّا يحرّك الخطاب لا ينقله. فـ" كلّ خطاب هو في جوهره إعادة قول للعالم، ولكن من منظور ذاتي فريد" . (ريكو، 2006، ص72)
من خلال هذا المنظور، تحوّلت السّينما إلى مساحة نقد ومقاومة. فقد لجأ المخرجون إلى توظيف الرّمزيّة، التّلميح، اللّغة الشّعريّة، وبناء شخصيّات مأزومة تعكس هشاشة المجتمع واختناقه. ويُمكن اعتبار فيلم "صفائح من ذهب" لنوري بوزيد نموذجا دالا على هذه المقاربة، فالشّخصيّات في هذا العمل تعيش بين صراعات الهويّة والرّقابة الاجتماعيّة. أيضا، انبنى السّيناريو على مستويات تأويلية متعدّدة، تنأى عن الخطاب المباشر لتُقدّم كتابة سينمائية موازية تقوم على خلخلة التّمثيل. "فالعمل الفنّيّ هو الّذي تتوالى فيه الصّور ولكنّها تتوحّد، وهو الكثرة الّتي تنتهي إلى الوحدة". (العشماوي، 1985، ص25)

3- التّعبير الفردي في مواجهة الخطاب الجماعي:

يمثّل التّعبير الفردي في سينما المؤلّف التّونسيّة محطّة أساسيّة من محطّات تحوّلها، إذ جاء في وقت كانت فيه السّينما التّونسيّة محكومة بمنطق "الخطاب الجماعي" الّذي يعتبر في جوهره الخطاب الرّسمي للدّولة. هذا الصّراع بين التّعبير الفردي والخطاب الجماعي يجسّد التوتّرات الّتي واجهها المخرجون التّونسيّون الأوائل، بين ضرورة الخضوع لآليّات الرّقابة السّياسيّة وبين الرّغبة في تقديم وجهات نظر مستقلة، تعبّر عن الواقع الاجتماعي والسّياسي بشكل نقدي.
بعد الاستقلال، كان الخطاب الجماعي هو المسيطر على كافة المجالات الثّقافيّة، بما فيها السّينما. فلقد كانت الوظيفة الرّئيسيّة للسّينما التّونسيّة في تلك الفترة هي تأكيد الهويّة الوطنيّة الّتي كانت في طور البناء، من خلال التّأكيد على الوحدة الوطنيّة والحداثة، وتدعيم أفكار النّظام السّياسي بخصوص التقدّم والتّحرّر في ظلّ المشروع السّياسي البورقيبي. في هذه الظّروف، كانت السّينما وسيلة سياسيّة في يد السّلطة، وتُمارس رقابة صارمة على كلّ الإنتاجات السّينمائيّة. ومع ذلك، فإنّ هذا الوضع لم يمنع بعض المخرجين من محاولة مقاومة هذا الخطاب الجماعي السّائد، ليتحوّل السّينمائيّون إلى فاعلين ثقافيين يسعون إلى التّعبير عن واقع معقّد من خلال سينما مليئة بالرّمزيّة والدّلالات الّتي تتجاوز النّصوص السّطحيّة. 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، 29-09-2010، www.alnoor.se)
أدّى هذا الصّراع إلى نضوج سينما المؤلّف في تونس، حيث بدأ بعض المخرجين، مثل فريد بوغدير وعبد اللّطيف بن عمار، في تقديم أعمال تنبض بالتّعبير الشّخصي، الّذي لا يمكن اختزاله في الخطاب الجماعي الّذي فرضته الدّولة. هذه الأعمال لم تُقدّم حلولا مباشرة أو بسيطة، بل اعتمدت أسلوبا سينمائيّا يقوم على إبراز تعقيدات الواقع التّونسي الاجتماعي والسّياسي، مُستفيدة من أدوات مثل الرّمزيّة والمجازات الّتي كانت تُمكّن من الحديث دون الحديث أو الإشارة دون التّصريح. أدركوا مخرجو سينما المؤلّف في تلك الفترة أنّ الرّؤية الذّاتيّة لا يمكن أن تكون مباشرة، بل يجب أن تتحقق عبر لغة سينمائيّة تعكس الاضطرابات والتّناقضات في المجتمع التّونسي الّذي يعيش تحولّات على جميع المستويات (اجتماعيّة، سياسيّة، اقتصاديّة). حيث لا يكتفي الفعل السّينمائي بسرد الوقائع السّياسيّة، بل يطرح أسئلة عن الإنسان العادي وعمق معاناته النّفسيّة والوجوديّة في ظلّ سلطة سياسيّة مركزيّة. فلقد أصبح هذا الصّراع لا ينحصر فقط في مضمون الفيلم، بل يرتسم أيضا في اللّغة البصريّة المعتمدة، فتتناثر بين مشاهد الفيلم العديد من الإشارات الّتي تتحدّى السّرديّة الرّسميّة، وتطرح أسئلة حول مفهوم "الحريّة"، "الهويّة"، و"الاستقلاليّة." فـ"السّينما هي مولود حدث تقنيّ، إذ يقوم أساسا على مفاهيم تقنية تخلق صورا، والّتي بدورها تحمل الإشارات والرّموز الّتي ترسم معانيها، وفي حركتها إنتاج لمعنى". (دولوز، 2006، ص 366)
خلال هذه الفترة، كان التّعبير الفردي يأخذ شكل المقاومة الرّمزية، حيث لم يكن المخرجون يتحدّون السّلطة بشكل علني أو مباشر، بل كانوا يعبّرون عن اعتراضهم على الإيديولوجيا الحاكمة من خلال أدوات سينمائيّة كالرّمزية أو الاستعارات البصريّة. "إنّ 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) لقد كان التحدّي يتمثّل في كيفيّة البقاء داخل إطار النّظام، وفي نفس الوقت عدم الخضوع كليّا لآليّاته، بل محاولة "إعادة تشكيل" الخطاب السّينمائي ليصبح أداة للتّفكير النّقدي.

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

إنّ الصّراع بين التعّبير الفردي والخطاب الجماعي في بدايات سينما المؤلّف التّونسيّة كان صراعا متعدّد الأبعاد، حيث تمثّل في صراع بين الفكرة الذّاتيّة والفكرة الوطنيّة المفروضة، وصراع بين الحريّة والإبداع من جهة، وبين القيود السّياسيّة والثّقافيّة من جهة أخرى. هذا التوتّر بين الرّغبة في خلق لغة سينمائيّة تحترم الهويّة الفرديّة وبين ضرورة الخضوع للخطاب الجماعي السّائد، شكّل المحرّك الرّئيسي لتحوّل السّينما التّونسيّة في تلك الفترة من مجرد أداة توجيهيّة إلى أداة نقديّة تشكّل جزءا من التّغيّرات الاجتماعيّة والسّياسيّة الّتي شهدتها تونس.

ثانياً: التوتّر بين الشّكل الفنّي والمضمون: الرّمزية كإستراتيجيّة سينمائيّة

1- الرّمزيّة في خدمة الجمالي:

في سينما المؤلّف، لا يُفصل الشّكل عن المضمون، ولا يُختزل الإبداع السّينمائي في سرد الحكايات، بل يتجاوز ذلك إلى تحويل اللّغة السّينمائية ذاتها إلى موقف من العالم. وهذا ما يجعل من الرّمزيّة، حين يُوظّفها المؤلف بوعي فني وفكري، ليست فقط تقنية أو زخرفة أسلوبيّة، بل إستراتيجية جماليّة ومعرفيّة تُترجم رؤية ذاتية للواقع. فالرّمز، في هذا السّياق، لا يُخفي المعنى بل يكثّفه، ولا يُبهم الرّسالة بل يعقّدها ويُثريها، مفسحا المجال للتّأويل والتّفاعل الوجداني.

برزت الرّمزيّة في السّينما التّونسيّة في أعمال عدد من المخرجين باعتبارها وسيلة تعبير عن قضايا سياسيّة واجتماعيّة شائكة، دون السّقوط في الخطاب المباشر أو التقّريري. هذا ما نجده، على سبيل المثال، في فيلم "صمت القصور " (1994) لمفيدة التلاتلي، حيث تتجلّى الرّمزيّة من خلال الفضاء المغلق (القصر) الّذي يتحوّل إلى استعارة للسّلطة الأبويّة والسّياسيّة في آنٍ واحد. فالمكان في هذا الفيلم ليس مجرّد خلفيّة، بل هو كيان دلالي يحتضن الصّمت والقمع، ويُحوّل الشّخصيّات إلى كائنات مأسورة داخل طبقات الهيمنة. إنّ الشّكل هنا لا يوازي المضمون، بل يخلقه من الدّاخل.

بالمثل، يُوظّف النّوري بوزيد الرّمزيّة بوصفها سلاحا جماليّا لتفكيك الخطاب الذّكوري والدّيني، كما في فيلميه "عرائس الطّين" أو"آخر فيلم". ففي هذا الأخير، تتجلّى الرّمزيّة في البنية المتقطّعة للسرد، والتّناوب بين مشاهد واقعية وأخرى داخلية متخيلة، ما يُترجم الصّراع النفسي والأيديولوجي الّذي يعيشه البطل. فالكاميرا المتوتّرة والزوايا الحادة وتشتّت الزّمن، كلّها علامات شكليّة تحمل مضمونا نقديّا.

في فيلم "خسوف" للفاضل الجزيري ، يوظّف مشهد الخسوف الطبيعي كرمز لانطفاء الحريّة والتّنوير في سياق اجتماعي مأزوم. فالظلّ والنّور ليسا مجرّد لعب بصري، بل يشكّلان تمثيلا ميتافيزيقيّا للوعي المقهور، تماما كما تُستخدم الشّخصيّات الصّامتة أو المقهورة لتجسيد الإنسان المغيّب. الرّمزيّة هنا لا تُخفّف من وقع الخطاب، بل تضاعف طاقته التّأويليّة.

إنّ ما يجمع بين هذه التّجارب هو أنّ الرّمزيّة ليست مجرّد قناع للهروب من الرّقابة، بل هي اختيار جمالي نابع من رغبة المخرج في تحرير خطابه من أسر المباشرة، ورفع مستوى التلقّي إلى أفق التأمّل والتّفاعل الحسّي والفكري. فحين تصبح الإضاءة مواربة، أو تتحوّل المسافة بين الكاميرا والشّخصيّة إلى تعبير عن العزلة أو المراقبة، يكون الشّكل قد انقلب إلى جهاز دلالي يعيد صياغة الواقع في صورة سينمائيّة متعدّدة الطّبقات. فالفيلم هو عبارة عن نسق من الرّموز أفرزها مجتمع ما (أفكار ومعتقدات) يعاد حياكتها وفق نظم وأشكال فنيّة منها الأفلام". (مرسلي، 2006، ص74)

غير أنّ هذا الخيار لا يخلو من مفارقة، فبقدر ما تمنح الرّمزيّة العمل عمقا وجاذبيّة، قد تدخله في منطقة الغموض والتلقّي النّخبوي، مما يُضعف أحيانا وضوح الخطاب السّياسي أو يقلّص إمكانيّات التّأثير الجماهيري. لكنّ المخرج لا يطلب عادة الإجماع، بل يراهن على نوع آخر من التّأثير، ألا وهو التّأثير الجمالي القادر على زعزعة المُسلّمات وتفكيك المألوف. فـ"الصّورة تمنح معناها من النّظرة، كما يمنح المكتوب معناه من القراءة، وهذا المعنى ليس تأمّليّا وإنّما هو معنى عمليّ". (دوبري، 2003، ص33)

إنّ تحويل الشّكل إلى موقف، كما تعبّر عنه الرّمزيّة في سينما المؤلّف التّونسيّة، هو إعلان ضمني بأن المقاومة لا تتمّ فقط بالمحتوى، بل بطريقة قول هذا المحتوى، بالشّكل الّذي يُقترح به الواقع، وباللّغة الّتي تُخاطب العمق بدل السّطح. وهذا ما يجعل الرّمزيّة ليست فقط تقنية سرديّة، بل رؤية فلسفيّة للسّينما باعتبارها فنّا يُسائل لا فقط ما نراه، بل كيف نراه ولماذا نراه كذلك.

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

2- الرّمزيّة أداة لتجاوز الرّقابة:

في السّياقات الثّقافيّة والسّياسيّة الّتي تقيّد حريّة التّعبير، سواء من خلال الرّقابة الرّسميّة أو عبر محاذير اجتماعيّة وأخلاقيّة غير مكتوبة، تصبح الرّمزيّة آليّة إستراتيجية للمقاومة والتّعبير غير المباشر. فلا يعود الرّمز في هذه الحالة مجرّد أداة جماليّة، بل يتحوّل إلى أسلوب سردي يخفي خطابا نقديّا أو سياسيّا داخل بُنى سينمائيّة مألوفة ظاهريّا، لكنّها تنطوي على شحنات دلاليّة مغايرة في العمق. إذا، فـ"الفيلم هو نصّ؛ لأنّه يمثّل خطابا ذا فاعليّة وقصديّة، بل ولديه القدرة على التّأثير في المتلقّي عبر آستخدام الرّموز البصريّة والسّمعيّة الّتي وضعها صانع الفيلم". (عبد العزيز، 2008، ص67)

في السّينما التّونسيّة، خصوصا ما قبل 2011، حيث ظلّت الرّقابة حاضرة في مستويات متعدّدة (رقابة الدّولة، الرّقابة الأخلاقيّة، الرّقابة الذاتيّة)، كان على المخرج أن يبحث عن مساحات رمزيّة بديلة للتّعبير عن المسكوت عنه، دون الوقوع تحت طائلة المنع أو التهديد. وهنا تظهر الرّمزية كحيلة ذكيّة لتمرير الخطاب دون مواجهته وجها لوجه.

فيفي فيلم "بنت فاميلية" لنوري بوزيد، يُقدّم المخرج شخصيّة "عالية" الّتي تواجه تناقضات المجتمع المحافظ، حيث الجسد الأنثوي يشكّل موقعا للصّراع بين الفرد والسّلطة الاجتماعيّة. في هذا العمل، استعمل المخرج ضمن أسلوبه الفنّي لغة سينمائيّة (الإضاءة الخافتة، الاطار، حركة الكاميرا، السّرد المتقطّع) بما يمكّنه من تكثيف التوتّر الرّمزي دون تحويله إلى خطاب مباشر. فبدل أن يندّد بوضوح بمنظومة القمع، يختار المخرج أن يحفر في الجسد كأرضيّة للرّمز، حيث تُصبح النّظرة والمسكوت عنه هما لغة الاحتجاج الحقيقيّة.

من جهة أخرى، نجد في فيلم "زهرة حلب" لرضا الباهي، أسلوبا آخر في توظيف الرّمزيّة، حيث تنتقل بطلة الفيلم إلى سوريا للبحث عن ابنها الّذي التحق بالجماعات الجهاديّة. بينما يبدو الموضوع سياسيّا بوضوح، إلّا أن الفيلم لا يُصرّح بخطاب مباشر حول الإسلام السّياسي أو الدّولة، بل يبني رمزيّته عبر شخصيّة الأمّ، الّتي تتحوّل إلى رمز للأمّة، الجسد، الوطن المكلوم. فالفيلم يُدين، لكنّه لا يذهب إلى التّصادم المباشر، بل يعوّل على الإيحاء والتّمثيل الرّمزي ليقول ما لا يُقال.

وفي السّياقات الّتي يتعذّر فيها نقد المؤسّسة الدّينيّة أو الأبويّة أو الأمنيّة مباشرة، يلجأ المخرجون إلى مجازات بصريّة وسرديّة. إذ يتحوّل الطفل، الجسد، القصر، القبر، المرأة، وحتى الحيوانات إلى شيفرات تُمرّر الرّسالة. "ذلك أنّ تكوينها-أي الصّورة- يتميّز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الّذي يعرض عليها نقلا دقيقا، لكن ذلك النّشاط موجّه من النّاحية الجماليّة في الإتّجاه المحدّد الّذي يريده المخرج. والصّورة الّتي نحصل عليها بهذه الطريقة تدخل في علاقة جدليّة مع الجمهور الّذي تقدّم له، وأثرها السّيكولوجيّ عليه يحدّده عدد من الخصائص ينبغي تحديدها بدقّة إذا أردنا تكون فكرة دقيقة عن أهميّة الفيلم في الحياة الاجتماعيّة". (مارتان، 2009، ص15) وكثيرا ما تتمحور هذه الرّمزيّة حول الصّمت، النّظرات، الحركات الصّغيرة، الزمّن المعلّق. إنها سينما تُحدث التغيير لا من خلال المواجهة، بل من خلال التسلّل داخل البنية الثقافية والسياسية، وتفجيرها من الداخل.

لكن هذا الخيار الرّمزي يبقى لا يخلو من مأزق. فرغم ما يمنحه من حريّة تعبيريّة، فإنه يخاطر أحيانا بأن يُساء فهمه، أو أن يُؤوّل بشكل مُفرغ من مضمونه. فكلّما كان الرمز أكثر مراوغة، كلّما كان قابلا للتّطويع حسب السّياقات، ما قد يُضعف من فعّاليّته المباشرة. ومع ذلك، تبقى الرّمزيّة خيارا ذكيّا وحيويّا لمخرج يعيش في شروط إنتاج تخضع للقيود، لكنه يرفض أن يصمت أو يساير.

3- عندما يهدّد الشّكل الرّمزي وضوح المضمون السّينمائي:

بين الجماليّات الرّاقية والرّسائل السّياسيّة الملتهبة، تقع سينما المؤلّف في مأزق مزدوج، حيث تبحث في أسلوب توازن فيه بين التّعبير الفنّي الحرّ، والانخراط في قضايا الواقع، مع ضمان أن لا تبتلع الرّمزيّة بغموضها وانزياحاتها وضوح الخطاب السّياسي أو الاجتماعي الّذي تريد هذه السّينما الدّفاع عنه. فـ"إنّ نمط أو نوع التّفكير في الطّريقة الّتي تعمل بها السّينما هي بشكل ما مكتسبة من إدراكنا لنمط أو نوع "المعرفة" الّتي يمكن للسّينما أن تنتجها أو تنشئها". (فرامبتون، 2009، ص 49) تلك هي المفارقة الجماليّة والسّياسيّة الّتي تطرحها الرّمزيّة بوصفها إستراتيجيّة سينمائيّة، ولكن أيضا كمأزق مزدوج للمخرج.

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

فعندما تتحوّل الرّمزيّة إلى أسلوب مركزي في خطاب المخرج، قد تكثّف من عمق التّجربة الجماليّة، لكنّها قد تخلق أيضا مسافة بين النصّ وعقل المتفرّج. فـ"إنّ حقيقة الفنّ تقوم على تحرّر الحساسيّة في إعادة توافقها مع العقل". ماركيوز، 2012، ص59) وهنا، تصبح الرّسالة مشفّرة إلى حدّ يصعب معه التّفاعل المباشر، خصوصا إذا لم يكن المتلقّي متمرّسا في قراءة الإيحاءات السّينمائيّة أو الخلفيّات الثّقافيّة للعلامات الرّمزيّة. طرح هذا التوتّر بعض الإشكاليّات الفنيّة المستحدثة، والّتي قد نلخّصها في إمكانيّة تعارض اللّغة الرمزية مع الرغبة في التغيير الاجتماعي، ومدى تهيّأ الواقع المأزوم بخطاب مشفّر، في حين أنّ الحاجة ملحّة إلى إنتاج خطاب واضح ومباشر. فلقد سقطت بعض الأفلام التونسية بعد الثورة في هذا الفخّ، والمتمثّل في طغيان الشكل الرمزي دون أرضية دلالية قوية، أو الإغراق في الجماليات البصرية دون وضوح في الرّؤية النّقديّة للواقع، إذ أنّ "أنّ المضمون يحدّد الشّكل.". (الصباغ، 22-06-2014، www.ahewar.org) ففي هذه الحالات، يهدّد الشّكل مضمون الخطاب نفسه، ويُعيد المتفرّج إلى موقع المتلقّي السلبي أو الحائر، بدل أن يُشركه في التّغيير أو في مساءلة الواقع.)

وعلى الرّغم من كلّ ذلك، ظلّت هذه المفارقة علامة على غنى سينما المؤلّف لا على ضعفها. فالمخرج الحقيقي لا يسعى إلى تبليغ خطاب دعائي أو مباشر، بل إلى فتح ثغرات في اللّغة السّينمائيّة نفسها. فـ"السّينما تمدّنا بالقدرة على التّفكير". (Deleuze, 1985, p203) صحيح أن الرّمز قد يُربك، لكنه يُربك ليوقظ، لا ليخدّر. وإذا كان الشّكل قد يُبطّئ بلوغ الرسالة، فهو أيضا ما يضمن عدم اختزالها في مقولة جاهزة أو إيديولوجيا تبسيطيّة.

ثالثاً: تحوّلات في الرّؤية الجماليّة ومساءلة الهويّة الحديثة في سينما ما بعد الثّورة:

1- من الحماسة الثّوريّة إلى الحيرة الوجوديّة:

حين اندلعت الثّورة التّونسيّة في 2011، بدا وكأنّ الكاميرا قد استعادت شغفها بالواقع، وشرعيّة التكلّم باسمه. ظهرت آنذاك موجة أولى من الأفلام الوثائقيّة والتّسجيليّة الّتي أرّخت للحظة الانتفاض، واحتفت بالجماهير، بالشّوارع، بالسّاحات... غير أنّ هذه اللّحظة الحماسيّة لم تدم طويلا. فسرعان ما تبيّن أنّ ما بعد الثّورة لم يكن ربيعا دائما، بل متاهة من الأسئلة المؤجّلة، وانهيارا في البنى المرجعيّة الكبرى، مما دفع سينما المؤلف إلى مراجعة خطابها وتغيير عدستها.

لم تعد السّينما "الثّوريّة" هي من تلتقط الاحتجاج أو تصنع صورة المنتفض، بل أصبحت السّينما بعد الثورة مجالا لتفكيك ما خلّفته الثّورة من فراغ رمزي، واهتزاز في الذّات الفرديّة. وهنا، تتحوّل النّظرة السّينمائيّة من الانفعال الجماعي إلى التمزّق الدّاخلي، من حلم التّغيير إلى سؤال الهويّة في ظلّ واقع هشّ، سائل، وفاقد للبوصلة.

في هذا السّياق، لا بدّ من التوقّف عند فيلم "نحبك هادي" (2016) لمحمد بن عطيّة، كعلامة فارقة على هذا التحوّل في الرّؤية الجماليّة. فالفيلم لا يذكر الثّورة، ولا يشير إليها مباشرة، ولكنّها تسكن الخلفيّة بكلّ ثقلها. فشخصيّة "هادي"، الشّاب الهادئ والمستقيم، ليست بطلا "ثوريّا" بالمعنى الكلاسيكي، بل تجسيد لحالة شلل وجودي ناتج عن انفجار الواقع من حوله دون أن ينجح في إعادة بنائه داخل نفسه.

إنّ "هادي" لا يريد أن يتمرّد، لكنه لا يريد أن يستمرّ. فهو ممزّق بين خضوعه لسلطة الأمّ، وخضوعه لنظام اجتماعي يفرض عليه العمل، الزّواج، والاستقرار دون قناعة. إذا، لم تُنتج الثّورة بالضّرورة طاقة فعل جديدة، بل كشفت هشاشة الفرد، وعرّت هشاشة السّلطة الأبويّة والدّينية والاقتصاديّة دون أن توفّر بدائل واضحة. وهذا ما يُحوّل شخصيّة هادي إلى رمز سينمائي لجيل ما بعد الثّورة: جيل محمّل بالإرث، منزوع القدرة، متشبّث برغبة لا يعرف كيف يجسّدها.

إنّ الجماليّة الّتي اعتمدها الفيلم تنتمي إلى ما يمكن تسميته بـالأسلوب الهادئ الصّاخب، كحركة كاميرا ناعمة، لقطات ثابتة، ألوان واقعيّة، ومونتاج متأنّ، فكلّها تخدم حالة من القلق الداخلي، والتوتّر المكبوت الّذي لا ينفجر إلّا همسا. وهذا انسجام دقيق بين الشكل والمضمون، فكما أنّ الثّورة الحقيقيّة لم تتحقّق كما يُراد، كذلك السّينما لا تُقدّم حلولا، بل تُغرقنا في متاهة الذّات.

في هذا المستوى، يظهر التحوّل الجمالي في سينما المؤلّف التّونسي بوضوح، إذ لم تعد البطولة بطولة جماعية بل هشاشة فرديّة، ولم تعد الحكاية عن الثّورة بل عن ما بعد الثّورة. إنّ الحكاية أصبحت عن تلك

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

المساحة الرّمادية الّتي لا تقود إلى النّور ولا تعود إلى الظّلام، وأيضا لم تعد الهويّة صلبة ووطنيّة، بل مائعة، ذاتيّة، ممزّقة بين محاولات الانتماء والرّغبة في الانفصال.
أنتجت هذه المرحلة سينما ما بعد الحماسة، الّتي لا تبحث عن أمل خارجي، بل عن إمكانيّة ترتيب الشظايا الدّاخليّة. ففي أفلام أخرى مثل "بيك نعيش" لمهدي البرصاوي و"غدوة" لظافر العابدين، سنجد امتدادا لهذا النمّط، حيث الشّخصيّات ليست في حالة صراع سياسي مباشر، بل في حالة مواجهة داخليّة مرآتها الخارج المتصدّع والمتمزّق.

2- سينما الذّات وتفكيك الهويّة الحديثة: من الفرد إلى المجتمع

وجدت سينما المؤلّف في تونس ما بعد الثّورة نفسها أمام ضرورة جماليّة جديدة، لا تتعلق فقط بتجديد المواضيع، بل بمساءلة الذات وتفكيك مفاهيم الهويّة الّتي طالما اعتُبرت معطى جاهزا أو إرثا وطنيّا مشتركا. ففي ظلّ التّحوّلات الاجتماعيّة والسّياسيّة المتسارعة، تراجعت مركزية الخطاب الجماعي، وانسحبت الشّعارات الكبرى الّتي لطالما هيمنت على السّينما الملتزمة، ليفسح المجال أمام تمثيل الذّات كمساحة هشّة، مضطربة، تتجاذبها قوى متنافرة من الدّاخل والخارج.
في هذا السّياق، أصبحت الكاميرا لا تلتقط الجموع بل تقترب من الفرد، من جسده، من صمته، من تردّده، من هشاشته أمام الأسئلة الجديدة: من أنا بعد الثّورة؟ هل تغيّر شيء في علاقتي بجسدي، بسلطتي، بمؤسّسات الدّولة، بالعائلة، بالمكان؟ لم تعد الهويّة تُطرح كإجابة جاهزة، بل باتت سؤالا مركزيّا تُبنى حوله السّرديّات السّينمائيّة، وتتفكّك عبره المعاني الرّاسخة. هكذا، أصبح من الممكن الحديث عن سينما تمارس نوعا من التّفكيك الجمالي للهويّة الحديثة، ليس لتقديم بدائل صلبة، بل لإظهار التمزّق كحالة وجوديّة جديدة.
وفي ذلك، يُمثّل فيلم" على كف عفريت" (2017) لكوثر بن هنيّة نموذجا واضحا لهذا التحوّل. إذ ينقل الفيلم تجربة شخصيّة لامرأة شابة تتعرّض للعنف من قبل من يفترض أنهم "حرّاس القانون"، لكنّ الفيلم في عمقه يفتح بابا واسعا لمسائلة عدّة ثنائيّات، على غرار السّلطة/الذّات، القانون/العدالة، الرّجل/المرأة، الدّولة/المواطن. فالبطلة هنا ليست فقط ضحيّة، بل هي كيان مأزوم، لا يُطلب منه فقط إثبات نجاته، بل إثبات أحقيّته بالانتماء. إنّ الكاميرا المحمولة والإيقاع المتوتّر والاختزال الزّمني في ليلة واحدة، كلّها أدوات تبرز كيف يتحوّل الفرد إلى ساحة صراع رمزي حول ما تعنيه الهويّة في مجتمع ينهار فيه الإطار المرجعي تدريجيّا.
بالمثل، قدّم فيلم "بيك نعيش (2019) "لمهدي البرصاوي سرديّة ذات طابع عائلي وإنساني، لكنّها محمّلة برمزيّة بالغة الدقّة. فليس الجسد المصاب للطّفل والبحث المحموم عن كبد لإنقاذه مجرّد حبكة دراميّة، بل استعارة بصريّة لهشاشة الانتماء الوطني، وللطّابع الشّرطيّ الّذي بدأت تكتسبه العلاقة بين الفرد والدّولة. يُجسّد الأب العالق بين قلق الأبوّة ومحدوديّة النّظام الصحّي والبيروقراطيّة بدوره مأزق المواطن التّونسي المعاصر، فأنت لا تنتمي إلا بقدر ما تسمح به مؤسّسات عاجزة عن العناية بك أو الاعتراف بك.
إنّ ما يجمع بين هذه التّجارب السّينمائيّة هو انحيازها لتمثيل الذّات الفرديّة باعتبارها مفتاحا لفهم المجتمع، لا العكس. ففي السّابق، كانت الحكاية تُبنى من الأعلى: من الثّورة، من التّاريخ، من الأمّة، ثمّ تُسقط على الشّخصيّات. أمّا اليوم، فقد انعكست المعادلة وأصبحت تبدأ الحكاية من الذّات، من التّجربة الشّخصيّة، من الجسد، من العلاقة العاطفيّة أو الأسريّة، ومن هناك تنفتح على أسئلة الهويّة والانتماء والسّلطة. لم تعد تونس في هذه الأفلام وطنا متجانسا، بل فسيفساء من التّجارب والانكسارات والتحوّلات غير المكتملة. فالهويّة الحديثة فيها لا تُعرّف، بل تُجرّب وتُفكّك وتُترك دون يقين.
هكذا، يمكن القول إنّ سينما المؤلّف التّونسيّة بعد الثّورة، وخصوصا لدى هذا الجيل الجديد من المخرجين، تبنّت أسلوبا جماليّا قوامه التشظّي بدل الانسجام، والانكسار بدل البطولة، والتّساؤل بدل الخطاب. إنّها سينما لا تقترح بدائل جاهزة، بل تفتح مساحات للتّفكير والارتباك، تنطلق من الفرد لكنّها لا تنغلق عليه، وتتّجه نحو مساءلة الذّات بوصفها مرآة لما يحدث في المجتمع من تحوّلات عميقة. ومن خلال هذه الحركة، تكون قد خطت خطوة أساسيّة نحو بناء هويّة سينمائيّة جديدة، لا تعكس "ما هي تونس"، بل "كيف تُعاش تونس"، بكلّ تعقيداتها وهشاشتها وتناقضاتها.

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

3- نحو كتابة سينمائيّة متحرّرة من الثّوابت:

في زمن ما بعد الثّورة، لم تعد المسألة الجماليّة في السّينما التّونسيّة مجرّد اختيار أسلوبي أو تقني محض، بل تحوّلت إلى موقف فكري وفنّي يتعلّق بكيفيّة تمثيل الواقع، ومساءلة ما يمكن وما لا يمكن قوله في لحظة مجتمعيّة مضطربة. لم يعد المخرج يُسائل عن ما يقول فقط، بل كيف يقوله، ولماذا يقوله بتلك الطّريقة دون غيرها. وهنا تبرز جماليّة جديدة في سينما المؤلّف، جمالية تقوّض الثّوابت السّينمائيّة، وتنزاح عن النّماذج الجاهزة، بحثا عن شكل يكون امتدادا لموقف، لا مجرد وعاء لمحتوى.

لقد أصبح واضحا أنّ الأسلوب لم يعد ترفا بصريّا، بل ضرورة إبداعيّة تعبّر عن ارتباك زمني، وقلق وجودي، ورفض ضمني للسّلطات القائمة، سواء كانت سياسيّة أو إيديولوجيّة أو فنيّة. فالتّجريب، في هذا السّياق، لا يهدف إلى خلق صدمة شكليّة فقط، بل إلى خرق التوقّعات، ومساءلة طرق الإدراك والمعنى. لذلك، نجد أنّ العديد من المخرجين بعد 2011 قد تبنّوا أشكالا سرديّة مفتوحة، متكسّرة، غير مكتملة، تُركّز على الصّمت، والفراغ، والتّكرار، بل وحتّى الملل، كمكوّنات بلاغيّة تعبّر عن حالة فراغ رمزي يعقب انفجار الثّورة دون بناء جديد.

يُعدّ فيلم "فتوى"(2018) لمحمود بن محمود مثالا على هذا التّمشّي. فهو لا يستند إلى حبكة بوليسيّة تقليديّة رغم أنّ موضوعه يشير إلى جريمة قتل وغموض، بل يُفكّك ببطء متعمّد آليّات التديّن المتطرّف في تونس، ويبرز كيف أنّ العودة من المنفى لا تعني العودة إلى وطن مألوف، بل إلى فضاء غريب، تتحكّم فيه خطابات أصوليّة خفيّة. فالمونتاج البطيء والألوان الباهتة والإيقاع الهادئ، كلّها عناصر تُعبّر عن زمن ثقيل، خامل، يعكس موت الأحلام الثّوريّة أو تحوّلها إلى أشباح تُطارد الأحياء.

وبالمنطق ذاته، نجد في فيلم "غدوة" (2021) لظافر العابدين محاولة أخرى لتحرير الشّكل من الإكراهات الكلاسيكيّة. فالفيلم يروي حكاية محام يتورّط في قضيّة سياسيّة شائكة، لكنّ السّرد يختار أن يركّز على علاقته بابنه، وعلى انهياره النّفسي التّدريجي، أكثر من تتبّع الحدث. تتقلّص هنا المسافة بين الخيال والواقع، بين الخاص والعام، وتُصبح الهشاشة الشّخصيّة وسيلة لكشف العطب المجتمعي الأكبر. فالأسلوب، هنا، يُعبّر عن رفض للبطولة الأحاديّة، وعن توتّر بين الماضي الثّوري والواقع الرّمادي.

إنّ اللّافت في هذه الأفلام هو أنّها لا تبحث عن الرّسالة بل عن التّجربة. فالمخرج لم يعد يرغب في إقناع المشاهد، بل في إشراكه في لحظة قلق أو شكّ أو تفكّك. لم يعد الأسلوب أداة لشدّ الانتباه، بل أداة لانزياح المعنى وزعزعة الثّقة في السرد ذاته. من هنا تبرز أهميّة "اللّاحدث"، "الصّمت"، "التّكرار"، "التوقّف"، و"اللّاإجابة" في بناء خطاب سينمائي يصرّ على أنّ الشّكل ليس محايدا، بل هو الموقف نفسه.

إنّ هذا المسار الجمالي الّذي رسمه عدد من مخرجي ومخرجات ما بعد الثّورة حرّر الكاميرا من الدّور التّوثيقي أو التّقريري، ومنحها مشروعيّة التأمّل والشكّ والتهكّم، بل وحتّى الارتباك. والارتباك هنا ليس نقصا في الرّؤية، بل شكلا جماليّا يُعبّر عن التباسات المرحلة، إذ لا توجد حقيقة واحدة ولا أجوبة نهائيّة. لذا، فإنّ الشّكل المفتوح، المتشظّي، يُصبح ترجمة فنية لأزمة المعنى والهويّة في السّياق التّونسي الرّاهن. فإذا كان الشّكل في السّابق يُوظّف لخدمة الرّسالة، فإنّ هذه السّينما الجديدة تجعل الشّكل هو الرّسالة ذاتها، فتنتقل من السّينما الّتي تقول شيئا إلى السّينما الّتي تقول بطريقة ما، وتفتح بذلك أفقا جماليّا جديدا، محرّرا من القوالب الثّابتة، ومنتصرا للحريّة، لا فقط كموضوع، بل كمنهج كتابة وصناعة وتلقّ. 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". (المقدم عدره، 1996، ص247)

الخاتمة:

إنّ سينما المؤلّف في تونس لم تكن يوما مرآة بريئة للواقع، بل كانت دائما أداة مقاومة فنيّة، ومختبرا نقديّا، ومساحة للتّفاوض مع السّلطة والهويّة والذّاكرة. فمن خلال تتبّع مساراتها، بداية من قبل الثورة وامتدادا إلى ما بعدها، تجلّى لنا أبعاد تحوّلها من سينما ملتزمة صريحة إلى أخرى رمزيّة، متسائلة، وذاتيّة.

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

ومن أبرز النّتائج الّتي توصّلنا إليها:

- اعتمد المخرج التّونسي الرّمزيّة كحلّ جمالـي للالتفاف على الرّقابة، ولإيصال مواقف سياسيّة وفكريّة ضمنيّا، خاصة في ظلّ أنظمة استبداديّة لا تحتمل التّصادم المباشر. فالرّمزيّة ليست مجرّد تقنية بقدر ما هي إستراتيجيّة خطابيّة.
- لم يؤدّ إنتاج ما بعد الثّورة إلى تحرير الخطاب فقط، بل أدّى إلى انفجاره، إذ لم تعد السّينما تنقل "رسالة ثوريّة"، بل أصبحت تُعبّر عن قلق وجودي عميق، وعن فراغ رمزي ناتج عن سقوط السّلطة من دون صعود بديل واضح، ما أدّى إلى بروز خطاب سينمائي يتّسم بالتشظّي واللّايقين.
- تحوّلت الهويّة في الخطاب السّينمائي من موضوع سياسي إلى سؤال شخصي، فأصبحت الذّات الفرديّة هي الحقل المركزي الّذي تُقرأ من خلاله التّناقضات المجتمعيّة، وأضحى الجسد، لا الشّعارات، هو الفضاء الّذي تُدوّن عليه آثار التحوّلات.
- لم يعد الأسلوب التّعبيري محايدا ولا خادما للمحتوى، بل بات هو ذاته تموقعا فكريّا وجماليّا، يعكس موقفًا من العالم، من السّرد، ومن فكرة السّينما نفسها. وهذا ما يكرّس انزياحا نحو سينما لا تبحث عن "البطل"، بل عن الإنسان المهزوم، المأزوم، الحائر.

هكذا، تكشف لنا سينما المؤلّف في تونس، من خلال هذه التحوّلات، عن ديناميكيّات معقّدة تربط الفنّ بالواقع، والذّات بالمجتمع، والجمال بالسّياسة. إنّها ليست مجرّد فنّ يُشاهد، بل تجربة وجوديّة تُعاش وتُفكّك عبر الكاميرا، حيث لا شيء نهائي، ولا شكل ثابت، بل بحث دائم عن المعنى وسط خراب المعاني.

في هذا الإطار، يمكن القول أنّ سينما المؤلّف التّونسيّة تواصل اليوم كتابة تاريخها، لا عبر التّمجيد ولا عبر التّشهير، بل عبر الحفر العميق في هشاشة الإنسان، وتصدّعات الواقع، وتحوّلات الحلم الّذي لم يكتمل.

Compliance with ethical standards

Disclosure of conflict of interest

The author(s) declare that they have no conflict of interest.

المراجع:

- أمين معلوف، الهويّات القاتلة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفرابي للطّباعة والنّشر، بيروت، 2004
- أنتوني غدنز، علم الاجتماع، ترجمة الكتور فايز الصُيّاغ، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، 2005
- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد 15، طبعة 3، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، 2004
- عبد القاهر الجرجاني، التّعريفات، دار المعارف، سوريا، 1999
- صمويل هنتنغتون، من نحن؟ التحدّيات التي تواجه الهويّة الأمريكيّة، ترجمة حسام الدّين خضور، دار الرّأي للنّشر، طبعة أولى، دمشق، 2005
- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ترجمة محمّد مصطفى بدوي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2010
- مارك فيرو، السّينما والتّاريخ، ترجمة سحر سمير يوسف، المركز القومي للنّشر،2019، الدّار البيضاء
- ليكال يولداشيف، قضايا البحث الفلسفيّة في الفنّ، ترجمة زياد الملا، دار دمشق للطّباعة والنّشر، بيروت، 1984
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء 2، الشّركة العالميّة للكتاب، بيروت، 1994
- هاشم النحّاس، الهويّة القوميّة في السّينما العربيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1986
- بول ريكو، نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، الطّبعة 2، الدّار البيضاء، 2006
- محمّد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النّهضة العربيّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1980
- ميشال فوكو، المعرفة والسّلطة، ترجمة عبد العزيز العيّادي، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، طبعة أولى، 1994
- كلاود ليفي ستروس، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم د. شاكر عبد الحميد، دار الشّؤون الثقافيّة العامة، العراق، 1982
- فتحي المسكيني، الهويّة والزّمان: تأويلات فينومينولوجيّة لمسالة نحن، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 2001

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

- مصدّق حبيب، الابداع في الفنّ والأدب والعلم، 29-09-2010، www.alnoor.se
- جيل دولوز، الصّورة - الزّمن، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامة للسّينما في الجمهوريّة العربيّة السوريّة، دمشق 2006
- مصطفى مرتضى، المثقّف والسّلطة، دار قباء الحديثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2016
- دليلة مرسلي، مدخل إلى سيميولوجيا نص- صورة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر2006
- ريجيس دوبري، حياة الصّورة وموتها، ترجمة فريد الزّاهي، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء 2003
- علاء عبد العزيز، الفيلم بين اللّغة والنصّ، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامة للسّينما، دمشق 2008
- سوزان سونتاغ، ضدّ التّأويل ومقالات أخرى، ترجمة نهلة بيضون ، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، 1966
- مارسيل مارتان، اللّغة السّينمائيّة والكتابة بالصّورة، ترجمة فريد المزاوي، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، دمشق، 2009
- دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي: نحو فلسفة للسّينما، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، الطّبعة الأولى، مصر، 2009
- هربرت ماركيوز، في معنى العمل ومقالات أخرى في التّربية والفنّ والمنطق العلمي، ترجمة وهيب سراي الدّين، دار مؤسّسة رسلان، دمشق، 2012
- رمضان الصبّاغ، الحوار المتمدّن، العدد4490، 22-06-2014، www.ahewar.org
- غادة المقدّم عدره، فلسفة النّظريّات الجماليّة، جرّوس برس، الطّبعة الأولى، لبنان، 1996
- غينادي بوسبيلوف، الجماليّ والفنّيّ، ترجمة عدنان جاموس، منشورات وزارة الثّقافة السّوريّة، دمشق، 1991
- عز الدّين مناصرة، الهويّات والتعدديّة اللّغويّة: قراءات في ضوء النّقد الثّقافي المقارن، دار مجدلاوي للطّباعة والنّشر، طبعة أولى، الأردن، 2004
- Gille Deleuze, Image-Temps , Edition Minuit, France 1985
- J.L Dorais, La construction de l'identité, Presse de l'université, Canada, 2004

Disclaimer/Publisher's Note: The statements، opinions، and data contained in all publications are solely those of the individual author(s) and contributor(s) and not of **AJASHSS** and/or the editor(s). **AJASHSS** and/or the editor(s) disclaim responsibility for any injury to people or property resulting from any ideas، methods، instructions، or products referred to in the content.

 Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).