الأبعاد الاقتصادية للإنتاج المشترك للأفلام في إطار التمويل الأجنبي للسينما التونسية المعاصرة

دينا جلال

مدرسة في قسم الاقتصاد،
كلية تجارة بورسعيد، جامعة قناة السويس.
Dinagalal222@hotmail.com.

«هل يستطيع السينمائي العربي أن يتغلب على تنافضات ومصاعب الإنتاج المشترك مع دول متقدمة؟.. بمعنى آخر هل بمقدوره أن يستفيد من عملية الإنتاج المشترك، بما تضمنه له من إمكانيات تقنية وفنية وإنتاجية وبشرية غير معتاد على التعامل معها؟.. وإلى أي حد تكون مثل هذه الإمكانيات سبباً في عدم تمكن السينمائي العربي من السيطرة على ورشة عمله؟»

(عمر المدني ـ ناقد معاصر من تونس)

مقدمة

جاءت تلك التساؤلات لتعبّر بوجه عام عمّا يثيره الإنتاج السينمائي المشترك ـ بين طرف محلي في بلد نامٍ، وطرف خارجي ينتمي إلى بلد أكثر تقدماً ـ من فرص وقيود، وخاصة ما يتعلق بتخصيص الموارد وبتوجيه القدرات المتاحة في ظل الإطار الحاكم لعلاقات المنح والتلقي المستقرة في أدبيات الاقتصاد، وفي التجارب المتعددة في ما سجلته عملياً من تداعيات على الاقتصاد المتلقي لها، وعلى القطاع أو النشاط الذي يستوعبها في إطار هذا الاقتصاد.

أهمية الدراسة[1]

تبرز أهمية وخصوصية قطاع السينما بهذا الصدد لما يتضمنه من مكون مادي (Hard) في حلقات نشاطه كقطاع اقتصادي، ومن مكون غير مادي (Soft) يرتبط بالفيلم (كمنتَج نهائي) ويتضمن أبعاداً ثقافية تتجاوز البعد المادي لمكوناته، وترتبط بالخصوصيات الإنسانية والثقافية المتنوعة. وينتمي هذا القطاع، في التصنيفات الاقتصادية الحديثة، إلى الصناعات المرتبطة بالمنتجات الثقافية، بالإضافة إلى انتمائه إلى صناعات «المضامين» و«المحتوى»، بوصفها من الصناعات الصاعدة المرتبطة بالتطور في مجال الاتصالات وتداول المعلومات، والتي تتسع أسواقها وتتنوع منتجاتُها المتبادلة في إطار تفاعل المجتمعات والشعوب، وفي إطار اهتمام ودعم الحكومات على الصعيدين المحلي والخارجي، ومؤسسات التمويل الإقليمية والدولية، في ضوء السياسات الثقافية المحلية والتبادل الاقتصادي والثقافي والتعاون الإقليمي المعاصر.

وتمثل الساحة السينمائية في تونس ـ تحديداً وكحالة خاصة ـ مجالاً خصباً يتيح قراءة وتتبع تلك الأبعاد وتفاعلها، في إطار ما تمارسه من تأثير في حلقات الإنتاج السينمائي المحلي المعاصر في هذا البلد على وجه الخصوص، وعلى منتجه النهائي (الفيلم).

كان التعاون مع الخارج، ومع أوروبا تحديداً، في مجال السينما، وخاصة ما يرتبط

(١) اعتمدت الدراسة على تحديث الأفكار والمعلومات المطروحة بشكل أولي في ندوة «الإنتاج المشترك في السينما التونسية المعاصرة» ضمن برنامج يوروميد المسموع والمرئي الثاني (Euromed Audiovisual II) في إطار البرامج الثقافية المرتبطة بنشاط الاتحاد الأوروبي، التي عقدت في القاهرة في ٤ نيسان/ أبريل ٢٠٠٤ بالتعاون مع مؤسسة «سمات» المصرية.

بالتمويل الخارجي، وفي إطار ما يسمى بالإنتاج المشترك للأفلام؛ يمثل في **الحالة المصرية** الاستثناء لا القاعدة. وقد حصل ذلك في ظل غلبة مصادر تمويلية أخرى تعددت وتنوعت، وتقَدم وتراجع بعضها على مدى تاريخ تلك السينما (فمن بين عدد الأفلام المصرية المنتجة والمرصودة خلال الفترة ١٩٨٥ إلى ٢٠٠٤، والبالغة حوالى ٧٩٨ فيلماً، هناك ستة عشر فيلماً تُنسب إلى الإنتاج المشترك، كأفلام لها وضعها الخاص داخل الإطار العام للسينما المصرية، ولها مقوماتها الخاصة التي مكنتها من طرق أبواب المنتج الأوروبي على وجه التحديد، وفتح قنوات التعامل معه واستيعاب آليات هذا التعامل وفك شفرته)[٢].

أما في **حالة السينما التونسية** وفي بلاد المغرب العربي عامة، فالإنتاج المشترك هو النمط السائد عامة بدءاً من الثمانينيات تحديداً، إلى حد إطلاق مصطلح «سينما الإنتاج المشترك» على السينما المعاصرة في تونس، مع العلم أن إنتاج تلك السينما وصل إلى ما يتجاوز المئة فيلم بقليل، منذ انطلاقها في منتصف الستينيات وحتى العام ٢٠٠٦ (الجدول الرقم (١)).

وتنطلق الدراسة من محددات أساسية تتمثل في ما يلي:

- أهمية البعد الاقتصادي الخارجي في المسألة السينمائية التونسية على مستوى البعدين:

ـ **البعد الطولي (الرأسي)** الممتد تاريخياً، حيث يحتل التفاعل مع الخارج ـ مع أوروبا وفرنسا تحديداً ـ أهمية خاصة في بلاد المغرب العربي عامة، على الصعيدين الاقتصادي والثقافي، في ضوء اعتبارات التاريخ السياسي وروابط القرب الجغرافي.

ـ **البعد الأفقي (العرضي)** وذلك في إطار تأثير المكون الخارجي في المنظومة السينمائية المحلية، على نحو يتجاوز «تمويل الأفلام»، ليمتد إلى حلقات النشاط السينمائي في مجال الإنتاج وخدمات ما بعد الإنتاج، الإنجاز، والعرض التجاري وغير التجاري، والترويج والتوزيع الخارجيين، والتبادل، وغيرها.

- اعتبار التمويل الخارجي للفيلم السينمائي (كمنتَج نهائي)، حلقة رئيسية ومحوراً هاماً في فهم آليات الإنتاج والتسويق، وأشكال التواجد في السوق المحلية والخارجية، ما يستلزم تناول أبعاده وتداعياته على بقية حلقات النشاط؛ مع الأخذ في الاعتبار الدور الذي يلعبه التمويل الخارجي للفيلم، كمكمل للدعم الحكومي الذي يمتد ليغطي مجمل الإنتاج السينمائي المحلي المعاصر في تونس.

منهج وأدوات البحث وإطار التناول

تم تناول التجربة موضع الدراسة من منطقها الداخلي، وليس في إطار تقييم كفاءة هذا النمط من التوجه، أو طرح النمط البديل المرتبط بـ«السينما التونسية الأخرى» المتصور تحقيقها اعتماداً على تضافر الموارد المحلية في حال غياب التمويل الأجنبي لتلك السينما ولحلقات

(٢) دينا جلال، «الشراكة والتعاون المصري الأوروبي في مجال صناعة السينما،» **كراسات التنمية** (مركز بحوث ودراسات الدول النامية، جامعة القاهرة)، العدد ١٦ (حزيران/ يونيو ٢٠٠٤)، ص ٢٢.

إنتاجها. كما أنه لم يتم إغفال الاطلاع على الأدبيات الخاصة بالقراءات المتعددة المفسرة لمرحلة المشاركة والتعاون مع رأس المال الأجنبي، وما سبقها من تعثر لـ «المشروع الوطني» عامة، ولـ «المشروع السينمائي الوطني» تحديداً، في إطار التجارب التاريخية للتنمية وأنماط التفاعل المتتابعة مع الخارج، والاندماج المعاصر في السوق الدولية في حالة تونس وغيرها من المجتمعات والاقتصادات.

واعتمدت الدراسة على الجمع بين الاستقراء والاستنباط، وفرضت طبيعة موضوع البحث وتتبع خصائصه وأبعاده أن يتم التناول على المستوى الكلي (الإنتاج السينمائي) والجزئي (الفيلم السينمائي)، اعتماداً على المصادر والمعلومات المتوافرة، وما أمكن رصده من خلال تتبع النشاط المعني، مع دعم المادة بالإطار النظري المتاح، الذي يمكن من وضع الدراسة في سياقها العلمي ومنطقها الاقتصادي؛ وذلك على الرغم من ندرة المصادر المباشرة التي تعالج الأركان الاقتصادية الأساسية للدراسة.

وبالإضافة إلى المتابعة المستمرة للندوات المعنية بموضوع الدراسة بشكل مباشر وغير مباشر والمشاركة فيها وإجراء المقابلات مع المعنيين بالشأن السينمائي العربي عامة، والتونسي خاصة، من باحثين ونقاد ومخرجين وغيرهم؛ اعتمد البحث على العديد من المصادر التي أتاحت الاطلاع على تجارب ومعلومات وبيانات وفرتها المؤسسات الرسمية (مثل وزارة الثقافة التونسية والمؤسسات الدولية المانحة للدعم والتمويل الموجه إلى قطاع السينما في مختلف البلاد المعنية عامة، وما يخص التجربة السينمائية التونسية تحديداً، بأبعادها العامة وخطوطها العريضة على المستوى الكلي (Macro)).

كما استدعى التناول أن يتم الرصد والتحليل أيضاً حتى المستوى الجزئي (Micro)، وصولاً إلى آخر حلقات تلك التجربة وغايتها، وهو الفيلم السينمائي ـ كمنتَج نهائي ـ بالنظر إلى أهمية فهم تطور عملية التمويل والدعم الخارجي للفيلم والأطراف الفاعلة فيها حتى أدنى مستويات التحليل، وهو الفيلم كوحدة دراسة وكغاية نهائية للنشاط.

وتجدر الإشارة إلى أن التواضع النسبي لحجم الإنتاج السينمائي في تونس (حوالى ١١٠ أفلام، كما يشير الجدول الرقم (١))، من بداية التأريخ لتلك السينما المحلية منذ منتصف الستينيات، وحتى عام ٢٠٠٦، قد ساعد على إمكانية الحصر لأغراض التناول والتحليل على المستوى الكلي، وذلك مقارنة بإنتاج السينما المصرية من الأفلام التي تجاوزت الثلاثة آلاف فيلم، منذ مرور ما يقترب من قرن كامل على بدايتها).

أما على المستوى الجزئي، فقد استعانت الدراسة بالبطاقات الفنية (Fiches techniques) المتاحة بمعرفة مصادر متعددة، والتي تعتبر بمثابة بطاقة تعريف تغطي أهم المعلومات المرتبطة بإنتاج وإنجاز الفيلم؛ ومع الأخذ في الاعتبار أن الفيلم التونسي (وحدة الدراسة) يأتي في عداد المنتجات المرئية التي تتم إتاحتها ومتابعة ما يتاح عرضه منها أو بثه أو اقتناؤه خارج الحدود التونسية في ظروف استثنائية (أسابيع التبادل الثقافي، المهرجانات)، خاصة في مرحلة ما قبل انتشار الفضائيات العربية والأجنبية واهتمامها ببث الفيلم التونسي أحياناً (في ضوء محدودية

سوقه الخارجي)، مما شكل صعوبة في تتبع بعض الأبعاد العامة المرتبطة بالمكون المحلي والخارجي المادي والتقني للمنتَج، وفي التوصل إلى بعض المؤشرات المرتبطة باتجاهات دعمه وتمويله الخارجي.

وقد ركزت الدراسة على الأفلام السينمائية الروائية الطويلة، المرصودة في الإحصاءات الرسمية، والأكثر ارتباطاً بالجمهور (المستهلك) للسينما، والأكثر تعبيراً عن «سوق السينما» وعن السينما التجارية السائدة. إلا أنها لم تتعرض إلى الفيلم الروائي القصير، أو التسجيلي، أو الوثائقي أو أفلام التحريك كأنواع «متاحة» في المجال السينمائي أكثر من كونها «حاضرة» في السوق وموجهة لمؤشراته؛ دون اغفال الإشارة إليها في ضوء تزايد اهتمام مؤسسات التمويل والدعم الخارجي بها، في إطار التوجهات الجديدة لتلك المؤسسات.

أولاً: الروابط الاقتصادية للسينما التونسية مع الخارج (التاريخ والحاضر)

من المهم إلقاء الضوء على التفاعل **التاريخي** مع الخارج في حالة السينما التونسية، وبيان مدى تأثير هذا التفاعل في مسار وتطور النشاط السينمائي **المعاصر** في تونس وروابطه مع الخارج، كما من المهم إبراز الأهمية التي تحتلها تونس على خريطة الدعم السينمائي الأوروبي الموجه إلى دول الجنوب.

١ ـ الخبرة التاريخية وتوظيفها المعاصر في النشاط السينمائي في تونس

ارتبط الظرف التاريخي الذي شهدته بلاد المغرب العربي عامة، عبر المراحل المتتابعة من الاحتلال والنضال والاستقلال وقيام الدولة الوطنية، بمجموعة من الأبعاد المرتبطة بالتأثير الفرنكوفوني على مناحي الاقتصاد والثقافة. وقد اهتمت الدراسات المعنية بصناعة السينما، بإلقاء الضوء على نوعية «سينما ما بعد الاستقلال» في المغرب العربي، في ضوء تأثير الثقافة الفرنسية بهذا الصدد، وبإبراز تلك «الظروف المهيئة لدولة مثل فرنسا في الجزائر والمغرب وتونس التي كانت [فرنسا] تحتلها، ليصبح نفوذها السينمائي كبيراً»(٣).

وقد عرفت تونس العاصمة ـ مثل غيرها من عواصم العالم والمدن الكبرى كالقاهرة والإسكندرية ـ عروض «لومبير» السينمائية عام ١٨٩٦، وأتيحت أسواقها المحلية في مراحل تالية من بدايات القرن العشرين للعروض الأجنبية. ومثل بقية دول المغرب العربي، كانت تونس منذ بداية القرن العشرين، وتحديداً عام ١٩١٩، «أرضاً خصبةً» لتصوير الأفلام الأجنبية التي تدور أحداثها في المستعمرات(٤).

(٣) سمير فريد، **فصول من تاريخ السينما المصرية**، مكتبة الأسرة. المكتبة السينمائية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢)، ص ١٢٥.

(٤) خميس الخياطي، «اتجاهات في السينما التونسية،» **نظرة**، العدد ٨ (خريف ٢٠٠٦)، ص ١٧.

ويحتل موضوع التصوير الأجنبي في تونس، وتوظيف إمكانات البلاد في ما يسمى بـ «الاستوديو المفتوح»، أهمية خاصة من الناحيتين التاريخية والاقتصادية؛ حيث ينظر إلى تاريخ وحاضر التصوير الأجنبي في البلاد، كآلية دفع وتشغيل هامة للقطاع السينمائي المحلي بإمكاناته المادية والبشرية. ولعل تلك الأهمية تتجلى واضحة في المفهوم المرن الذي تتبناه الكتابات المؤرخة للتاريخ الاجتماعي والاقتصادي للسينما في تونس، حيث يستوعب هذا المفهوم مجمل الأنشطة المرتبطة بإنجاز الأفلام على الأرض التونسية، أياً كانت هويتها وجِهة إنتاجها ومصدر تمويلها. ويأتي نشاط تصوير الأفلام الأجنبية في الداخل متصدراً معظم الكتابات المعنية بتاريخ وتطور المسألة السينمائية في تونس، منذ بداية القرن العشرين، وحتى بداية القرن الحادي والعشرين، ومستحوذاً ـ في بعض المصادر ـ على جانب كبير من المادة المتاحة المعنية بهذا الشأن تاريخاً وحاضراً؛ وذلك باعتبار التصوير الأجنبي داخل البلاد يمثل الخلفية التاريخية والاقتصادية للتناول، قبل التطرق إلى حاضر السينما المحلية (الوطنية) المعاصرة، التي يؤرَّخ لها في مراحل تالية لمرحلة ما بعد الاستقلال عام ١٩٥٦[٥].

ورغم عدم الارتباط المباشر لنشاط التصوير الأجنبي داخل البلاد بمسألة إنتاج الفيلم «الوطني» (المحلي)، إلا أن لهذا النشاط أهمية في الحالة التونسية، كمكون اقتصادي تاريخي ومعاصر رئيسي في المسألة السينمائية التونسية بوجه عام، فهو:

أ ـ خلق فرص العمل

يُوجد فرص عمل لمستويات متعددة من المهارات والأعمال المكملة والخدمات، كما يسهم هذا النشاط في استيعاب البطالة الموسمية في القطاع السينمائي المحلي، وخاصة خلال أحوال الكساد السينمائي، وفي تدريب وتنمية المهارات البشرية المتاحة في القطاع، من خلال الاستعانة بعناصر أجنبية وافدة، تساهم في تبادل الخبرات في مراحل إنجاز الأفلام وتدريب الأجيال الجديدة[٦]. ولبيان تلك الأهمية، تجدر الإشارة إلى أن عدد الأفلام الأجنبية المصورة منذ بدايات القرن العشرين، وحتى عام ١٩٩٦، بلغ حوالى ٧٢ فيلماً «أجنبياً»[٧]؛ بينما بلغ عدد الأفلام السينمائية المحلية منذ بدايات السينما الوطنية عام ١٩٦٦، وحتى بداية العام نفسه (١٩٩٦)، حوالى ٦٢ فيلماً، وفقاً لبيانات الجدول الرقم (١).

ب ـ تأثيره في تفعيل بعض الأنشطة الاقتصادية

مثل حركة النقل الجوي والبحري والشحن والتأمين والقطاع المصرفي، بالإضافة إلى قطاع السياحة والفندقة في البلاد، سواء من ناحية توظيف «الصورة السينمائية» في حد ذاتها للترويج لهذا القطاع، أو من ناحية توظيف أسماء مشاهير السينما العالمية الذين شاركوا في

(٥) انظر: Anouar Ben Aissa, *Tunisie.. trente ans de cinéma*, textes Kamel Ben Ouenes (Tunis: Edicop, 1996), pp. 17-145.

(٦) انظر: Asma Drisi, «Les Metiers du cinema,» *La Presse*, 23/4/2005.

(٧) Ben Aissa, Ibid., pp. 18-135.

تصوير الأفلام الأجنبية على مدى تاريخ هذا النشاط (وصل عددهم إلى حوالى ٩٤)[٨]، كانوا بمثابة دعاية حية متحركة لدفع السياحة التي جاءت في خلفية تلك الصورة السينمائية التي يتم تصديرها في سياق أحداث الفيلم ومن خلال ترويجه.

ج ـ الاندماج في السوق الدولية

تبرز أهمية هذا النشاط الاقتصادي «التاريخي»، ومساراته المعاصرة في إطار التطورات المرتبطة بالاندماج في السوق الدولية ومشاركة رأس المال الأجنبي في إطار أنشطة متشابكة عابرة الحدود في مجال المال والإعلام والسينما. ويأتي هذا النشاط في إطار التصدير العكسي، من خلال تقديم خدمات أكثر تطوراً وأكثر تنافسية من تلك التي عرفتها الخبرة التاريخية، وخاصة في مجال التصوير الأجنبي داخل البلاد، وذلك في إطار إقامة استوديوهات مفتوحة أسست بمشاركة إيطالية في منطقة الحمامات، على بعد ٦٠ كلم من العاصمة، استطاعت جذب الإنتاج الأجنبي الذي قام بالفعل بتصوير ستة أفلام تاريخية فيها، اعتمدت على توظيف المجاميع البشرية الكبيرة في تنفيذها؛ مع الأخذ في الاعتبار نمو النشاط نفسه في المملكة المغربية (الجار العربي) في إطار استثمارات كبرى استطاعت جذب نشاط التصوير الأجنبي المعاصر، ومن ثم التهديد بسحب البساط من تونس في هذا المجال، في ما وصف بـ «المنافسة الشرسة»[٩].

٢ ـ التكيف الاقتصادي للنشاط السينمائي المحلي المعاصر في تونس مع التطورات العالمية

وتتمثل أهم أبعاد هذا التكيف في تراجع الإحالة إلى منطق «المؤامرة»، وتصعيد مبدأ «المنافع المتبادلة»، وطرح صيغ جديدة للتعاون بين «الشمال والجنوب»، وذلك على النحو التالي:

أ ـ تراجع الاعتماد على منطق (أو نظرية) المؤامرة

وذلك على مستوى الاقتصاد، والمجتمع، والثقافة بما فيها السينما، وفي الخطاب السياسي والاقتصادي والثقافي، سواء البسيط أو المتعمق على المستوى الرسمي وعلى مستوى المجتمع المدني، وخاصة في إطار تناول موضوع التعاون مع الخارج والتمويل الخارجي في مجال الثقافة، وأنشطة المجتمع المدني لبلاد الجنوب بما فيها بلاد المغرب العربي عامة، وتونس خاصة. فالتراجع ملحوظ في الإحالة إلى تلك النظرية مع تتابع أجيال الممارسين للنشاط

(٨) المصدر نفسه، ص ١٨-١٣٥.

(٩) اعتمدت الدراسة على المعلومات الواردة في: Hédi Khelil, *Abecedaire du cinema Tunisien* (Tunis: Editions à compte d'auteur, 2006), pp. 434-439.

انظر أيضاً: مجموعة من الحوارات والتحقيقات الصحفية المنشورة في: **الصحافة**، **الصباح**، **الشروق**، **الحياة**، *La Presse*, *Le Temps*, *Le Quotidien* خلال الفترة ٢٠٠٤ إلى ٢٠٠٧، وخميس الخياطي، «اختتام الدورة العشرين لأيام قرطاج السينمائية،» **القدس العربي**، ١٤/ ١٠/ ٢٠٠٤.

السينمائي والنقاد والمحليين منذ جيل الاستقلال وحتى بداية القرن الحادي والعشرين[١٠]، في ظل تسكين التعاون والتمويل الخارجي في منظومة الاقتصاد المحلي واستمرار تفعيله ونموه في إطارها.

ويرتبط هذا التراجع في جانبه العملي بالاتجاه المتنامي لظاهرة الأفلام المنتجة بتمويل متعدد الأطراف، في أغلب الأفلام العربية المعاصرة المشاركة في المهرجانات الأوروبية والبحر متوسطية عامة، وأفلام بلاد المغرب العربي خاصة. ففي حالة بعض الأفلام التونسية، وصل عدد الجهات الممولة والمنتجة والمنفذة للفيلم الواحد إلى ١٠ أو إلى ٢٠ جهة، تنتمي إلى بلاد وجنسيات متنوعة، كما ستشير إليه الدراسة.

ب ـ صعود منطق المنافع المتبادلة للطرفين

ويقصد بالطرفين المانح والممول الخارجي، والطرف المحلي. فمن المسلم به في مجال التعاون السينمائي في الخارج، أن يوظف النشاط السينمائي في البلد المتلقي للدعم والمساعدة، بما يضمن تشغيل بعض عناصر الجهاز الإنتاجي للمانح، من حيث إجراء بعض العمليات الفنية لدى شركاته ومؤسساته، وبمعرفة العناصر البشرية المتاحة لديه، والإمكانات المادية من معدات ومعامل (مختبرات) ومستلزمات وخامات وقاعات عرض وشركات خدمات (ترجمة، نقل. . . إلخ)، ممن يدورون في فلك المانح، وهو ما يسمى بإعادة تدوير الأموال الممنوحة كبعد رئيسي في هذا التعاون. وفي حالة المغرب العربي (تونس والجزائر تحديداً)، كطرف متلقٍ، فإن الإستعانة بالتمويل الأجنبي من أجل إنتاج الأفلام يأتي كتوجه عملي يفرضه الواقع، في ضوء صعوبة تحمل الفيلم السينمائي المحلي تكاليفَ إنتاجه وعرضه تجارياً، في ظل علاقات الإنتاج والتوزيع وخصائص السوق السائدة[١١].

ج ـ إفساح المجال لصيغ عملية جديدة للتعاون الإقليمي المعاصر بين ضفتي البحر المتوسط

حيث يستمر المكون الثقافي في التقدم فيها، ويبرز فيه المكون السينمائي، ويتدرج ويتفرع بدءاً من الإطار العام للشراكة الأوروبية التي طرحتها قمة الاتحاد الأوروبي في حزيران/ يونيو ١٩٩٥ بشأن إنشاء مشروع عبر إقليمي، يهدف إلى السلام والاستقرار والأمن في منطقة البحر المتوسط بأبعاد سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، ومروراً بإعلان برشلونة في تشرين الثاني/ نوفمبر من العام نفسه، الذي وضع الأسس الجديدة للتعاون الأوروبي المتوسطي بين دول

(١٠) انظر على سبيل المثال الحوار الذي أجرته نايلة الغربي مع الناقد والباحث الطاهر شريعة (مؤسس مهرجان قرطاج السينمائي)، في: **الفن السابع**، العدد ٩٤ (تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٠)، ص ٩؛ إبراهيم العريس، «سينمانا الجيدة،» **الحياة**، ١٣/ ٦/ ٢٠٠٣، وطارق أوشن، «الوصفة الفرنكوفونية للإنتاج المشترك،» **الفن السابع**، العدد ٢٩ (نيسان/ أبريل ٢٠٠٠)، ص ٧٤.

(١١) انظر: Viola Shafik, *Arab Cinema: History and Cultural Identity* (Cairo: American University in Cairo Press, 1998), pp. 38-40.

الاتحاد الأوروبي (الخمس عشرة حينذاك)، والشركاء الاثني عشر لدول البحر المتوسط (مصر، وتونس، والجزائر، والمغرب، ولبنان، والسلطة الفلسطينية، والأردن، وسورية، وقبرص، وتركيا، ومالطا، وإسرائيل) والذي أكد أهمية التفاعل على مستوى حكومات الشركاء، ومؤسسات المجتمع المدني، وغيرها، في إطار محاور تعاون محددة في المجال السياسي والاقتصادي والثقافي والإنساني (برنامج MEDA تحديداً)، ثم إعلان مالطا عن القمة الثانية (١٩٩٧) الذي أعطى أولوية للتعاون في قطاع السمعيات والبصريات، ثم تسالونيكي في العام ذاته الذي رسم الإطار التفصيلي لمشروعات التعاون المشترك في هذا القطاع تحديداً، مركزاً على دعم صناعة السينما في إطار برنامجين متتابعين تم الإعلان عنهما [Euromed I, II][(١٢)].

وتجدر الإشارة إلى أنه كان لتونس نصيبها في هذين البرنامجين في أكثر من نشاط خلال ١٤ دورة متعاقبة حتى عام ٢٠٠٧، وحيث دعمت تلك الدورات التبادل السينمائي وساهمت في الإطلاع على أحدث تجارب السينما الأوروبية والسينما التونسية، من خلال عروض جماهيرية دورية، مكنت بعض القاعات التونسية من الحصول على منح مرتبطة بمؤسسات وبرامج الاتحاد الأوروبي، مقابل ترويج الأفلام الأوروبية في القاعات التونسية، وخاصة في بعض فترات الكساد وضعف الإيرادات؛ بالإضافة إلى حصول بعض القاعات المتقادمة على منح أوروبية لإعادة تأهيلها، كما ساهم التمويل الأوروبي في دعم أجناس أخرى من الأفلام، بخلاف الروائية الطويلة، كالأفلام القصيرة والتحريك كما سيرد.

٣ ـ أهمية موقع تونس على خريطة الدعم السينمائي الأوروبي لدول الجنوب

تأكيداً للأبعاد المرتبطة بالتفاعل المعاصر مع الخارج وأهميتها في الحالة التونسية، فإنه تجدر الإشارة إلى أن تونس تحتل أهمية خاصة في منظومة الدعم الأوروبي، وتحديداً في خطط منظمات التعاون الأوروبي والإقليمي، وبرامجها، ومشروعاتها الثقافية والسينمائية المعلنة، مثل صندوق دعم سينما الجنوب (Cine Sud)، والمؤسسات المرتبطة بالاتحاد الأوروبي وبرامجها المتتابعة في إطار التعاون الثقافي بين شمال وجنوب البحر المتوسط (يوروميد Euromed I, II، أوروبا سينما)، ويوضح الجدول الرقم (٢) أن تونس تحتل موضع الصدارة بين مختلف البلاد التي استفادت أفلامها من الدعم المقدم من صندوق الجنوب للسينما أو صندوق دعم سينما الجنوب) (Fonds Sud)، على مستوى المنطقة العربية والشرق الأوسط خلال الفترة (١٩٨٤ ـ ٢٠٠٣). كما يوضح الجدول الرقم (٣) أن الشرق الأوسط وبلاد المغرب العربي (تونس ـ الجزائر ـ المغرب) تحتل موقعاً خاصاً في هذا الدعم، في إطار المناطق المختلفة محل الاهتمام مثل أمريكا اللاتينية، والقارة الأفريقية عامة؛ حيث تم تسكين بلاد المغرب المغربي الثلاثة في موقع خاص متميز من توجهات هذا الدعم، مع تصدر تونس الأولوية فيه في ضوء البيانات الأكثر تفعيلاً.

وتجدر الإشارة إلى أن صندوق دعم سينما الجنوب قد أنشئ عام ١٩٨٤، من جانب وزارة

(١٢) جلال، «الشراكة والتعاون المصري الأوروبي في مجال صناعة السينما».

الشؤون الخارجية ووزارة الثقافة في فرنسا، تحت إدارة المركز القومي للسينما.

وبالمثل، تحتل تونس أهمية خاصة في برنامجي يوروميد الأول والثاني (Euromed I, II) لدعم صناعة السينما، في إطار التعاون الأوروبي/ البحر متوسطي، المرتبط بالشراكة العربية/ الأوروبية كما سبقت الإشارة، وحيث اتجه هذا الدعم في الحالة التونسية إلى أوجه متعددة، تتمثل في[١٣]:

ـ دعم أنواع وأجناس أخرى من الأفلام، بخلاف الفيلم الروائي الطويل، مثل الأفلام القصيرة والتحريك.

ـ التدريب والتأهيل على التقنيات الصناعية، وخاصة في مجال صناعة السينما الرقمية (Numérique)، كتوجه عالمي تقني وفني واقتصادي صاعد في إنجاز الأفلام، يجذب الأجيال الجديدة.

ـ الدعم المتبادل والدوري من خلال أسابيع العرض العربية الأوروبية لأفلام شمال وجنوب البحر المتوسط، الذي يساعد على تشغيل القاعات التونسية التي لا يغطي الإنتاج المحلي خطط تشغيلها السنوية، وحيث تمكنت بعض القاعات التونسية من الحصول على منح مرتبطة بمؤسسات وبرامج الاتحاد الأوروبي، وذلك مقابل ترويج الأفلام الأوروبية في القاعات التونسية، وحيث أعاد هذا التبادل النشاط إلى تلك القاعات في فترات الكساد وعزوف الجمهور عن المشاهدة وضعف الإيرادات، وذلك في إطار «أيام السينما الأوروبية» المعقودة سنوياً في تونس كما سبقت الإشارة.

ـ دعم وإعادة تأهيل قاعات السينما التي تقادمت لتستعيد مزاولة نشاطها، وربطها بأسابيع عرض الفيلم الأوروبي المعقودة سنوياً والمشار إليها، وذلك في إطار الدعم الأوروبي الموجه إلى قاعات السينما المتقادمة على مستوى المنطقة العربية وجنوب المتوسط. وحيث تأتي تونس في موضع متقدم بعد المغرب من حيث عدد القاعات وعدد الشاشات المستفيدة من هذا التأهيل خلال الفترة (١٩٩٣ ـ ٢٠٠٣)، كما جاء في الجدول الرقم (٤).

ومن ناحية أخرى، فإن تنوع ما توجهه تلك المؤسسات الخارجية من أشكال الدعم والمساندة للفيلم التونسي، والفيلم المنتَج في «بلاد الجنوب» عامة، إنما يساهم في الاقتراب العملي من ذلك التعريف الجامع الشامل للتعاون الدولي في مجال السينما، والذي تشير الكتابات المرتبطة بأدبيات السينما إليه بوصفه يعني «الإنتاج المشترك بين طرفين، وفتح أسواق كل طرف لأفلام الطرف الآخر، والتعاون في إقامة البرامج الثقافية في شكل مهرجانات أو مؤتمرات أو ندوات أو غيرها، وتمويل الأبحاث وترميم الأفلام وإصدار المطبوعات»[١٤].

وهكذا، امتد التعاون السينمائي التونسي مع الطرف الأوروبي إلى أوجه عديدة، تجاوزت

(١٣) انظر: Samira Dami, «MEDA: 10 Projets de films en gestion,» *La Presse*, 19/3/2007.

(١٤) فريد، **فصول من تاريخ السينما المصرية**، ص ٢٤.

مجرد تمويل أفلام «الإنتاج المشترك»، لتمتد إلى دعم نشاط السينما وبعض حلقاته.. وإن ظلت عملية تمويل إنتاج الأفلام... والتمويل الخارجي تحديداً هو أحد الركائز الأساسية المحركة للنشاط في حالة السينما التونسية، مما يستدعي إلقاء الضوء على أبعاده في ضوء المستجدات التي دعمت استمراريته وصعدت نموه، كما سيأتي في الجزء التالي من الدراسة.

ثانياً: «الإنتاج المشترك» للأفلام المعاصرة في تونس (المرحلة والتجربة)

يعتبر دعم الدولة المعاصرة للسينما في الحالة التونسية، بمثابة الملاذ والضرورة لضمان استمرار النشاط السينمائي كما يتفق أهل المجال على اختلاف أجيالهم وتخصصاتهم[١٥]. غير أن للتمويل وللدعم الخارجي في السينما التونسية المعاصرة أهميةً خاصة كمكمل لدعم الدولة بوجه عام. ويأتي تناول الإنتاج المشترك كنمط سائد في الأفلام التونسية المعاصرة، بوصفه أكثر المجالات تجسيداً لأبعاد التمويل الخارجي والدعم الأجنبي للحلقات الأخرى للسينما التونسية المعاصرة، والذي يأتي مرتبطاً بمنتجها النهائي، وغاية نشاطها وهو الفيلم. وتهتم الدراسة بإلقاء الضوء على دوافع وأبعاد نمو وصعود هذا النمط من «الإنتاج المشترك»، بدءاً من مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين، كما تلقي الضوء على أهم ما سجلته تجربة هذا الإنتاج المشترك في الحالة التونسية من ملامح أعطتها خصوصيتها على أرض الواقع العملي.

١ ـ نمو وصعود الإنتاج المشترك (المرحلة)

يمثل موضوع الإنتاج المشترك في إطار التمويل الخارجي، أهمية خاصة في الدراسات المعنية بصناعة السينما وبإنتاج الأفلام في بلاد الجنوب، وفي المغرب العربي (متضمنة تونس)، لارتباط هذا النمط من الإنتاج بمجموعة من الخصائص الاقتصادية والفنية، التي ساهمت في تحديد ملامح السينما المحلية المعاصرة، وشروطها الإنتاجية، ونمط تخصيص الموارد فيها على المستوى الاقتصادي (نمو حلقات الصناعة)، وعلى المستوى التجاري (الترويج والتوزيع المحلي والخارجي)، وعلى المستوى الفني (من حيث نوع السينما المنتَجة ومضمونها)؛ وهو ما عبرت عنه الدراسات المعنية، مشيرة إلى استقرار خبرة التعامل مع هذا النمط من الإنتاج واتضاح معالمها في بلاد المغرب العربي عامة، وفي المغرب وتونس تحديداً[١٦].

وتدقيقاً للمصطلح المستخدم، يمكن تعريف ذلك «الإنتاج المشترك» بأنه المصطلح الموظف في مجال الإنتاج السينمائي، للتعبير عن إنجاز الأفلام بمعرفة أطراف محلية في بلد

(١٥) انظر: المقابلات الواردة في: Mahmoud Jemni, *Quarante ans de cinéma tunisien: Regards croisés* (Tunis: Société Générale Immobiliére (SOGIM), 2006).

(١٦) روى آرمز، **سينما العالم الثالث والغرب**، ترجمة أبية الحمزاوي، دراسات سينمائية (الإسكندرية: مكتبة الإسكندرية، مركز الفنون، ٢٠٠٢)، ص ١٦٦ ـ ١٧١.

ما، تتعاون مع طرف أو أطراف أخرى خارج الحدود (أفراد، قطاع خاص، حكومات، مؤسسات دولية، منظمات مجتمع مدني)، تشاركها وتساهم معها في رأس المال في صورته السائلة، أو المتحولة إلى خدمات فنية متنوعة بشروط محددة. وتهدف في مجملها إلى تحقيق الفيلم السينمائي ـ المنتَج النهائي ـ في بعض أو في كل مراحله التي تبدأ بالنص المكتوب (السيناريو) وتنتهي بصيغته المرئية (شرائط، أقراص ممغنطة)، وهي الصيغة المتداولة في أسواق ومجالات الترويج التجارية، قاعات العرض، البث والفضائيات، بالإضافة إلى غيرها من المحافل والعروض المحلية والخارجية التي يساهم في توفيرها هذا التعاون المشترك في إطار تجاري أو غير تجاري[١٧].

ويعتبر الإنتاج المشترك ـ في حالة السينما التونسية وفي بلاد المغرب العربي عامة ـ النمط السائد في أغلب الأفلام المعاصرة المنتجة محلياً خلال ٣٠ عاماً بدءاً من الثمانينيات تحديداً، إلى حد إطلاق مصطلح «سينما الإنتاج المشترك» على تلك السينما المعاصرة في تونس كما سبقت الإشارة.

وتسجل الكتابات المعنية بتلك السينما الأهمية المتصاعدة للتمويل الأجنبي في إطار «الإنتاج المشترك»، بدءاً من ثمانينيات القرن العشرين؛ حيث ساهم هذا التمويل الأجنبي المشارك في مواصلة إنتاج الأفلام، وتحققت في ظله طفرة ملحوظة في كم الإنتاج. فالناقد والباحث التونسي الطاهر شريعة، والذي عاصر مختلف مراحل نمو وتطور السينما التونسية منذ تبلوُر ملامحها في نهاية خمسينيات القرن العشرين، يشير إلى ذلك النمو التصاعدي لهذا التمويل الأجنبي الذي كان عند مستويات متواضعة في الثمانينيات، ثم تقدم باستمرار حتى صار الأغلب (Majoritaire) وجاء في الصدارة[١٨]. كما يؤكد الباحث والناقد المصري هاشم النحاس أهمية دور هذا الإنتاج المشترك، في استمرار السينما في تونس، حيث «نجح القطاع الخاص التونسي من خلال نظام الإنتاج المشترك ـ الذي برع فيه التونسيون ـ في مواصلة إنتاج الأفلام[١٩]. وعن أهمية هذا الإنتاج المشترك في الانطلاق الكمي للأفلام التونسية، تسجل الأرقام المتاحة أنه منذ العام ١٩٨٠ وحتى العام ١٩٩٢، أنتج المخرجون التونسيون ٢٦ فيلماً، نصفها من الإنتاج المشترك، وهو ضعف الكم المنتَج في العشر سنوات السابقة عليها[٢٠].

وتتنوع الدوافع والأبعاد المحلية والخارجية المرتبطة بهذا التمويل الخارجي، وتتداخل أيضاً، حيث تراها بعض الكتابات أسباباً، بينما تصنفها دراسات أخرى بوصفها من نتائج وتداعيات الوضع السينمائي التونسي خلال مراحل التحولات المتتابعة التي شكلت أهم

(١٧) دينا جلال، «الآخر وسينما الإنتاج المشترك في تونس،» **نظرة**، العدد ٨ (خريف ٢٠٠٦).

(١٨) انظر الحوار الذي أجرته نايلة الغربي مع الناقد والباحث الطاهر شريعة (مؤسس مهرجان قرطاج السينمائي)، في: **الفن السابع**، العدد ٩٤ (تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٠)، ص ٨.

(١٩) **السينما التونسية في مصر**، إعداد وتقديم هاشم النحاس (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨)، ص ٦.

(٢٠) انظر: Shafik, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p. 41.

مسارات الفيلم التونسي، وحددت ملامحه التجارية والفنية، في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات. ولعل أهم تلك الدوافع والأبعاد المحلية يتحدد في:

ـ انتهاء الدور المباشر للقطاع العام السينمائي (الساتباك) (SATPEC) في عملية إنتاج وتوزيع الأفلام المحلية[٢١].

ـ ندرة المنظم السينمائي المحلي الذي يقبل المخاطرة برأس المال الخاص في إنتاج الأفلام، وضعف رأس المال المحلي المستقر والموظف في مجال الإنتاج السينمائي، في ظل ضيق السوق المحلية[٢٢].

أما عن أهم الأبعاد والدوافع الخارجية والخارجة عن النطاق المحلي، والمبررة للنمو المتصاعد للتمويل الأجنبي للفيلم التونسي، فتتمثل في:

ـ الغياب شبه التام للبديل «العربي»، المتمثل في الإنتاج المشترك العربي/ العربي، ما عدا بعض التجارب الاستثنائية التي لم يكتب لها المواصلة والنضج خلال الثمانينيات، وبعض التجارب المعاصرة الجديدة، التي جاء أغلبها في أطر إقليمية عربية أوروبية أو بحر متوسطية، في ظل الترتيبات والتوجيهات الإقليمية المعاصرة[٢٣]، مع عدم استيعاب السوق العربية للأفلام التونسية، وغيرها من الأفلام العربية على مستوى المنطقة العربية بشكل عام[٢٤].

ـ نمو وصعود الدعم الأوروبي متعدد المصادر الموجه إلى السينما خارج الحدود الأوروبية، دعماً لثقافة الشعوب، ولـ«سينما بلاد الجنوب» عامة، بمعرفة مؤسسات دولية وإقليمية وحكومات أوروبية ومؤسسات من المجتمع المدني والقطاع الخاص الأجنبي.

وفي ظل تلك الأوضاع والتداعيات، فإن وجود المنتج المشارك الخارجي، يجعل توزيع المخاطرة أكثر أماناً، وربما أيضاً تنتفي تلك المخاطرة من الأساس في ضوء تغطية تكاليف إنتاج الفيلم قبل عرضه، خاصة في ظل حصوله على دعم رسمي من الدولة في إطار ما تقدمه الأخيرة من دعم ومساندة بنسبة تصل إلى ٣٥ بالمئة من تكلفة الفيلم الواحد؛ مع ملاحظة أن إمكانية الحصول على شريك أجنبي، والاتفاق والتعاقد معه، تأتي ضمن الضمانات التي تستدعي ضمها إلى ملف الجهة المنتجة المتقدمة بطلب الدعم المخصص من الدولة، وذلك ضماناً لجدية الطلب.

---

(٢١) انظر: خميس الخياطي، «أي مصير للسينما التونسية،» **الحياة**، ١٤/ ٣/ ٢٠٠٤، ومصطفى نقبو، «صرخة السينما التونسية،» **الفن السابع**، العدد ١١١ (تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠٠٦)، ص ١.

(٢٢) ليزبيث مالكموس وروى آرمز، **السينما العربية والأفريقية**، ترجمة سهام عبد السلام؛ مراجعة هاشم النحاس، المشروع القومي للترجمة؛ ٥٨٦ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣)، ص ١١٣.

(٢٣) جلال، «الشراكة والتعاون المصري الأوروبي في مجال صناعة السينما،» ص ٢٨.

(٢٤) انظر: سمير فريد، «الهائمون،» في: **السينما التونسية في مصر**، ص ٤٥ ـ ٤٦؛ كمال رمزي، **سينما الأحلام الضائعة: قضايا وأفلام عربية** (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ٢٠٠٣)، ص ٢٣، و Shafik, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p. 40.

٢ ـ أفلام «الإنتاج المشترك» في تونس (أبعاد من واقع التجربة)

في ضوء رصد وتتبع الأفلام التونسية المعاصرة خلال الفترة ١٩٨٦ إلى ٢٠٠٦ تحديداً، أمكن التوصل إلى عدد من الملاحظات:

أ ـ عدد الأفلام التي لم تنتج في إطار الإنتاج المشترك، واعتمدت على التمويل المحلي دون الخارجي، تكاد لا تصل إلى عدد أصابع اليد الواحدة، سواء تم ذلك اختيارياً، أو لعدم توافر المنتج الخارجي الممكن مشاركته بفعل العديد من الأسباب والتقديرات.

ب ـ تعدد الجهات الخارجية المشاركة في إنتاج الفيلم الواحد، حيث لا نجد فيلماً «دون تلك المشاركة المتعددة وهو ما سجلته دراسة الباحث والناقد المصري هاشم النحاس عن السينما التونسية، التي يؤكد فيها أنه «نكاد لا نرى فيلماً تونسياً اليوم دون مشاركة أكثر من جهة محلية أو دولية في إنتاجه»[٢٥].

ومن تحليل بيانات البطاقات الفنية (Fiche technique) للأفلام التونسية المنتجة منذ بداية الثمانينات ـ استناداً إلى السلاسل الزمنية المعدة بمعرفة وزارة الثقافة التونسية، التي غطت كافة الأفلام المنتجة حتى عام ٢٠٠٣، واستكملتها الدراسة حتى عام ٢٠٠٦، استناداً إلى مصادر أخرى[٢٦] ـ فإن السمة الملحوظة تتمثل في تعدد وتنوع دخول وخروج العديد من الجهات الخارجية التي تتولى تمويل الأفلام التونسية الروائية الطويلة، وتقديم الخدمات الفنية والمكملة لصناعة الفيلم، وذلك بالنسبة إلى:

فئة المخرجين الأكثر تواجداً على الساحة المحلية والساحة الخارجية، الذين واصلوا الإنتاج وحصدت أفلام العديد منهم الجوائز في الكثير من المهرجانات الدولية، واعتبرت أغلب أعمالهم السينمائية من العلامات البارزة في تاريخ السينما التونسية المعاصرة، بشهادة النقاد المحليين والعرب، وذلك للفترة الزمنية الممتدة من الثمانينيات تحديداً، إلى بدايات القرن الحادي والعشرين (وهي الفترة التي سجلت الصعود المتواصل لأهمية المشاركة الخارجية في أفلامهم المتتابعة).

ـ الأجيال المتتابعة من المخرجين الذين انضموا إلى سابقيهم، معتمدين في نشاطهم على التمويل الخارجي، في إطار أفلام الإنتاج المشترك، كصيغة إنتاجية وتمويلية، استمرت في ظلها تلك السينما حتى بدايات القرن الحادي والعشرين.

ج ـ تنوع المؤسسات الخارجية المشاركة والمانحة والمدعمة للفيلم في تونس، من حيث

---

(٢٥) **السينما التونسية في مصر**، ص ٦.

(٢٦) اعتمدت الدراسة في ذلك على ما جاء من معلومات في الموقع الرسمي لوزارة الثقافة التونسية: <http:// www.culture.tn/culture/HTML/pagedentree/cinem/htm>.

انظر أيضاً: </http://www.nomadis.net/produire/index.asp> and <http://www.tv5org/tv5site/cinema/ afriq_rech_avance.php>.

عدد البلدان التي تنتمي إليها تلك المؤسسات، ومن حيث طبيعتها ما بين قطاع خاص أجنبي مشارك في الإنتاج، ومؤسسات إقليمية ودولية، ومن حيث توجهاتها وبرامجها المتنوعة والمتشعبة، مثل صندوق دعم سينما الجنوب (Fond Sud)، والوكالة الحكومة الدولية للفرنكوفونية (Agence Intergouvernementale de la Francophonie)، و(Europacinema) من الاتحاد الأوروبي (L'union Européenne)، ووزارات ومؤسسات ثقافية رسمية، مثل وزارة الخارجية الفرنسية، وزارة الثقافة الفرنسية، المركز القومي للسينما في فرنسا (Unifrance, CNC) للتوزيع، ومراكز سينمائية أوروبية أخرى، ومؤسسات متنوعة تنتمي إلى المجتمع المدني في الخارج، ومعنية بالشأن السينمائي، بالإضافة إلى قنوات فضائية تشارك في عملية الإنتاج وترويج وبث الأفلام (Canal Horizon, Canal + La 7ème, TV 5/, 2 M).

وقد سجل العام ١٩٩٦ أن مجمل الشركات الإنتاجية والمنظمات والمؤسسات الأجنبية الرسمية التي دعمت أحد الشرائط (الأفلام)، والتي حصدت العديد من الجوائز، قاربت العشرين جهة (منها تونس وفرنسا، وسويسرا، وهولندا، وألمانيا، وبلجيكا)، بالإضافة إلى مشاركة رمزية لنجوم عالميين من أصل تونسي(٢٧).

وبعد مرور عشر سنوات، وتحديداً عام ٢٠٠٦، فإن أحد الأفلام التونسية، والذي حصد العديد من الجوائز المتتابعة في مهرجانات إقليمية ودولية متعددة، ما كان ليتحقق إنجازه لولا ما حصل عليه من تمويل من مصادر متنوعة من تونس وإيران وألمانيا وسويسرا وهولندا والمجر وبلجيكا وفرنسا، بعد تعثر جعل عملية إعداده ووضعه موضع التنفيذ تستغرق قرابة العشر سنوات. وتأتي تلك الأبعاد مؤكدة ما سبق أن صرح به مخرج هذا العمل من «استحالة تحقيق أفلامه دون تمويل أجنبي»، وخاصة في ضوء تعثر الحصول على منحة الدعم الرسمية المحلية(٢٨)

وتجدر في هذا الصدد الإشارة إلى أن أهم أبعاد وتداعيات الإنتاج المشترك (كأهم عناصر التعاون السينمائي) مع الخارج، ومردوده على الفيلم التونسي، تتمثل في تواجد هذا الفيلم خارج حدوده بدءاً من الثمانينيات، بفعل شروط التمويل الخارجي التي تربط المشاركة في هذا التمويل بالتسويق الخارجي للفيلم، حيث يقوم المنتج المشارك الخارجي بالترويج للفيلم في ضوء روابطه مع الأسواق الخارجية المضمونة والمحتملة والمهرجانات.

وقد استمر «الإنتاج المشترك» كنمط سائد في الأفلام التونسية متواصلاً، مع تحقيق نجاحات اقتصادية وفنية متفاوتة على مر المراحل الزمنية المختلفة من الثمانينيات والتسعينيات وما بعدها، واقترن بمجموعة من الأبعاد المرتبطة بالظرف الاقتصادي والسياسي والسينمائي

(٢٧) انظر: Khelil, *Abecedaire du cinema Tunisien*, p. 296, and «Subventions aux cinemas de notre continent,» *Tunis Hebdo* (10 octobre 2005).

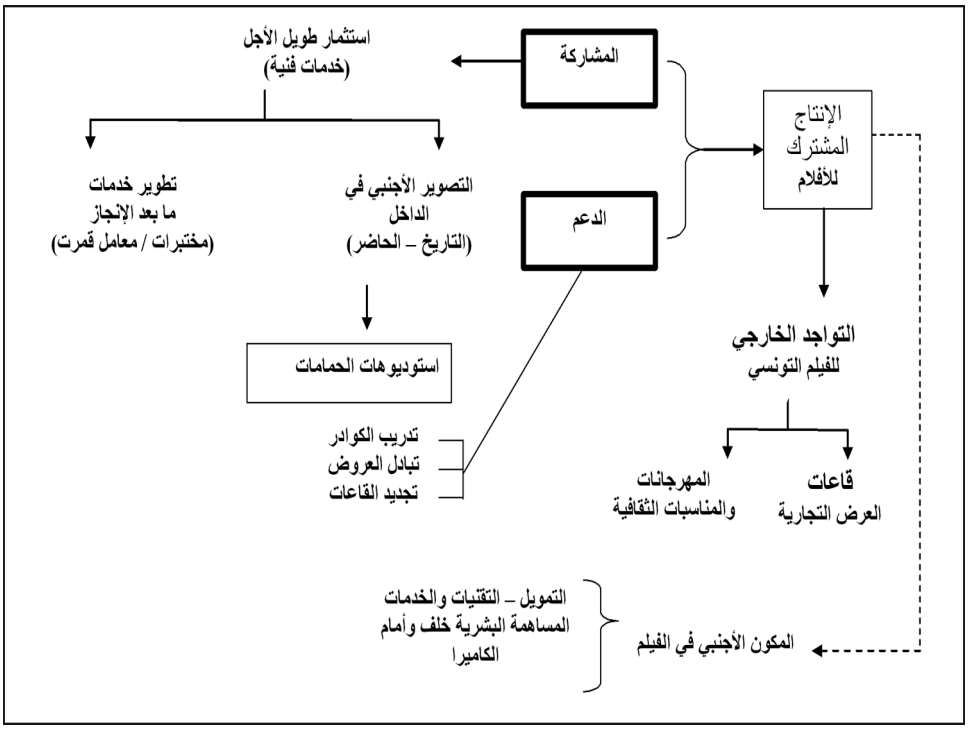
(٢٨) حوار مع المخرج ناصر خمير أجرته ندى الأزهري، في: **الحياة**، ١٦/ ١/ ٢٠٠٤، وأوشن، «الوصفة الفرنكوفونية للإنتاج المشترك،» ص ٧٤.

المحلي والخارجي السائد على مدى زمني تجاوز العشرين عاماً على مستوى السوق المحلية والخارجية والمحافل غير التجارية المعنية (المهرجانات وغيرها)، مما يستدعي إلقاء الضوء على الفرص والتحديات والقيود المرتبطة بتجربة الإنتاج المشترك، في إطار ارتباطها بالتمويل الأجنبي للسينما التونسية المعاصرة.

ثالثاً: تجربة الإنتاج المشترك للأفلام في إطار التمويل الأجنبي للسينما التونسية المعاصرة (الفرص والقيود)

لا يمثل التمويل الأجنبي والدعم الخارجي للسينما في تونس، مجرد النجاح في التوصل إلى طرف أجنبي مشارك، أو ضمان ضخ الأموال من الخارج لتمويل الإنتاج أو تقديم خدمات عينية ومكملة بمعرفة الطرف الخارجي المدعِم، حيث يتفاعل النشاط السينمائي المعاصر في تونس مع الخارج، وكما سبق العرض، في إطار منظومة أكبر تضم العديد من حلقات هذا النشاط، مثل التمويل وإنجاز الأفلام والخدمات الفنية المكملة وقاعات العرض والتصوير الأجنبي للأفلام التاريخية داخل البلاد، كما يوضحها الشكل الرقم (١).

الشكل الرقم (١)
المشاركة الأجنبية والدعم الخارجي للسينما التونسية المعاصرة



غير أنه بقدر ما توفر تلك الأبعاد من فرص ومزايا للنشاط السينمائي وحلقاته، تجعله يتضمن عناصر تساعد على تهيئة التفاعل المستمر مع الخارج، وتوفر له إمكانية التواجد في الأسواق والمحافل الخارجية، بقدر ما تفرض تلك الأبعاد مجموعة من القيود على حلقات النشاط السينمائي عامة، وأيضاً على الفيلم المحلي المعاصر تحديداً والذي جاء في إطار الإنتاج المشترك. وتبرز في هذا الصدد مسألة مدى حساسية الإنتاج السينمائي المعاصر في تونس، والنشاط الذي يدور في فلكه هذا الإنتاج للعوامل الخارجية بما يتضمنه من فرص وقيود تتجاوز الأداء الاقتصادي المحلي بوجه عام. وترتبط تلك الفرص والقيود بالخريطة الاقتصادية الجديدة التي تتبلور في المدى المتوسط والمدى الطويل، والخاصة بالأسواق وبالمنتجات وبالأطراف الفاعلة في مجال الصناعات المرتبطة بالمنتجات الثقافية عامة، ومجال صناعة السينما تحديداً، على مستوى العالم وعلى مستوى البلد الواحد متضمنة تونس وغيرها، من حيث ما تمارسه على التجارب السينمائية المحلية والمسارات المحتملة لتلك التجارب. ترتبط أهم تلك الفرص والقيود ـ أو بالأحرى التحديات ـ بتداعيات استنفاد مراحل الرواج الخارجي للفيلم التونسي من ناحية، ومدى قدرة السينما التونسية على الانتقال من مرحلة الإنتاج المشترك إلى مرحلة جديدة أكثر تفاعلاً مع التطورات الاقتصادية والتقنية للسوق السينمائية العالمية المعاصرة (في إطار الإنتاج متعدد الجنسية).

١ ـ استنفاد مراحل الرواج الخارجي للفيلم التونسي

تأتي مسألة استنفاد مراحل رواج الفيلم التونسي خارجياً بمثابة أهم التحديات التي تستمر تواجه واقع السينما التونسية وتتمثل أهم ملامحها وأبعادها الاقتصادية في ما يلي:

أ ـ تغير أولويات خريطة الدعم الخارجي الخاصة بالمؤسسات الدولية وبالحكومات الأوروبية وبمؤسسات المجتمع المدني والقطاع الخاص، والتي تتجه إلى دعم سينما «الجنوب»، وجنوب المتوسط والمغرب العربي تحديداً، في ضوء مجموعة من الحسابات الجيوسياسية والاقتصادية التي استحدثت على الساحة الدولية في ظل الترتيبات الدولية والإقليمية المعاصرة، والتي انعكست على النشاط الثقافي والسينمائي للعديد من البلاد المتلقية لهذا الدعم.

فالملاحظ أن موجة الاهتمام بالسينما العربية، والسينما الأفريقية (متضمنة شمال أفريقيا) لدى الأوروبيين، والتي سادت خلال ثمانينيات القرن العشرين، تغيرت في المراحل التالية لصالح أوروبا الشرقية، والسينما الإيرانية، والسينما الآسيوية، وسينما أمريكا اللاتينية[٢٩]؛ مما قلل من الفرص الميسرة للحصول على ممول خارجي مشارك و/ أو مدعم للإنتاج السينمائي التونسي خلال مراحل التسعينيات وما بعدها.

(٢٩) انظر على سبيل المثال حوار مع المخرج التونسي خالد البرصاوي، أجراه محرز القروى، في: **الفن السابع**، العدد ١٠٦ (تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٥)، ص ٥، و:Samira Dami, «Cinema tunisien à Cannes 2005: L'Eclipse et apres?,» *La Presse,* 1/5/2005.

وانعكس هذا التأثير على تواجد الفيلم التونسي في المهرجانات الدولية، في ضوء الدور الذي يمارسه الشريك الأجنبي بشأن التقدم بطلب المشاركة في تلك المهرجانات في إطار الترويج في أسواقه لفيلمه المشترك[٣٠]. وفي إطار تلك التداعيات، سجلت السينما التونسية عام ٢٠٠٥، للعام الخامس على التوالي، التراجع المتواصل في نسبة المشاركة في مهرجان كان، تحديداً في المسابقة الرسمية والأقسام الرئيسية للمهرجان، مع الحضور «المحتشم» (المتواضع) في الأقسام والأنشطة الفرعية والصغرى له، مما طرح التساؤل بمعرفة أهل الاختصاص حول هذا التحول ومدى ارتباطه بمسألة تجاوز موجة الاهتمام الغربي بالسينما التونسية خلال مرحلة ما بعد منتصف التسعينيات، أو بعدم توافر المستوى المطلوب في الإنتاج السينمائي المقدم على المستوى التقني أو الفني، أو بالممارسات الاستبعادية المحتملة للمهرجانات في ما يتعلق بالمحاولات السينمائية الجديدة المتحققة في بلاد العالم غير أوروبا وأمريكا الشمالية، وهي الممارسات التي تتجه إلى تسكين تلك الأفلام في برامج فرعية خارج برامج المسابقات الرسمية في إطار التقييد والاستبعاد واستمرار فرض نمط الإنتاج السينمائي السائد عالمياً، أو أغلب تلك الأسباب مجتمعة، كسمة مرتبطة بضعف المشاركة العربية عامة في المهرجانات الدولية[٣١].

ب ـ استمرار تراجع الطلب الخارجي على الفيلم التونسي في مرحلة ما بعد تسعينيات القرن العشرين، وكانت الثمانينيات قد شهدت توجيه الموارد المالية والكوادر البشرية ـ في إطار الإنتاج المشترك ـ إلى إنتاج الأفلام التي تعطي أهمية لطلب المشاهد الخارجي ورؤية الناقد الخارجي، وتحديداً بالتركيز في ذلك الإنتاج المشترك على نوعية الأفلام المسماة بسينما المؤلف (Cinéma d'auteur) والسينما الفنية (Cinéma artistique) ـ وهي أنواع من الأفلام عادة ما تصنف خارج السوق التجارية «الجماهيرية» ـ حيث تمتعت بجاذبية خارج حدودها ونجحت بتميز شديد في الخارج، وتمت إذاعتها في بعض القنوات الأجنبية وعرضها في العديد من القاعات الأوروبية، وذلك رغم صعوبة توزيع تلك الأفلام محلياً في بلادها، وحيث كانت قليلة تلك الأفلام التي لاقت استحسان جمهورها ومشاهدها المحلي[٣٢].

وسجل العديد من كتابات أهل الاختصاص على المستوى التونسي المحلي، والمستوى الخارجي (العربي تحديداً)، بعض التحفظات ذات الطابع الاقتصادي والثقافي والفني، على مسألة أولوية الاستجابة لمتطلبات التسويق الخارجية، في إطار الإنتاج المشترك، في ضوء ما تضمنه العديد من أفلام تلك الفترة ـ كسمة عامة ـ من طابع «فولكلوري»، «غرائبي»، «استشراقي»، «سياحي»، «لا تقدم لجمهورها المحلي صورته التي يريد» على مستوى الطرح

(٣٠) محسن عبد الرحمان، «العرب في مهرجان كان،» **الشروق**، ١٠/ ٥/ ٢٠٠٥.

(٣١) انظر: محرز القروى، «العرب في كان!؟،» **الفن السابع**، العدد ١٠٦ (تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٥)، ص ٢؛ محسن عبد الرحمان، «مهرجان كان السينمائي الدولي ٢٠٠٥: العرب خارج المسابقات،» **الشروق**، ١٢/ ٥/ ٢٠٠٥، ومصطفى نقبو، «ما كان،» **الفن السابع**، العدد ١٠٦ (تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٥)، ص ١.

(٣٢) انظر: Shafik, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, pp. 39-42.

والمضمون والمَشَاهِد والصورة، وحيث جاءت على نحو يتلاءم مع طلب المشاهد الخارجي وشروط العرض والتوزيع الخارجية[٣٣]. أما الاهتمام بسوق العرض المحلية، والمشاهد المحلي، فيأتي في مرحلة لاحقة؛ حيث «استقرت الأوضاع على أن تجوب أكثر الأفلام المهرجانات الدولية، وفي بعض الأحيان الأوروبية فقط، ثم تعرض في مهرجان قرطاج الدولي المعقود دورياً في تونس، وأخيراً يأتي عرض الأفلام للجمهور المحلي التونسي[٣٤].

وتسجل العديد من الكتابات والمداخلات أبعاد استنفاد تلك المرحلة من رواج وتألق الفيلم التونسي خارج حدوده، وما ترتب عليها من تبعات اقتصادية، فالأفلام المرتبطة بـ «سينما المؤلف» كنوعية محددة قابلة للترويج خارج الحدود في إطار ما شهدته من إقبال تاريخي خارجي أصبحت ـ كما سجل النقاد وأهل الاختصاص ـ نوعية مستنفدة، تراجع إلى حد كبير شغف المشاهد الغربي بها، وبالمثل أيضاً الأفلام الغرائبية التي تجاوزتها متطلبات المشاهد الخارجي وصارت «مستَهلكة» ولم تعد عنصراً مدهشاً وجاذباً للطلب الأجنبي على تلك النوعية من الأفلام الوافدة إلى أوروبا من بلاد المغرب العربي تحديداً، كما كانت في الماضي القريب[٣٥].

وفي إطار تأكيد استنفاد تلك النوعية من الأفلام في مراحل ما بعد الثمانينيات من القرن العشرين، ودون الإقلال من شأن أفلام الثمانينيات وأهميتها الفنية والاقتصادية للسينما المحلية في تونس، ومن دور للمنظم السينمائي المحلي في تعظيم الاستفادة من الموارد المتاحة من الداخل والخارج، والظرف الاقتصادي الذي ساد خلال الفترة التي صاحبت نمو وصعود الإنتاج المشترك؛ يشير الباحث والناقد التونسي الهادي خليل إلى أن تلك الأفلام أعطت أعمالاً ممتازة ولكن لها محدوديتها، مؤكداً تلك «القفزة النوعية» الاستثنائية التي عرفتها السينما التونسية خلال تلك المرحلة في ظل وجود «منظمين محليين استثنائيين» تمتعوا بروح المجازفة والتحدي، وساهمت اختياراتهم في إعطاء دفعة للفيلم التونسي، ولآفاق الترويج اعتماداً على «سينما المؤلف» كنوعية سائدة حينذاك شهد المنتَج النهائي (الفيلم) تميزاً في ظلها[٣٦].

وفي إطار دراسة أكاديمية متخصصة، يأتي تسجيل الباحثة سنية الشامخي ليلقي الضوء على تداعيات وتحديات استنفاد مرحلة رواج وتألق الفيلم التونسي عامة. ففي ظل مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية، سجلت الباحثة تلك النقلة النوعية التي عرفتها السينما التونسية

(٣٣) انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه، ص ٤٢؛ الخياطي، «أي مصير للسينما التونسية،» ومصطفى نقبو، «السينما التونسية تحت جناح النعامة،» **الفن السابع**، العدد ٩٦ (أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١)، ص ١. انظر أيضاً: ما ورد من آراء لنقاد مصريين في هذا الشأن في: **السينما التونسية في مصر**.

(٣٤) محمد بن رجب، «حان الوقت لطرح التساؤل: السينما التونسية... إلى أين؟!،» **الصباح**، ٨/ ٣/ ٢٠٠٥.

(٣٥) Dami, «Cinema tunisien à Cannes 2005: L'Eclipse et apres?».

(٣٦) انظر مداخلة الباحث والناقد الهادي خليل في: ندوة الإنتاج المشترك في السينما التونسية، كارافان السينما العربية والأوروبية، برنامج يوروميد المرئي والمسموع II، الاتحاد الأوروبي - سمات، القاهرة ٤ نيسان/ أبريل ٢٠٠٦.

في الثمانينيات في ما أسمته بالعصر الذهبي لسينماها المحلية، تحديداً خلال الفترة ١٩٨٠ ـ ١٩٩٠ (وهي الفترة التي شهدت نمو وصعود الإنتاج المشترك)، والتي تلت مرحلة التمهيد للصعود والانطلاق (منذ النصف الثاني من السبعينيات)، وسبقت بداية الأزمة التي استمرت خلال التسعينيات وحتى بداية الألفية الثالثة في تصاعد وامتداد(٣٧).

وترصد الباحثة نفسها مجموعة من المكاسب السياسية والاقتصادية المحلية لذلك العصر الذهبي للسينما التونسية (١٩٨٠ ـ ١٩٩٠)، والتي انعكست على دعم وتشجيع الدولة للسينما المحلية، ووجود القطاع الخاص المحلي المعني بالإنتاج والتوزيع السينمائي، وتبلور الجيل الثاني من المخرجين المحليين الذين أنجزوا أعمالاً سينمائية أعطت للسينما المحلية مصداقية لدى صانع القرار، مع نمو اهتمام النقاد والجمهور المحلي بسينماه، وحيث عرفت الأفلام المحلية نقلة نوعية إيجابية على مستوى المهرجانات العربية والأوروبية والتوزيع التجاري الخارجي. وتعود الباحثة ذاتها لتسجل تراجع كافة تلك الأبعاد والمؤشرات في مرحلة ما بعد التسعينيات، واستمرار تفاقم الأوضاع السينمائية(٣٨).

ورغم بقاء الدعم المحلي الرسمي يغطي أغلب، ما لم يكن كافة، الأفلام المنتجة سنوياً، وبقاء التمويل الخارجي (مشاركة ودعماً) عند ذلك الحد الذي يضمن استمرار النشاط وإنجاز الأفلام وحضورها الخارجي في المهرجانات العربية، وفي أسواق المهرجانات الدولية التي تعقد لغرض إجراء الصفقات والترويج للإنتاج السينمائي لمختلف البلاد في إطار فعاليات تلك المهرجانات، فإن أوضاع سوق العرض السينمائي المحلي استقرت على ما هي عليه من حيث «سينما أجنبية مهيمنة وأخرى وطنية لا تتجاوز حدودها إلا فيما قل ودل (٣٩)»، وإن أمكن التقاط بعض المؤشرات في اتجاه ظهور بوادر الانفراجة على مستوى الإنتاج السينمائي التونسي كماً وكيفا، وتحديداً بدءاً من عام ٢٠٠٧، في ظل تحديات جديدة، كما سيشير الجزء التالي والأخير من الدراسة، المرتبط بمدى توافر إمكانات تطور سينما الإنتاج المشترك في تونس (رغم محدودية الإنتاج) وانتقالها إلى مرحلة أخرى في إطار تفاعلها مع الخارج.

٢ ـ الانتقال من «مرحلة الإنتاج المشترك» إلى مرحلة «الإنتاج متعدد الجنسية»

بقدر ما يمثل الحفاظ على مصادر التمويل المحلية والخارجية المتاحة في الأجل القصير والأجل المتوسط شرطاً ضرورياً لبقاء واستمرار السينما التونسية في ظل الأزمة الممتدة على مستوى التمويل وإنجاز الأفلام وقاعات العرض والتوزيع المحلي والخارجي، فإن أحد التحديات الأساسية التي تواجه تلك السينما، شأنها شأن مثيلاتها في العديد من البلاد في الظرف المعاصر، تتمثل في مدى تهيئتها كنشاط وكحركة ذات مقومات مادية وإمكانات بشرية

(٣٧) Sonia Chamkhi, *Cinema tunisien nouveau: «Parcours autres»* (Tunis: Sud Editions, 2002), pp. 214-222.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٢١٤ ـ ٢٢٢.

(٣٩) مصطفى نقبو، «السينمائيون بين الفن والاقتصاد،» **الفن السابع**، العدد ٩٤ (تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٠).

وقدرات إبداعية، للانتقال من مرحلة الإنتاج المشترك (كنمط عام سائد) للأفلام إلى مرحلة الإنتاج المتعدد الجنسيات.

ومن الملاحظ بوجه عام، في مجال صناعة السينما على مستوى العالم المعاصر، استمرار الاتجاه التصاعدي لتنوع وتشابك جهات التمويل المشاركة والمدعمة لصناعة الأفلام، مع تعدد جنسية المشاركين في صنع الفيلم الواحد وبالمثل هوية الجهات المنتجة، وتعدد أصول المخرجين وازدواجية جنسيتهم أحياناً (مثل المخرجين التونسيين والجزائريين ثنائيي الجنسية الذين أنجزوا أفلامهم خارج حدود بلادهم الأصلية، أو في ما بين بلادهم والخارج، والجيل الثاني من عرب المغرب العربي/ الأوروبيين)، مما يثير مسألة تعدد معايير نَسَب الفيلم إلى بلد ما، استناداً إلى الممولين وجهات الإنتاج أو جنسية/ جنسيات المخرج وغيرها.

وتطرح تلك الأبعاد الجديدة التساؤل عن مدى تهيئة النمط العام للأفلام التونسية بشروط إنتاجها المحلية والخارجية الآنية، للتسكين في هذا الاتجاه على النحو الذي شهدته بعض الأفلام الجديدة المعاصرة، المنسوبة في جانب منها إلى طرف تونسي (التمويل والإخراج)، والتي استطاعت الجمع بين النجاح التجاري وحصد الجوائز الدولية، واستطاعت في المدى القصير أن تستقطب شرائح كامنة من المشاهدين في الداخل وفي الخارج (في المنطقة العربية، وفي أوروبا) بفضل جهود بعض المنظمين المحليين والخارجيين (في مصر تحديداً) الذين خاطروا وراهنوا على تلك الشرائح بغرض اختبار إمكانية التأثير في الخصائص المستقرة للسوق عرضاً وطلباً[٤٠]، وبغرض تحقيق معادلة توافرت فيها إمكانية الموازنة بين حسابات السوق المحلية والسوق الخارجية، وبين رغبات كل من المشاهد المحلي والمشاهد الخارجي، حيث لم تعد الحواجز المادية، في ظل ثورة الاتصالات وتدفق المعلومات وتطور وسائط البث والعرض تفصل بين طلب كل منهما «على الفيلم»، أو تميز بين قدرة كل منهما على معرفة مجريات «السوق السينمائي» على مستوى المعمورة، وإن اختلفت توقعات وذوق كل منهما.

وتستدعي تلك التداعيات الإحالة إلى الكتابات المتخصصة، وإلى شهادة السينمائيين في المنطقة العربية، من واقع تجربتهم في التعامل مع هذا النمط من الإنتاج المشترك العربي الأوروبي المتجه إلى «التعددية»، والتذكير بتجربة تعامل جيل الثمانينيات من السينمائيين في تونس والمغرب العربي والمنطقة العربية عامة، وبتطور تلك التجربة وتفاعلها مع الأنماط المختلفة من التمويل الأجنبي والدعم الخارجي وما ارتأت تحقيقه من حيث «إن القسم الأهم من أفضل ما أنتج من أفلام إنما أتيح بفضل تمويل خارجي أو دعم أو مساندة»، و«إن جزءاً من هذا الإنتاج نفسه كان يشكل بدوره جزءاً من خطط عون ومساعدة مدروسة ومقصودة، خصوصاً مع وجود بعض المغامرين (المخاطرين) الذين احتلوا موقع صنع القرار في بعض مؤسسات الدعم والتمويل الأجنبي، وكان وجودهم شرطاً ضرورياً لدعم صناعة السينما العربية حينذاك

(٤٠) انظر: سمير فريد، «العرب يساهمون بقوة في السينما الأوروبية العالمية،» **المصري اليوم**: ٤/ ٣/ ٢٠٠٨، و١٠/ ٦/ ٢٠٠٨؛ نور الدين بالطيب، «قاعة سينما أفريقيا: محاولة أخيرة لانقاذ السينما التونسية،» **الشروق**، ٢٣/ ١٠/ ٢٠٠٧.

وكان لاندفاعهم في مساندة تلك السينما فضل كبير في ولادتها واستمرارها»[٤١].

كما تطرح تلك الأبعاد الجديدة، من ناحية أخرى، التساؤل عن حدود واحتمالات استمرار تطور الإنتاج السينمائي من أفلام الإنتاج المشترك إلى الفيلم المتعدد الجنسيات كنمط متصاعد في ضوء المستجدات على الساحة السينمائية العالمية المرتبطة بآلية تمويل وإنجاز الفيلم السينمائي من خلال فك حلقات النشاط السينمائي بمختلف عناصرها (التمويل، التقنيات، الإنجاز، خدمات الإنهاء، التسويق، الكوادر البشرية المنفذة) ونشرها عبر البلاد في إطار فروع الأنشطة والاستثمارات الكبرى، مع اتجاه السينمائيين للاعتماد على خدماتها لاعتبارات الكفاءة التقنية وتجويد المنتج، أو ارتباطاً بشروط التمويل والدعم الأجنبي، أو في ضوء الحسابات الاقتصادية البحتة. وتمثل تلك الفرص المتاحة مجموعة الشروط المادية الجديدة التي تفرض نفسها على ظروف وأوضاع الإنتاج المحلي لمختلف البلاد المعنية بصناعة السينما وبإنتاج الأفلام، وحيث تطرح نفسها في الحالة التونسية كتحديات، خاصة مع استمرار مشكلات النشاط السينمائي المحلي المرتبطة بضيق السوق، وحيث وصل الإنتاج في أفضل أحواله عام ٢٠٠٦ إلى ٨ أفلام سنوياً (الجدول الرقم (١))، بمتوسط فيلم إلى فيلمين في العام الواحد.

خاتمة، وتوصيات الدراسة

ولعل الرهان الأساسي في ظل تلك الأبعاد والتناقضات، يتمثل في إمكانية الاستفادة من التطورات الجديدة لثورة الإعلام والاتصال، وتقنياتها المرتبطة بوسائط البث والعرض الجديدة (الفضائيات وغيرها)، خارج نطاق السوق التجارية التقليدية (قاعات العرض ـ التلفزة وغيرها)، والتي ساعدت على اتساع مجال مشاهدة المنتجات السمعية والبصرية في ظل الأسواق الافتراضية (Virtuels) عابرة الحدود، التي أعادت النظر في مسألة الحدود المادية الفاصلة بين «المحلي» و«الخارجي» على مستوى العرض والسوق، وعلى مستوى الطلب المرتبط بالمشاهد المحلي والمشاهد الخارجي، كما أعادت النظر في المفاهيم المستقرة لأوضاع وشروط العرض والطلب على المنتج الثقافي السمعي البصري (الفيلم تحديداً)، في ظل اتساع وانفتاح آفاق المشاهدة عبر وسائط البث والعرض، ونمو المجتمع المدني عبر الحدود وتواصل «المستهلكين» في أرجاء المعمورة؛ وهو ما يجعل التحدي الأساسي في المسألة السينمائية المعاصرة ـ العربية عامة والتونسية موضع الدراسة خاصة ـ سواء في إطار إنتاج محلي بحت، أو مشترك، أو متعدد الجنسيات، يرتبط بما تحققه الموارد البشرية والإمكانات المادية ـ المنسوبة في بعض منها أو في أغلبها أو كلها إلى السينما المحلية ـ من قيمة مضافة على مستوى حلقات النشاط وعلى مستوى المنتج النهائي (الفيلم)، وبمدى استجابتها للمعايير الاقتصادية والتقنية والإبداعية المستقرة والمتجددة، للسينما العالمية.

وتستدعي حالة السينما المعاصرة في تونس تحديداً النظر في روابطها الخارجية في إطار

(٤١) للمزيد من التفصيل في شأن رصد بعض خبرات التعامل مع الإنتاج المشترك، انظر: العريس، «سينمانا الجيدة،» وجلال، «الشراكة والتعاون المصري الأوروبي في مجال صناعة السينما».

أعم وأشمل، يتجاوز مسألة التمويل الخارجي المشارك في تحقيقها، والدعم الأجنبي المقدم إلى بعض حلقاتها ليمتد إلى مجمل الأداء السينمائي المحلي، من صناع للسياسات الثقافية والاقتصادية، ومن منظمين ومن مبدعين وفنيين ومنظمات للمجتمع المدني معنية بالنشاط السينمائي. فالنهوض الكمي والكيفي للنشاط مرهون في جانب منه بمدى إمكانية تحويل ذلك الإنتاج السينمائي المشترك بتشابكاته الخارجية ـ على النحو الذي عرضته الدراسة ـ من نمط سائد، إلى آلية دفع وتحريك للعديد من الحلقات المرتبطة بالنشاط السينمائي، من حيث الإنتاج والتوزيع والخدمات والسوق المحلية والسوق الخارجية.

والواقع يشير إلى أن هذا النمط من الإنتاج المشترك السائد يمكن النظر إليه إيجابياً من زاوية اقتصادية، بوصفه أدى ـ في مرحلة محددة ـ دوراً في المساهمة في توفير التمويل والدعم اللازم لمواصلة الإنتاج الكمي، وإبقاء العناصر المرتبطة بالجهاز الإنتاجي منذ ثمانينيات القرن العشرين على درجة معقولة من التشغيل والاستمرار في ظل محدودية السوق.

غير أنه قد آن الأوان لتوليف ودفع أنماط أخرى من الإنتاج المتعدد في مصادر تمويله، مما ينعكس على الكم المنتج سنوياً من الأفلام، وعلى الكيف والتنويع.

كما يمكن أن يكون هذا التمويل المشترك آلية دفع لبقية حلقات النشاط السينمائي، متضمناً قطاع الخدمات (المعامل، الاستوديوهات)، في ظل أدوات السياسة الاقتصادية والثقافية المحلية، بما تطرحه من ضوابط، وتقدمه من تيسيرات لدمج تلك الخدمات في منظومة الإنتاج السينمائي المحلي، وربطها به، في ضوء التقديرات المعلنة المرتبطة بجدوى توطين تلك الخدمات محلياً، وما يتوقع أن تحققه من وفر في النفقات، نتيجة الإنجاز داخل البلاد، وتراجع الاعتماد على السوق الخارجية لتوفيرها (المعامل)، بالإضافة إلى ما يتوقع أن يتحقق من إيرادات ووفورات لقطاع السينما المحلية، بفعل استقطاب السينما العالمية للتصوير في الاستوديوهات المفتوحة داخل البلاد(٤٢).

ولعل تلك الأبعاد تساهم في المدى المتوسط وفي المدى الطويل في استمرار الدعم والتمويل الخارجي لأفلام الإنتاج المشترك، بشروط أكثر استجابة لمتطلبات السوق المحلية. وإذا كان الدعم الحكومي السنوي المخصص لإنتاج الأفلام، والدعم الخارجي، يكمل أحدهما الآخر في أغلب أحوال الإنتاج السينمائي التونسي، وحيث يعتبر الدعم الحكومي بمثابة ضرورة أكثر منه مرحلة كما يراه صانع القرار الاقتصادي والثقافي الرسمي(٤٣)، فإن الوقت قد حان لاعتبار الإنتاج المشترك ـ كنمط سائد ـ يعبر عن مرحلة أكثر منه ضرورة مستمرة. ويظل نجاح توليفة الدعم المحلي والدعم الخارجي مرهوناً برفع القدرة المحلية على تطوير آليات التمويل والإنتاج، باتجاه المزيد من دفع المبادرة الفردية وتشجيع مشاركة المجتمع المدني والأجيال

(٤٢) للمزيد من التفاصيل، انظر: دينا جلال، «اتجاهات نمو اقتصاديات السينما التونسية في ظل محدودية السوق،» (قيد النشر).

(٤٣) للمزيد من التفاصيل، انظر: دينا جلال، «دعم السينما المحلية في ظل تغير الدور الاقتصادي للدولة (الحالة التونسية)،» **النهضة**، السنة ٩، العدد ٤ (تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٨).

السينمائية المتتابعة في صنع سينماها المحلية، ورفع قدرتها على توليف وانتقاء بدائل محلية وخارجية أكثر ملاءمة لمشروعاتها السينمائية ولتوجهاتها الثقافية والترفيهية، مع تحسين أوضاع سوقها المحلية القابلة للاتساع، في ظل توزيع أكثر توازناً وأكثر انتشاراً لشاشات العرض على مستوى البلاد، بالإضافة إلى المزيد من ضمان الحماية لأصحاب الحقوق الاقتصادية من مبدعين ومنتجين وموزعين في السوق الداخلية والسوق الخارجية، كدافع رئيسي لتشجيع المنظم المحلي على المخاطرة بالإنتاج، وأيضاً على رفع قدراته التساومية مع الأطراف الخارجية المدعمة والمروجة للأفلام، متضمنة المشارك السينمائي الخارجي، الذي يساهم في تمويل العملية الإنتاجية والتسويق الخارجي.

وترتبط تلك الأبعاد بالنمو الكمي والكيفي للإنتاج السينمائي التونسي في الأجل المتوسط والأجل الطويل، في ظل أنماط إنتاجية متعددة، ومتضمنة الإنتاج المشترك بشروط أكثر استجابة لمتطلبات السوق الخارجية التي استنفدت طلبها «التقليدي» على أفلام المغرب العربي التي لاقت رواجاً في مراحل سابقة، وحيث يستمر انفتاح الأسواق على أنواع وتيارات وأساليب سينمائية جديدة من مختلف البلدان والجنسيات، متاحة للمشاهد عبر المعمورة، في ظل ثورة الاتصالات والسماوات المفتوحة، وترويج وانتشار المنتجات المرتبطة بصناعة الثقافة والترفيه في إطار الاستثمارات المحلية والمشتركة والعالمية عابرة الحدود.

وتبرز في هذا الصدد خصوصية المنتج الثقافي عامة (بما يتضمنه من مكون مادي ومكون غير مادي) ومدى ما تتيحه له تلك الخصوصية من إمكانات توظيف لـ «المحلية» بشروط إنتاجها الاقتصادية والثقافية كشرط ضروري للتسكين في منظومة «العالمية» وللتواجد في أسواقها.

الجدول الرقم (١)
الإنتاج السينمائي السنوي للأفلام الروائية الطويلة في تونس (١٩٦٦ ـ ٢٠٠٦)

السنة	عدد الأفلام
١٩٦٦ ـ ٢٠٠	١٨١
٢٠٠	٢٦
٢٠٠	٣٣
٢٠٠	٤٥
٢٠٠	٥٧
٢٠٠	٦٨
الإجمالي	**١١٠**

المصادر: البيانات من عام ١٩٦٦ حتى ٢٠٠٣: < http://www.culture.tn/culture/HTML/pagedentree/ cinem.htm >.

البيانات من عام ٢٠٠٤ حتى ٢٠٠٦: رصدت بمعرفة الباحثة اعتماداً على الدوريات الواردة في الموقع الرسمي < http://www.tunisienfo.com > وعلى المتابعة والرصد.

الجدول الرقم (٢)
الأهمية النسبية للدعم المقدم للأفلام التونسية من صندوق دعم سينما الجنوب (Fond sud) في إطار دعم السينما العربية (١٩٨٤ ـ ٢٠٠٣)

البلـــــد	عدد الأفلام المستفيدة	نسبة مئوية
تونس	٢٣	٣١,٩
المغرب	١٢	١٦,٧
لبنان	١٢	١٦,٧
الجزائر	١١	١٥,٣
مصر	٩	١٢,٥
فلسطين	٣	٤,١
سوريا	٢	٢,٨
الإجمالي	**٧٢**	**١٠٠**

المصدر: *Au Sud du cinéma: Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*, édition dirigée par Jean-Michel Frodon; textes de Tahar Chikhaoui [et al.]; traductions de Véronique Foz et Charlotte Garson ([Paris]: Cahiers du cinéma; [Issy-les-Moulineaux]: Arte éd., 2004), et

ندى الأزهري، «اهتمام باريسى بمن لا تعترف بهم بلادهم،» **الحياة**، ٢٨/ ١٠/ ٢٠٠٥.

الجدول الرقم (٣)
الدعم المقدم من صندوق دعم سينما الجنوب (Fond sud) لمختلف المناطق محل الاهتمام (١٩٨٩ ـ ٢٠٠٣)

المنطقـــــة	عدد الأفلام المستفيدة الدعم المخصص(*)	(نسبة مئوية)
أفريقيا	٨٨	٢٧,٣
أمريكا اللاتينية	٨٥	٢٦,٤
المغرب العربي والشرق الأوسط	٨٢	٢٥,٥
آسيا	٤٧	١٤,٦
أوروبا الشرقية	٢٠	٦,٢
الإجمالـــي	**٣٢٢**	**١٠٠**

(*) مع ملاحظة التفاوت في توزيع المخصصات وفي تركزها في ما بين المناطق والبلاد المختلفة على مدى السنوات وفقاً لتقديرات الصندوق خلال الفترة المرصودة.

المصدر: المصدر نفسه.

الجدول الرقم (٤)
الدعم الأوروبي لقاعات السينما في المنطقة العربية في إطار برنامج الدعم الأوروبي (Euromed I) (١٩٩٣ ـ ٢٠٠٣)

البلـــــد	عدد القاعات المستفيدة	عدد الشاشات
المغرب	١٤	٣٦
تونس(*)	٥(**)	٣٦
الجزائر	٤	٥
لبنان	٤	١٧
مصر	٣	١٧
سوريا	٢	٤
الأردن	١	٢

(*) تستأثر تونس العاصمة بـ ٤ قاعات، و٥ شاشات.

(**) منفذة أو محل تفاوض عند نشر البيانات.

المصادر: Europa Cinema, Euromed Audiovisuel I, UE: 10 ans, Europa cinema, Euromed Audiovisuel I, UE, et Euromed audiovisual Bilan, Chiffre du soutien aux salles, aux distributeurs et aux festivals en mediterranee et en europe, mars 2000 - avril 2003, p. 2.